

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

DRAMATURGIES DE LA VIOLENCE : ÉTUDE COMPARATIVE DES
MÉCANISMES DE L'AGRESSION VERBALE CHEZ DAVID MAMET, RÉJEAN
DUCHARME ET SERGE BOUCHER

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR
STÉPHANIE LIZOTTE

MAI 2007

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Cette recherche est née de la fascination envers l'habilité des dramaturges contemporains à manier et à créer le drame par la parole. J'ai eu un grand plaisir à étudier, à analyser et à redécouvrir ces auteurs. Ce mémoire n'aurait jamais pu se réaliser sans l'écoute, l'intérêt et l'aide d'un guide, mon directeur de mémoire Yves Jubinville. Son savoir et ses directives ont été indispensables pour la réussite de cette recherche. J'aimerais également remercier mon copain Aleksander qui m'a suivi durant cette recherche, durant les moments de découverte les plus agréables et ceux où la détermination et la motivation étaient au plus bas. Son intérêt et sa passion pour l'écriture dramatique m'ont donné envie de me dépasser et ont grandement valorisé cette entreprise.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	v
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I	
ANTHROPOLOGIE ET SOCIOLOGIE DE LA VIOLENCE.....	7
1.1 La violence : un combat naturel et déclaré.....	7
1.2 Agir ou employer une stratégie.....	10
1.3 Les normes sociales : le jury des sociétés civilisées.....	12
1.4 Les causes philosophiques de la violence selon René Girard.....	14
1.4.1 La violence, un droit sacré et nécessaire.....	15
1.4.2 Un mal humain intemporel : le désir mimétique.....	16
1.4.3 La recherche d'un coupable.....	17
1.4.4 Shakespeare; un maître du désir mimétique.....	19
1.5 La violence aujourd'hui.....	26
1.5.1 Le consensus temporaire : jouer carte sur table.....	31
1.5.2 Le décrochage et les jeux de l'interaction sociale.....	32
1.5.3 La figuration.....	34
CHAPITRE II	
LA VIOLENCE AU THÉÂTRE.....	41
CHAPITRE III	
ANALYSE DE <i>HA HA!</i> DE RÉJEAN DUCHARME.....	47
3.1 Analyse des rituels d'interaction.....	52
3.2 Analyse triangulaire.....	60
CHAPITRE IV	
ANALYSE DE <i>AMERICAN BUFFALO</i> DE DAVID MAMET.....	63
4.1 Analyse des rituels d'interaction.....	69
4.2 Analyse triangulaire.....	80

CHAPITRE V	
ANALYSE DE <i>MOTEL HÉLÈNE</i> DE SERGE BOUCHER	84
5.1 Analyse des rituels d'interaction	87
5.2 Figuration et ligne de conduite opposées	94
CHAPITRE VI	
CONJOINTURE.....	100
CONCLUSION	107
APPENDICE	119
BIBLIOGRAPHIE.....	121

RÉSUMÉ

Réjean Ducharme, David Mamet et Serge Boucher mettent en place des conflits de l'univers intime, tels que la trahison entre amis ou dans le couple. Ils utilisent une forme réaliste pour démontrer la nature violente des rapports humains. Le désordre et l'injustice sociale sont des éléments explicatifs aux comportements violents mais à prime abord ces auteurs font de l'homme un être mimétique porteur de la violence. L'action dramatique suit de près l'évolution de la violence jusqu'à son éclatement. Dans ce théâtre réaliste, l'action est linéaire et se termine lorsqu'il n'y a plus de conflit. La résolution de l'action passe par l'exercice de la violence et son avènement est inévitable. Les auteurs de notre corpus représentent la terreur de la violence par la parole et par les échanges qu'elle génère. L'analyse des textes de théâtre est utilisée pour identifier les moyens dont dispose le langage pour opérer la violence. L'objectif de ce mémoire est de faire l'esquisse d'une typologie de la violence dans le drame contemporain. La théorie sociologique d'Erving Goffman sera incorporée à l'analyse du texte pour identifier les stratégies verbales ainsi que l'emploi de la figuration. L'étude du dialogue se fait en fonction des risques que peut amener chaque réplique à abîmer ou non la figure de l'autre. Tout individu doit se référer à sa *face* et à celle des autres pour savoir comment agir dans une conversation. Dans le cas contraire, chaque propos peut déstabiliser l'équilibre rituel. La méthode de Goffman nous permet d'identifier comment la violence est dissimulée et scellée sous les *faces* de nos personnages et comment elle devient opérante dramatiquement. Pour chacun des segments des pièces, nous appliquerons l'analyse triangulaire de René Girard en suivant l'évolution et le parcours du désir mimétique des personnages. Girard a fondé sa théorie du sacrifice et des rites à partir des pratiques violentes appliquées depuis des siècles avant Jésus-Christ. Notre questionnement se penche également sur la présence du sacrifice et du bouc émissaire dans la structure dramatique du corpus.

MOTS CLÉS: violence, pragmatique, dialogue, théâtre réaliste

INTRODUCTION

La violence verbale dans l'écriture dramatique est l'élément qui réunit les pièces de David Mamet, de Réjean Ducharme et de Serge Boucher. Notre questionnement portera donc sur l'utilisation du dialogue et de son fonctionnement en tant qu'instrument de la violence. Il vise à démontrer l'efficacité de la parole comme élément dramatique du conflit au théâtre. Dans ces pièces, la parole est utilisée pour faire violence à l'autre, elle est également révélatrice des enjeux dramatiques et est un compresseur de l'intrigue. Cette recherche s'intéresse aux effets qu'engendre, à elle seul, la parole.

La violence verbale alimentait le dialogue du théâtre moderne bien avant l'apparition des auteurs de notre corpus. Elle a fait une apparition remarquée dans l'écriture dramatique dès le début du XX^e siècle. Sa présence est notamment une réponse aux saccages des guerres. La période de l'après Deuxième Guerre mondiale semble avoir été un véritable catalyseur car elle a fait naître de nouvelles pratiques et formes dramatiques au théâtre. D'un côté, le théâtre de l'absurde exprime un dérèglement de l'institution du langage dont les normes sont subverties. De l'autre, on assiste à la naissance d'une dramaturgie réaliste qui s'inspire de la conversion banale du quotidien. Le propos des auteurs est affecté par la nouvelle conscience politique qui habite les esprits des écorchés de la guerre et par l'existence des massacres des camps de concentration. En bref, les guerres du XX^e siècle ont laissé des empreintes profondes dans l'écriture dramatique qui peint les angoisses de l'homme moderne.

Dans un article intitulé « Langages de l'avant-garde », publié dans la revue *Théâtre populaire* en 1956, Jean Vannier identifiait déjà, chez les auteurs de son époque, un nouvel usage de la parole au théâtre. Celle-ci assume toujours une fonction rhétorique dans les échanges verbaux, mais ne fait plus simplement transmettre une action psychologique en accompagnant les passions, les sentiments et la quête d'un personnage. La nouveauté se trouve dans la nature violente du langage et dans les effets que celui-ci produit chez le spectateur. Jean Vauthier, Henri Pichette, Romain Weingarten et Jean Cocteau appartiennent

à la première vague d'auteurs de l'avant-garde qui cherchent à remettre en question les bases traditionnelles du théâtre. Ils utilisent également un « langage transparent et socialisé » qui est en fait le porte-parole d'une réalité sociopolitique souillée ». ¹ Puis, une deuxième vague d'auteurs fait son apparition. Celle-ci est l'initiatrice d'« une dramaturgie des rapports humains au niveau du langage lui-même. [...] Les rapports humains ne sont jamais des rapports verbaux, mais des rapports « psychologiques » que le langage se borne à traduire. » ² Beckett, Adamov et Ionesco font partie de cette nouvelle vague qui se questionne sur l'état de la condition humaine. Dans ce théâtre, le langage révèle la nature violente des rapports humains en même temps qu'il traduit la peur et l'angoisse au cœur de la pensée collective.

Ce contexte donne lieu à une remise en cause du dialogue théâtral. Ionesco est un de ceux qui, après avoir utilisé le dialogue pour interroger et mettre en action ces personnages, cherche à le déconstruire et à démontrer son échec comme moyen de communication. Dans *Les chaises* (1952), *Victimes du devoir* (1953) et *Jeux de massacre* (1970) la parole est inactive comme si, dans le monde contemporain, le dialogue ne faisait plus le poids face à la réalité qu'il tente de représenter. A l'opposé, d'autres auteurs croient toujours en l'action verbale. Pour eux, le drame se produit dans les échanges que la parole génère. Il se trouve dans ce qui est dit et non dans ce que les mots peuvent soutenir ou sous-entendre. Les auteurs de notre corpus s'inscrivent dans ce dernier courant. Héritiers de la génération de l'après-guerre, ils sont influencés par cette période de bouleversement marqué par la fin de l'innocence. Leurs modèles sont à la fois américains (Edward Albee, Marcel Dubé) et européens (Harold Pinter, Lars Norén), mais c'est davantage aux premiers qu'ils empruntent les traits les plus caractéristiques de leur écriture qui correspond largement à l'esthétique réaliste. C'est par ce moyen que leurs œuvres tentent d'explorer la relation qu'entretient l'homme avec le langage en mettant en lumière la violence qui réside au cœur de la vie domestique et intime.

¹ Jean Vannier, « Langages de l'avant-garde », *Théâtre populaire : du côté de « L'avant-garde »*, sous la dir. de Robert Voisin, no 18, mai 1956, p. 30.

² *Ibid.*, p. 31-32.

Cette perspective restreinte ne doit toutefois pas faire oublier tout ce que recouvre le phénomène de la violence. Pour la science, la violence constitue en effet le fondement de toute société. L'anthropologie, la sociologie et la philosophie ont démontré sa présence récurrente à travers l'histoire et dans toutes les civilisations. Pour notre étude, il sera notamment nécessaire d'identifier dès le départ l'origine sacrée de la violence. Deux auteurs seront convoqués dans ce but : le Français René Girard et l'Américain Erving Goffman. Quoique de nature très distincte l'approche respective de ces deux théoriciens contribue à identifier les mécanismes de la violence et la valeur qu'elle revêt dans les rapports sociaux. Deux concepts clés, ceux de figuration (Goffman) et de rite sacrificiel (Girard) seront particulièrement utiles pour l'analyse des textes de notre corpus.

La pensée de Girard a été mise à l'épreuve dans ses analyses des pièces de Shakespeare. La méthode qui en découle fait appel à une structure qui s'apparente de très près au schéma actantiel. Girard y étudie le désir mimétique de chaque antagoniste en suivant l'axe sujet-objet défini par Greimas. En suivant cette structure, l'analyse met en évidence la nature conflictuelle des rapports humains. Une telle méthode focalise essentiellement sur le conflit et sur la rivalité des personnages dramatiques. Elle attire l'attention sur les enjeux et le déroulement de l'action dans chaque pièce.

La théorie sociologique de Goffman porte, quant à elle, sur les rituels quotidiens d'interaction. Elle met en évidence les règles de conduite que chaque individu suit de façon instinctive et inconsciente afin de ne pas entrer en conflit avec son entourage. Celles-ci résultent des conventions sociales qui régissent notre comportement en société dans des lieux institutionnalisés ou privés. Mais alors que dans la vie sociale, l'objectif est de préserver la bonne entente par le respect des conventions, le théâtre met plutôt en scène le conflit qui résulte d'une démarche opposée. Le drame cherche plutôt à briser le rapport harmonieux et à provoquer le conflit. La référence théorique à Goffman sert donc ici à identifier les écarts de conduite des personnages. Elle permet également de faire une étude microscopique de l'action des personnages. La théorie des rituels d'interaction de Goffman s'inspire à l'évidence du théâtre. On y retrouve les principes de jeu et de représentation théâtrale pour décrire les comportements en société. Dans le cadre de cette recherche, la sociologie sera au service de la dramaturgie et non l'inverse. L'analyse dramaturgique guidera d'abord nos

affirmations. Le cadre théorique sera ensuite utilisé pour identifier où et comment la violence opère dans le drame.

Le choix de notre corpus est motivé par plusieurs critères dont le caractère intime des situations dramatiques analysées dans chacune des pièces. Ainsi, la violence apparaît à première vue dans le rythme des échanges verbaux tels qu'ils se développent à l'intérieur de la sphère du couple et de la relation d'amitié. Cette sphère est celle où l'homme est censé être en lieu sûr mais qui n'échappe pas pour autant à toutes les formes de violence. Nos auteurs se rejoignent également dans leur approche conventionnelle de la fable comme structure dramatique. La structure du drame y est linéaire et se construit autour d'une suite d'actions, d'événements, d'épisodes et de retournements qui s'enchaînent et s'entrecroisent sur le modèle des tragédies grecques. L'action se déroule au moment présent et s'appuie sur chaque élément qui suit. De plus, les textes de notre corpus appliquent tous la notion classique du conflit, c'est-à-dire la dualité de deux sujets face à l'objet désiré. L'action est construite autour des idées ou des désirs opposés des antagonistes. Ce théâtre expose la profondeur d'un dilemme ou des raisons, motivations et valeurs morales qui poussent chaque protagoniste vers une quête ou un combat quelconque. La forme du drame est au service du conflit qui construit l'action.

Cette structure traditionnelle de l'action procure au dialogue un rôle précis. Il a pour tâche de révéler les moteurs des personnages et de l'intrigue. Le dialogue sert le conflit et vice-versa. Ce théâtre est à l'image de l'évolution du langage de l'après guerre. La parole est une action qui s'inscrit dans l'action centrale du drame. De plus, la nature du dialogue est violente. Ce sont des échanges verbaux qui prennent en quelque sorte l'image d'un combat de boxe ou d'une partie d'échecs. La parole est utilisée comme une arme. Le spectateur doit décoder et suivre les coups qui sont donnés pour suivre l'évolution et le déroulement de ce combat. Elle est également à l'image de l'impasse et de la rivalité auxquelles font face les personnages.

La forme dramatique et le dialogue dans les pièces de David Mamet et de Serge Boucher témoignent de l'héritage du réalisme. À l'image de la conversation, le dialogue suit ces conventions sociales; il est spontané et vraisemblable. Il se veut la réplique parfaite du

langage courant. Les pièces de Ducharme, quant à elles, reflètent une diversité d'influences. Par exemple, plusieurs scènes de *Ha ha!* rappellent, sur un mode paradoxal, l'esprit du drame domestique, bourgeois et réaliste. Dans les échanges entre Roger et Sophie l'écho du théâtre d'Albee est perceptible, notamment dans ces jeux de vérité et de cruauté qui forment la trame d'une pièce comme *Who's afraid of Virginia Woolf?* On peut également percevoir l'influence québécoise du théâtre réaliste de Marcel Dubé caractérisé par la noirceur de ses drames, et par le comportement excessif de ses personnages. Les influences européennes sur le théâtre de Ducharme passent notamment par le théâtre de Ionesco dont *Les Chaises* constitue une relecture ironique du drame bourgeois et un refus de son efficacité dramatique.

La méthode employée pour l'analyse des textes s'inspire de celle expérimentée par Michel Vinaver dans *Écritures dramatiques*. Cette méthode procure un cadre à l'étude des modalités et des stratégies de l'énonciation verbale. Différente de l'analyse classique, celle-ci repose sur l'étude détaillée du texte avant de s'attarder à sa structure générale. Elle établit des constats et des observations concernant la pièce dans son ensemble mais part du principe que le fragment permet de mieux jauger le travail spécifique de l'écriture. Le fragment est une séquence courte d'un texte qui peut être choisi de manière aléatoire. Conséquemment, Vinaver met en garde ses lecteurs de ne pas incorporer dans la *lecture au ralenti* des informations provenant des scènes précédentes ou des points de synthèse sur l'ensemble de la pièce.

Pour cette recherche, la sélection des fragments reflète le caractère violent des dialogues. Nous avons procédé à une *lecture au ralenti* de chaque passage en questionnant la façon dont la violence opère par la médiation de la parole. La méthode de Vinaver comporte plusieurs étapes : la première consiste à diviser le texte en segments qui marquent les changements de sujet, de ton, d'intensité ou d'interlocuteurs dans le dialogue. La seconde vise à identifier les micro-actions dans le contenu des répliques, dans la succession des répliques ou dans les didascalies. Notre analyse suit également les directives de Vinaver sur les principaux éléments à considérer : situation de départ, information contenus dans chaque séquence, nature de l'événement et le thème du fragment. Elle vise donc à identifier ce qui est dit et comment cela est dit en se référant à ce que Vinaver appelle des « figures textuelles ». La troisième étape porte sur le *Mode de fonctionnement dramaturgique de l'oeuvre*. Il s'agit

d'une synthèse qui regroupe toutes les analyses des fragments. Celle-ci éclaire la manière dont le texte aborde les aspects suivant: l'action de la pièce, le rôle de la parole, le temps, l'intrigue, les personnages, les idées, le rôle des figures textuelles, etc. Une fois ces étapes accomplies pour chacune des pièces sélectionnées, il est possible d'opérer des regroupements et de comparer des procédés d'écriture. La conjointure est une *topographie* des textes de théâtre. Chaque texte peut se positionner par rapport à l'autre.³ Michel Vinaver a démontré avec succès l'efficacité de cette méthode sur des pièces de différents genres, périodes et pays. Cet exercice de synthèse esquisse sommairement les types de violence présents dans notre corpus. L'examen des fragments selon la méthode de Michel Vinaver est l'étape initiale de notre démarche. Notre premier objectif est de repérer les actions dramatiques dans le texte. Cette première étape est réalisée par une *lecture au ralenti* de deux fragments pour chacune des pièces. Le but visé est d'illustrer le fonctionnement du texte chez Réjean Ducharme, David Mamet et Serge Boucher. La méthode de Vinaver est notre ancrage méthodologique car elle structure les analyses. En annexe, se trouve un lexique des figures textuelles dont nous faisons usage dans les chapitres III, IV et V. Une fois ce repérage complété nous entrons dans le cœur de l'analyse de la violence verbale. La théorie d'Erving Goffman guidera la lecture des textes afin d'identifier les stratégies d'agression des personnages. Suivront les observations sur les mécanismes de la violence à partir des hypothèses de René Girard sur le désir mimétique.

³ Michel Vinaver, *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre*, coll. « Babel », Arles, Acte Sud, 1993, p. 894-896.

CHAPITRE I

ANTHROPOLOGIE ET SOCIOLOGIE DE LA VIOLENCE

La recherche présentée dans ce mémoire est née d'une observation générale : que ce soit dans l'espace social ou privé, la violence est au centre des rapports qui existent entre les hommes. Bien que notre attention se soit depuis tournée vers le théâtre, cette optique demeure très présente. Voilà pourquoi notre cadre de recherche sera informé par toute réflexion qui tente de penser la question de la violence. Pourquoi et comment s'insère-t-elle dans les rapports humains? Tout d'abord, nous identifierons la nature de la violence et ses principales caractéristiques.

1.1 La violence : un combat naturel et déclaré

Les définitions de la violence sont nombreuses et souvent divergentes. Il n'empêche que deux notions reviennent constamment : la force et l'opposition. La violence renvoie à un combat livré entre deux entités : « le fait d'agir sur quelqu'un ou de le faire agir contre sa volonté en employant la *force* ou l'*intimidation*. »⁴ La force produit la violence, mais le sens qu'on lui attribue varie. On fait référence entre autres à la force physique, à la force de la nature comme une tempête ou à une force immatérielle, voire mentale, symbolique ou culturelle. Celle-ci peut, par exemple, relever de la sphère émotive ou du *tempérament* d'une personne lorsque *l'expression brutale des sentiments* produit une action ou un comportement

⁴ Yves-Alain Michaud, *La violence*, 6e éd., coll. « Que sais-je ? », Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 3.

violent.⁵ La colère ressentie chez une personne peut à elle seule produire cette force. Elle est donc la première forme d'expression de la violence.

Le mot violence vient du latin *violentia* qui signifie violence au même titre que farouche. Le mot violence est également rattaché au verbe *violare* qui veut dire *traiter avec violence, profaner, transgresser*. La signification de *vis* en latin est *force en action*. Pour agir, la force doit posséder un *corps* et celui-ci doit être en mouvement. En somme, toute *chose* en mouvement ou par son caractère propre peut engendrer la violence. La racine profonde de la violence est également dans la « [...] quantité, abondance, essence ou caractère essentiel d'une chose. »⁶ Il semble que l'origine de la violence se trouve dans l'essence même de la vie et dans les échanges naturels qu'elle engendre.

Dans ses écrits sur la science physique, Aristote présente la violence comme une force qui, par son mouvement, entre en conflit avec les autres éléments de la nature. L'interaction naturelle de ces forces semble inévitable et a une influence sur le destin de chacune : « [...] Les mouvements violents s'opposent aux mouvements naturels (mouvement du feu qui s'élève, de la pierre qui tombe), ces derniers poussant chaque corps à rejoindre le lieu que la nature lui assigne, son lieu propre. C'est donc la nature, pensée comme un système de fins, qui donne sens-orientation et finalité à la violence. »⁷ Ainsi, la violence est une force qui existe grâce à la nature car c'est de là que naît le mouvement. On pourrait même affirmer que la nature met les hommes en contact avec d'autres forces dans le but de définir notre trajectoire et notre position dans le monde.

La force n'est pas toujours synonyme de violence; l'effet qu'elle crée dans son sillage est variable et insoupçonné. Pour qu'il y ait violence, il doit y avoir un conflit, une tension ou une opposition entre deux forces. Dans le cas contraire, le rapport initial entre les corps est

⁵ *Ibid.*, p. 3.

⁶ *Ibid.*, p. 4.

⁷ Hélène Frappat, *La violence*, coll. « Garnier Flammarion », Paris, Flammarion, 2000, p. 16-17.

inchangé.⁸ Le conflit forme l'autre agent constitutif de la violence. Celle-ci est définie comme « l'expression d'exigences internes inconciliables, telles que désirs et représentations opposés, et plus spécifiquement de forces pulsionnelles antagonistes. (Le conflit psychique peut être manifeste ou latent.) »⁹ Le conflit est traditionnellement lié à une lutte entre deux personnes qui ont un but commun ou impliquant « [...] toute situation qui met en scène deux entités antagonistes – deux individus, mais aussi deux pays en guerre ou deux désirs au sein d'une même conscience –, que le choc soit réel ou souterrain. »¹⁰ En somme, les antagonistes sont unis par le même objet de désir. La violence surgit entre eux lorsqu'il y a rencontre ou fusion de leur désir. Ce sont ces interférences qui engendrent un conflit ou produisent un choc. Une force en mouvement ne peut devenir violente sans la rencontre d'une force contraire. Les forces opposées sont les éléments créateurs du conflit.

Selon Hélène Frappat, le conflit n'a pas toujours des effets violents, il peut également créer une force positive. « En son sens cosmologique, la violence est conflit et désigne une opposition entre des forces, opposition qui n'est pas seulement destructive mais peut être productrice; elle engendre le mouvement même de la vie, par opposition à l'immobilité d'un principe unique : "le conflit (Polemos) est père de toutes choses, roi de toutes choses [...]" »¹¹ L'opposition entre les forces peut produire un effet cyclique positif. En fait, le conflit est synonyme d'un choc ou d'un bouleversement mais ne nous amène par forcément vers un combat officiel ou vers la violence. Une force suivant les lois naturelles du mouvement est une force positive. D'ailleurs, l'histoire de la mythologie biblique de l'Ancien Testament illustre cette idée. Le meurtre de Remus par Romulus est un acte meurtrier qui amène par la suite la fondation de Rome. Il en va de même pour le meurtre de Caïn à l'endroit d'Abel. La

⁸ *Ibid.*, p. 19.

⁹ *Grand Usuel Larousse; dictionnaire encyclopédique*, éd. mise à jour, vol. 2, coll. « In extenso », Paris, Larousse-Bordas, 1997, p. 1703.

¹⁰ Jean-Pierre Sarrazac, « Poétique du drame moderne et contemporain : lexique d'une recherche », *Études théâtrales*, 2001, no 22 (Décembre), p. 30-31.

¹¹ Hélène Frappat, *La violence*, p. 16-17.

mythologie raconte en effet qu'après son geste, le père laisse partir son fils qui peut ainsi créer sa propre descendance.¹²

1.2 Agir ou employer une stratégie

L'interaction naturelle des forces et les rencontres du hasard peuvent faire place à une violence non désirée. Les gestes reliés à l'intimidation ou à la provocation sont par contre calculés, volontaires et directs. Les intentions et les circonstances propres à ce type de violence impliquent de nouvelles définitions impliquant les notions de *domination* et de *pouvoir*. Ces concepts sont nourris par une détermination et un désir précis, celui de vaincre son adversaire. La *domination* se produit lorsqu'une personne l'emporte sur les autres par l'*image* qu'il représente, par ce qu'il est (son *influence*) ou par une *force* (physique ou mentale). Il s'agit essentiellement de la capacité d'une personne à s'imposer devant les autres.¹³ Le *pouvoir*, quant à lui, est le fait de « disposer de moyens naturels ou occasionnels qui permettent une opération particulière. » L'exercice du pouvoir se produit lors de circonstances atténuantes, c'est-à-dire lorsqu'une personne a une capacité et une liberté d'action. Il se produit également grâce à une prise d'autorité.¹⁴ En somme, une action à caractère violent consiste à obliger une personne à poser un geste contraire à sa volonté sous l'emprise d'une *force* quelconque ou d'un ensemble de facteurs propices à cette soumission. Ces définitions mettent en avant plan le rôle joué par l'*image* d'une personne ainsi que le rôle de la *circonstance* comme outils de violence. Nous reviendrons à ces concepts avec les rituels de l'interaction sociale de Goffman.

Le droit pénal a introduit la notion de brutalité et d'agressivité dans la définition juridique de la violence. L'*agression* se définit comme ceci : « Action de celui qui attaque le

¹² René Girard, Guy Lefort et Jean-Michel Oughourlian, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, Paris, B. Grasset, 1983, p. 69-170.

¹³ Alain Rey (dir. publ.), *Le grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, 2^e éd. rev. aug. et mise à jour, vol. 2, Paris, Dictionnaire Le Robert, p. 1633.

¹⁴ *Ibid.*, vol. 5, p. 1071-1072.

premier et sans provocation.»¹⁵ Le verbe agresser se résume à un seul mot, *attaquer*. L'agresseur attaque et le fait sans avoir été provoqué et pour aucune raison valable. L'agression peut également porter atteinte aux personnes visées de différentes manières car elle vise à « [...] blesser autrui, à lui nuire, à l'humilier ou même simplement à s'opposer à lui.»¹⁶ En somme, elle sert deux actions : attaquer et menacer. Le caractère *brutal* de la violence se trouve, quant à lui, dans l'acte même de l'agression qui est de nature *surprenante* et *injustifiée*. Elle se manifeste sans prévenir.

Yves-Alain Michaud a fait le sommaire des conceptions de la violence et a identifié deux grands types ou familles: « d'un côté, le terme « violence » désigne des *faits* et des *actions*, tout ce que nous avons l'habitude d'appeler des violences ; d'un autre côté, il désigne une *manière d'être* de la force, du sentiment ou d'un élément naturel – qu'il s'agisse d'une passion ou de la nature.»¹⁷ En ce qui concerne le premier type de violence, il est aisé de l'identifier car sa nature explicite est entièrement dévoilée. Sa force brutale vient briser la paix et l'ordre et les dommages qu'elle cause sont visibles. Ce sont des actes violents qui sont tangibles, quantifiables et qui relèvent du droit pénal. Le second type de violence est défini comme « [...] une *manière d'être* de la force, du sentiment ou d'un élément naturel [...] »¹⁸ Il relève d'un ensemble de critères dont les effets sont perçus à long terme. Dans ce cas-ci, la violence peut être une force de la nature ou de l'homme, sa provenance semble infinie car « elle s'oppose à la mesure, à la retenue ou au contrôle.»¹⁹ On doit donc se questionner sur la manière dont elle se produit et sur le chemin qu'elle prend pour causer des dommages. Elle est moins familière, difficilement saisissable et palpable. Seuls la situation, le contexte et le rôle que les hommes sont amenés à jouer peuvent dévoiler sa nature. L'esprit d'analyse est parfois nécessaire pour l'identifier. La violence se produit lorsqu'un geste va à l'encontre des *règles* ou qu'il brise les *repères* intimes ou sociaux d'un individu. Les études sociologiques

¹⁵ *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, nouv. éd., vol. 1, Paris, Quillet, 1981, p. 97.

¹⁶ *Ibid.*, p. 97.

¹⁷ Yves-Alain Michaud, *La violence*, p.3

¹⁸ *Ibid.*, p. 3.

¹⁹ *Ibid.*, p. 4.

d'Erving Goffman sont basées sur ces principes. Ce théoricien se questionne sur les diverses significations que revêt une action dans les interactions de la vie quotidienne. Selon lui, la violence provient des gestes et des actions qui s'écartent temporairement de la norme ou qui vont à l'encontre des règles et des conventions sociales. Son étude porte sur les agissements et impressions créés par l'être humain qui peuvent briser l'harmonie dans les rapports humains, voire atteindre l'intégrité d'une personne. Selon Goffman, le respect des mœurs, des règles et des conventions sociales ainsi qu'un comportement avisé nous protègent de la violence.

1.3 Les normes sociales : le jury des sociétés civilisées

Les normes sociales sont en quelque sorte des barèmes servant à évaluer la violence car c'est dans le respect de ces règles que se trace la limite entre une action violente et une autre. La norme sert de « règle, principe, critère auquel se réfère tout jugement » et assure ainsi l'intégrité des sujets sociaux.²⁰ En fait, elle trace les règles de conduite. En droit, « la violence est relative à des normes. »²¹ Il arrive parfois que les hommes manipulent et changent la *norme* lors de circonstances précises. C'est ce que nous faisons avec certains sports où tous les participants et spectateurs, d'un accord commun et selon des règles et des limites pré-établies, acceptent et intègrent la violence au sport. Ce qui rend complexe les normes ce sont ses zones grises, de sorte qu'une action peut être immorale pour l'un et acceptable pour l'autre. La violence devient donc plus difficile à saisir et par le même fait à identifier; elle est variable et mouvante.

Ainsi, une analyse objective de la violence est impossible car toute évaluation passera par le filtre des valeurs morales et culturelles. D'ailleurs, c'est sur ces divergences qu'elle se joue très souvent : « Il y a violence quand, dans une situation d'interaction, un ou plusieurs acteurs agissent de manière directe ou indirecte, massée ou distribuée, en portant atteinte à un ou plusieurs autres à des degrés variables soit dans leur intégrité physique, soit dans leur

²⁰ *Grand Larousse en 5 volumes*, T. 4, Paris, Larousse, 1994, p. 2191.

²¹ Yves Michaud, *La violence*, p. 6.

intégrité morale, soit dans leurs possessions, soit dans leurs participations symboliques et culturelles. »²² Cette définition démontre que l'interaction humaine peut engendrer de multiples possibilités de violence directes ou indirectes. La théorie de Goffman repose sur cet ensemble de facteurs sociaux et culturels qui guident et contrôlent les gestes et le comportement de l'homme en société. Il y a violence lorsqu'une action vient briser un système en place. Goffman énumère les principales situations du quotidien vulnérables à différents mouvements perturbateurs. Sa théorie fait état d'actions, parfois compromettantes, que l'homme doit poser pour s'intégrer socialement. Les rituels d'initiation des nouveaux étudiants dans les universités sont des exemples de la soumission de l'homme à son milieu social. L'étude des rituels de l'interaction sociale a également comme objectif de mettre en valeur l'écart qui existe entre les normes de groupes particuliers et les normes générales et officielles. Le milieu carcéral, jugé violent, fonctionne selon des normes qui heurtent la raison commune. La prison est un lieu qui permet et entretient une violence quotidienne inadmissible dans un autre contexte ou milieu social.

Mais se peut-il que la violence se produise à l'inverse dans l'application des règles morales et dans la recherche de l'ordre? Le policier doit parfois faire usage de violence pour faire respecter la loi. La théorie de Goffman explore cette zone grise qu'implique l'application des normes sociales. Selon lui, non seulement la présence de la violence est spectaculaire mais elle existe dans certains de nos rites d'interaction sociale. Il s'agit d'une violence disciplinée et réprimée mais dont la nature violente reste intacte. Sa présence est due au fait qu'elle est elle-même créatrice des règles, des structures et des conventions sociales.²³ En effet, le progrès et le développement des sociétés civilisées se sont fait par la création de systèmes ayant pour mission de protéger l'homme. Cette protection est assurée par le contrôle qu'exercent notamment l'État et ses institutions (politiques, juridiques) sur la violence pour éviter qu'elle n'éclate. Pour René Girard, la violence est une force destructive mais également créatrice. Elle est le principe fondateur de l'humanité. « La violence relève de

²² *Ibid.*, p. 9-10.

²³ *Ibid.*, p. 8.

l'histoire des peuples : c'est un instrument qui, comme tel, est indicible, insondable; elle fait partie de ces "choses cachées depuis l'origine et la fondation du monde." »²⁴ La mythologie et les textes bibliques démontrent que l'évolution de nos sociétés s'est faite par la violence extrême. Girard démontre qu'à travers l'histoire, le désordre et la difficulté des hommes à obéir aux règles sociales les ont amenés à user de violence pour assurer un retour à l'ordre. « Le passage d'une paix à l'autre ne peut pas se dérouler sans violence. »²⁵ Le sacrifice animal ou humain faisait partie d'un système moral qui protégeait la communauté en vertu de ses effets réparateurs. D'autres penseurs se sont questionnés sur l'origine de la violence. Pour les uns, la violence provient de l'instinct ou de la passion et des sentiments de l'homme. Freud croit que le meurtre du père (Isaac) par les frères (Jacob, Esaü) dans l'Ancien Testament est un acte originel à l'homme. René Girard, quant à lui, l'explique par la théorie du sacrifice.²⁶ La violence sert un objectif précis, celui de punir et d'instaurer un ordre collectif. Elle procure à l'homme un sentiment de justice collective et personnelle, une illusion qui est fausse. La richesse de la pensée de Girard se trouve dans ces deux éléments, le meurtre collectif et le désir mimétique. D'une part, le sacrifice existe grâce à la paix sociale qu'il procure. D'autre part, le processus mimétique domine et contrôle les rapports humains ; il introduit le désir et la haine dans le cercle infernal de la violence.

1.4 Les causes philosophiques de la violence selon René Girard

Pour René Girard, la violence est sacrée. L'œuvre philosophique de celui-ci tente de démontrer que la violence dans nos sociétés est l'héritage des mythes et de la religion. En effet, les récits bibliques et les mythologies anciennes regorgent de violence qui apparaît ainsi comme un élément central de la vie de la Cité. Le sacrifice est un rituel religieux qui a pour effet de ramener l'ordre dans une communauté. Outre les récits bibliques qui fournissent des preuves de pratiques violentes, d'autres témoignages révèlent que les sociétés antérieures à

²⁴ *Ibid.*, p. 37.

²⁵ René Girard, *Violence d'aujourd'hui, violence de toujours : textes des conférences et des débats : XXXVIIes Rencontres internationales de Genève*, Lausanne, L'Age d'homme, 2000, p. 21.

²⁶ *Encyclopédie Bordas*, 2e éd., sous la dir. de Claire Hallouin, vol. 10, Paris, Société générale d'édition et de diffusion, 1994, p. 5536.

l'Antiquité classique connaissaient le pouvoir du sacrifice. Un animal était sacrifié alors que d'autres pratiquaient le *lynchage*, c'est-à-dire la lapidation, pour rétablir la paix sociale.

1.4.1 La violence, un droit sacré et nécessaire

Selon Girard, l'ordre *religieux* protège l'homme. Son rôle est similaire au système judiciaire des sociétés démocratiques. Il a ses propres mécanismes, il fonctionne grâce à des rites et des interdits. Il offre un cadre institutionnel qui règle la bonne marche de la société. Les interdits de la religion existent pour éviter la *violence réciproque*, c'est-à-dire la vengeance personnelle. Le sacrifice, quant à lui, était utilisé autrefois uniquement pour l'effet qu'il produisait, c'est-à-dire le retour de la paix.²⁷ Le religieux avait pour tâche d'enseigner aux hommes « [...] ce qu'il faut faire et ne pas faire pour éviter le retour de la violence destructrice. »²⁸ C'est en ayant la foi dans de tels rites que les hommes acceptaient de se soumettre à des pratiques violentes. La religion leur conférait une légitimité pour vaincre la violence par la violence.

Dans la logique religieuse, le sacrifice est un acte sacré et divin exécuté à la demande des dieux pour apaiser leur colère. Une victime est sacrée dès qu'un groupe de personnes décrète qu'elle va être tuée. Le caractère divin qui lui est conféré provient du fait que ce rituel de la mort a une tâche pacifique et unificatrice. Il procure à la population un sentiment de justice et de paix en même temps qu'il produit une catharsis : « Pendant que le prêtre assouvit l'exigence divine de violence, la *foule* des hommes se sent innocente et pure. »²⁹ Cette cérémonie enseigne à l'homme qu'il doit s'y soumettre et a fait naître une violence institutionnalisée. La religion fonde ses assises sur un autre principe : celui de désir mimétique. Elle enseigne par ce rituel à utiliser à bon escient la violence et propose comme remède le meurtre collectif aux maux des hommes. Il y a donc une bonne et nécessaire violence à l'effet divin pour assurer l'ordre.

²⁷ Charles Ramond, *Le vocabulaire de Girard*, Paris, Ellipses, 2005, p. 61.

²⁸ François Chirpaz, *Les enjeux de la violence : essai sur René Girard*, Paris, Éditions du Cerf, 1980, p. 73.

²⁹ Charles Ramond, *Le vocabulaire de Girard*, p. 76.

1.4.2 Un mal humain intemporel : le désir mimétique

La théorie de Girard se base sur la notion du désir mimétique. Tout d'abord, le désir à lui seul est un phénomène naturel dans l'interaction des hommes. Il est initié par une autre personne : « le monde premier de l'homme [...] c'est la société des autres hommes. Ce que l'être humain expérimente en premier lieu [...] c'est son propre semblable [...] »³⁰ Ce sont les autres qui définissent les objets de désir. En fait, le désir d'être comme l'autre devient plus grand que l'objet désiré au départ. L'imitation triomphe, elle a un très grand pouvoir dans les relations humaines et dans la formation de l'identité personnelle. Aristote mentionnait dans sa *Poétique* que « imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance (l'homme diffère des autres animaux en ce qu'il est très apte à l'imitation et c'est au moyen de celle-ci qu'il acquiert ses premières connaissances.) »³¹ À ce titre, ses gestes, sa démarche, son habillement, mais également ses désirs, peuvent être imités. Girard tient compte du fait qu'il s'agit d'une *action consciente de l'homme* mais qui est également incontrôlable et inconsciente dans la mesure où elle porte sur des désirs.³² De ce fait, la personne imitée devient automatiquement un rival et l'on comprend par là que le désir mimétique alimente la violence en imposant la rivalité et le conflit entre deux personnes.

Dans son analyse des textes de Shakespeare, Girard démontre la présence récurrente du désir mimétique dans les relations humaines. Il se questionne également sur sa trajectoire, sa provenance et son histoire. La rencontre des désirs définit l'action dramatique car elle maintient la rivalité et le conflit entre ces opposants. Nous verrons un peu plus loin comment Girard a analysé les pièces de Shakespeare à partir de cette vision. Il ne s'est toutefois pas limité à cet auteur: « Proust compare à la soif ce désir atroce d'être l'Autre : "Soif – pareille à celle dont brûle une terre altérée – d'une vie que mon âme, parce qu'elle n'en avait jamais reçu jusqu'ici une seule goutte, absorberait d'autant plus ardemment, à longs traits, dans une plus parfaite imbibition." [...] Le héros dostoïevskien, comme le héros proustien, rêve

³⁰ François Chirpaz, *Les enjeux de la violence*, p. 11.

³¹ *Ibid.*, p. 48.

³² Charles Ramond, *Le vocabulaire de Girard*, p. 53-55.

d'absorber, d'assimiler l'être du médiateur. [...] »³³ Le désir d'être comme l'autre nourrit les objectifs et les actions dramatiques de plusieurs personnages de fiction. Girard y voit une preuve que l'être humain est fondamentalement un être mimétique et de désir. Chez cet auteur, la violence ne vient pas d'un monde extérieur à l'homme mais elle est contenue dans ses rapports humains et lui est innée.

1.4.3 La recherche d'un coupable

Le sacrifice a pour fonction de ramener l'ordre. Il divise la violence en deux, la mauvaise, qui doit être expulsée, et la bonne qui passe par la médiation du rituel sacrificiel. L'enjeu de la violence se trouve dans ce rejet de la mauvaise violence ou essentiellement dans ce qui doit être éliminé pour ramener l'ordre.³⁴ C'est à ce moment que survient la recherche du bouc émissaire. Girard définit les rites de la manière suivante : « [...] mises à mort violentes d'hommes ou d'animaux effectuées par un prêtre devant la communauté assemblée. Sous l'action de ce mécanisme *cathartique*, la société tout entière se trouve apaisée, au prix d'une violence exercée par procuration sur une *victime émissaire*, dont le rôle est de *prendre sur elle* la violence qui menacerait sans cela le groupe lui-même (rivalités, envies, concurrences, vengeances, etc.) [...] il s'agit d'un phénomène universel, par lequel les hommes ont logiquement, pendant des millénaires, commémoré l'événement qui les touchait tous au plus haut point, à savoir précisément la naissance de l'humanité. »³⁵ Le sacrifice, un meurtre collectif, serait donc un acte de commémoration et de refondation. Au-delà de la foi et de l'influence de la religion, le sacrifice est considéré par le groupe qui le réalise comme un acte de civilisation.

Le mécanisme du bouc émissaire possède un caractère universel et intemporel. Son déroulement épouse une même logique : tout d'abord, un pré requis obligatoire est une communauté en situation de crise interne. Il se produit dans un contexte précis, soit

³³ René Girard, *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Paris, Bernard Grasset, 1961, p. 59-60.

³⁴ François Chirpaz, *Les enjeux de la violence*, p. 63-67.

³⁵ René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, p. 51.

lorsqu'une communauté est opprimée par une crise interne ou externe, telle une guerre civile, une épidémie ou une catastrophe naturelle. Étant donné que la violence opère comme un cercle vicieux, le seul moyen de l'arrêter est de recourir à une force extérieure plus grande que la première. En réalité, le sacrifice ne met pas fin à la violence comme le croient ses pratiquants, il ne fait que la dévier et l'écarter. La violence est un cycle sans fin; le seul moyen de l'arrêter temporairement est de la détourner. On désigne alors un bouc émissaire, c'est-à-dire un coupable. Cet individu a deux fonctions : celui de tenir le rôle du coupable ainsi que celui de substitution, davantage symbolique, pour mettre fin à la crise.³⁶ La substitution implique que la *victime sacrificiable* n'est plus une personne, ni un sujet. Elle représente une violence qui ne lui appartient pas. N'étant plus ce qu'elle est, elle devient aux yeux des autres un objet de violence dont le rôle est de mettre fin à un conflit.³⁷ Dans sa mise à mort, la victime procure la paix et l'unité. Aussi étonnant que cela puisse paraître, le groupe éprouve ensuite de la reconnaissance envers le sacrifié pour le *miracle* qu'il a apporté à la communauté. C'est ainsi qu'il devient le héros ou le Dieu d'un mythe.³⁸ Le bouc émissaire incarne cette mauvaise violence puis prend une forme positive et réparatrice. Il est soumis aux désirs et aux besoins du peuple.

Un autre fondement du sacrifice est que « [...] la substitution sacrificielle a pour objet de tromper la violence [...] »³⁹ Girard donne en exemple des extraits de la *Genèse*. Le récit biblique de la bénédiction de Jacob par son père Isaac sert ainsi à illustrer le principe de la *duplicité de la substitution*. Tout d'abord, un animal est sacrifié pour éviter un acte de violence entre un père et un fils. Cette substitution oblige le père à délaissier l'objet de violence visé au départ. Mais le sacrifice ne s'arrête pas là. Jacob se déguise avec la fourrure de l'animal sacrifié pour se faire passer pour son frère aîné, Esaü. Le père est dupé et donne par erreur la bénédiction à Jacob.⁴⁰ Il y a donc eu un glissement entre la victime originelle et

³⁶ Charles Ramond, *Le vocabulaire de Girard*, p. 5-6.

³⁷ René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Hachette, 1998, p. 15-18.

³⁸ *Ibid.*, p. 15-18.

³⁹ *Ibid.*, p. 18.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 18-19.

la victime sacrifiée. La substitution est un moyen de détourner la violence en remplaçant l'objet du mal par un autre. La rivalité des deux frères introduit la notion du *double*, à la fois liée au processus de la violence et présente au théâtre (nous y reviendrons).

Le sacrifié subit la violence de toute une communauté. Il y a là un acte violent, atroce et tribal. Mais pour les participants à ce meurtre collectif, la victime rituelle ne tient pas le rôle d'un bouc émissaire. Le peuple voit en lui un véritable coupable. Les participants ignorent ou n'ont pas conscience qu'une substitution a lieu.⁴¹ Selon Girard, Œdipe en est l'exemple parfait, car aux yeux de la population, il est à la fois coupable et héros. Dans la mythologie, Œdipe adhère au rôle du coupable qui va jusqu'à ressentir de la culpabilité face aux actes qu'il a commis, un élément qui trahit le principe du bouc émissaire.⁴² C'est contre cette logique que s'engagera par la suite le Christianisme en refusant le modèle sacrificiel. Lorsque les participants ou témoins du rituel réaliseront l'innocence de leur victime, un sentiment de culpabilité gagnera le peuple et enlèvera au sacrifice son « efficacité pacificatrice, réconciliatrice ou structurante. »⁴³ Dans le Nouveau Testament, le Christ est crucifié et ce malgré son innocence. La population avait conscience de son innocence et, dans ce contexte la violence a cessé d'être bonne et réparatrice. À partir de ce moment, les sociétés ont trouvé la faille, ou plutôt la tromperie, du *mécanisme du bouc émissaire*. Cette logique, ou croyance selon laquelle une société pouvait expulser la violence fut à jamais répudiées.

1.4.4 Shakespeare; un maître du désir mimétique

Girard propose un modèle d'analyse qui met en lumière le désir mimétique dans les œuvres de Stendhal, Proust, Dostoïevski, Flaubert, Cervantès ainsi que dans la comédie et dans le drame de Shakespeare. Cette structure est à la base formée par une analyse de la structure triangulaire qui met en avant plan le désir mimétique. Les concepts du désir

⁴¹ Charles Ramond, *Le vocabulaire de Girard*, p. 7.

⁴² *Ibid.*, p. 7-8.

⁴³ *Ibid.*, p. 64.

mimétique, de l'analyse triangulaire, du double mimétique et de la crise mimétique seront appliqués à notre corpus. Voici en quoi ils consistent et comment ils sont reliés l'un à l'autre.

Selon Girard, le désir est à la base d'une structure *triangulaire* composée d'un sujet (l'être imitant), d'un médiateur (l'être imité) et d'un objet. Dans son analyse des *Deux gentilshommes de Vérone*, Girard analyse cette structure qui existe entre Valentin, Silvia et Protée. Valentin et Protée sont des amis d'enfance ayant reçu la même éducation. Le lien serré qui les unit les amène parfois à s'imiter l'un l'autre, et ce de façon naturelle et inconsciente. Lorsque Valentin se rend à Milan, il fait la rencontre de Silvia et développe un amour pour elle. Son ami Protée rend visite à Valentin qui lui avoue son amour pour Silvia. Cette confession irrite d'abord Protée, puis fait naître chez lui les mêmes sentiments envers Silvia. Valentin est donc le modèle ou le médiateur du désir mimétique, Protée est le sujet qui imite et Silvia, l'objet désiré.⁴⁴ L'imitation a amené Protée et Valentin à désirer la même femme. On devine que l'objet de désir ne peut être partagé. Cette situation provoque et alimente une grande rivalité entre les deux hommes jusqu'à l'éclatement de la crise. L'analyse de Girard démontre que les conséquences du désir mimétique ne peuvent être que l'envie et la jalousie. Ces amis d'enfance ont appris depuis toujours à s'imiter mutuellement et sont incapables de mettre fin à ce qui définit leur identité. Chacun existe uniquement en fonction de l'autre.

Le double apparaît, dans cet exemple, créateur de la crise mimétique. Ayant développé les mêmes intérêts et partagé les mêmes objets de désir depuis leur enfance, les sujets mimétiques finissent par devenir des doubles. Valentin et Protée sont incapables de se dissocier l'un de l'autre, de sorte que l'objet commun de leur désir leur appartient également. Dans le cas où les sujets sont étrangers l'un à l'autre, la rivalité est responsable de la soudaine ressemblance entre rivaux ou plutôt de ce rapprochement entre adversaires. La crise mimétique se produit lorsque la rivalité augmente entre les rivaux.⁴⁵ Elle risque de se produire au moment où l'un des sujets se rapproche de l'objet désiré. En fait, les sujets ne

⁴⁴ René Girard, *Shakespeare : Les feux de l'envie*, Paris, Bernard Grasset, 1990, p. 17-18.

⁴⁵ Charles Ramond, *Le vocabulaire de Girard*, p. 53-55.

sont pas seulement des adversaires, ils sont avant tout des modèles et des idoles. L'imitation amène le sujet à désirer plus que l'objet, car s'impose à lui le désir d'être comme l'autre. Chacun imite son modèle pour lui ressembler et ce en dépit du fait que ce comportement traduit une forme d'aveuglement. Dans *Les Deux gentilshommes de Vérone*, le double mimétique conduit Protée et Valentin vers une entente immorale et tragique. Après que Protée ait tenté de violer Silvia, Valentin se réconcilie avec lui et offre en partage Silvia à son ami agresseur : « Tout ce qui était mien chez Silvia, je te le donne. (V,4,83) »⁴⁶ Valentin renonce à la protection et à l'amour unique de Silvia, il sacrifie son objet de désir car son amitié avec Protée ne lui permet plus de vivre cet amour. En fait, le double mimétique conduit nos personnages dans un conflit sans fin qui persiste jusqu'au moment où l'un des sujets subit la perte de ce désir commun.

Le double implique non seulement l'identité des sujets mais il les unit également dans la violence. « La violence est un rapport mimétique parfait, donc parfaitement réciproque. Chacun imite la violence de l'autre et la lui renvoie, avec "usure". »⁴⁷ La violence est décrite ici comme le virus contagieux de la mimésis. « Rien de plus banal que ce rapport quand il prend la forme d'une violence physique et aussi longtemps, bien sûr, que nous restons extérieurs à lui, que nous pouvons le regarder en purs spectateurs. [...] Une fois que la symétrie du rapport mimétique est vraiment en place, c'est d'elle qu'on veut se débarrasser. Sous l'effet de la réciprocité violente, en d'autres termes, tout modèle se transforme en un anti-modèle; au lieu de ressembler, il s'agit désormais de différer, mais la réciprocité se perpétue du fait que tous s'efforcent de rompre avec elle de la même façon. En fait c'est le même désir mais qui ne *croit plus* à la transcendance du modèle. »⁴⁸ Lorsque le modèle n'est plus inspirant, le cycle de la violence se résorbe de lui-même, mais seulement pour un moment avant d'entraîner avec lui un nouveau modèle. Cependant, malgré le mauvais comportement de Protée envers Silvia, le double des deux hommes ne se brise pas. Il semble

⁴⁶ René Girard, *Shakespeare : les feux de l'envie*, p. 26.

⁴⁷ René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, p. 324.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 324.

que le double mimétique peut parfois survivre, et ce même lorsque un des sujets devient un anti-modèle.

Les personnages de Shakespeare persistent dans leur combat vers l'objet désiré ou l'abandonnent. « L'alternative est si effrayante que les héros shakespeariens s'efforcent de l'esquiver. C'est pourquoi ils sont condamnés aux distorsions et aux perversions qui accompagnent les jeux de doubles toujours recommencés. La recherche d'un compromis engendre la conjugaison malsaine de choses qui ne devraient pas se contaminer mutuellement; le renoncement devient une parodie de lui-même où se glissent les ombres scabreuses de la perversion. Des valeurs et des significations qui devraient rester séparées se mélangent – l'amitié et l'éros, la possessivité et la générosité, la paix et la guerre, l'amour et la haine, etc. »⁴⁹ La mimésis engendre la violence et lorsque celle-ci n'a pas lieu les personnages subissent les dommages de leur passivité, c'est-à-dire une forme d'autodestruction ou de sacrifice de ces désirs comme ce fut le cas avec le personnage de Valentin.

Les médiateurs du désir sont à titre d'exemple des parents, des amis, des vedettes ou des héros. En fait, « c'est une personne qui jouit d'un prestige particulier auprès du sujet » et qui possède une « autonomie métaphysique », c'est-à-dire qu'il jouit de ses désirs. Le médiateur est donc une personne rassurante.⁵⁰ Le mythe d'Œdipe est également à l'image de cette structure triangulaire et mimétique entre le père et l'enfant. La mère est l'objet d'amour désiré par Œdipe; le père s'oppose à ce désir et devient un rival et un modèle car il représente ce qu'Œdipe souhaite posséder et devenir. Freud voit dans cette tragédie un *désir originel* chez l'enfant, et c'est ce qui lui a permis d'élaborer sa théorie de l'inconscient. Girard, quant à lui, voit le désir mimétique entre le père et l'enfant.⁵¹

⁴⁹ René Girard, *Shakespeare les feux de l'envie*, p. 26.

⁵⁰ Charles Ramond, *Le vocabulaire de Girard*, p. 13-19.

⁵¹ François Chirpaz, *Les enjeux de la violence*, p. 52-53.

Le double mimétique est un « enfermement dans la psychose d'un désir que le modèle enferme dans une contradiction indépassable. »⁵² C'est l'être humain qui se positionne dans cet enfermement. Les doubles sont des rivaux réellement compromettants, ils sont des perturbateurs. C'est ce qui nous amène à se questionner sur la nature véritable de ce désir. Le désir mimétique n'est aucunement relié au désir de la chair ou au désir « spontané. »⁵³ S'il se manifeste c'est qu'il est introduit par un tiers. Il s'agit donc d'un artifice qui, par son caractère envoûtant, se transmet d'une personne à l'autre. Dans *Le Songe d'une nuit d'été*, Lysandre et Démétrius sont toujours épris de la même fille, d'abord d'Hermia puis d'Hélène. Démétrius imite Lysandre après que ce dernier lui a enlevé Hermia. Puis, Lysandre s'éprend d'Hélène qui avait également fréquenté Démétrius dans un passé lointain. Dans cette pièce, les désirs et les intérêts des hommes et des femmes changent continuellement. Il s'agit d'une réaction en chaîne de la mimésis. Dans *Le Songe d'une nuit d'été*, chaque personne désire une personne qui ne le désire pas.⁵⁴ La chaîne des désirs se poursuit et se multiplie par la mimésis et ce malgré la présence d'un réel désir ou amour. Un des personnages, Obéron, réalise que les amours déclarés sont tous faux et fondés sur aucun sentiment véritable : *tout est imitation*.

Qu'as-tu fait? Tu t'es entièrement trompé
 Et tu as versé le suc d'amour sur la vue d'un amour vrai :
 De ta méprise ne peut que résulter
 Un amour vrai qui change, et non un faux devenu vrai.⁵⁵

La théorie de Girard démontre que la *mimésis* engendre le *conflit* : « [...] nous ne pouvons désirer un objet que si quelqu'un d'autre le désire. » Pour l'enfant, c'est le jouet d'un autre enfant qui est l'objet de désir. Dans le monde des adultes, Girard observe que la mode, la publicité et même la bourse épouse la même logique.⁵⁶ Par ailleurs, le plus grand

⁵² *Ibid.*, p. 50-51.

⁵³ René Girard, *Shakespeare : les feux de l'envie*, p. 51.

⁵⁴ René Girard, *Shakespeare : les feux de l'envie*, p. 47-51.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁵⁶ Charles Ramond, *Le vocabulaire de Girard*, p. 13.

danger se trouve dans la manière que le désir mimétique se recycle chez les sujets. Nous savons que la mode est éphémère et qu'elle ne dure que jusqu'à la prochaine saison mais nous y adhérons tout de même. La mimésis entraîne à tort l'être humain dans des nouveaux désirs pour le conduire vers des conflits plus complexes. C'est dans cette recherche incessante de nouveaux désirs que l'être humain risque de créer des conflits dommageables pour eux-mêmes et pour leurs proches. Dans *le Songe d'une nuit d'été*, Hermia et Hélène deviennent des rivales mimétiques face aux hommes qu'elles courtisent. La même rivalité est présente au sein des hommes et dans les deux cas la rivalité s'intensifie jusqu'à les conduire à l'agression physique.⁵⁷

En somme, le désir et le besoin d'imiter conduisent au mal et l'intensité du désir provoque la crise. Dans de nombreux cas, les doubles peuvent déclencher une crise mimétique. Les frères ennemis, Caïn et Abel, exemplifient le phénomène de doubles. Dans ce cas, la rivalité cesse avec la mort d'un des deux frères.⁵⁸ Dans les pièces de Shakespeare, la crise mimétique est causée par les doubles mais également par un effet de contamination ou une souillure de la société par la violence. Cela se produit lorsqu'il y a absence d'autorité. Le chaos permet un rapprochement entre les sujets rivaux.⁵⁹ La pièce *Troïlus et Cressida* décrit la venue de la violence dans une société affaiblie par la guerre. Girard y voit : « [...] une médiation sur l'effondrement violent des sociétés humaines, sur la désagrégation de l'ordre culturel. »⁶⁰

Ailleurs, Shakespeare utilise les apparitions et les hallucinations de personnages morts pour annoncer la crise de degré.⁶¹ Ceux-ci annoncent un dérèglement qui touche toute la structure sociale. Par exemple, les hallucinations d'Hamlet préviennent la venue des guerres qui terrorisent le Danemark et lui rappellent la vengeance qu'il doit exécuter pour venger

⁵⁷ René Girard, *Shakespeare : les feux de l'envie*, p. 50.

⁵⁸ Charles Ramond, *Le vocabulaire de Girard*, p. 19-21.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁰ René Girard, *Shakespeare : les feux de l'envie*, p. 200-201.

⁶¹ Charles Ramond, *Le vocabulaire de Girard*, p. 92.

l'assassinat de son père. Dans *Hamlet* comme dans *Jules César*, les éléments constitutifs de la crise de degré sont intégrés à l'action dramatique.⁶² Celle-ci incite à la violence et aux sacrifices. Elle provoque le conflit et met en avant plan les irrégularités, les injustices et les désirs insatisfaits des futurs opposants.

Le contexte politique à l'origine de la crise mimétique dans le théâtre de Shakespeare permet de faire un parallèle avec le *système de différenciation*. Girard décrit ce phénomène comme un « effacement des différences et des hiérarchies. »⁶³ Une société organisée et policée réduit l'éclosion de la violence ou d'une guerre civile. Le *système de différenciation* a pour fonction de préserver la paix au sein d'une communauté. Il implique que chaque individu possède une place dans le groupe, qu'il doit respecter les limites de celle-ci et assumer le rôle qui lui est attribué. Un échange de rôles peut être menaçant pour les autres et engendrer une situation chaotique.⁶⁴ Dans *Jules César*, les ambitions de Brutus lui permettent de croire qu'il peut prendre la place de César. Le complot auquel il participe a également pour but de valoriser son image devant son modèle et rival, Jules César.

Le déploiement de la crise mimétique peut dicter l'avenir d'un peuple. Selon Girard, « [...] les premières sociétés proprement humaines (c'est-à-dire pourvues d'interdits, de rites, de symboles, de sacré, d'institutions, etc.) se sont constituées à l'issue de crises mimétiques, par la mise à mort collective d'une victime émissaire. Ce faisant, le groupe échappait à sa violence interne, et se réconciliait. »⁶⁵ Les écrits religieux font mention, à de nombreuses reprises, des crises et de leur résolution par le sacrifice. La violence est en soit un phénomène mimétique car les sociétés appliquent toujours la même procédure pour mettre fin à la violence. La pièce de *Jules César* est l'exemple même du rassemblement mimétique car il s'agit d'un groupe de chefs politiques qui s'unissent pour accomplir le meurtre de leur dirigeant. Le pacte de violence pour mettre fin à la violence est un moyen primitif: on peut

⁶² René Girard, *Shakespeare : les feux de l'envie*, p. 220.

⁶³ René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, p. 166.

⁶⁴ François Chirpaz, *Les enjeux de la violence*, p. 59.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 61.

parler d'un phénomène de groupe « tous contre un » ou de « l'unité et de la loi. »⁶⁶ Ce phénomène collectif trouve sa source dans les écrits religieux et dans les mythes mais se reproduit grâce au désir mimétique de l'homme.

1.5 La violence aujourd'hui

Selon Erving Goffman, se mettre en situation conflictuelle est un trait propre à l'homme. « En tant qu'objets sacrés, les hommes sont sujets aux affronts et aux profanations; et c'est pourquoi, en tant que joueurs rituels, il leur a fallu se provoquer en duel, et attendre de s'être ratés chacun une fois avant de se donner l'accolade. »⁶⁷ Les hommes se confrontent en duel car ils sont des joueurs. Autrefois, la société hiérarchisée appliquait le système sacrificiel pour calmer la violence des hommes. Dans la société contemporaine, vers quoi les hommes se tournent-ils pour assurer la paix et la justice sociales? Où et comment est opéré le sacrifice? En quelle institution ont-ils foi? Le sacrifice est toujours présent dans notre société mais il est organisé et encadré par le système judiciaire. Lorsque la justice ou un gouvernement a fait son devoir, ces derniers procurent à la population le sentiment d'avoir vaincu la violence. Tout de même, sans autorité juridique, comment la vengeance de l'homme est-elle résolue?

La société contemporaine procure toujours à l'homme des moyens de vivre le sentiment de délivrance que procure la catharsis du spectacle de la violence. Les condamnations du système juridique en font partie. Par contre, notre société ne préserve pas la violence pour maintenir l'ordre et la paix sociale. Aujourd'hui, il est socialement défendu d'utiliser la violence pour apaiser les maux collectifs. L'usage de la violence doit se faire en dernier recours et n'est pas glorifié et divinisé. En privant de toute pratique violente les êtres humains, le désir mimétique a rempli l'univers personnel et social. La théorie de Girard a prouvé que le désir mimétique a toujours été à l'origine de la violence. Aujourd'hui, il prend différentes formes dans notre société : « Le désir, c'est la crise mimétique elle-même, la

⁶⁶ Charles Ramond, *Le vocabulaire de Girard*, p. 6.

⁶⁷ Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, Paris, Les Éditions de Minuit, p. 31.

rivalité mimétique aiguë avec l'autre, dans toutes les entreprises dites « privées » qui vont de l'érotisme à l'ambition professionnelle ou intellectuelle; cette crise peut se stabiliser à des hauteurs très diverses suivant les individus, mais toujours elle « manque » de catharsis et d'expulsion. »⁶⁸ En somme, la violence ne se rend plus sur la place publique comme autrefois mais semble rester dans un espace plus restreint. En l'absence des grands bouleversements de masse de la violence, les êtres humains sont conviés à leurs maux intérieurs ainsi qu'aux individus de leur entourage immédiat, qui doivent eux aussi gérer leur propre violence. L'univers privé est le nouveau champ de bataille où se déploie la violence.

La violence est universelle et n'a pas « d'essence propre. »⁶⁹ Elle existe car l'homme est un être mimétique. La mimésis déclenche le conflit, elle est présente pendant sa résolution et même après. La violence se transmet d'un individu à un autre car l'être humain est submergé malgré lui par le désir mimétique. Les analyses de Shakespeare ont démontré que le désir mimétique rend les sujets aveugles à leurs véritables besoins, désirs et amours. Dans la société contemporaine, de nombreux témoignages publics démontrent que les rapports humains sont plus que jamais alimentés par le désir mimétique. L'individualisme et la compétitivité sont valorisés et amènent les hommes à se placer eux-mêmes sur l'échafaud. La libération et l'émancipation du désir mimétique font partie d'un mouvement qui prend de l'ampleur à notre époque.⁷⁰ Les individus se mettent inconsciemment en danger en obéissant à leurs multiples désirs. La rivalité et le conflit risquent de resurgir à tout moment et plus fréquemment. La structure triangulaire du désir mimétique de Girard est construite autour d'un sujet jouissant de ses désirs et d'un autre cherchant à obtenir le même objet de désir. Imiter un modèle de réussite et de plaisir est de plus en plus fréquent dans la société contemporaine.

La violence dans le milieu familial est un phénomène qui se recycle de génération en génération. Depuis les écrits bibliques, elle est identifiée au fléau qui contamine les relations

⁶⁸ René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, p. 312.

⁶⁹ Charles Ramond, *Le vocabulaire de Girard*, p. 77.

⁷⁰ René Girard, *Des choses cachées depuis la fondation du monde*, p. 312.

humaines : « N'allez pas croire que je suis venu apporter la paix sur la terre; je ne suis pas venu apporter la paix mais la guerre. Je suis venu opposer l'homme à son père, la fille à sa mère et la bru à sa belle-mère : on aura pour ennemis les gens de sa famille. »⁷¹

Girard décrit la société moderne comme un peuple vulnérable et endormi qui remplace son besoin de violence par d'autres besoins. Il fait mention de la substitution de la violence : « c'est bien le message du Christ qui triomphe dans le monde scientifique contemporain et dans la société de consommation, de confort et de politesse. Nous avons trouvé d'autres moyens qu'un meurtre collectif, réel ou stimulé, pour nous protéger de notre propre violence et pour établir la paix dans les groupes humains. »⁷² La société joue un rôle déterminant car c'est elle qui impose des modèles et des besoins matériels. La *désintégration culturelle et sociale* a plongé les hommes dans ces nouveaux rituels de la consommation et de l'interaction sociale.⁷³ L'absence de cadre social, tel que le sacrifice, a privé l'homme de son remède contre la violence. Celui-ci se retrouve face à lui, face à son désir d'imitation et de haine.

Une autre caractéristique propre à l'époque contemporaine est l'exposition de l'homme à la violence dans la vie quotidienne. Comment la proximité de la violence s'est-elle accrue dans l'interaction sociale? La société moderne est égalitaire, ce qui fait en sorte que le rang social ne définit plus notre position dans le monde. L'égalité des droits s'oppose à toute sélection sociale du sacrifié. La valeur d'une personne n'est plus dans le rang ou dans la classe sociale mais dans ses actions et ses efforts. La destinée de l'homme se trouve dans la maîtrise de son image sociale, ce qui peut constituer des éléments de risque. En effet, les modèles correspondant aux divers statuts et rôles qu'il est amené à jouer dans le quotidien sont restreints par rapport à la complexité et à la diversité des personnalités. Chaque individu doit incarner du mieux qu'il peut une image socialement acceptée de lui-même. Aux yeux des autres, cette image devient le repère de son identité.

⁷¹ René Girard, *La violence d'aujourd'hui et de toujours*, p. 23.

⁷² Charles Ramond, *Le vocabulaire de Girard*, p. 62.

⁷³ René Girard, *La violence d'aujourd'hui et de toujours*, p. 14.

Il faut jouer notre personnage social de manière cohérente même s'il ne nous représente pas complètement. Se conformer au cadre social de chaque situation même si les personnes de rang ou socialement élevées ne la respecte pas. Ceci implique qu'on doit tolérer certaines injustices et s'incliner par respect ou par devoir pour ne pas abîmer notre image sociale. Il faut donc trouver le bon dosage de sincérité et faire taire ce qui est mal vu socialement.⁷⁴ L'instabilité politique et sociale de notre époque démontre le non-sens de cette pratique. Pourtant, négliger notre image peut être fatal. La représentation de ce personnage social est à l'image d'un château de cartes. L'individu doit trouver le bon dosage entre son image sociale et la personne qu'il est dans la vie privée.

L'application de l'égalité dans les rapports sociaux confère à chaque individu une charge personnelle très lourde et déterminante dans sa réussite personnelle et professionnelle. Dans un univers qui encourage la compétition et la concurrence, la rivalité mimétique explose. La violence qu'elle génère, quant à elle, n'est plus contrôlée. L'autorité religieuse a été remplacée par un système politique et social très complexe qui protège l'homme mais qui est parfois inopérant. Les enjeux de notre société moderne font de nous d'abord et avant tout des êtres sociaux. Tout repose sur la manière de se présenter et de gérer les impressions des autres sur notre personne. Il faut savoir comment se comporter en public, ainsi qu'être au courant de ses limites personnelles.⁷⁵ En fait, tout repose sur notre façon de se mettre en scène dans la vie, dans la représentation de soi-même. « Le propre des interactions dans les sociétés démocratiques égalitaires est justement leur fragilité constitutive, le fait « que les impressions [...] dans les représentations quotidiennes sont exposés à des ruptures. » »⁷⁶ Ce sont ces ruptures dans les rapports humains qui peuvent entraîner la violence.

Le sujet d'étude d'Erving Goffman porte sur le comportement humain dans les lieux publics et privés. Sa principale tâche est de scruter à la loupe les gestes et réactions de

⁷⁴ Danilo Martuccelli, *Sociologie de la modernité : l'itinéraire du XX^e siècle*, Paris, Les Éditions Gallimard, 1999, p. 437-442.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 444-446.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 444.

l'homme dans les situations de la vie quotidienne. Chaque lieu public possède ses propres conventions. Lorsqu'un individu ne se soucie plus de ces règles, il y a un risque que la violence prenne le dessus. Goffman s'est appuyé sur les principes de la dramaturgie et de la représentation théâtrale pour fonder sa théorie. Ce qui l'intéresse dans la représentation sont les impressions ou les effets produits par une action. Selon lui, une action n'est jamais entièrement vraie ou fausse mais navigue entre ces deux pôles. Il s'intéresse donc à la balance entre la sincérité et la fausseté dans le comportement humain. Tel un metteur en scène soucieux du détail, il s'intéresse à l'apparence des choses et à la densité des informations que les impressions peuvent laisser paraître. Dans le premier tome (*La présentation de soi*) de son ouvrage *La mise en scène de la vie quotidienne*, Goffman s'attarde à la nature implicite des actions. Il a donc comme sujet d'étude les expressions indirectes, telles que les signes symptomatiques et les impressions. Étant donné que la manipulation de l'information implicite est complexe et non intentionnelle, Goffman cherche à démystifier les éléments de constance et de rupture dans le processus de communication. En bref, il observe la logique et le fonctionnement propre des actions implicites. Ces derniers sont spontanés dans la vie courante mais difficile à contrôler et à recréer pour l'acteur.

La méthode de Goffman repose sur l'importance des signes et des impressions dans l'interaction humaine. L'être humain n'a pas le contrôle de l'image qu'il véhicule et des messages qu'il envoie aux autres. En fait, les impressions peuvent être contrôlées seulement lorsque chaque personne démontre devant les autres le souci et le désir de maintenir une interprétation claire de la situation présente. Dans pareil cas, on peut dire que les règles de politesse et de la bienséance sont appliquées. Goffman énonce quels sont les principes propres à la conversation qui permettent à chacun de *garder sa face*, ainsi que celle des autres : engager un échange seulement lorsque les circonstances le permettent, s'ouvrir à l'autre lorsqu'on nous adresse la parole, donner à cette conversation la valeur sociale qu'elle mérite, éviter les trop longs silences, les interruptions et les distractions, consentir aux propos tenus même si cela implique des *mensonges pieux* et se retirer au moment opportun.

Habituellement, un échange est terminé lorsque chacun s'est montré satisfait.⁷⁷ Pour éviter tout conflit, l'interactant doit respecter le contexte, la nature propre à chaque situation et assurer une participation positive. Un comportement inconséquent, des gestes et des paroles hors sujet ou la démonstration d'un désintérêt peut créer de multiples impressions négatives et provoquer un conflit.

La difficulté de cette théorie est dans la marge d'incertitude dont elle dispose car les impressions ne sont pas uniformes, elles changent d'une personne à l'autre. Une action explicite véhicule un message clair sur la position d'une personne et ne brouille pas la compréhension d'une situation. Les actions implicites, quant à elles, sont liées à un contexte et amènent un élément d'ambiguïté dans les échanges. Pour être comprises, on doit les étudier dans leur décomposition et dans l'analyse microscopique. Selon Goffman, une impression se produit à un moment précis, par une technique ou un moyen quelconque et lors de circonstances particulières.⁷⁸ Une meilleure compréhension des impressions permet d'identifier les points de rupture dans le rapport conflictuel. Le système de figuration de Goffman sera utilisé dans notre analyse des personnages et de l'action dramatique.

1.5.1 Le consensus temporaire : jouer carte sur table

Tout agissement public est régi par un *consensus temporaire*. En situation d'interaction, le comportement de l'un doit s'ajuster à celui de l'autre pour maintenir le consensus. Chacun accepte de supprimer les intérêts et les émotions personnels qui pourraient nuire à l'harmonie des rapports. Pour ce faire, chaque *interactant* maintient la distance appropriée afin de ne pas entrer dans l'espace personnel de l'autre ou de créer un malaise.⁷⁹ La distance qu'impose le consensus procure l'anonymat et de ce fait incite chacun à définir l'identité de l'autre. L'individu cherche constamment à cerner l'identité de son *interactant* pour ensuite ajuster son comportement à cette personne. Le même processus s'applique

⁷⁷ Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, p. 32-35.

⁷⁸ Erving Goffman, *La présentation de soi*, T. 1 de *La mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1973, p. 14.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 18-19.

lorsqu'une personne cherche à comprendre une situation. Il ajuste son comportement en fonction de son environnement immédiat et en fonction des règles dans chaque genre de situation, comme cela se produit dans une cour de justice ou dans une église. Le consensus temporaire a donc une influence directe sur les actions posées par l'homme et vice-versa.

1.5.2 Le décrochage et les jeux de l'interaction sociale

En respectant le consensus temporaire, les *interactants* ont comme désir de se protéger d'une certaine violence. Il en résulte un comportement réglé qui s'apparente au rituel des sociétés archaïques, c'est-à-dire une série de gestes et de comportements adoptés spontanément dans des circonstances précises pour *garder la face* en public. En ne respectant plus le consensus, on ouvre la porte à l'agression verbale ou physique. Goffman nomme ce type d'action, les réalignements provisoires. Ceux-ci sont divisés en deux catégories. Tout d'abord, il y a les réalignements contrôlés qui impliquent une réelle confrontation : ce sont des actions verbales intentionnelles. Ce type de réalignement détruit le consensus temporaire. Il inclut également les actions physiques non contrôlées qui produisent le même effet. Goffman qualifie ce réalignement de *scène*. Plus précisément, il s'agit d'une action posée de façon volontaire, vive, et qui ne respecte plus la position de chacun. Ce réalignement survient lorsque nous sommes exposés à une querelle ou un face à face entre deux personnes. Elle se produit entre autres lorsqu'une personne se met à la merci des autres pour se sauver d'un mauvais pas ou qu'une autre personne force son entourage à prendre position en situation de crise. Un changement au sein d'une équipe peut causer le même tort.⁸⁰ Il est une forme d'agression car l'interactant oblige son entourage à le confronter ou à céder à sa demande.

Les réalignements officieux, quant à eux, comportent deux discours, deux formes de pensée ou d'intention. Les propos à double sens sont des exemples typiques. Ce type de réalignement soutient le consensus mais produit tout de même un *désaccord*. Les réalignements officieux courants sont : l'expression d'un mécontentement, les *ouvertures démesurées* et, bien sûr, les propos à double sens. Ils ont parfois comme but de révéler un

⁸⁰ *Ibid.*, p. 181-200.

secret ou de porter atteinte aux intérêts d'une personne. Goffman définit cette stratégie d'interaction en énumérant des réalignements fréquents qui sont des *types de ruptures de représentation* qui nuisent à la maîtrise des impressions mais qui ne brisent pas nécessairement le consensus temporaire. Il mentionne les *maladresses*, telles que les secrets et les commentaires négatifs, une action inadéquate (*intrusion intempestive*) ou les *faux-pas* tels que la gaffe.⁸¹ Ce sont tous des actes verbaux qui nuisent à l'image sociale et qui échappent au contrôle de l'interactant.

À l'inverse, Goffman observe des moyens pour éviter le conflit et pour sauver les apparences. Ces *techniques* se divisent en deux catégories : défensives et de protection. Le rôle des *mesures défensives* est d'empêcher un incident de se produire. Une des *techniques défensives* consiste à exercer un contrôle sur soi (ses sentiments ou toute expression spontanée). L'individu doit « se détacher affectivement de sa représentation » pour réagir dans un état d'esprit neutre. Elle se nomme « discipline dramatique » et tend au même but défensif que le fait d'agir dans le respect de ses obligations morales, avoir une attitude solidaire, appliquer son soutien moral mais éviter de faire passer les intérêts de l'autre avant. En somme, inspirer une loyauté satisfaisante à ses proches et faire preuve de prudence dans ses rapports.

Lorsque les mesures défensives sont respectées, en tant qu'interactant nous adoptons naturellement des mesures de protection. Cette stratégie se nomme le *tact du public*. Le tact implique un questionnement et un souci continu de l'interactant sur la place qu'il occupe parmi les autres. Ce dernier doit se questionner sur son degré d'acceptation au sein du groupe. Puis, son comportement doit se conformer à la place qu'il occupe dans ce groupe. Enfin, un autre moyen d'assurer la maîtrise du consensus temporaire est de « gagner les autres à prendre des mesures de protection en leur faveur. »⁸² L'ensemble de ces techniques a comme objectif commun de maîtriser les impressions ou les actions implicites. Elles

⁸¹ *Ibid.*, p. 181-198.

⁸² *Ibid.*, p. 201-219.

s'opposent à l'honnêteté et à la spontanéité en même temps qu'elles peuvent nuire à notre image et engendrer des mauvaises impressions.

Les exigences de l'interaction se résument à *tenir un rôle*, suivre une *routine* et à appliquer le bon dosage de *familiarité*, de *distance* et d'*intimité*. Le fonctionnement élémentaire de l'interaction sociale exige le contrôle de soi-même. Par contre, l'application de ces exigences n'est pas naturelle.⁸³ Elles vont à l'encontre de la nature humaine. L'homme est lui-même prisonnier de ces règles car lorsqu'il se libère de celles-ci, son comportement est décalé par rapport à la norme. Au théâtre, l'artiste jongle d'abord avec les actions contrôlées et socialisées de l'homme. Puis, une rupture se produit lorsque les personnages révèlent leur identité au grand jour et rompent aussi l'harmonie du milieu. Mais qu'est-ce qu'on entend par tenir un rôle? Cette interrogation a poussé Goffman à poursuivre sa recherche sur l'interaction sociale avec la publication d'un troisième ouvrage sur les rites d'interaction. Dans *Les Rites d'interaction*, il se penche sur les habitudes et sur les rituels immanents à nos interactions sociales. L'étude porte sur le comportement humain à travers le système de *faces* ou de la *figuration*.

1.5.3 La figuration

La *figuration* se définit comme une série d'actions construisant l'image propre d'un individu en conformité avec ce que suggère sa ligne de conduite. Ce système comporte deux composantes, la *face* et une ligne de conduite. La *face* est l'image que projette un individu, les attributs et symboles sociaux. Elle communique des indices ou un aperçu de la ligne de conduite. Elle doit également converger avec la ligne de conduite. On nomme ligne de conduite ou d'action tout ce qui peut exprimer un point de vue sur la situation présente, sur les personnes impliquées ainsi que la prise de position d'une personne face à son

⁸³ *Ibid.*, p. 181.

environnement social.⁸⁴ Cette ligne de conduite, intentionnelle ou pas, amène les autres à se faire une opinion sur la personne en se basant sur les impressions qu'elle dégage.

La *figuration* est un moyen de défense pour soi-même ainsi qu'un moyen de protection pour les autres. C'est dans le respect des rituels d'interaction que chaque individu défend sa face et évite de faire perdre la face à toute autre personne. Dès qu'un personnage faillit à l'exigence de figuration, il y a un risque que la violence vienne mettre fin à l'harmonie. La figuration poursuit ces deux objectifs; le respect de soi-même et celui des autres par l'emploi d'une figure. Dans le cas contraire, négliger sa figuration est un présage à un affrontement violent.

Si toutefois le consensus temporaire est brisé l'individu va inconsciemment piger dans un « répertoire de pratiques figuratives. »⁸⁵ Les *faces* employées sont : l'évitement, la réparation par la sommation (rediriger l'attention sur la faute), l'offre et enfin l'acceptation et le remerciement.⁸⁶ Ces faces sont semblables aux *techniques* de contrôle des impressions car elles sont des mesures de défense et de protection. Par contre, elles sont durables et encadrées par une ligne de conduite. En somme, l'individu agit dans deux directions : il défend sa face en même temps qu'il protège la face des autres. Une attitude défensive pour la sauvegarde de soi-même et la protection des autres doit être appliqué en tout temps pour contrôler la situation.

1.5.3.1 Faire bonne ou mauvaise *face*

Le souhait de tous est de *garder la face* en public et dans son entourage immédiat. Pour y arriver, la ligne d'action suivie par l'interactant doit lui procurer une bonne image. C'est-à-dire une image consistante, appuyée par les autres, qui ne répond pas seulement à l'exigence d'un profit personnel. Il n'est pas simple de *garder la face*, les efforts personnels ne sont pas les seuls facteurs en cause. La *face* est institutionnalisée, elle doit donc porter les

⁸⁴ Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, p. 9.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 17.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 17-23.

attributs et les propriétés connus de tous. Lorsqu'une personne répond aux exigences et caractéristiques de sa *face*, la société consent à lui donner le titre ou le rôle qu'il prétend porter. Par contre, si la personne n'en est pas digne on lui enlèvera sa *face*.⁸⁷ Un comportement qui dégage de l'assurance et de la confiance est utilisé pour écarter les moments d'embarras, et comme mesure défensive. D'autres pratiques connues de tous pour *sauver la face* sont le tact, le savoir-faire, la diplomatie et l'aisance. Par contre, un incident peut forcer une personne à *donner la face*, c'est-à-dire à adopter une autre ligne d'action et une autre *face*.

Goffman part du principe que chaque individu a comme désir de faire bonne figure sur la scène du théâtre social. La relation entre la figuration et le monde social provient de ce souci de l'opinion et de l'affection des autres. L'entourage attribue à chacun une *face* en fonction de la ligne d'action qu'il affiche. Le risque est de s'attacher à cette *face* et de l'en rendre prisonnier. Cette situation l'amènerait à devoir constamment redorer et préserver une image qu'on a trop glorifiée ou perfectionnée, et ce dans l'espoir de ne pas être démasqué. Ce genre de situation est un présage à la *mauvaise figure*, c'est-à-dire lorsqu'il est « impossible, quoi qu'on fasse, d'intégrer ce qu'on vient à apprendre de sa valeur sociale dans la ligne d'action qui lui est réservée. »⁸⁸ Dans ce cas-ci, une personne ne peut exercer sa figuration car elle est incapable d'appliquer une ligne d'action propre à sa *face*. Il est également possible qu'elle n'emploie pas la bonne ligne d'action pour la situation présente. La valeur sociale ou la *face* qu'elle possédait va automatiquement lui être retirée. En somme, en n'appliquant pas la ligne d'action appropriée il ne faudra que peu de temps pour faire piètre figure ou *perdre la face*.

Lorsqu'une personne perd la *face*, elle provoque un sentiment de malaise autour d'elle. Cette situation peut être inconfortable, les témoins souhaitant que ce dernier se ressaisisse en reprenant sa *face* ou qu'il en trouve vite une autre qui saura expliquer sa nouvelle ligne de conduite. Ainsi, chaque individu a comme but premier ou devoir de se trouver une *face*. Une

⁸⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 9-11.

fois cette tâche accomplie, il est prêt à interagir avec les autres aisément. Goffman prétend que la *face* est une *condition de l'interaction*. Ainsi, « étudier les moyens de sauver la face, c'est étudier les règles de circulation des interactions sociales ; cela permet de connaître le code que l'individu respecte à chaque fois qu'il croise les chemins ou les projets des autres, mais cela ne nous apprend pas où il va, ni pourquoi il désire y aller. »⁸⁹ En effet, nous ne pouvons jamais vraiment expliquer les agissements de nos proches. Est-ce qu'une personne pose un geste pour sauver sa *face* ou pour protéger celle des autres? On ne saurait dire parfois. Le système de figuration de Goffman est un outil qui nous permet d'étudier au microscope le comportement humain. Il est donc approprié pour l'analyse théâtrale. Le système des *faces* s'intéresse non pas aux regards, gestes et énoncés verbaux ayant un but précis et unique mais à ceux qui sont sous-entendus, indirects, inexprimés ou parfois gouvernés par un système social très complexe.

Les règles de l'interaction sont élaborées et abondantes, elles ne doivent pas être oubliées. Dans le cas contraire, la violence peut surgir à tout moment. Le refus d'appliquer une *face*, la négligence envers le consensus temporaire et la maîtrise des impressions peut positionner les interactants dans une situation conflictuelle. On ne peut qu'être étonné par l'ensemble des facteurs qui peuvent causer la violence. Les possibilités semblent être infinies dans la mesure où l'on tient compte de la perception et des attentes de chacun sur une situation.

1.5.3.2 La figuration comme moyen d'agression

Goffman a identifié deux types de figuration qui peuvent nuire au consensus temporaire et à la sérénité des rapports humains. Sa théorie prouve qu'un comportement violent peut faire usage de la figuration pour arriver à ses fins. En effet, la *face* permet à l'interactant d'agresser une personne sans être réprimandé. Le décrochage est socialement toléré chez une personne respectée et acceptée de tous, à qui l'on donne droit d'énoncer des faits nuisant à l'image des autres. Le réaligement officieux est alors au service de ce projet

⁸⁹ *Ibid.*, p. 15.

car les propos qui nuisent à l'image de l'autre sont dits mais ne brisent par le consensus. Chacun nie la violence ou lui est aveugle afin de ne pas briser le climat harmonieux. Cette tactique appelée aussi la *rosserie* fonctionne à tout coup, car avec l'emploi d'une bonne *face* nos adversaires ne sont pas préparés à ce combat non officiel et à la rapidité des agressions verbales.⁹⁰

Le réalignement officieux est employé lorsqu'un individu interrompt temporairement sa figuration pour *glisser une vanne*. Il est en lien avec la ligne d'action annoncée ou ne la respecte plus.⁹¹ On serait tenté de nommer ce type de comportement *visage à deux faces*, mais il s'agit avant tout d'un écart de conduite. Rappelons qu'une des raisons courantes poussant un individu à opérer un réalignement est le mécontentement face au consensus temporaire en cours. Ce faisant, chacun exprime sa véritable ligne d'action; par là s'expriment les parts de vérité et d'authenticité des sujets en interaction.

Goffman caractérise le réalignement officieux comme un énoncé étranger au rôle joué par l'individu. Les *rôles contradictoires* sont liés au contrôle de l'information. Tout se joue dans l'aptitude d'une personne à conserver ou non un secret. Goffman a même fait une typologie des secrets et des rôles contradictoires, tels que le délateur (trahison), le comparse (imposteur), l'entremetteur, etc.⁹² Selon Goffman, l'utilisation fréquente de ce comportement par l'emploi d'une *face* permet l'agression à répétition et n'implique aucun dommage officiel. Il s'agit d'un moyen prudent d'exprimer son désaccord, une entente collective où l'on permet à l'autre de dérapier. Goffman définit les opérations de réalignement comme ceci : « ils essaient souvent de tenir des propos étrangers au rôle, pouvant être entendus par le public sans menacer ouvertement l'intégrité des deux équipes ni la distance sociale qui les sépare. »⁹³ Le réalignement est utilisé pour diverses raisons mais il est souvent de nature

⁹⁰ *Ibid.*, p. 25.

⁹¹ Erving Goffman, *La présentation de soi. La mise en scène de la vie quotidienne*, p. 193-194.

⁹² *Ibid.*, p. 144.

⁹³ *Ibid.*, p. 181.

agressive. Ainsi, les réalignements sont des moyens de produire une violence sournoise et mesquine car l'agresseur utilise à mauvais escient la figuration.

Ces stratégies verbales confèrent à l'interlocuteur le droit de nier la signification blessante ou dangereuse que peuvent contenir ses propos. En fait, les personnes agressées font la sourde oreille ou ignorent la violence des propos. Ces individus subissent une forme d'agression de façon passive, qui est étrangement acceptée socialement. En ne réagissant pas aux propos à double sens, le consensus initial est sauvegardé. Quant à l'agresseur, il semble avoir toute la liberté et le droit d'agir. L'objectif recherché est de « se placer subtilement sous un jour favorable et de placer non moins subtilement l'autre équipe sous un jour défavorable, en s'abritant, [...] derrière des politesses verbales et des marques de civilité qui veulent dire en réalité le contraire de ce qu'elles disent. »⁹⁴ L'agresseur met donc beaucoup d'effort pour se présenter à son avantage et pour dénigrer les autres.

Celui qui opère le réalignement le fait sans danger et laisse à ses interlocuteurs le sort de la situation présente. Il revient donc à la personne agressée de préserver le consensus temporaire, de subir passivement cette violence ou encore de rompre le consensus en confrontant son adversaire. Cette logique sous-entend que celui qui répond à la violence par la violence ne serait pas protégé ou excusé. Son geste n'est pas considéré comme un écart de conduite mais comme une attaque ou comme une contre-attaque. À ce stade-ci, le système de figuration est inactif chez les deux participants. Par contre, celui qui a inauguré la lutte se trouve avantagé car la retenue et la politesse des autres lui permettent de faire quelques opérations de réalignement sans pénalité. Alors que celui qui ose dénoncer ou répondre à ces réalignements est pointé du doigt. Selon les règles de l'interaction sociale, le premier qui agresse obtient la tolérance des autres. La personne qui répond à la violence par la violence n'agit plus en être civilisée car ses actions sont à découvert et visiblement sans *face*.

En somme, le réalignement est une technique de communication. Tout est dans la manière de s'exprimer. Pour insinuer des faits, l'interlocuteur doit soutenir deux formes de

⁹⁴ *Ibid.*, p. 181-182.

discours : celui qui est acceptable et celui qui sert à rendre des comptes. Le réalignement est une façon d'adresser ou de repousser un fait ou un mauvais rapport, ce qu'on ne peut normalement pas faire ouvertement sans risquer de détruire la relation initiale.⁹⁵ Il est donc conforme aux règles de l'interaction. Ce moment d'interaction est délicat, car il peut révéler des secrets ou à porter atteinte à ses intérêts.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 185-186.

CHAPITRE II

LA VIOLENCE AU THÉÂTRE

Au théâtre, la violence est parfois utilisée pour servir un propos ou une œuvre. On la reconnaît par le changement physique ou mental qu'elle produit. Elle est une action violente dès le moment où elle laisse sur son passage des victimes et provoque des dommages. Dans la tragédie, suite à une action ou à une série d'événements, des êtres brisés portent en eux les séquelles de la violence. Dans les grandes tragédies grecques, l'action dramatique se construit autour du conflit. Vient ensuite sa résolution qui est censée amener une forme de justice. Antigone et Créon représentent eux-mêmes ces deux entités morales qui s'affrontent. Le conflit est au centre de l'action et il met en place deux opposants. La dramaturgie classique a d'abord associé l'idée du conflit au combat entre deux entités : « Il y a conflit lorsqu'un sujet [...] poursuivant un certain objet (amour, pouvoir, idéal) est "contré" dans son entreprise par un autre sujet (un personnage, un *obstacle** psychologique ou moral). Cette opposition se traduit alors par un combat individuel ou "philosophique" [...] »⁹⁶. Le combat est vécu au moment présent, dans l'action immédiate et se poursuit sous nos yeux. Les tragédies grecques ont appliqué cette notion en structurant l'action du drame de manière linéaire. Le conflit est présenté en début de pièce et se termine par sa résolution à la toute fin comme la fable : « Chaque épisode ou motif de la fable ne prend son sens que par rapport à d'autres motifs qui viennent le contredire ou le modifier : «Caractères et situations [...] s'entrecroisent, se déterminent réciproquement, chaque caractère et chaque situation cherchant à s'affirmer, à se

⁹⁶ Patrice Pavis, *Dictionnaire de théâtre*, p. 66.

mettre au premier plan, au détriment des autres, jusqu'à ce que toute agitation aboutisse à un apaisement final. »⁹⁷

Les auteurs de notre corpus s'inspirent de cette conception classique du conflit dramatique. En plaçant le conflit au centre de l'action, ils confirment sa place dans le drame. Ils se démarquent ainsi d'une certaine dramaturgie contemporaine qui fractionne le conflit et l'action pour laisser place aux émotions qu'il soulève. À la fin du XIX^e siècle, la crise du drame a transformé la nature et la structure de l'action dramatique, ce qui a eu pour effet de déconstruire la fable. Dans la dramaturgie classique, l'événement écrit le drame, alors que dans le drame moderne l'action est dorénavant dans la transformation intérieure du personnage. L'intériorité des personnages constitue le contenu du drame.⁹⁸ Le conflit s'est adapté au drame moderne en laissant place aux conflits personnels et à l'incapacité des personnages à agir. Dans les pièces de Strindberg et d'Ibsen, les personnages évoluent une fois le conflit terminé.

Ces transformations dans le drame font place à une crise du dialogue. La parole au théâtre prend une forme d'expression nouvelle. Le dialogue n'est plus nécessairement un moyen de communication et d'échange. Il est utilisé pour faire parler l'immatériel : l'âme ou le conflit intérieur d'un personnage. Ce qui était impossible auparavant est devenu possible lorsque les règles de l'écriture dramatique ont été réfutées. D'une part, le dialogue qui informe sur l'action immédiate et sur le monde extérieur à l'homme va ensuite s'ouvrir à tous les sujets. D'autre part, la notion d'échange n'est pas toujours appliquée alors que sa forme dialoguée reste intacte. Dans le drame moderne, les auteurs évitent de reproduire un dialogue à l'image de la conversation car l'échange verbal entre protagonistes est voué à l'échec. Le dialogue se situe parfois entre l'auteur et les spectateurs.⁹⁹ La déconstruction du dialogue est

⁹⁷ *Ibid.*, p. 66.

⁹⁸ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, Lausanne, Éditions l'Age d'Homme, 1983, p. 20-28.

⁹⁹ Michel Corvin, *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, 3e éd., vol. 1, coll. « In extenso », Paris, Larousse, 1998, p. 274.

une conséquence née de la crise du drame moderne. Elle va provoquer une cassure avec les autres éléments de la dramaturgie, y compris le rôle joué par le conflit dans le drame.

La déconstruction du dialogue et des éléments dramaturgiques est à l'image des transformations qui se produisent dans le comportement humain à la même époque. Dans le drame moderne, l'univers intime ou privé est au centre de la violence lorsque celle-ci surgit. Dans son ouvrage, Peter Szondi mentionne que le dialogue fait une plus grande place à la dimension intérieure de l'être l'humain. Les scènes ne sont plus liées par un *rapport causal* mais sont plutôt des événements isolés qui prennent leur cohérence dans la progression psychologique du personnage.¹⁰⁰ Le fil conducteur et l'action sont dispersées et créent une incertitude tout au long de la pièce, alors que l'action se noue et se dénoue selon le rythme incongru que veut créer l'auteur. Le conflit traditionnel est absent du drame moderne. Les protagonistes font face à des obstacles immatériels et abstraits qui ne font pas partie de l'action centrale. En fait, on les définit comme des *micro-conflits*.¹⁰¹ Ainsi, la résolution du conflit n'a pas toujours lieu. Les personnages habitent leur conflit et l'action du drame évolue. La violence a parfois lieu en anesthésiant ou en calmant le conflit. Selon Girard, la violence ne connaît pas de fin, elle fait partie d'un cercle vicieux. Son contrôle et sa suppression constituent une violence employée sur soi-même. En habitant leur conflit, les personnages de Tchekhov et de Strindberg alimentent en eux la violence. Au théâtre, la résolution du conflit est traditionnellement associée à la fin de l'intrigue et met un terme au combat entre les opposants. Chez ces auteurs du drame moderne, le conflit reste le plus souvent irrésolu. Ainsi, la violence continue son ravage jusqu'au dénouement de l'action dramatique et même après.

Dans le théâtre contemporain, le conflit ne suit plus la forme dramatique de la tragédie grecque ou classique, mais son principe de base, soit le combat et la résistance devant une

¹⁰⁰ Peter Szondi, *Théorie du drame moderne 1880-1950*, p. 34-40.

¹⁰¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne et contemporain. Lexique d'une recherche*, p. 33.

force quelconque est le même. Ce théâtre fait tout de même place à l'espace intime des personnages, il s'appuie sur des conflits réels. Le théâtre du quotidien entre autres fait son apparition dans les années 1970. Il représente l'intimité, le privé et même la *psyché*. Il est en quelque sorte un témoignage de l'existence de la violence dans les relations personnelles : « aussi le conflit continue-t-il à se décliner au fil des écritures contemporaines, comme si la nécessité que ressentait le théâtre de dire la violence du monde assurait de sa survie : rapports de force dans le couple, conflits sociaux et politiques, guerres, aliénations modernes, la forme dramatique se nourrit encore largement de ces combats quotidiens. »¹⁰² La dimension personnelle dans le drame est présente et est rattachée à une réalité sociale ou économique. Pour la majorité des auteurs contemporains, la forme théâtrale est libre. Aucune structure dramatique ne prime, l'action dramatique est parfois linéaire, parfois circulaire, parfois elle s'inspire du roman. L'artiste est un bricoleur, ou selon l'expression de Jean-Pierre Sarrazac un *auteur-rhapsode* qui se donne pour tâche de « mal raccommoder. » L'auteur rassemble des pièces qu'il aurait séparées auparavant dans le même mouvement qu'il déconstruit automatiquement ce qu'il est entrain de rassembler. Ce jeu lui permet notamment d'inclure ses réflexions et pensées en empruntant parfois, mais pas systématiquement, la voix de ses personnages.¹⁰³

Le corpus choisi va à contre courant des tendances de la dramaturgie moderne et contemporaine. Certains auteurs contemporains de la fin du siècle choisissent de retourner à la forme réaliste et de traiter d'enjeux qui sont reliés de près à la famille et à la vie conjugale. Le réalisme est un théâtre des relations humaines, il utilise l'interaction entre les individus pour explorer la quête, le conflit ou le malaise qui les habitent. L'aspect réel du dialogue que les auteurs créent en utilisant la répétition, la pause, le silence est représentatif d'une quête ou d'une souffrance insoutenable. La violence est compressée dans les gestes du quotidien et

¹⁰² *Ibid.* p. 33.

¹⁰³ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir de drame : écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne L'Aire, 1981, p. 13-17.

dans la conversation banale. Ce théâtre ne cherche pas à poser une réflexion sur la violence mais plutôt à élever l'action humaine au rang d'objet théâtral.

Dans le théâtre réaliste, les protagonistes qui sont témoins de la violence ou ceux qui l'exercent ont tendance à s'isoler dans un événement douloureux du passé ou dans la culpabilité de leur geste. L'abandon et l'autosacrifice font fréquemment partie de la résolution de l'intrigue. Il y a donc une rupture des rapports humains, qui fait place à un combat entre deux êtres mimétiques ou à la suppression de soi-même. Le conflit est également neutralisé par la passivité des personnages. *Au retour des oies blanches* de Marcel Dubé, *Les muses orphelines* de Michel Marc Bouchard, *Natures mortes* et *24 poses* de Serge Boucher sont tous des drames familiaux qui dénoncent cette soumission de l'homme face à la violence. C'est donc dans la passivité, le statu quo ou dans le maintien et la sauvegarde des rapports initiaux que la violence a lieu. Comme la théorie de Goffman le propose, les sujets tentent par ce moyen d'éviter la rupture des rapports et d'entretenir des relations harmonieuses malgré une force contraire. Il s'agit en quelque sorte de contourner ou d'ignorer la violence.

Les désirs ou les intérêts de chaque protagoniste ne se confrontent pas mais se fusionnent. Les personnages acceptent la violence jusqu'au débordement ou en l'absorbant eux-mêmes. Ce comportement est similaire au phénomène des doubles mimétiques de Girard : les interactants se font violence à eux-mêmes en se retirant, en se sacrifiant, en se censurant ou en protégeant un membre de la famille. La vie conjugale et familiale est au théâtre une toile de fond qui est utilisée pour démontrer la suppression de soi. La pièce d'Andrew Bovell, *Speaking in Tongues*, dresse un tableau des conflits qui habitent les relations humaines. Il traite du mensonge, du doute et du sentiment de trahison liés à la pratique de l'adultère ou uniquement dans son intention. Le drame est construit autour de la conservation d'un secret ainsi que d'une violence découlant uniquement de la crainte, justifiée ou non, que l'adultère ou qu'une autre forme de trahison ait lieu. La recherche de la vérité et la peur qu'elle engendre emprisonne nos personnages dans une violence mimétique.

Notre corpus est un théâtre de conflit qui met en scène le combat entre deux êtres mimétiques sur le champ de bataille de la violence. Il fait place au combat frontal pris sur le

vif et à une suite d'actions suivant la structure de la fable. L'action est linéaire et la place occupée par le conflit dans l'action dramatique est centrale. Ce mémoire ne porte pas sur l'esthétique de la violence mais sur la violence elle-même, c'est-à-dire sur ses causes, sur son exercice et sur ses mécanismes dans le drame. Les auteurs de notre corpus démontrent que la violence est un sujet dramatique. Ils font la preuve qu'elle peut nourrir un conflit et être le principal enjeu d'une pièce.

CHAPITRE III

ANALYSE DE *HA HA!* DE RÉJEAN DUCHARME

Dans les textes de Ducharme, la parole assume diverses fonctions. Le dialogue est constitué du jargon québécois et des termes anglais que les Québécois ont intégrés à leur vocabulaire. Cette langue incertaine témoigne des influences culturelles qui cohabitent au Québec. Réjean Ducharme est davantage connu par le public et le monde littéraire pour ses romans. Pour ne nommer que quelques unes de ses réalisations, il y a d'abord eu le grand succès de *L'Avalée des avalés* (1966), puis *Le Nez qui voque* (1967) et *L'Océantume* (1968). Dans son premier roman, le personnage de Bérénice est une adolescente révoltée qui exprime sa souffrance, sa révolte, son désir de liberté, sa haine et sa joie par l'emploi d'une parole véhémement. Elle joue avec la résonance et la signification des mots pour créer des expressions, des rimes et des néologismes : « Je me refuse à tout commerce avec le monde immonde qu'on m'a imposé », « [...] sur le chaise monumentale de l'évêque errant, de l'évêque péroné, de l'évêque tibia. »¹⁰⁴ En inventant son propre vocabulaire, cette adolescente rejette toute autorité suppressive et s'oppose au monde tel qu'il est pour de vivre dans une réalité à son image. Les personnages des pièces de Réjean Ducharme figurent souvent des positions sociales extrêmes. Ce sont des adultes rongés par leurs besoins et leurs vices ou, à l'opposé, des enfants et adolescents qui se battent pour conserver leur pureté.

Dans *L'Hiver de force* (1973), les gestes anodins et banals du quotidien traduisent le refus de vivre d'André et de Nicole Ferron. Ce couple s'isole dans leur appartement avec l'idée de ne rien faire de leur existence. L'auteur décrit chaque sou dépensé, les repas mangés

¹⁰⁴ Françoise Laurent, *L'oeuvre Romanesque de Réjean Ducharme*, coll. « Approches », Montréal, Fides, 1988, p. 15-17.

et ce qu'ils visionnent à la télévision. Tous ces détails sont entremêlés à un discours portant sur l'existence ratée de ces deux anciens étudiants en littérature qui gagnent misérablement leur vie comme correcteurs de texte. Ils trouvent plaisir dans l'isolement, dans la passivité et dans le rejet à tout éveil intellectuel et social. Ces deux marginaux plongent dans un néant, un vide existentiel insoutenable. La parole d'André et celle de Nicole ne forment qu'une, l'auteur n'a pas séparé les répliques. Par cette unique voix se dessinent les archétypes de la société qui même dans leur rejet imprègnent la pensée de ces esprits libres. Leur parole fait place à un discours d'une grande violence car elle met en place des forces contradictoires, celle de la soumission et celle de la résistance de l'homme aux idéologies collectives. Le jocal québécois et le vocabulaire irréel et chimérique sont des formes de rébellion, elles font violence à la langue française qui est une institution. L'auteur déforme les mots en jouant avec leur résonance et crée ainsi une poésie débridée. On retrouve dans ce langage poétique une abondance de violences explicites et implicites nourries par le cynisme et l'ironie des personnages. La parole sert un combat, celui de rester lucide face à la manipulation et à l'influence de toute forme d'autorité ou d'institution. Elle incarne la volonté de survie du poète déchu.

Dans *L'Hiver de force* et *Ha ha!*, Ducharme nous ramène dans l'univers québécois des années soixante-dix. Alors que bon nombre des auteurs affichent un esprit partisan, pour ne pas dire militant, la pensée de Ducharme ne cède à aucune influence. Il ne prend aucune position politique et aborde avec neutralité les débats qui portent sur l'avenir de la Nation québécoise. L'objet de cette vigilance est nourri par la méfiance de Ducharme envers toute forme d'éducation sociale. Ses œuvres sont tout de même des véritables reflets des pensées et influences dominantes de la réalité politique, sociale et culturelle de cette époque. C'est dans un langage métaphorique du quotidien que Ducharme fait référence aux rouages idéologiques de la société et à leur infiltration dans le comportement humain. La parole est utilisée comme un filtre des valeurs et des influences dominantes. Cette analyse de Ducharme témoigne de l'absence de bon modèle dans la société, d'une critique de la société de consommation et de masse et de l'ignorance intellectuelle.

Ha ha! est la rencontre de deux couples : d'un côté Roger et Sophie et de l'autre Bernard et Mimi. Bernard se joint aux activités d'autodestruction de Roger et Sophie alors

que Mimi tente de ne pas se laisser contaminer par le mal et le vice qui l'entourent. Au moment où elle cède, les trois alliés en profitent pour faire d'elle leur martyr. Cette pièce rappelle les combats haineux entre l'homme et la femme que présentait Edward Albee dans *Qui a peur de Virginia Woolf*? La même structure dramatique est employée, soit la rencontre d'un couple désabusé et blasé en compagnie d'un autre couple plus jeune et naïf. Dans le but de s'amuser et de connaître davantage leurs invités, le vieux couple exhibe leur haine respective, leur déception et leur désaccord. Ce désordre finira par révéler les faiblesses et les tensions de leurs invités et, à la suite d'infidélités et d'alliances déloyales, survient un duel explosif. La pièce de Ducharme présente des êtres déçus, Roger et Sophie commettent avec froideur et insouciance des gestes d'une grande violence. Il s'agit d'un tableau surréel et excessif de la violence conjugale.

Dans le premier segment choisi, Sophie entre dans son appartement où elle cohabite avec son amoureux Roger. Cette rencontre se transforme subitement en un interrogatoire violent.

SOPHIE : Pie?

ROGER : Qu'est-ce que c'est?

SOPHIE, *tout de suite agressée* : Qu'est-ce t'as...encore? J'ai pas dit zombie, j'ai pas dit grand-veau ni grosse-pâte-molle...j'ai dit pie! Pie?...Pie?...Tu t'es levé tout croche? Pie? A quelle heure?...Quatre heures? Quatre heures et demie? Cinq heures?...Puis t'as passé une heure aux toilettes puis t'as trouvé ça bien ennuyant? Pie?...Pie?

ROGER : Raccroche; la ligne est engagée!

SOPHIE : Quoi?

ROGER : Dégage, te dis-je! Je développe ma pensée et tu déteins sur mon nitrate. Tu es zig zag, tu es zagtive toi : embraie, décolle, montre-nous ça. Trotte, frotte, mijote, fricote, décarcasse-toi un peu qu'on voie ça.

SOPHIE : Ah bien crime!...Ah bien esprit!

ROGER, *la main en cornet sur l'oreille* : Permiso?...

SOPHIE, *plus fort* : Tu te fies que j'ai pas assez de tripes pour te mettre dehors! Fie-toi pas trop!

ROGER, *se bouchant le nez* : Tu me mets dans toutes mes états, ça me change de mon apathie, refais-le-me-le.

SOPHIE, *allant se forcer devant le frigidaire pour reprendre son calme* : Qui c'est qui shashe le trouble là...hein? J'arrive de travailler, je te donne un bec, je suis toute peppée...c'est pas rien pour mettre personne en maudit. Qu'est-ce que je t'ai faite?

ROGER : S'agit pas de peu que tu m'as faite mais de tout ce que tu fais pas. Tu as une nature débordante, tu t'en vantes et au lieu de déborder dans ton coin, de malaxer pendant que je me relaxe, tu m'abordes!

SOPHIE, *garrochant les provisions dans le frigidaire* : Tu me traites comme une bouilloire!

ROGER : Es-tu contente?

SOPHIE : Je suis très contente!

ROGER : Si t'es si contente, fortille! Roule-toi à terre puis crie!

SOPHIE, *se jetant à terre pour se rouler et crier* : Tu l'auras voulu!

ROGER, *ironisant pendant le petit numéro de Sophie, pas si petit que ça* : Ça fait du bien, hein? [...] Ça fait sortir le méchant, han? [...] Oh là! Oh merde! Qu'est-ce que tu carbures! [...] Attention! Gare! Gare! Ne gaspille pas ton gaz! Bousille pas ta carrosserie...Ce n'est pas à cinq heures et demie que l'enfer est fini...Te vois-tu rendu à sept heures...toute dégonflée? Tu grimperas pas bien haut dans les rideaux à sept heures et demie, huit heures...avec tes *tailleurs* mous!

SOPHIE, *trop fortiller, trop crier, à bout de souffle* : Correct là?...

ROGER : Partie comme tu étais, je ne lâcherais pas...Roule, palpите, pète ton moffleur, crépите...Erables sucrières, poreaux de téléphone, grimpadaires : fonce dedans, aie un gros accident, sois blessée gravement, vis intensément! Epluche les tapates, articule, époussette, tu coagules quant tu t'arrêtes!..

SOPHIE, *bien étendue à terre, rassérénée, lascive* : Epoussette, toi! T'as l'air bien mieux parti que moi...

ROGER : Grouille! Shashe! Shashe! Echappe à ton destin mucilagineux si tu peux!

SOPHIE : C'est ça...Dis-moi manie-toi. Dis-moi de me mouver, que c'est tout ce que je sais faire...Parle! Parle-moi! Jasons! C'est pas riche comme rapports...mais comme je pourrai pas m'en offrir d'autres avant la prochaine paye...¹⁰⁵

Dans le second segment, tous attendent l'arrivée de Lucie, l'invitée de la soirée. Alors que Sophie énonce les procédures à suivre pour recevoir Lucie, Mimi découvre qu'en réalité l'invitée attendue avec grand intérêt ne viendra pas et que cette soirée lui est réservée.

SOPHIE, *aussi vite debout* : C'est bien le phone mais c'est pas assez le phone. Lucie m'a bien avertie : si on a pas plus de phone que ça, si on a pas un vrai phone noir, si on crampe pas, qu'on capote pas...elle viendra pas !

MIMI : Si elle vient pas, comment elle peut faire pour savoir qu'on pranque pas, qu'on pacotte pas ?

Elle est bonne ! Roger se jette dans les bras de Sophie pour mieux rire. Voyant cela, Mimi se jette dans ceux de Bernard, avec tous les égards dus à son collet orthopédique, et rit mieux elle aussi.

BERNARD: Heille; les gars...on lui dit-on ?

SOPHIE et ROGER : Allons-y, diluizons !

BERNARD : Heille... Mimi...ma gross hifiminée...(Il s'agit d'avoir du phone à tout prix. A la moindre farce de l'un ou de l'autre, les autres rient très fort.) Heille...Mimi... mon ex-

¹⁰⁵ Réjean Ducharme, *Ha ha!*, 2e éd, coll. « Le manteau d'Arlequin. Théâtre français et du monde entier », Paris, Gallimard, 1982, p. 15-17.

cheminée adorée... parce que je ne sais pas si tu le sais mais tu as changé de boucane... Tu as dit à Roger qu'enfer pour enfer tu aimais mieux pomper sa boucane que la mienne. Obstine-moi pas ; c'est Roger lui-même qui me l'a répété. Demande à Roger ! Il est là, demande lui ! Hein, les gars ? Hein ? Hein ? En tout cas... Mimi... ma femme... ce que je veux te dire depuis tout à l'heure que j'essaie de m'exprimer, c'est d'arrêter d'attendre Lucie, c'est qu'y a pas de Lucie ! Y en a déjà bien eu, des Lucies, mais y en reste plus, les cochons les ont toutes mangées... Hein, les boys ? Hein ?

SOPHIE ET ROGER : Ah oui ! Ah oui certain !

MIMI, *posant sa bouteille puis déchirant sa robe, puis se jetant sur Sophie qui se laisse faire, écroulée de rire, pour lui déchirer la sienne* : Ah bien ! Ah bien tiens d'abord ! Ah bien vous saviez que Lucie viendrait pas... Puis vous m'avez laissée me démener pour trouver des tissus, dessiner des patrons ! Vous le saviez puis vous m'avez laissée m'énerver, me casser la tête, coudre à la main toute la semaine pour qu'on se mette chic, pour qu'on vous fasse pas honte ! Ah bien ! Ah bien tiens ! tiens !

BERNARD, *de plus en plus pompeux* : C'est pas rien que les Lucies, Mimi ! C'est les Bernard aussi ! Il y en avait des tas dans le temps ! Combien en as-tu pris ? En aurais-tu trop pris ? On n'en voit plus le quart d'un seul... le tiers... la demie !

MIMI, *reprenant sa bouteille* : Moi, j'ai pris ? Moi, j'aurais trop pris ? Moi ? Moi ?

BERNARD : Toi ? Toi ? Puis t'as beau nier, t'obstiner, personne va te condredire. Il n'y a plus personne ici, excepté toi. Come on , you guys !

SOPHIE et ROGER, *appelant, avec des voix de fantômes* : Mimiiii ! Mimiiiiiiii !

Mimi : Ouuuuuuuu !

BERNARD : Tu as vu : tu es là. Tu t'es tout de suite reconnue, tu as tout de suite répondu. [...] Appelle donc Lucie pour voir ! (*Mimi n'appelle pas, elle boit.*) Elle est trop timide : on va l'appeler pour elle.

BERNARD, SOPHIE et ROGER : Lucie ! Luuuuuuuucie ! Luciiiiiiiie !

BERNARD : Tu as vu : pas de Lucie ! Pas plus de Lucie que de petit moteur pour faire marcher la queue de mon chien. Mais je ne devrais pas parler de mon chien : mon chien est mort. Appelle Bernard à cette heure ? Tu n'es pas gênée avec Bernard : appelle-le ! On ne sait jamais peut-être en reste-t-il un petit bout, une miette... Pour ne pas dire un petit chouïa. Car je veux pas emprunter une expression préférée d'un baveux que je pourrais nommer mais que j'aime mieux pas.

Sophie et Roger vont se mettre avec Bernard pour rire mieux, se congratuler pour tout le phone qu'ils se donnent. Mais Mimi s'est assise par terre et elle boude. Et ça leur fait de la peine. Et ils se portent à sa rescousse, très prosélytes.

SOPHIE, ROGER et BERNARD, *pas à l'unisson* : Bon !... Bon !... Bon !... Bon !... Bon !...

Ils s'agenouillent autour de Mimi et la caressent pas si tendrement.

SOPHIE : Mimi ma miche ma belle chatte en gros rat... écoute ! On est tous là, même Roger, à faire notre gros possible. Tiens-toi debout toi aussi, force-toi, ris, ris. C'est une surprise partie, c'est le temps qu'on se serre fort-fort dans tous les bras qu'on a.¹⁰⁶

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 100-102.

3.1 Analyse des rituels d'interaction

Roger est sur la défensive, il est prêt à faire face aux attaques de Sophie. Il utilise la *face* d'un homme insensible et obscur, et ce dans le but de garder ses distances avec Sophie. Sachant que Roger sera comme à l'habitude vautré dans son fauteuil, c'est avec l'image d'une femme affairée et sans reproche que Sophie aborde Roger. L'autosuffisance et l'arrogance de Roger auront raison de Sophie qui sera incapable de préserver sa *face* dès son arrivée. Elle perd le contrôle de la situation et dévoile sa vulnérabilité à Roger en lui obéissant et en se jetant au sol. Malgré le chaos et la discorde qui existent entre eux, la ligne d'action de Sophie consistera tout au long de cet échange à ne pas perdre le contrôle d'elle-même.

SOPHIE : Pie?

ROGER : Qu'est-ce que c'est?

SOPHIE, *tout de suite agressée* : Qu'est-ce t'as...encore? J'ai pas dit zombie, j'ai pas dit grand-veau ni grosse-pâte-molle...j'ai dit pie! Pie?...Pie?...Tu t'es levé tout croche? Pie? A quelle heure?...Quatre heures? Quatre heures et demie? Cinq heures?...Puis t'as passé une heure aux toilettes puis t'as trouvé ça bien ennuyant? Pie?...Pie?

Sophie emploie un diminutif du mot *puis* pour opérer un *mouvement vers* l'autre. En utilisant le mot *pie*, elle débute officiellement un interrogatoire. Sa question est reçue par Roger comme une attaque. Il semble que nous soyons en présence d'un règlement de comptes, car le fait d'adresser la parole à l'autre est perçu comme une agression. Sophie procède ensuite à une série d'attaques. Elle utilise des termes ayant une résonance vulgaire : *grand-veau* et *grosse-pâte-molle* puis revient au mot *pie*. Cette fois-ci elle révèle le sens de ce mot : « Tu t'es levé tout croche? ... A quelle heure? ... Cinq heures? ... Puis t'as passé une heure aux toilettes... ». Le mot *pie* soutient à lui seul plusieurs questions qui agressent et diminuent Roger.

ROGER : Raccroche; la ligne est engagée!

SOPHIE : Quoi?

ROGER : Dégage, te dis-je! Je développe ma pensée et tu déteins sur mon nitrate. Tu es zig zag, tu es zagtive toi : embraie, décolle, montre-nous ça. Trotte, frotte, mijote, fricote, décarcasse-toi un peu qu'on voie ça.

SOPHIE : Ah bien crime!...Ah bien esprit!

ROGER, *la main en cornet sur l'oreille* : Permiso?...

C'est avec malice que Roger joue avec les mots, une attitude à l'image de sa figuration et qui vise à démontrer son insouciance: « Dégage, te dis-je! » Puis, il emploie le mot *nitrate*, dont la définition est : « sel de l'acide nitrique ».¹⁰⁷ Un terme hors contexte qui semble être employé comme substitut à sa personne. Le langage de Roger est incompréhensif et il s'agit d'un geste volontaire de sa part. Il emploie plusieurs régionalismes (*embraie, décarcasse-toi*), fait des jeux de mot et crée des mots : « Tu es zig zag, tu es zagtive toi... » De plus, il fait rimer les mots pour se moquer de Sophie: « Trotte, frotte, mijote, fricote ». Et enfin, son emploi d'une langue étrangère est significatif d'un sentiment de supériorité et de son arrogance envers Sophie: « Permiso? » Malgré le non-sens de ses propos, Roger démontre qu'il maîtrise ce langage car ses paroles ont un réel impact. Elles agressent et attaquent Sophie et de cette façon démontrent leur propre efficacité et logique.

SOPHIE, *plus fort* : Tu te fies que j'ai pas assez de tripes pour te mettre dehors! Fie-toi pas trop!

ROGER, *se bouchant le nez* : Tu me mets dans toutes mes états, ça me change de mon apathie, refais-le-me-le.

SOPHIE, *allant se forcer devant le frigidaire pour reprendre son calme* : Qui c'est qui shashe le trouble là...hein? J'arrive de travailler, je te donne un bec, je suis toute peppée...c'est pas rien pour mettre personne en maudit. Qu'est-ce que je t'ai faite?

ROGER : S'agit pas de peu que tu m'as faite mais de tout ce que tu fais pas. Tu as une nature débordante, tu t'en vantes et au lieu de déborder dans ton coin, de malaxer pendant que je me relaxe, tu m'abordes!

D'une part, nous sommes ici en présence d'un personnage qui réagit à la violence alors que l'autre y est insensible. Blessée, Sophie hausse le ton et parle de ses *tripes*. Elle attaque ensuite Roger en le menaçant de le mettre dehors. Ses émotions domineront très vite sa pensée et lui feront *perdre la face*. D'autre part, Roger se défile et persiste dans un comportement défensif : « ...ça me change de mon apathie... » Il termine cette réplique en confrontant Sophie avec un jeu de mot : « refais-le-me-le. » En fait, Roger répond par la riposte car ses propos font une moquerie des menaces qu'il a reçues. Sophie poursuit son intervention en le confrontant explicitement : « Qu'est-ce que je t'ai faite? » Le propos de

¹⁰⁷ Alain Rey (dir. publ.), *Le Micro-Robert Poche. Dictionnaire d'apprentissage de la langue française*, nouv. éd. rev. et mise à jour, 1998, Paris, Le Robert, p. 847.

Roger qui suit est entièrement constitué de reproches : « S'agit pas de peu que tu m'as faite mais de tout ce que tu fais pas. » Il esquive la précédente attaque.

SOPHIE, *garrochant les provisions dans le frigidaire* : Tu me traites comme une bouilloire!

ROGER : Es-tu contente?

SOPHIE : Je suis très contente!

ROGER : Si t'es si contente, fortille! Roule-toi à terre puis crie!

SOPHIE, *se jetant à terre pour se rouler et crier* : Tu l'auras voulu!

ROGER, *ironisant pendant le petit numéro de Sophie, pas si petit que ça* : Ça fait du bien, hein? [...] Ça fait sortir le méchant, han? [...] Oh là! Oh merde! Qu'est-ce que tu carbures! [...] Attention! Gare! Gare! Ne gaspille pas ton gaz! Bousille pas ta carrosserie...Ce n'est pas à cinq heures et demie que l'enfer est fini...Te vois-tu rendu à sept heures...toute dégonflée? Tu grimperas pas bien haut dans les rideaux à sept heures et demie, huit heures...avec tes *tailleurs* mous!

Sophie fait allusion au comportement méprisant de Roger : « Tu me traites comme une bouilloire! » Le fait de dénoncer ouvertement le manque de respect qui existe entre eux amène la conversation à un point de non-retour. Les échanges se construisent uniquement dans l'insulte et l'ironie devient un moyen d'agresser l'autre : « Es-tu contente? », « Je suis très contente! » Lorsque Sophie se jette à terre et crie, elle réalise une opération de réalignement contrôlé, c'est-à-dire une confrontation volontaire et à découvert. Elle provoque une *scène*; il s'agit dans ce cas-ci d'un face à face où la violence est à sens unique, soit explicite et directe. La situation vire au chaos car aucune règle de l'interaction sociale n'est respectée. Tous les coups sont permis. Pendant que Sophie se roule au sol, Roger participe à un réalignement contrôlé en usant d'un discours parsemé d'insultes.

SOPHIE, *trop fortiller, trop crier, à bout de souffle* : Correct là?...

ROGER : Partie comme tu étais, je ne lâcherais pas...Roule, palpite, pète ton moffleur, crépite...Erables sucrières, poreaux de téléphone, grimpadaires : fonce dedans, aie un gros accident, sois blessée gravement, vis intensément! Epluche les tapates, articule, époussette, tu coagules quant tu t'arrêtes!..

SOPHIE, *bien étendue à terre, rassérénée, lascive* : Epoussette, toi! T'as l'air bien mieux parti que moi...

ROGER : Grouille! Shashe! Shashe! Echappe à ton destin mucilagineux si tu peux!

SOPHIE : C'est ça...Dis-moi manie-toi. Dis-moi de me mouver, que c'est tout ce que je sais faire...Parle! Parle-moi! Jasons! C'est pas riche comme rapports...mais comme je pourrai pas m'en offrir d'autres avant la prochaine paye...

Sophie met un terme à ses gesticulations alors que Roger l'encourage à continuer. Le discours de Roger est composé d'une explosion de mots dont l'orthographe a été truquée.

Leur étrangeté peut déstabiliser l'autre : poteaux de téréphone (poteau de téléphone), grimpadares (lampadaire), Epluche les tapates (épluche les patates). Il y a également l'usage des régionalismes qui sont à l'image des cris d'encouragement de Roger : « fonce dedans », « Grouille! Shashe!... ». Un comportement irrespectueux se dessine dans la démarche de Roger. Les phrases perdent leur sens premier en devenant une énumération d'insultes ou de faux encouragements. Dans ce contexte, les mots témoignent d'une violence verbale uniquement par leur résonance. Roger fait mention du *destin mucilagineux* de Sophie. Elle riposte en désignant la personne de Roger comme un adversaire faible. Elle interpelle Roger par le nom de Jason. Cette appellation témoigne de l'emprise et de l'ensorcellement que Sophie détient sur lui.

La question de Sophie (Pie?) en début de pièce n'a d'autre but que d'entamer un simple bavardage. La parole initie entre elle et Roger une confrontation qui ne semble jamais s'épuiser. Les coups portés atteignent la dignité de chacun. La violence est implicitement ancrée dans leur interaction. Elle fait naître un discours teinté d'ironie et de non-sens. Puis, leur langage devient explicite lorsque Sophie et Roger *perdent la face*. Ils dévoilent alors leur ligne de conduite dans un règlement de compte féroce et cruel. Sophie et Roger sont à l'image de deux pantins réagissant du mieux qu'ils peuvent aux coups de violence portés. La violence est omniprésente et se produit par l'attaque, l'insulte, le dénigrement et la cruauté envers l'autre. La parole est au service de tous ces types de violence.

Dans le second segment, la ligne d'action de Roger, Sophie et Bernard est de mettre à exécution un complot visant à humilier Mimi. La révélation de ce projet devant Mimi n'est qu'un premier coup porté par le groupe. Les trois alliés réalisent une autre série d'attaques dans le cadre de cette fausse célébration. Ils portent tous la *face* de maître du cérémonie et soutiennent cette image même après avoir informé Mimi de ce coup monté. Ce qui devait être une fête se transforme en exorcisation du mal où est dénoncée l'infidélité de Mimi. Elle qui avait comme ligne d'action initiale de participer à la fête et de se mêler au groupe devra subitement sauvegarder sa *face*. SOPHIE, *aussi vite debout* : « C'est bien le phone mais c'est pas assez le phone. Lucie m'a bien avertie : si on a pas plus de phone que ça, si on a pas un vrai phone noir, si on crampe pas, qu'on capote pas...elle viendra pas ! »

MIMI : Si elle vient pas, comment elle peut faire pour savoir qu'on pranque pas, qu'on pacotte pas ?

Elle est bonne ! Roger se jette dans les bras de Sophie pour mieux rire. Voyant cela, Mimi se jette dans ceux de Bernard, avec tous les égards dus à son collet orthopédique, et rit mieux elle aussi.

Sophie donne les instructions d'une mise en scène créée avec la complicité de Bernard et de Roger. Alors qu'elle énonce les consignes à suivre pour cette soirée, l'usage du *si* revient à trois reprises afin d'énoncer clairement les règles du jeu. Si on n'a pas suffisamment de *phone*, Lucie ne viendra pas. Il semble qu'on cherche à établir un système de récompense très près du chantage. Mimi semble intimidée par les consignes de Sophie. Elle est incapable de répéter les propos de Sophie et gazouille des mots ayant la même résonance en inversant le mot : *pranque* pour le mot *crampe* et *pacotte* pour *capote*. La forme interrogative de la phrase et le fait qu'elle soit incapable de répéter correctement les termes de Sophie ont une forme enfantine. Sa question déclenche également le rire des autres, un incident d'autant plus déstabilisant pour Mimi. L'effervescence du jeu qui se prépare est déjà ressentie par Mimi car, effrayée, elle se jette dans les bras de Bernard et ensuite elle se contente de rire comme les autres.

BERNARD: Heille, les gars...on lui dit-on ?

SOPHIE et ROGER : Allons-y, diluizons !

BERNARD : Heille... Mimi...ma gross hifiminée...*(Il s'agit d'avoir du phone à tout prix. A la moindre farce de l'un ou de l'autre, les autres rient très fort.)* Heille...Mimi... mon ex-cheminée adorée...parce que je ne sais pas si tu le sais mais tu as changé de boucane...Tu as dit à Roger qu'enfer pour enfer tu aimais mieux pomper sa boucane que la mienne. Obstine-moi pas ; c'est Roger lui-même qui me l'a répété. Demande à Roger ! Il est là, demande lui ! Hein, les gars ? Hein ? Hein ? En tout cas...Mimi...ma femme...ce que je veux te dire depuis tout à l'heure que j'essaie de m'exprimer, c'est d'arrêter d'attendre Lucie, c'est qu'y a pas de Lucie ! Y en a déjà bien eu, des Lucies, mais y en reste plus, les cochons les ont toutes mangées...Hein, les boys ? Hein ?

SOPHIE ET ROGER : Ah oui ! Ah oui certain !

Bernard demande à ses complices s'il doit informer Mimi de leur secret : « Heille, les gars...on lui dit-on ? » En annonçant qu'un secret sera dévoilé à haute voix, ils démontrent que leur intention est bel et bien de se moquer de Mimi. Il s'agit d'un réalignement contrôlé où l'on brise volontairement le consensus temporaire. La figuration de Roger, Bernard et Sophie est au service de ce jeu. Cet exercice aura pour effet de procurer à Mimi un sentiment d'effroi. Les propos de Sophie et de Roger sont également à l'image de la légèreté avec

laquelle il gère la situation : « Allons-y, diluizons ! » Pourtant aux yeux de Mimi la situation est dramatique. Les trois alliés sont alors conscients du contrôle qu'ils détiennent sur la situation et sur leur victime.

Un duel va ensuite se déclencher entre Mimi et Bernard. Tout d'abord, le discours de Bernard débute par deux insultes consécutives lorsqu'il qualifie Mimi de *gross hifiminée* et de *ex-cheminée adorée*. Il répète la même image en tentant à nouveau de mettre en contexte le terme *ex-cheminée* avec le mot *boucane* : « ...parce que je ne sais pas si tu le sais mais tu as changé de boucane... » Cette attaque de Bernard dévoile l'infidélité de Mimi. L'attaque par la question est une figure textuelle utilisée à plusieurs reprises : « Demande à Roger ! Il est là, demande lui !... » Une série de répliques est ensuite consacrée à ce face à face entre Bernard et Mimi. On cherche à semer la confusion et à déstabiliser l'autre car c'est par la plaisanterie qu'on informe Mimi de ce coup monté : « ...c'est qu'y a pas de Lucie ! Y en a déjà bien eu, des Lucies, mais y en reste plus, les cochons les ont toutes mangées... » De plus, Bernard l'informe que ce complot n'est pas uniquement opéré par lui mais également par Sophie et Roger : « Hein, les boys ? Hein ? »

MIMI, *posant sa bouteille puis déchirant sa robe, puis se jetant sur Sophie qui se laisse faire, écroulée de rire, pour lui déchirer la sienne* : Ah bien ! Ah bien tiens d'abord ! Ah bien vous saviez que Lucie viendrait pas...Puis vous m'avez laissée me démener pour trouver des tissus, dessiner des patrons ! Vous le saviez puis vous m'avez laissée m'énerver, me casser la tête, coudre à la main toute la semaine pour qu'on se mette chic, pour qu'on vous fasse pas honte ! Ah bien ! Ah bien tiens ! tiens !

BERNARD, *de plus en plus pompeux* : C'est pas rien que les Lucies, Mimi ! C'est les Bernard aussi ! Il y en avait des tas dans le temps ! Combien en as-tu pris ? En aurais-tu trop pris ? On n'en voit plus le quart d'un seul...le tiers...la demie !

MIMI, *reprenant sa bouteille* : Moi, j'ai pris ? Moi, j'aurais trop pris ? Moi ? Moi ?

BERNARD : Toi ? Toi ? Puis t'as beau nier, t'obstiner, personne va te condredire. Il n'y a plus personne ici, excpeté toi. Come on , you guys !

En déchirant sa robe et celle de Sophie, Mimi pose un geste de révolte face à ce mensonge. La parole est ensuite utilisée pour porter une série d'accusations et faire réagir les autres aux conséquences de leurs actes. En effet, Mimi élabore son discours à partir du fait que Roger, Bernard et Sophie ont agi ensemble et se sont concertés auparavant : « ... vous saviez... Vous le saviez... » Elle énumère ensuite toutes les actions posées au profit de ce mensonge : « ...vous m'avez laissée me démener pour trouver des tissus, dessiner des

patrons... vous m'avez laissée m'énerver, me casser la tête, coudre à la main toute la semaine pour qu'on se mette chic... »

Bernard prend soin de riposter à ces accusations. Il emploie un ton pompeux et ses propos font une moquerie de Mimi. Il cherche à faire *perdre la face* à Mimi en insinuant qu'elle a agit avec cupidité : « C'est les Bernard aussi ! Il y en avait des tas dans le temps ! Combien en as-tu pris ? En aurais-tu trop pris ? On n'en voit plus le quart d'un seul... le tiers... la demie ! ». Mimi s'oppose à cette contre-attaque et offre une position de défense : « Moi, j'ai pris ? Moi, j'aurais trop pris ? Moi ? Moi ? ». Le pronom *moi* est utilisé pour effectuer un bouclage serré. Par contre, Bernard utilise un pronom à la deuxième personne du singulier pour faire un lien direct avec les propos de Mimi : « Toi ? Toi ? ... » Le bouclage est utilisé afin de porter un coup à son interlocuteur. Le duel va prendre fin à cet instant et laisser place à un autre type d'échange.

SOPHIE et ROGER, appelant, avec des voix de fantômes : Mimiiii ! Mimiiiiiii !

Mimi : Ouiiiiiiii !

BERNARD : Tu as vu : tu es là. Tu t'es tout de suite reconnue, tu as tout de suite répondu. [...] Appelle donc Lucie pour voir ! (Mimi n'appelle pas, elle boit.) Elle est trop timide : on va l'appeler pour elle.

BERNARD, SOPHIE et ROGER : Lucie ! Luuuuuuuucie ! Luciiiiiii !

BERNARD : Tu as vu : pas de Lucie ! Pas plus de Lucie que de petit moteur pour faire marcher la queue de mon chien. Mais je ne devrais pas parler de mon chien : mon chien est mort. Appelle Bernard à cette heure ? Tu n'es pas gênée avec Bernard : appelle-le ! On ne sait jamais peut-être en reste-t-il un petit bout, une miette... Pour ne pas dire un petit chouïa. Car je veux pas emprunter une expression préférée d'un baveux que je pourrais nommer mais que j'aime mieux pas.

Un jeu sinistre est enclenché par les trois complices. Tout d'abord, Sophie et Roger interpellent Mimi par son nom sous forme de hululement : « Mimiiii ! Mimiiiiiii ! Mimi : Ouiiiiiiii ! » On cherche à effrayer Mimi qui d'ailleurs ne prendra plus la parole dès que ce jeu sera enclenché. Bernard fait une démonstration en donnant les consignes de ce jeu qui consiste à jouer à cache-cache, et continue de ridiculiser Mimi : « Tu as vu : tu es là. Tu t'es tout de suite reconnue, tu as tout de suite répondu. » Les hululements se produisent une autre fois sous la même forme textuelle mais cette fois-ci interpellent Lucie. Tout en exprimant la haine et la rancune qu'il ressent envers elle, Bernard fait suivre ces cris de fantôme par un propos évoquant son adultère : « Pas plus de Lucie que de petit moteur pour faire marcher la

queue de mon chien. Mais je ne devrais pas parler de mon chien : mon chien est mort... », « ...On ne sait jamais peut-être en reste-t-il un petit bout, une miette...Pour ne pas dire un petit chouïa... » Bernard utilise des propos à double sens pour faire allusion à l'adultère de sa conjointe Mimi. À la suite de cette annonce, il lui demande d'interpeller son nom : « Appelle Bernard à cette heure ? Tu n'es pas gênée avec Bernard : appelle-le ! » À l'appel de son nom, Bernard pourrait alimenter davantage ce chantage et ce jeu de l'humiliation.

Sophie et Roger vont se mettre avec Bernard pour rire mieux, se congratuler pour tout le phone qu'ils se donnent. Mais Mimi s'est assise par terre et elle boude. Et ça leur fait de la peine. Et ils se portent à sa rescousse, très prosélytes.

SOPHIE, ROGER et BERNARD, *pas à l'unisson* : Bon !... Bon !... Bon !... Bon !... Bon !...

Ils s'agenouillent autour de Mimi et la caressent pas si tendrement.

SOPHIE : Mimi ma miche ma belle chatte en gros rat...écoute ! On est tous là, même Roger, à faire notre gros possible. Tiens-toi debout toi aussi, force-toi, ris, ris. C'est une surprise partie, c'est le temps qu'on se serre fort-fort dans tous les bras qu'on a.

Sophie, Roger et Bernard forment une équipe dans ce projet car ensemble ils célèbrent le coup qu'ils ont porté à Mimi et se réunissent également pour la consoler. La didascalie mentionne que les gestes de consolation sont brusques : « *Ils s'agenouillent autour de Mimi et la caressent pas si tendrement.* » La réplique de Sophie est à l'image de cette fausse sincérité. Elle utilise d'abord une rime pour interpeller Mimi amicalement : « Mimi ma miche... » La forme amicale est répétée et est suivie d'une insulte : « ma belle chatte en gros rat... » Sophie demande ensuite à Mimi d'ignorer ce qui vient de se passer et de participer à la fête. La parole a pour tâche explicite de transmettre les consignes d'un jeu qui en réalité met en marche la crucifixion d'une martyre. Elle est également au service d'un mensonge : la venue de Lucie. Les trois alliés créent un mystère autour de cette soirée. La forme interrogative utilisée au début du segment les prépare tous à jouer aux devinettes. La parole a comme rôle premier d'orchestrer un jeu et les formes verbales utilisées appuient cette démarche. Roger, Bernard et Sophie emploient l'insulte, le mouvement vers l'autre, l'ironie, l'accusation et la plaisanterie pour ridiculiser Mimi tout en maintenant l'ambiance à la fête. Elles sont toutes amenées dans le but de créer un effet précis, surprendre et piéger Mimi. Le *mouvement vers l'autre* est une forme verbale déterminante dans cette mise en scène. Dans ce cas-ci, il est utilisé pour interrompre un propos de façon volontaire et en amener un autre. Les sujets de discussion se croisent. Ce changement est déstabilisant et alimente la terreur de Mimi.

Sophie, Roger et Bernard vont donc faire participer Mimi à cette fête dans le but de lui faire avouer sa faute et l'humilier. Les trois joueurs tentent ensuite de consoler Mimi, leur insolence et leur insensibilité dévoilent la fausseté qui est au centre de cette intervention. Sophie va même jusqu'à ignorer la torture morale que Mimi vient de subir : « ...force-toi, ris, ris. C'est une surprise partie... »

3.2 Analyse triangulaire

Sophie et Roger sont des êtres rongés par l'abus et le vice. Ils sont des archétypes du mal et du désordre humain. Leur relation est bâtie sur des jeux de pouvoir ou, comme ils se plaisent à le dire, par le *phone*. La déchéance de Roger est sans fin, sa seule volonté est d'atteindre des sommets de *phone* toujours plus grands. Ces moments d'euphorie sont sujets à la violence. Les jeux qu'il orchestre sont des moyens de traquer l'autre par l'insulte ou le dénigrement, et ses propos ont pour but de créer chez Sophie le plus grand déséquilibre émotif. Dans la première scène, après une série d'attaques et de ripostes, Sophie se jette au sol et entre dans une folie passagère. Roger se comporte également comme un oppresseur devant la jeunesse et la liberté de Sophie. Une de ses attaques continues est de faire mention des autres hommes qu'elle a eus afin de la dévaluer. Ces relations amoureuses peuvent avoir entraîné chez Sophie une dépossession de son corps. De son côté, Sophie récolte les critiques offensantes de Roger en adoptant une attitude des plus vulgaires. La brutalité qu'ils s'infligent l'un à l'autre est sans limite et semble combler leur vide intérieur. Le besoin de Roger à prêcher sa vision pessimiste de la société dévoile le désespoir et le vide existentiel qui l'habitent. Il articule sa pensée en citant des événements d'actualité dont il se moque. Sa démarche n'a aucun but précis sauf celui d'embrasser une liberté insouciant.

Un autre duo, le couple de Bernard et de Mimi, emménage dans l'appartement de Roger et Sophie. Bernard est un adulte irresponsable courant vers la ruine financière. Il entraîne avec lui Mimi, une femme-enfant et une éternelle *martyre*. Il se soumet très vite à l'influence de Roger et le suit dans son *phone*. Ayant déjà un faible pour l'alcool, Bernard consomme à un rythme effréné. Mimi devient un pantin idéal pour Roger qui lui apprend sa

pratique du refus à la conformité, de la révolte passive et de la paresse dont il a fait un art de vivre avec son fauteuil *lazy-boy*.¹⁰⁸ Depuis leur arrivée, Bernard et Mimi ont été dans l'obligation de participer au *phone*. Ils ne sont pas que des invités, mais des colocataires vulnérables qui n'ont plus d'endroit où loger. C'est dans cette situation particulière que Roger met en scène les amusements les plus cruels et mesquins. Le dénigrement de l'autre par exemple est employé en public pour divertir. Le chaos que procure ce genre d'humiliation doit contribuer à la fête.

La complicité de Roger, Sophie et Bernard marginalise Mimi. Elle se retrouve seule dans une zone tampon, entre le bien et le mal. D'ailleurs, elle est informée de la relation adultère de son mari avec Sophie. Mimi est la seule personne qui se comporte selon les règles de bienséance et avec moralité. Son comportement est irréprochable jusqu'au moment où Roger l'entraîne dans une relation adultère. Les trois alliés ont réussi à contaminer Mimi avec leurs vices et leur mal de vivre. Par contre, elle se distingue des autres en exprimant de la culpabilité par rapport au geste qu'elle a posé.

Le groupe des trois utilise le faux-pas de Mimi comme un événement déterminant dans la dynamique de leur échange. Elle devient le parfait bouc émissaire. Alors que Bernard est embrouillé par l'alcool et sous l'influence de Roger, elle est une victime sans défense. Son sacrifice aura pour effet de libérer les autres de leurs maux intérieurs. Pour emprunter le style de Ducharme, c'est dans l'ordre du désordre que Mimi est sacrifiée. Roger annonce des retrouvailles qui font en fait partie d'une mise en scène pour coincer Mimi. Roger, Sophie et Bernard ont mis au point une célébration macabre où l'humiliation de Mimi remplace le meurtre sacrificiel. La violence verbale est l'arme utilisée pour détruire l'honneur de Mimi. On utilise dans un jeu de devinettes des questions au sujet de son infidélité. Ce jeu en cache un autre qui est celui de la mesquinerie des adultes. Cette fête devient un exercice sacrificiel car les péchés et les bassesses de tous se résorberont dans la violence qu'ils infligeront à leur victime. Dans le but d'être épargnée, Mimi fait le procès de ses opposants en mettant à nu

¹⁰⁸ Réjean Ducharme, *Ha ha!*, p. 13.

leurs faiblesses. Toutefois, elle est incapable de faire valoir son innocence et cette démarche ne parvient pas à la sauver.

Une forme de justice similaire était appliquée par les sociétés archaïques. L'être le plus faible et le plus vulnérable était supprimé afin de mettre fin à un conflit ou aux tensions au sein d'un groupe. Cette personne prenait le rôle de bouc émissaire, car aux yeux des autres elle était la cause de la violence qui les affligeait. Sa mise à mort avait pour effet une relâche temporaire des tensions. Dans l'espace clos où vivent Roger et Sophie, on observe un basculement vers une société archaïque. Leurs actions sont commandées par la loi du plus fort et commises avec la plus grande insouciance et brutalité. Dans ce système, on ne cherche pas à discerner le bien du mal. L'indifférence et l'insensibilité dont font preuve Sophie et Roger à l'égard des autres font d'eux des êtres immoraux. La suppression de toutes les règles de la société civilisée entraîne le groupe dans un comportement tribal et archaïque.

Dans la pièce de Ducharme, le désir mimétique est introuvable. Le comportement de Roger, Sophie et Bernard ne suit pas la règle du désir par imitation. Ces personnages vivent isolés du monde où aucune influence extérieure ne peut pénétrer. Ce sont des êtres trop perdus pour s'accrocher à un désir. En fait, ils préfèrent s'en moquer. C'est pourquoi la fidélité et l'amour de Mimi pour Bernard sont mis à l'épreuve. Roger prouve que la pureté de Mimi est fausse et n'est qu'un objet de plaisanterie. La seule loi qui existe dans l'univers de ces personnages est celle du jeu. Mimi n'a pas compris cette dynamique des rapports ainsi que les règles du jeu, et ce malgré les enseignements de Roger. D'ailleurs, l'exécution de Mimi se fait par le jeu de la *tag*. Sophie, Roger et Bernard l'attrapent et à chaque fois que Mimi est touchée, elle devient la *tag*. Tout comme un enfant humilié et terrorisé dans un coin sombre d'une cour d'école, elle est prise au piège et devient la cible d'une bousculade. Ce jeu d'enfant est appliqué avec la même cruauté et insensibilité mais dans la cour des adultes.

CHAPITRE IV

ANALYSE DE *AMERICAN BUFFALO* DE DAVID MAMET

Écrite en 1977, *American Buffalo* est une des premières pièces de David Mamet. Elle est aussi une des trois pièces (avec *The Duck Variations* et *Sexual Perversity in Chicago*) qui l'ont rendu célèbre dans la première moitié des années 1970. Quoique son style d'écriture soit unique, ce texte fait état de la crise existentielle de l'homme dans la société moderne en s'inspirant du théâtre de Pinter et de Beckett. Mamet s'inscrit également dans la lignée directe des grands auteurs américains héritiers du théâtre réaliste des années 50 et 60. Comme d'autres auteurs de sa génération, Mamet subit l'influence de la méthode stanislavskienne, qui imprègne la tradition théâtrale américaine, dans la personnification des protagonistes qui, par la maîtrise du verbe, révèlent leurs craintes, désirs et traits de caractères dominants.

Son écriture est caractérisée par un dialogue profane et par des confrontations verbales entre des personnages masculins forts. Les relations et les amitiés entre les divers protagonistes sont souvent motivées uniquement par de l'opportunisme. Le langage de Mamet est tiré de la rue, du milieu de la vente et des affaires, des *dealers* et criminels de quartiers urbains pauvres. Il est inspiré du langage de la rue de Chicago. Mamet fait de ses personnages des antithèses des valeurs américaines qui ne croient plus à l'égalité et à la fraternité entre citoyens et dont la seule perspective dans la société capitaliste est la richesse matérielle.

L'écriture réaliste de Mamet est faite d'un dialogue d'actions qui se construit sur la pensée vive des personnages. Elle énoncent des propos formulant le sens premier de notre pensée, celles du subconscient, et qui émergent instinctivement. Les personnages de Mamet expriment leur opinion sur une réalité du monde économique et social à la manière des discussions enflammées qui se produisent dans les tavernes. « Realism is not in this case

representational but expressive, focusing on performed actions rather than mimesis, and making judgments of truth a matter of active construction rather than of comparison with an *a priori* reality. »¹⁰⁹ Une fois qu'une réalité de la société américaine est énoncée, Mamet revisite la pensée critique de ses personnages dans leur application concrète. Les protagonistes appliquent la ligne de conduite et les croyances qu'ils prêchent, ils misent sur leur vision et compréhension personnelles de la réalité pour réussir. Dans *American Buffalo*, Prof présente sa vision de réussite en affaire : « Le libre arbitre [...] », « La liberté... », « De l'Individu... », « De s'Embarquer Sur N'importe Quel Chemin De Traverse A La Con Si Ça Lui Chante. », « Ce qui permet de se donner une vraie chance de réussir [...] »¹¹⁰ C'est dans cette optique que Prof conçoit le projet de cambriolage et qu'il entend s'enrichir.

C'est en laissant libre cours à la pensée que les personnages de Mamet révèlent leurs faiblesses à leur adversaire ou commettent les plus grandes erreurs. Dans *Oleanna*, les réactions et autocritiques du professeur face à l'accusation de viol portée par son étudiante seront réutilisées contre lui. Dans *Glengarry Glen Ross*, lorsque Levene insulte son superviseur, il parle trop et mentionne dans un élan de rage qu'il ne faut pas duper les gens sans connaître le contexte précis d'une situation. Par cet énoncé, il démontre qu'il savait que son patron bluffait devant un client et qu'il gardait dans son bureau le dossier de la dernière vente conclue. Seuls les cambrioleurs auraient pu voir ce dossier. La parole instantanée et non réfléchie l'amène directement au banc des accusés pour le cambriolage du bureau.

Dans *Glengarry Glen Ross*, Mamet écrit sur son expérience personnelle d'agent immobilier, sur les gens qu'il a côtoyés et sur les rouages du milieu de la vente. Il place le lecteur face aux réalités de ce milieu. Son esprit critique laisse tout de même place à des incertitudes et des questions sur les prises de position et les actions des protagonistes. Il en ressort un dialogue fait de violence compressée, de sarcasme, de méfiance, d'angoisse, de peur, de dureté et d'avarice. Lorsque les protagonistes échouent devant leur adversaire c'est

¹⁰⁹ Michael L. Quinn, « Anti-Theatricality and American Ideology: Mamet's Performative Realism », chap. in *Realism and the American Dramatic Tradition*, sous la dir. de William W. Demastes, Tuscaloosa, The University of Alabama Press, 1996, p. 235.

¹¹⁰ David Mamet, *American Buffalo*, 2e éd., Paris, Actes Sud-Papiers, 1996, p. 73-74.

souvent par manque de ruse. Malgré la clairvoyance qu'ont ces individus devant les inégalités et les rouages du système économique, leur perte de contrôle nous permet de croire en l'humanité de chacun. On se surprend parfois à leur donner raison de trahir ou d'abuser l'autre en raison de la froideur et de l'intolérance de leur rival ou du monde dans lequel ils gravitent. L'instinct de survie des personnages de Mamet nous amène à réfléchir sur les limites du comportement éthique. L'économie américaine est basée sur le principe du profit et son succès implique qu'il y aura des exploités et des abus. En appliquant la théorie du mercantilisme, l'individu agit selon les règles du marché mais se fait également complice d'un système d'abus. Mamet fait état de ces contradictions; il parle d'un monde où faire des affaires signifie trahir son prochain ou implique un acte criminel.

La rapidité et la retenue dans les échanges verbaux reproduisent la fébrilité et la brutalité des quartiers urbains. Unique en son genre, ce dialogue a été nommé le *mametspeak* étant donné les effets dramatiques troublants qu'il crée en basculant dans les jeux de pouvoir et la violence qui couve et habite ses personnages.¹¹¹ La manipulation verbale est fréquemment utilisée dans ses pièces pour faire place à la loi des affaires qui consiste dans les pièces de Mamet à traquer un client et à le tromper. On spéculé, négocie, propose et met à l'essai d'autres stratégies verbales pour conclure une vente ou une entente. La parole doit être à la fois réconfortante, sincère et aimable, tout en obéissant d'abord à une force vicieuse qui consiste à dominer et à profiter de sa proie. Elle devient sournoisement brutale lorsqu'elle passe subitement de la sphère amicale à l'escroquerie. Dans *American Buffalo*, l'intérêt que Prof démontre envers la boutique de Don n'est pas fondé sur l'amitié mais uniquement lié au fait qu'il s'agit d'un lieu où gravite l'argent. Pour avoir accès à cet argent, le gagner par association ou par la négociation, la maîtrise du langage est essentielle. La parole déstabilise, dénigre, hypnotise et détruit l'autre.

American Buffalo est l'histoire de Don, le propriétaire d'une brocante remplie d'objets sans valeur à première vue, de Bob, son garçon à tout faire, et de Prof, un ami de Don.

¹¹¹ John Heilpern, *How Good is David Mamet anyway? Writings on Theatre and Why It Matters*, New York, Routledge, 2000, p. 220.

Quelques jours auparavant, un collectionneur achète une vieille pièce de monnaie pour un montant plus élevé que Don avait fixé au départ. Le client l'informe de la valeur inestimable que cette pièce pourrait détenir. Don décide de récupérer la pièce de monnaie avec l'aide de son ami Bobby, un gamin qui essaie de survivre dans la rue. Ce projet vient à l'attention de Prof qui réussit à prendre la place de Bobby dans ce partenariat. Don et Prof doivent maintenant mettre à exécution ce cambriolage.

Dans le premier segment choisi, Don informe Prof des démarches prises jusqu'ici pour le cambriolage des pièces de monnaie. La décision d'envoyer Bobby au cambriolage initie une conversation sur les raisons qui ont poussé Don à choisir ce partenaire. Dans les deux segments, les protagonistes tournent en rond et font semblant d'entretenir une amitié afin d'établir un lien d'affaire.

PROF : Et qui va y aller?

Pause.

DON : Bobby. (*Pause*) C'est un bon petit gars, tu sais, prof.

PROF : C'est un petit gars formidable, Don. Tu sais ce que je ressens pour lui. (*Pause.*) Je l'aime beaucoup.

DON : Ce qu'il fait, il le fait bien.

PROF : Ça se voit. (*Pause.*) Mais là, il faut que je te dise un truc.

DON : Quoi?

PROF : Voilà. Et ne crois pas que je cherche à te *dévier* le coup.

DON : Quoi?

PROF : (*pause.*) N'envoie pas le même là-bas.

DON : Je ne dois pas envoyer Bobby?

PROF : Non. (*Attends une seconde.*) On fait le point. Il est question de quoi? De loyauté. (*Pause.*) Tu sais ce que j'en pense. C'est génial. C'est admirable.

DON : Quoi?

PROF : Cette loyauté que tu as. C'est épatant. Ça me bouleverse tout ce que tu fais pour le même.

DON : Qu'est-ce que je fais tant pour lui, Walter?

PROF : Des choses. Des choses, tu sais ce que je veux dire.

DON : Non. Je ne fais rien pour lui.

PROF : Tu n'en as pas conscience, mais ces choses dont je parle c'est ce que tu es en train de faire pour lui. C'est fantastique. Mais tu sais, Don, quelquefois il ne faut pas être trop loyal. Il faut rester souple. Là, il s'agit d'une affaire.

S'il faut quelqu'un pour piquer un magnétoscope ou une télé, d'accord, envoie le même. Mais là, il s'agit d'un *vrai* boulot...

Il ne faut pas que les gens voient qu'ils ont été refaits sitôt rentrés chez eux.

Là, il y a peut-être un coffre-fort, avec une bonne serrure, ou deux, il te faut quelqu'un qui s'y connaisse, et qui ne s'en aille pas piquer les couverts en inox ou un réveil lumineux à la con.

(Pause.)

Toi et moi, on connaît le sujet. On sait tous les deux que pour un boulot pareil, il ne faut pas d'un même shooté qui entre avec un *pied-de-biche*.

DON : Je ne veux pas entendre un mot là-dessus.

PROF : Ça m'a échappé.

DON : Tu sais ce que ça me fait.

PROF : Oui. Je suis désolé. J'admire. Mais je demande que tu ne mélanges pas les affaires avec le plaisir.

DON : Je ne veux pas entendre parler de ça, Prof.

(Pause)

Tu as compris?

PROF : Je fais plus que comprendre, je m'excuse. (Pause.) Désolé.

DON : C'est la seule chose qui...

PROF : Je sais. Mais je tiens à te dire que je suis content d'en avoir parlé.

DON : Pourquoi?

PROF : Ces choses là, il vaut mieux les dire tout haut.

DON : Et moi, je ne veux pas qu'on les dise.

PROF : C'est pourquoi je m'excuse.

Pause.¹¹²

Dans le second segment, on assiste à la mise en œuvre du projet de cambriolage. On peut percevoir dans ce dialogue, la fausse assurance de ces personnages par rapport au projet entrepris.

DON : Comment tu vas faire pour entrer dans la maison?

PROF : Dans la maison?

DON : Oui.

PROF : Aah, on entre par une *fenêtre* qu'ils ont laissée ouverte, par exemple.

DON : Oui.

PROF : Il y a toujours un moyen.

DON : Oui. Quoi, si ce n'est pas la fenêtre?

PROF : Putain, comment je peux savoir? (Pause.) Si ce n'est pas la fenêtre, ce sera autre chose.

DON : Quoi?

PROF : Je verrai quand j'y serai.

DON : Je me posais la question, c'est tout.

¹¹² David Mamet, *American Buffalo*, p. 38-39.

PROF : Hey, tu aurais dû me prévenir qu'il y avait un *oral* à passer...

DON : C'était juste une question.

PROF : Je sais.

Pause.

DON : Et la réponse ?

PROF : On verra quand on sera sur place.

DON : Ah. J'aimerais que tu me répondes?

PROF : Don, tu feras ton boulot, je ferai le mien. Dis-toi que je ne suis pas là pour t'étouffer avec des théories.

DON : Bien. J'aimerais que tu répondes à ma question.

PROF : Ne me bouscule pas, Don. Lâche-moi, tu veux? Je suis ce que je suis.

DON : Ce qui veut dire?

PROF : Que personne n'est parfait.

DON : Personne.

PROF : Non.

Pause.

DON : Je vais demander à Fletch d'être avec nous.

PROF : Fletch.

DON : Oui.

PROF : Tu vas lui demander de *venir* avec nous.

DON : Oui.

PROF : Là, tu te fous de moi.

DON : Non.

PROF : Non? Alors, ne dis pas ça.

DON : On le fera avec Fletch.

PROF : Oui.

DON : Je veux relever le niveau.

PROF : Tu veux relever le niveau de l'équipe.

DON : C'est ça.

PROF : Alors, tu amènes Fletch.

DON : Oui.

PROF : Parce que je ne joue pas à tes petits jeux.

DON : Seulement parce qu'il peut être utile.

PROF : On n'en a pas besoin.

DON : On pourrait.

PROF : On n'en a pas besoin, Don. On n'a pas besoin de ce type.

(Don prend le téléphone.) C'est lui que tu appelles?

Don acquiesce.

Don. Occupé.

Il raccroche.

PROF : Il est sans doute en ligne.

DON : Oui. Sans doute.

PROF : On n'a pas besoin de ce type, Don. On n'en a pas besoin. Je vois à quoi tu penses, je vois. Tu m'imagines tout seul, là-bas, et tu as peur que je panique, alors tu me demandes comment je vais faire pour entrer. Je comprends. Je vois. Je peux entrer par le deuxième étage, escalader par la gouttière, ça je peux.

(Don compose un numéro.)

Il parle, il parle, bon Dieu laisse-lui une minute, non?

(Don raccroche.)

Je trouve ça blessant, Don.

DON : Je suis désolé, Prof.

PROF : Ce n'est pas à moi que tu fais de la peine.

DON : A qui, alors?

PROF : Réfléchis.

DON : Ce sera utile que quelqu'un nous couvre à l'arrière.

PROF : On ne peut pas, il faut limiter les effectifs. L'armée mise à part, qui se fait couvrir à l'arrière ?

DON : Je dis que si quelque chose tournait *mal*...

PROF : Mal, mal, tu décides tout seul ce qui est bien et ce qui est mal. Putain. Ce coup, c'est le tien, personne ne prétend le contraire. On parle affaires, alors *parlons-en* : toi, tu crois que c'est bon de faire entrer Fletch dans le coup? Pour nous aider ?

DON : Oui.

PROF : Alors, d'accord. (Pause.) Tu en es sûr?

DON : Oui.

PROF : D'accord. Si tu en es sûr.

DON : J'en suis sûr, Prof.

PROF : Alors, d'accord, d'accord. Je ne veux pas en savoir plus.

(Pause.)

Tu dois avoir raison, on doit pouvoir se mettre à trois sur le coup. ¹¹³

4.1 Analyse des rituels d'interaction

La ligne d'action de Don est de mener à terme un cambriolage. Il porte la *face* d'un homme d'affaires pour valoriser ce projet. Cette figuration masque son manque de confiance mais lui a tout de même permis de faire de Bobby son partenaire. C'est d'ailleurs en assurant la défense de Bobby qu'il porte atteinte à sa *face* car ses sentiments envers ce garçon sont ambigus et louches.

¹¹³ *Ibid.*, p. 53-56.

C'est la *face* de l'ami que Prof entend jouer d'abord, cette conversation faisant d'ailleurs honneur à l'amitié. Cependant, au fur et à mesure que leurs échanges se poursuivent, Prof contredit ses propos antérieurs et semble se dévoiler sous son vrai jour. En fait, il n'a pas une bonne opinion de Bobby, l'ami et partenaire de Don. Il l'identifie comme un mauvais candidat pour le cambriolage. Alors qu'il fait *perdre la face* à Bobby, Prof prend la *face* d'un professionnel pour ce genre de cambriolage. La nouvelle *face* de Prof et la démarche qu'il a pris pour faire partie du projet sont révélatrices de sa cupidité et de sa soif d'argent. Il devient de plus en plus clair qu'il n'agit plus simplement en conseiller et en ami mais bien comme un opportuniste. Don s'oppose aux critiques de Prof mais elles semblent tout de même l'influencer car il lui lèguera la place de Bobby en tant qu'associé.

Prof est conscient que cette amitié entre Don et Bobby est un obstacle pour lui. Il confronte son propre ennemi en se questionnant sur la valeur et la nature de cette amitié.

PROF : Et qui va y aller?

Pause.

DON : Bobby. (*Pause*) C'est un bon petit gars, tu sais, prof.

PROF : C'est un petit gars formidable, Don. Tu sais ce que je ressens pour lui. (*Pause.*) Je l'*aime* beaucoup.

DON : Ce qu'il fait, il le fait bien.

PROF : Ça se voit. (*Pause.*) Mais là, il faut que je te dise un truc.

DON : Quoi?

PROF : Voilà. Et ne crois pas que je cherche à te *dévier* le coup.

DON : Quoi?

PROF : (*pause.*) N'envoie pas le même là-bas.

DON : Je ne dois pas envoyer Bobby?

Prof s'exerce constamment à ajuster son discours afin de créer une entente et une connivence naturelle entre lui et Don. Mentionnons que les propos de Don sont succincts; nous sommes à la recherche des bons termes pour définir Bobby : *bon petit gars*. Prof s'empresse d'approuver les propos de Don et même davantage. Tout d'abord, il emploie les mêmes termes : un *petit gars* et ajoute le mot *formidable*. Par un bouclage serré de la réplique précédente, il fait un meilleur portrait du jeune homme. Prof énonce ensuite ses sentiments personnels pour Bobby et amène un nouveau rythme à la conversation. Une pause marque le texte et appuie solidement la déclaration qui suit : « Je l'*aime* beaucoup. » Cette réplique a un

ton distinct, elle semble être une déclaration fortuite. Ainsi, Prof ne fait plus seulement approuver l'opinion de Don, il cherche à s'approprier les mêmes sentiments envers Bobby.

Prof prépare le terrain pour sa véritable ligne d'action. Les répliques suivantes sont porteuses d'une double intention. De concert avec la *face* du confident et de l'ami, Prof met en garde Don envers Bobby : « Mais là, il faut que je te dise un truc. », « Voilà. Et ne crois pas que je cherche à te *dévier* le coup. », puis « (*pause*) N'envoie pas le même là-bas. » Dans cette dernière réplique, l'objectif de Prof est révélé de façon explicite : exclure Bobby du projet. La pause précédant cette réplique a pour effet de souligner cette idée et de lui donner un ton grave et sérieux. Don répète l'idée de Prof : « Je ne dois pas envoyer Bobby? » Ce bouclage parfait dans la figure textuelle est un indicateur de l'influence de Prof. En répétant les propos de ce dernier, Don révèle son insécurité et l'influence que Prof a sur lui.

PROF : Non. (*Attends une seconde.*) On fait le point. Il est question de quoi? De loyauté. (*Pause.*) Tu sais ce que j'en pense. C'est génial. C'est admirable.

DON : Quoi?

PROF : Cette loyauté que tu as. C'est épatant. Ça me bouleverse tout ce que tu fais pour le même.

DON : Qu'est-ce que je fais tant pour lui, Walter?

PROF : Des choses. Des choses, tu sais ce que je veux dire.

DON : Non. Je ne fais rien pour lui.

PROF : Tu n'en as pas conscience, mais ces choses dont je parle c'est ce que tu es en train de faire pour lui. C'est fantastique. Mais tu sais, Don, quelquefois il ne faut pas être trop loyal. Il faut rester souple. Là, il s'agit d'une affaire. S'il faut quelqu'un pour piquer un magnétoscope ou une télé, d'accord, envoie le même. Mais là, il s'agit d'un *vrai* boulot... Il ne faut pas que les gens voient qu'ils ont été refaits sitôt rentrés chez eux. Là, il y a peut-être un coffre-fort, avec une bonne serrure, ou deux, il te faut quelqu'un qui s'y connaisse, et qui ne s'en aille pas piquer les couverts en inox ou un réveil lumineux à la con.

(*Pause.*)

Toi et moi, on connaît le sujet. On sait tous les deux que pour un boulot pareil, il ne faut pas d'un même shooté qui entre avec un *pied-de-biche*.

La familiarité qu'utilise Prof pour dialoguer avec Don est fréquente dans leur interaction verbale : « Tu sais ce que j'en pense. », « ... tu sais ce que je veux dire. » Alors que Prof s'exerce à parler franchement et ouvertement, Don révisé son approche. Il devient distant et circonspect : « Qu'est-ce que je fais tant pour lui, Walter? » Don cesse d'appeler Prof par un diminutif et utilise plutôt son prénom, *Walter*, dans le but de lui *faire perdre la face* et de le faire tomber de son piédestal. De plus, il nie l'attention et l'aide qu'il porte à

Bobby. La méfiance de Don provient de la familiarité des propos de Prof et des louanges qu'il lui fait à propos de son soutien envers Bobby. Ces éloges deviennent gênants et compromettants : « ...C'est génial. C'est admirable. », « Cette loyauté que tu as. C'est épatant. Ça me bouleverse tout ce que tu fais pour le même. » Tout comme Prof, Don utilise à son tour le verbe faire dans son énoncé: « Qu'est-ce que je fais tant pour lui, Walter? » Une tension s'installe entre eux car Don sent venir les attaques. Prof identifie la loyauté qui existe dans la relation d'amitié entre Don et Bobby comme un signe de faiblesse et un manque de lucidité qui peut causer l'échec du projet. Cette démarche lui permet de faire un retour sur l'identité de Bobby et d'en tracer une image négative. Selon lui, Bobby n'a pas les capacités nécessaires pour faire ce cambriolage. Ses propos le décrivent maintenant comme un voyou et un *même shooté* capable de commettre que des délits mineurs.

DON : Je ne veux pas entendre un mot là-dessus.

PROF : Ça m'a échappé.

DON : Tu sais ce que ça me fait.

PROF : Oui. Je suis désolé. J'admire. Mais je demande que tu ne mélanges pas les affaires avec le plaisir.

DON : Je ne veux pas entendre parler de ça, Prof.

(Pause)

Tu as compris?

PROF : Je fais plus que comprendre, je m'excuse. (Pause.) Désolé.

DON : C'est la seule chose qui...

PROF : Je sais. Mais je tiens à te dire que je suis content d'en avoir parlé.

DON : Pourquoi?

PROF : Ces choses là, il vaut mieux les dire tout haut.

DON : Et moi, je ne veux pas qu'on les dise.

PROF : C'est pourquoi je m'excuse.

Pause.

Un nuage noir assombrit l'amitié entre Don et Bobby au moment où Prof mentionne le mot *plaisir*. Il tente de démontrer qu'en vérité il s'agit d'une relation ambiguë. Prof fait d'abord *perdre la face* à Bobby et ensuite à Don en insinuant son attirance physique pour un jeune garçon. Le bouclage serré est représentatif de la ruse de Prof et de son habilité à manier la parole. Les répliques dans leur ensemble sont courtes et directes et le bouclage entre les répliques va créer, selon les sujets discutés, différents effets. Tout d'abord, une discussion amicale incite nos personnages à réemployer les mêmes termes des répliques précédentes,

tels que *petit gars* pour désigner Bobby. Le bouclage serré amène une fluidité dans leurs échanges verbaux car il est composé de familiarité, de compliments et de confidences. Pourtant, à travers ce ton amical la référence au plaisir sur l'amitié de Don et Bobby est une attaque. L'attaque de Prof est inattendue car il était question jusqu'ici d'une discussion entre amis. Le bouclage serré est composé d'une attaque même s'il s'insère dans la cadence des échanges amicaux. Son attaque ne produit donc aucune rupture dans le rythme du texte et démontre le désir de nos deux *interactants* à sauvegarder le *consensus temporaire*. Cette retenue de nos personnages à ne pas dévoiler leur intention tout en conservant un ton amical crée un effet de vertige. Prof s'excuse mais revient sur l'attaque précédente : « Oui. Je suis désolé. J'admire. Mais je demande que tu ne mélanges pas les affaires avec le plaisir. »

Il semble que Prof ait l'habileté de changer la perception de Don sur son entourage. Il utilise des éléments de vérité et jongle avec celles-ci afin de renverser la situation en sa faveur. En tenant compte de ses opinions contradictoires et de l'ordre dans lequel il révèle ces informations, on peut qualifier cette approche de manipulation. D'une part, sa démarche a pour effet d'augmenter l'insécurité de Don face au cambriolage. Il s'interroge à haute voix sur la nature et l'ampleur de ce vol et le qualifie de *vrai boulot*. D'autre part, c'est sous la *face* d'un ami sincère et d'un confident que Prof remet en cause l'amitié qui existe entre Don et Bobby. On use d'un principe propre à l'amitié afin de ternir l'image d'un ami. On peut également identifier le comportement et la démarche de Prof de *faux respect* et de « mensonge vérité. » Ces éléments de contradiction dans ses propos sont des indices clairs qu'il opère un réalignement officieux. En effet, il présente ses excuses à de nombreuses reprises afin de démontrer un semblant de respect envers Bobby mais soutient jusqu'à la fin la présence d'un désir incestueux : « Ces choses là, il vaut mieux les dire tout haut. » Pourtant rien n'est dit à haute voix dans cette réplique et dans l'ensemble de cet échange. Qu'il s'agisse de la consommation de drogue de Bobby ou de l'attirance physique de Don envers Bobby, on avance ces faits indirectement. Cette relation louche de *plaisir* ne doit pas être révélée à haute voix mais plutôt gardée souterraine : « Et moi, je ne veux pas qu'on les dise. »

Sans le vouloir, Don initie un conflit en informant Prof du cambriolage. Chaque information qu'il lui livre ne fait qu'alimenter le désir de Prof à s'immiscer dans ce projet. En discréditant Bobby, il se place en position de rivalité. Avant l'arrivée de son ami Prof, Don

était maître de sa pensée. Il rejette l'influence de son ami Prof mais ne peut s'en détacher. Leurs échanges verbaux se construisent autour de leurs divergences respectives. De plus, Prof déstabilise Don en mentionnant son attachement, sa loyauté et *ces choses* qu'il fait pour ce jeune homme. Le bouclage serré est une figure textuelle fréquemment utilisée pour illustrer le pouvoir d'influence de Prof et son esprit persuasif. Les répliques dans leur ensemble sont courtes et directes et le bouclage produit une tension entre les deux protagonistes. La violence verbale est dans l'autorité que Prof exerce sur Don.

C'est la *face* d'un chef d'équipe que Don entend assumer dans le second segment. Sa ligne d'action consiste à superviser les opérations du cambriolage. Étant donné que Prof rend cette tâche ardue, Don devra constamment lui rappeler qu'il est le patron. Depuis que Prof est devenu l'associé de Don, il se permet de jouer la *face* de l'expert conformément à son nom : Prof pour professeur. Sa ligne d'action est de s'assurer d'avoir le contrôle et la confiance de Don dans le projet qui les intéresse.

DON : Comment tu vas faire pour entrer dans la maison?

PROF : Dans la maison?

DON : Oui.

PROF : Aah, on entre par une *fenêtre* qu'ils ont laissée ouverte, par exemple.

DON : Oui.

PROF : Il y a toujours un moyen.

DON : Oui. Quoi, si ce n'est pas la fenêtre?

PROF : Putain, comment je peux savoir? (*Pause.*) Si ce n'est pas la fenêtre, ce sera autre chose.

Dans le deuxième segment, un *Duo* est initié par Don. Il questionne Prof sur la manière à prendre pour pénétrer dans la maison. Dans cette première série de répliques, le bouclage serré sert l'impatience et l'esprit de confrontation de Don. Les répliques sont courtes et étroitement liées avec ce qui a été dit précédemment : « Oui. Quoi, si ce n'est pas la fenêtre? » Devant cette série de questions, Prof se contente de répondre de façon concise et évite d'élaborer. Pour Goffman, un des moyens les plus courants pour garder la face est d'agir avec assurance. Prof tente de démontrer qu'il est confiant et en contrôle de la situation : « Aah, on entre par une *fenêtre* qu'ils ont laissée ouverte, par exemple. » Le fait qu'il donne en exemple la fenêtre sous-entend qu'il connaît son sujet et les moyens pour y arriver. La réplique suivante soutient l'assurance qu'il tente de véhiculer : « Il y a toujours un

moyen. » Il ne réussira pas à soutenir et valider cette expertise très longtemps car devant l'insistance de Don, il avoue son ignorance : « Putain, comment je peux savoir? (*Pause*) Si ce n'est pas la fenêtre, ce sera autre chose. »

DON : Quoi?

PROF : Je verrai quand j'y serai.

DON : Je me posais la question, c'est tout.

PROF : Hey, tu aurais dû me prévenir qu'il y avait un *oral* à passer...

DON : C'était juste une question.

PROF : Je sais.

Pause.

DON : Et la réponse ?

PROF : On verra quand on sera sur place.

DON : Ah. J'aimerais que tu me répondes?

PROF : Don, tu feras ton boulot, je ferai le mien. Dis-toi que je ne suis pas là pour t'étouffer avec des théories.

Don applique un *mouvement vers l'autre* dans cet interrogatoire. Ses répliques sont courtes et ont toujours la même signification. Il s'agit toujours de la même requête : comment Prof va pénétrer dans la maison? Cette même question est posée sous différentes formes interrogatives. Don tente même de démontrer que sa question est raisonnable. Il démontre également l'incapacité de Prof à lui répondre : « C'était juste une question. », « Et la réponse ? », « Ah. J'aimerais que tu me répondes? » Cette question qui n'obtient pas de réponse devient gênante pour la *face* d'expert que Prof est sensé porter. De plus, la panique et l'agressivité de Prof sont injustifiées et louches : « Hey, tu aurais dû me prévenir qu'il y avait un *oral* à passer... » Don fait une seconde fois la preuve de la fausse expertise de Prof en jouant avec les caractéristiques dominantes de sa *face* d'expert pour le piéger. Ce dernier ne répond plus directement aux questions : « On verra quand on sera sur place. » Goffman mentionne que la sommation est un moyen utilisé pour contrôler une situation. C'est ce que fait Prof en dirigeant l'attention ailleurs que sur lui lorsqu'il accuse Don d'embrouiller les autres : « Dis-toi que je ne suis pas là pour t'étouffer avec des théories. » En somme, ce qui devrait être une discussion sur un sujet pratique se transforme en confrontation personnelle.

DON : Bien. J'aimerais que tu répondes à ma question.

PROF : Ne me bouscule pas, Don. Lâche-moi, tu veux? Je suis ce que je suis.

DON : Ce qui veut dire?

PROF : Que personne n'est parfait.

DON : Personne.

PROF : Non.

Pause.

Suite aux réponses évasives de Prof, Don persiste et relance pour une sixième fois la même question. Celle-ci prend maintenant la forme d'une attaque : « Bien. J'aimerais que tu répondes à ma question. » L'interrogatoire devient de plus en plus laconique. Les répliques s'enchaînent en réaction au dernier mot prononcé et sont de nature incisive : « Je suis ce que je suis », « Ce qui veut dire? », « Que personne n'est parfait », « Personne. » Prof met fin à cette confrontation en répondant véritablement à la question de Don et de ce fait est démasqué. En admettant qu'il n'est pas parfait, il ouvre son jeu à l'adversaire. Prof répond de façon sincère mais ne dévoile rien d'autre sur sa personne. Le « Non » témoigne du retour au statu quo et doit mettre fin à toute autre révélation.

DON : Je vais demander à Fletch d'être avec nous.

PROF : Fletch.

DON : Oui.

PROF : Tu vas lui demander de *venir* avec nous.

DON : Oui.

PROF : Là, tu te fous de moi.

DON : Non.

PROF : Non? Alors, ne dis pas ça.

DON : On le fera avec Fletch.

PROF : Oui.

La décision d'ajouter Fletch donnera un nouvel élan au duel. Cette série de répliques fait constamment retour sur cette annonce. Elle semble avoir créé un effet de surprise chez Prof car son expression témoigne d'une perte de contrôle. Stupéfait, il se contente de répéter cette annonce : « Fletch. », « Tu vas lui demander de *venir* avec nous. » L'emploi d'un bouclage serré illustre l'opposition de Prof à l'ajout d'un autre partenaire. En effet, Prof répète à plusieurs reprises les mêmes propos de Don et de cette façon exprime son désaccord.

La détermination et l'assurance sont des caractéristiques propres au dialogue de Don. L'emploi de la première personne du singulier (*je*) est un indicateur de son désir d'être un meneur. Il utilise alors la première personne du singulier pour annoncer sa décision

d'adjoindre un autre partenaire à leur équipe. La mention de Fletch produit un effet de surprise et une confusion, elle est reçue comme une attaque par Prof. Don profite de la vulnérabilité de Prof car il vient tout juste de *perdre la face*. Il maintient sa décision en annonçant une seconde fois son partenariat avec Fletch et ce malgré le désaccord et la riposte timide de Prof : « Non? Alors, ne dis pas ça. » Don use d'autorité en réaffirmant sa décision : « On le fera avec Fletch. » Cette fois-ci, l'usage du *on* inclue Prof et fait de cette réplique un ordre. La réponse de Prof (*oui*) est dans ce contexte-ci un geste de soumission.

DON : Je veux relever le niveau.

PROF : Tu veux relever le niveau de l'équipe.

DON : C'est ça.

PROF : Alors, tu amènes Fletch.

DON : Oui.

PROF : Parce que je ne joue pas à tes petits jeux.

DON : Seulement parce qu'il peut être utile.

PROF : On n'en a pas besoin.

DON : On pourrait.

PROF : On n'en a pas besoin, Don. On n'a pas besoin de ce type.

(Don prend le téléphone.)

C'est lui que tu appelles?

Don acquiesce.

Don. Occupé.

Il raccroche.

PROF : Il est sans doute en ligne.

DON : Oui. Sans doute.

PROF : On n'a pas besoin de ce type, Don. On n'en a pas besoin. Je vois à quoi tu penses, je vois. Tu m'imagines tout seul, là-bas, et tu as peur que je panique, alors tu me demandes comment je vais faire pour entrer. Je comprends. Je vois. Je peux entrer par le deuxième étage, escalader par la gouttière, ça je peux.

(Don compose un numéro.)

Il parle, il parle, bon Dieu laisse-lui une minute, non?

(Don raccroche.)

Prof est conscient qu'il est dépassé par la situation et fait mauvaise figure : « Parce que je ne joue pas à tes petits jeux. » Il semble que le fait d'avouer ses erreurs soit également une ruse car il en fait reproche à Don. Ensuite, il passe à une contre-attaque : « On n'en a pas besoin. » Il utilise une forme impersonnelle et, de cette façon, dépossède l'autre du droit à la parole. Cet emploi répétitif du pronom *on* est, à son tour, utilisé pour imposer son idée. Par

contre, Prof est incapable de la faire valoir, car il répète cinq fois presque textuellement le même énoncé : « On n'a pas besoin de ce type. » Parfois, il interpelle Don par son nom après cet énoncé puis répète à nouveau la même phrase. On perçoit dans cette répétition un sentiment de panique se développer chez lui. Il perd son sang froid et n'arrive plus à sauvegarder le consensus temporaire.

Lorsque Don téléphone à Fletch, Prof est à l'affût de ses moindres gestes. Dès ce moment, le discours de Prof change radicalement car il accepte de rendre des comptes. Il fait preuve de compréhension et dit accepter l'intervention précédente de Don qui consistait à l'informer des dernières démarches pour le cambriolage. Il est maintenant prêt à répondre aux questions et essaie de se faire rassurant : « ... Je vois à quoi tu penses, je vois. Tu m'imagines tout seul, là-bas, et tu as peur que je panique, alors tu me demandes comment je vais faire pour entrer. Je comprends. Je vois... » Le fait que Prof utilise la panique dans son discours pour exorciser les craintes de Don et regagner sa crédibilité est surprenant car c'est l'état dans lequel il est lui-même. La dernière réplique de Prof représente cet état de panique : « Il parle, il parle, bon Dieu laisse-lui une minute, non? » Il semble qu'il soit devenu impossible pour Prof de se refaire une *face*.

PROF Je trouve ça blessant, Don.

DON : Je suis désolé, Prof.

PROF : Ce n'est pas à moi que tu fais de la peine.

DON : A qui, alors?

PROF : Réfléchis.

DON : Ce sera utile que quelqu'un nous couvre à l'arrière.

PROF : On ne peut pas, il faut limiter les effectifs. L'armée mise à part, qui se fait couvrir à l'arrière ?

Prof tente de nuire de toutes les manières possibles à la décision d'inclure Fletch dans l'équipe. On passe d'abord par le chantage émotionnel et la culpabilité : « Je trouve ça blessant, Don. » Prof insinue ensuite que Fletch pourrait être blessé par les motifs de son recrutement, c'est-à-dire l'absence de confiance qui existe entre lui et Don : « Ce n'est pas à moi que tu fais de la peine. » Cette association d'idée est fortuite et inattendue. Cette réplique déstabilise l'autre et est la première contre-attaque de Prof, c'est-à-dire une riposte. De plus, Prof ne nomme jamais Fletch mais le mentionne indirectement. Fletch devient ainsi un sujet

de discussion délicat et menaçant pour l'équipe. Prof se fait ensuite audacieux car il ridiculise Don en soutenant avec ferveur et excès les moyens qu'il prend pour se protéger de son entourage. En mentionnant les mots *effectifs* et *armée* il expose Don à sa démesure et se moque de lui.

DON : Je dis que si quelque chose tournait *mal*...

PROF : Mal, mal, tu décides tout seul ce qui est bien et ce qui est mal. Putain. Ce coup, c'est le tien, personne ne prétend le contraire. On parle affaires, alors *parlons-en* : toi, tu crois que c'est bon de faire entrer Fletch dans le coup? Pour nous aider ?

DON : Oui.

PROF : Alors, d'accord. (*Pause.*) Tu en es sûr?

DON : Oui.

PROF : D'accord. Si tu en es sûr.

DON : J'en suis sûr, Prof.

PROF : Alors, d'accord, d'accord. Je ne veux pas en savoir plus.

(*Pause.*)

Tu dois avoir raison, on doit pouvoir se mettre à trois sur le coup.

Prof s'emporte et on peut percevoir un sentiment de révolte et d'infériorité dans cette réplique : « ...tu décides tout seul ce qui est bien et ce qui est mal. Putain. » Prof tente de se refaire une *face* à nouveau et de rétablir encore une fois un consensus temporaire. Il devient servile : « Ce coup, c'est le tien, personne ne prétend le contraire. » Il rappelle les rôles de chacun, Don est le patron et lui un simple collaborateur. Dans cet énoncé, il présente la situation de façon réaliste et restitue le pouvoir à Don. Il incite ensuite ce dernier à prendre la parole. En mentionnant qu'il est question d'*affaires*, il utilise un esprit de franchise et de professionnalisme pour introduire sa question : « On parle affaires, alors *parlons-en* : toi, tu crois que c'est bon de faire entrer Fletch dans le coup? Pour nous aider ? » Néanmoins, Prof ne peut s'empêcher de faire passer ses intérêts personnels en premier. Il tente à nouveau de changer la décision de Don. La méthode qu'il emploie est peu orthodoxe car il met en scène ce dialogue. Il soumet cette question de façon aléatoire mais sa démarche semble être calculée. C'est avec impartialité qu'il lui pose sans détour la même question, mais en la répétant à trois reprises son acharnement devient un signe d'opposition. Puis, dans son approbation soudaine à l'idée d'inclure Fletch, Prof persiste dans la confrontation mais de manière implicite: « D'accord. Si tu en es sûr. », « Tu dois avoir raison, on doit pouvoir se mettre à trois sur le coup. »

Don souhaite savoir comment Prof va s'y prendre pour pénétrer dans la maison. Dans cette première série de répliques, le bouclage serré sert l'impatience et l'esprit de confrontation de Don. Les répliques sont courtes et étroitement en lien avec ce qui a été dit précédemment. Don et Prof appliquent continuellement un mouvement vers l'autre dans cet interrogatoire qui devient un *duo*, c'est-à-dire un « groupe de répliques à dominante *mouvement-vers*. »¹¹⁴ Au moment où Prof ne répond plus aux questions de Don, un *duel* se déclenche entre les deux personnages. Puis la décision d'ajouter Fletch donnera un nouvel élan à leurs échanges. La présence d'un bouclage serré entre les répliques va à nouveau servir de nouvelles actions. En effet, lorsque Prof répète les mêmes termes que Don, on comprend qu'il est question d'une riposte. Il le fera à plusieurs occasions pour démontrer son désaccord. Le bouclage serré nourrit le duel mais ne compromet pas le consensus temporaire, les interactants ajustent leur propos au moment opportun afin que la confrontation ne prenne pas trop d'ampleur. Pourtant, ce dialogue soutient de nombreux rapports de force. La parole est porteuse des enjeux et des intérêts de chacun. L'impatience et l'agressivité de Prof sont compressées derrière sa figuration et son langage dépouillé.

4.2 Analyse triangulaire

Dans la pièce de Mamet, tout objet ayant une valeur monétaire est, aux yeux des personnages, un objet de convoitise et de réussite sociale. Ainsi, toute personne qui réussit à obtenir de l'argent par la vente ou au jeu devient un modèle à suivre. L'élément déclencheur est la venue d'un client dans la brocante de Don. En échange d'un bon montant d'argent, il achète une vieille pièce de monnaie. Ce client est le représentant d'une classe fortunée; il détient un pouvoir d'achat dont Don deviendra envieux. Aux yeux de Don, il n'est pas qu'un simple client. Il met en place une relation de force et de pouvoir par l'argent. Don se trouve également défavorisé par un manque de connaissance car son client est un collectionneur de pièces. La pièce de monnaie qu'il achète devient pour Don un véritable enjeu, sa valeur monétaire est inconnue mais prometteuse. Il veut se la réapproprier car la seule crainte

¹¹⁴ Michel Vinaver, *Écritures dramatiques : essai d'analyse de texte de théâtre*, coll. «Babel », Arles, Actes Sud, 1993, p. 903.

d'avoir été trompé et volé par son client le rend furieux. Il souhaite à son tour revendre cette pièce pour en retirer un profit plus grand que son acheteur initial. Propriétaire d'une brocante remplie de vieux objets sans valeur mais parfois inusités, Don réalise qu'il peut s'enrichir en vendant ces vieilleries en leur attribuant une valeur selon leur rareté. On ignore toutefois la véritable valeur de la pièce de monnaie. La violence surgit dans la jalousie et la rivalité qui ressortent de cet échange entre Don et son client et dans cette course vers l'or. L'appât du gain est le seul désir qui anime Don. Pour satisfaire celui-ci, il tentera de récupérer la pièce en cambriolant son client.

Don et Prof deviennent des co-équipiers dans la réalisation de ce cambriolage. Le rêve et l'espoir qu'une pièce de monnaie puisse leur rapporter un gros montant d'argent sont ce qui les réunit dans ce projet. Il ne s'agit pas de faire de l'argent honnêtement mais d'y arriver par le crime. Ces deux amis agissent en surface comme des alliés mais ils sont en réalité engagés dans une course des plus féroces dont le but est d'obtenir la plus grande part de gain financier. L'avarice fait naître une méfiance mutuelle qui nuit à leur relation de travail. L'amitié est souvent utilisée comme un moyen de négociation et de chantage. On joue au chat et à la souris, car on utilise les faiblesses de chacun dans le but de le coincer. Prof jongle avec le manque de confiance en soi de son associé afin de prendre les commandes du cambriolage. De son côté, Don étale au grand jour l'assurance et l'expertise erronées de Prof afin de le ridiculiser et de le rendre vulnérable. Malgré la tâche première à accomplir, soit la préparation du cambriolage, les intérêts personnels prennent toujours plus d'importance que les *affaires*. Le gain personnel est plus attrayant que tout, il finira par les ralentir dans des détails démesurés qui les empêcheront ensuite de prendre action. Par exemple, l'endroit par où ils doivent entrer dans la maison à cambrioler ne sera jamais identifié malgré les suggestions de chacun. La crainte d'être trompé et la préservation de son statut dans l'équipe deviennent des priorités et des visées prédominantes pour les deux personnages, et ce au détriment du projet à mener.

La pièce débute avec les conseils de Don qui servent de prologue à la pièce. Ce sont des avertissements qui portent sur les rapports entre amis. Don enseigne à son élève Bobby qu'il doit éviter de faire confiance à la parole d'un ami et se fier plutôt à ses actions. Cette notion vient du fait que la parole n'est aucunement signe de l'honnêteté d'un ami et que les

gestes doivent parler par eux-mêmes. Malgré cette mise en garde, les actions de Don et de Prof ne sont guidées que par des commérages. Prof contrôle les pensées de Don par ses idées chimériques qui s'avèrent être nuisibles à la réputation des autres et à la préparation du cambriolage. La violence se manifeste dans les idées fausses que les personnages construisent l'un sur l'autre. Il s'agit d'accusations non fondées, de craintes et parfois de faits inspirés par la peur d'être trahi ou de perdre de l'argent. Sous son apparence amicale, la relation que Prof entretient avec ses partenaires est à l'image des relations d'affaires : elle est de nature insensible et abusive. En ne pensant qu'à son gain personnel, Prof impose cette attitude dans le groupe. Cette quête monétaire est un élément obsédant et diviseur car elle fait d'eux des rivaux. L'état d'alerte et la méfiance de Don augmentent au fur et à mesure que Prof devient entreprenant et prend les commandes du projet.

La parole est la cause de leur inaction car rien de constructif ni de concret ne peut ressortir de leurs échanges. Don et Prof seront alors incapables de mettre à exécution le cambriolage. Ces trois hommes ont été victimes de leur propre désir d'argent et de pouvoir. Leur incapacité d'agir est due à leur esprit de compétition, ainsi qu'à la férocité avec lesquelles ils ont géré ce projet. Sous des masques d'amis et de coéquipiers, ces hommes se sont mis en position de lutte les uns contre les autres. Leurs principales embûches sont intérieures et reliées à leur trop grande soif d'argent, à leurs méfiances mal placées et à l'individualisme qu'ils ont développé dans la course vers l'or. Dans la dernière scène, la violence explose entre eux. L'échec est insupportable; Prof cherchera à dénoncer les obstacles ayant causé leur défaite. Bobby est pris en otage et devient le bouc émissaire de leur défaite. Prof et Don font de lui un traître et enclenchent aussitôt une confrontation violente. Dans un élan de violence physique, Prof assomme Bobby avec un téléphone au cours d'un interrogatoire l'accusant de trahison. Tout de suite après l'avoir agressé, Prof apprend que Bobby est innocent. Ainsi, la cause de leur défaite repose essentiellement sur leur mauvais jugement et leur incompetence.

Un deuxième acte de violence est posé lorsque Prof vandalise la brocante de son ami Don. La violence est la seule solution pour se rebeller contre la distance qui les sépare de leur objet de désir. Elle se produit également en réaction à leur impuissance face à leur statut social. Alors qu'un questionnement et qu'un vide existentiel se présentent à eux, la rage et la

colère prendront aussitôt le contrôle de tout leur être et mettront fin à la réflexion. La pièce de Mamet se termine dans le saccage de la brocante de Don, un geste gratuit et inutile de Prof. Il détruit les objets à vendre dans la brocante, principaux symboles de la société de consommation. Ne pouvant faire violence à leur ennemi véritable, Prof finit par trouver un substitut à sa violence intérieure. La misère sociale dans laquelle ils vivent fait d'eux des victimes et des perdants de la société américaine. Mamet présente avant tout la désillusion personnelle et les ravages intérieurs de ses personnages face à un système capitaliste sauvage et inégalitaire. David Mamet termine sa pièce en faisant état de la brutalité et de la violence qui habite le milieu social dont il a tenté de peindre la réalité. Dans une de ses dernières répliques, Prof déclare lui-même la rage et le désespoir qui l'habitent:

Sur Toute La Terre
Il N'Y A Aucune Loi
Ni Bien Ni Mal...
On vit comme les hommes de cavernes.¹¹⁵

¹¹⁵ David Mamet, *American Buffalo*, p. 103.

CHAPITRE V

ANALYSE DE *MOTEL HÉLÈNE* DE SERGE BOUCHER

Ce sont des drames familiaux de la classe moyenne que Serge Boucher dépeint dans *24 poses* (1998) et *Les bonbons qui sauvent la vie* (2004). Avec *Norm* (2004) l'auteur fait un retour à la misère sociale et existentielle de milieu défavorisé qu'il avait exploré à l'époque de *Natures Mortes* et *Motel Hélène*. Le dialogue et la forme dramatique de Boucher rappellent le théâtre réaliste américain. *Motel Hélène* est la seconde pièce de Serge Boucher, écrite en 1995 et gagnante de la prime à la création du Fonds Gratien-Gélinas. Tout comme dans sa première pièce, *Natures Mortes* (1993), Boucher utilise la tranche de vie pour construire le drame et témoigner de l'existence pathétique et ennuyante de ces personnages. Tous les détails de la vie privée sont présentés jusqu'aux moments d'intimité les plus inconfortables. À travers les activités les plus journalières et banales de ces personnages, surgit l'angoisse et la tourmente de leur propre existence. Dans ces deux pièces, Boucher fait de la mort le seul moyen qui reste à l'homme pour se délivrer de la violence et de la misère intérieures. La soumission de l'homme à la violence se fait par l'autosacrifice, elle n'est pas une défaite mais une façon de protester contre la fatalité de la vie.

Dans *Motel Hélène*, c'est le destin d'une femme qui est l'enjeu premier. Johanne délaisse son conjoint pour se consacrer à son nouvel ami François dans une relation d'amitié qui est censée donner un nouveau sens à sa vie. Il s'avère que le destin de Johanne a été scellé auparavant, le jour même de la disparition de son fils. Après avoir perdu son enfant dans un geste d'impatience, Johanne fantasme à l'idée d'une nouvelle vie faite de robes et de souliers à talons rouges, ainsi que d'aventures amoureuses. Cependant, la culpabilité de son geste meurtrier l'habite constamment. Lorsque les fantaisies de Johanne ne pourront plus se tisser à travers la réalité, elle mettra fin à ses jours au Motel Hélène.

Dans le premier segment on assiste à la parade de Johanne dans sa robe et ses souliers à talons hauts rouges. Alors qu'elle se prépare à sortir avec François, Mario tente de cerner quelles sont les intentions du nouveau venu, François, envers Johanne.

[...]

Johanne sort. Elle porte une robe rouge très sexy qu'elle a faite elle-même et ses souliers à talons hauts.

MARIO : Ô câllice!

JOHANNE : Chu en vacances crisse!

MARIO, *sifflement* : Sacrament, sa mère, t'es jackée! (*Rire forcé de François.*) Tu t'es mis s'es hautes? J'sais pas quessé qu'tu y fais mais... y a longtemps qu'j'tavais vu poudrée d'même. C'est nouveau, ça?

JOHANNE : Oui!

MARIO : C'est beau hein d'voir ça du monde qui font d'largent?

JOHANNE : Tais-toé donc! C'est moé qui l'a faite moé-même.

MARIO : Aye j'en ai une bonne, osti. C'est l'histoire de deux lesbiennes dans un club. Y a un gars qui les regarde pis y trouve une des deux filles pas mal de son goût. L'autre fille, elle, a s'en aperçoit faque a s'lève, a va voir le gars pis a y dit : « Est belle hein? ». Le gars dit : « Oui! ». A dit : « T'aimerais-tu ça savoir c'qu'a goûte sa plotte? ». Le gars dit : « Mets-en! ». La fille le regarde pis a fait...(*Il souffle au visage de François. Tous rient.*) Oû vous sortez?

JOHANNE : On sait pas encore! Aye, j'ai un film qu'y'é pas fini, y m'reste pas gros d'photos à prendre en tout cas. Mario, avant qu'tu partes, tu vas prendre une photo d'moé pis d'François. (*Elle sort.*)

MARIO : T'sais Johanne, tu peux l'amener aux Gogos, a l'haît pas ça pantoute une fois d'temps en temps. (*Il rit.*)

JOHANNE, *on l'entend de loin* : Hé qu'y'é donc innocent! (*Elle revient avec son kodak.*) Crisse que t'é épais quand tu veux! (*Il rit.*) Tiens, y'é prêt, t'as juste à peser su l'piton. Viens François! On va commencer par moé pis François, après on pourrait en prendre une juste de moé, pis si y en reste, on en prendra une moé pis toé, Mario, OK? (*Elle organise la séance de photos.*) Y en reste encore une, ben prends-nous encore moé pis François au cas où qu'a serait pas bonne celle qu'on a prise tantôt. C'est beau Mario, tu fais ben ça quand tu veux. Ta bière est finie là?

MARIO : Les nerfs osti! Relaxe! J'vas l'crisser mon camp!

JOHANNE : Envoye, dehors les chiens pas d'médaille!

MARIO : Tchèque-la ben, là! Habillé d'même! À demain! (*Il sort*)¹¹⁶

Dans le second segment, Mario est moins tolérant et interroge Johanne et François afin de comprendre la nature de leur relation.

¹¹⁶ Serge Boucher, *Motel Hélène*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 1997, p. 37-39.

FRANÇOIS : [...] j'étais en maudit après moi, parce que j'étais choqué pis j'tais pas capable d'y dire au bonhomme, durant que j'sortais les bouteilles des sacs j'arrêtais pas d'rager en d'dans, je l'engueulais dans ma tête, j'me disais tu y diras là q'la prochaine fois qu'y fera son ménage dans cave qu'y vienne donc un lundi après-midi, que t'as jamais vu ça d'la cochonnerie d'même, j'avais pas grand façon mais j'ai pas été capable de rien lui dire, l'bonhomme est sorti pis j'ai juste eu l'air bête, pas plus...

Johanne se lève brusquement.

JOHANNE : Ah durant qu'j'y pense, attends un tit peu! *(Elle se dirige vers la chambre, revient avec des photos.)* Les photos quand on est sortis l'autre vendredi!

FRANÇOIS : Ah oui? *(Temps. François regarde les photos.)* Sont bonnes hein?

JOHANNE : J'trouve que j'ai l'air assez grosse là-d'sus!

Temps.

FRANÇOIS : Té as-tu faites définir en double?

JOHANNE : Non! Pourquoi?

FRANÇOIS : J'aimerais ça les avoir.

JOHANNE : Es-tu fou, toé? Qu'est-ce que tu va faire avec ça?

JOHANNE : *(On entend une voiture qui arrive.)* J'te gage un dix que c'est Mario! *(François fait un mouvement pour se lever.)* Tu bouges pas d'icît toé! Assis!

Mario cogne et entre

MARIO : Quessé qu'vous faites dans maison?

JOHANNE : En d'dans ou dehors, charche-moé la différence, toé?

MARIO : C'est pas encore c'te nuit qu'y va mouiller. Ç'a pus d'bon sens, les pelouses, y n'arrachent toé! Chez mon père, c'est toute brûlé. Tu t'promènes pis c'est jaune partout. Du vrai foin.

FRANÇOIS : Pis on peut pas arroser, la rivière est sec.

MARIO : J'sais ben, y'avertissent même à radio, mais ça, y en a qui arrosent pareil, des gniochons y en a partout, mais ç'a l'air que si la police te pogne, t'as une amende. As-tu d'la liqueur?

JOHANNE : Y a un restant d'coke j'pense!

MARIO : J'ai soif! Vous êtes à quoi vous autres?

JOHANNE : À rien! *(Elle rit.)* Ah pis donne-moé donc une bière! J'avais dit qu'j'en prendrais pas à soir crisse...aye j'pense qu'y a pas un soir que j'ai pris une bière depuis qu'chu tombée en vacances!

MARIO : M'as rester à liqueur moé à soir! Toé, François?

JOHANNE : Oh ça, ça veut dire qu'y a pris un coup hier soir!

MARIO : Ga-la l'autre osti, a sait toute elle! Quessé qu'tu veux François?

FRANÇOIS : Rien!

MARIO : A reste enfarmée dans maison, a sort jamais, a voit pas un chat, mais a sait toute! *(Johanne rit. Mario se sert un verre de liqueur, il sert une bière à Johanne.)*

MARIO : Avez-vous eu connaissance des ambulances tantôt? Toute une y paraît! Trois morts, deux blessés graves, c'est t'arrivé s'a 116, en s'en allant vers Princeville, juste après l'croche en sortant d'la ville, t'sais y a l'ciné-parc, le Colobri, y a un autre p'tit motel aussi pas loin...

JOHANNE : Le Motel Hélène.

Rires de Johanne et de François. Mario prend les photos qui traînent sur la table, il les regarde.

MARIO : Un osti d'fou, y paraît qu'y aurait dépasser dans l'croche, bang osti, face à face, y a trois morts sûr, deux jeunes, deux jeunes qui devaient s'en venir veiller en ville j'suppose, du monde de Plessisville, osti le gars qui a dépassé y'étaient deux, y en a qui disent que celui qui était avec y serait mort mais qu'lui qui conduisait y serait juste blessé mais pas si grave que ça, moins critique en tout cas qu'les autres qui étaient dans le char qui s'est faite dépasser, y devaient être s'a dope osti, voyons dépasser dans un croche, le soir, y devaient pas savoir à moitié c'qu'y faisait, c'qui est enrageant encore là-d-dans c'est qu'le gars qu'y'é dans l'tort, y va s'en sortir, osti qu'le monde est mal faites des fois. Sont pas pire hein les photos? Y l'avait-tu l'affaire le photographe ou qu'y l'avait pas?

JOHANNE : Y savent-tu c'est qui ?

MARIO : Ça doit mais y peuvent pas le dire encore.

MARIO : Le char qui a été dépassé savez-vous quoi, c'tun couple d'une cinquantaine d'années, elle, a serait mort su l'coup, eux autres y ont pas eu l'choix, y se sont crissés dans l'fossé, sauf que ça l'air qu'y restaient pas loin après l'croche, tabarnak y'arrivaient chez eux, une couple d'arpents, y a un p'tit pont pas loin après l'croche, j'sais pas si vous voyez, ç'a l'air que c'est juste la maison avant l'pont, juste avant, c'est enrageant en osti, t'arrives chez vous, bang osti, tu meurs, t'as pas d'char toé hein?

JOHANNE : Y'é ben posé hein notre François su celle-là?

MARIO : Faudrait acheter une couple de films pour le mariage hein? Si tu vas à pharmacie là, faudrait qu'tu y penses. C'est moins cher à pharmacie ces affaire-là. J'ai dit au beau-frère c'te semaine : On t'en prépare tout un enterrement d'vie d'garçon, » Osti, y'a chienne le gars, ma soeur, elle, on fait juste allusion à ça, calvaire a pogne le nerfs, « C'est ça, tu veux me l'massacrer juste avant l'mariage », moé j'ai du fun à les énarver.

JOHANNE : A m'fait pas si ben qu'ça c'te robe-là! J'vas m'faire autre chose pour les noces à Josée.

*Noir*¹¹⁷

5.1 Analyse des rituels d'interaction

Il est établi entre la scène 12 et 22 qu'il existe chez Johanne un écart entre la perception qu'elle a de son corps et son image réelle. Au début de la scène 12, Johanne ne réagit pas aux attaques de Mario sur son apparence physique. Elle veut être sexy dans sa nouvelle robe rouge, mais Mario intervient très vite pour détruire cette illusion. Dès le début, il tente de tuer l'image de femme fatale de Johanne. Dès lors, sa ligne de conduite consiste à se maintenir à distance de Mario. Pour y arriver, elle utilise la figure de l'évitement. Il s'agit d'un moyen de défense aux propos triviaux et grossiers de son opposant. D'ailleurs,

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 67- 71.

l'utilisation de la figure chez ces deux personnages est porteuse d'une violence latente. Alors que Johanne cherche à éviter Mario et à neutraliser ses attaques, ce dernier profite au maximum de sa retenue pour l'attaquer. Mario sait qu'elle ne répondra pas à ces coups et tire profit de cette figuration. L'usage de cette *face* ne permet pas à Johanne de se protéger et de répondre à ses besoins personnels, elle est utilisée uniquement pour gérer le comportement de son entourage. De plus, sa *face* ne lui permet pas de mener à terme sa ligne d'action car elle n'arrive pas à dissimuler ses faiblesses et expose davantage sa vulnérabilité à Mario. La figuration et la ligne de conduite de Johanne sont des incitations à l'agression.

La figure que Mario porte à travers son emploi excessif de la blague et son monopole de la conversation est celle d'un bouffon. Ces blagues et sous-entendus nous permettent d'identifier sa ligne de conduite, c'est-à-dire d'enquêter sur la nature des rapports qui existent entre Johanne et François. Au début de la scène 12, Mario utilise la blague pour faire *perdre la face* à Johanne. Selon Goffman, les plaisanteries et farces ont souvent pour but d'amener une personne à faire mauvaise ou piètre figure.¹¹⁸ Il est vrai qu'il est difficile de participer ou d'intervenir avec celui qui fait la blague car ce dernier s'arrogé le contrôle de la parole. Il est donc impossible pour Johanne d'appliquer une ligne d'action pendant que les plaisanteries de Mario opèrent et affectent son image sociale. Mario dépasse les limites permises lorsqu'il se permet d'associer Johanne à un bar à *gogos*¹¹⁹. Johanne choisit alors la confrontation pour répéter le même jeu que son adversaire, soit se moquer de lui et le narguer. Les actions de Mario vont influencer la ligne de conduite de Johanne étant donné l'autorité qu'il exerce sur elle.

François agit comme un observateur et s'abstient de prendre position dans le groupe. Son rire forcé, en réaction à une blague de Mario, est la seule action qu'il s'autorise dans ce segment. Ensuite, il n'intervient plus et ne participe pas aux échanges entre Johanne et Mario. En évitant de prendre position dans la conversation, il prend la *face* d'un ami conciliant et du pacificateur. Pourtant, on lui demande de jouer un rôle plus compromettant. Lorsque Mario

¹¹⁸ Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1974, p. 11.

¹¹⁹ Serge Boucher, *Le Motel Hélène*, p. 38.

suggère une attirance physique entre Johanne et François, ce dernier garde le silence. De plus, Mario se sert de l'attention de François pour délivrer ses blagues et s'adresse directement à lui lorsqu'il mentionne le bar à gogo. Il est donc un allié involontaire pour chacun des camps qui s'affrontent. La ligne d'action de François est de se rapprocher de Johanne qu'il a fait son sujet d'écriture dans son journal intime. Il a développé une curiosité envers cette femme et est devenu le spectateur de sa vie.

Les attaques de Johanne et Mario sont à la fois explicites et implicites. Elles sont dissimulées derrière les aléas de leur bavardage. Voici comment Johanne applique la figure de l'évitement dans le but de tempérer l'agressivité de Mario. L'esquive est la première stratégie utilisée pour servir cet objectif.

MARIO, *sifflement*

Sacrament, sa mère, t'es jackée! (*Rire forcé de François.*) Tu t'es mis s'es hautes? J'sais pas quessé qu'tu y fais mais... y a longtemps qu'j'tavais vu poudrée d'même. C'est nouveau, ça?

JOHANNE : Oui!

MARIO : C'est beau hein d'voir ça du monde qui font d'largent?

JOHANNE : Tais-toé donc! C'est moé qui l'a faite moé-même.

MARIO : T'sais Johanne, tu peux l'amener aux Gogos, a l'haït pas ça pantoute une fois d'temps en temps. (*Il rit.*)¹²⁰

Selon Goffman, la blague est un élément déclencheur d'une forme d'agression. Les propos vulgaires et les faux éloges de Mario sur la tenue de Johanne sont des agressions verbales visant à briser son identité. La particularité de cette figure textuelle est qu'elle nous permet de dire à haute voix le fond de notre pensée sans courir de danger. La plaisanterie permet à un interlocuteur d'insulter avec *tact* une autre personne.¹²¹ Les plaisanteries de Mario sont d'abord spontanées, soit des offenses fortuites : « Sacrament, sa mère, t'es jackée! [...] Tu t'es mis s'es hautes? J'sais pas quessé qu'tu y fais mais... y a longtemps qu'j'tavais vu poudrée d'même. » De son côté, Johanne accepte de rendre des comptes à Mario en lui disant que cette robe n'a presque rien coûté. Néanmoins, les propos de Mario redeviendront

¹²⁰ Serge Boucher, *Motel Hélène*, p. 38.

¹²¹ Erving Goffman, *Les rites d'interaction*, p. 29.

vite des attaques indirectes et camouflées sous la blague : « T'sais Johanne, tu peux l'amener aux *Gogos*, a l'haït pas ça pantoute une fois d'temps en temps. (*Il rit.*) » Ainsi, les bouffonneries se poursuivent et tombent dans le mauvais goût. N'ayant pas été informé de l'endroit de la sortie, Mario riposte par l'insulte en suggérant un endroit convenant à Johanne. En associant Johanne à un bar à *gogos*, il opère une forme de dénigrement. En début de scène, les plaisanteries sont inoffensives comparativement aux attaques personnelles qu'il envoie ensuite.

L'humour de Mario est excessivement déplacé et cet écart de conduite laisse place à un revirement de situation et une nouvelle ligne d'action pour Johanne : la confrontation. Cette nouvelle figure produit un changement majeur dans le texte. Un duel est enclenché entre les deux protagonistes. Une série de répliques survient en réponse aux propos de Mario.

JOHANNE, *on l'entend de loin* : Hé qu'y'é donc innocent! (*Elle revient avec son kodak.*) Crisse que t'é épais quand tu veux! (*Il rit.*) Tiens, y'é prêt, t'as juste à peser su l'piton. Viens François! On va commencer par moé pis François, après on pourrait en prendre une juste de moé, pis si y en reste, on en prendra une moé pis toé, Mario, OK? (*Elle organise la séance de photos.*) Y en reste encore une, ben prends-nous encore moé pis François au cas où qu'a serait pas bonne celle qu'on a prise tantôt. C'est beau Mario, tu fais ben ça quand tu veux. Ta bière est finie là?

MARIO : Les nerfs osti! Relaxe! J'vas l'crisser mon camp!

JOHANNE : Envoye, dehors les chiens pas d'médaille!

Johanne met fin aux insultes de Mario par l'attaque directe et explicite : elle envoie deux injures consécutives (*innocent* et *épais*). Elle prend ensuite le contrôle de la situation avec la prise de photo. Elle donne des consignes à Mario et utilise un langage enfantin pour le diminuer et dénigrer sa supériorité.

Johanne et Mario réalisent des *opérations de réalignement* en lien avec leur ligne d'action. Leurs affrontements sont nourris par la présence de François mais également par leurs actions respectives et personnelles, c'est-à-dire, narguer, dénigrer ou insulter l'autre. Chacun fait sa part pour alimenter ce duel. Johanne joue habilement avec l'ambiguïté de la situation pour choquer, déstabiliser et mettre à l'écart Mario.

Dans le second segment, Johanne affiche une nouvelle figure, celle de la joueuse. Elle se libère de l'autorité de Mario et utilise cette figuration pour lui faire violence à son tour.

Elle utilise une tactique similaire à Mario, soit l'insulte par la moquerie. Elle nargue et provoque Mario par des railleries, mais rend ce jeu un peu plus cruel car elle avance de fausses révélations, soit son infidélité avec François. Elle se comporte également avec l'assurance et l'insouciance d'une femme fatale. Puis, c'est en regardant des photos d'elle-même que Johanne est confrontée à sa véritable image. Une ancienne mère de famille et épouse dans un corps imparfait. Elle avoue être un peu *grosse* et voit les imperfections de son corps à la fin de cette scène. La joueuse et femme fatale se déconstruit pour laisser place à la véritable image et identité de Johanne.

Mario utilise la *face* du conjoint dans le but de réaliser plusieurs *réalignements officieux*. Ce mauvais emploi de la figuration l'identifie comme un attaquant. François affiche toujours la *face* d'un ami et poursuit la même ligne d'action qu'au premier segment.

JOHANNE : (*On entend une voiture qui arrive.*) J'te gage un dix que c'est Mario! (*François fait un mouvement pour se lever.*) Tu bouges pas d'icite toé! Assis!

Mario cogne et entre

MARIO : Quessé qu'vous faites dans maison?

JOHANNE : En d'dans ou dehors, charche-moé la différence, toé?

Johanne se prépare à faire face à Mario avant même qu'il soit dans l'appartement. Dès son arrivée, Johanne ordonne à François de rester assis et ce malgré son désir de quitter l'appartement. On perçoit déjà la figure de joueuse qu'elle se prépare à incarner. Il devient évident que la ligne d'action derrière cette figuration est d'entretenir des doutes chez Mario alors que les soupçons d'infidélité sont déjà en place. Johanne utilise cette ambiguïté pour alimenter son discours. Tout d'abord, elle évite de répondre à la question de Mario lorsqu'il lui demande pourquoi elle est seule dans l'appartement avec François.

MARIO : C'est pas encore c'te nuit qu'y va mouiller. Ç'a pus d'bon sens, les pelouses, y n'arrachent toé! Chez mon père, c'est toute brûlé. Tu t'promènes pis c'est jaune partout. Du vrai foin.

FRANÇOIS : Pis on peut pas arroser, la rivière est sec.

MARIO : J'sais ben, y'avertissent même à radio, mais ça, y en a qui arrosent pareil, des gniochons y en a partout, mais ç'a l'air que si la police te pogne, t'as une amende. As-tu d'la liqueur?

JOHANNE : Y a un restant d'coke j'pense!

MARIO : J'ai soif! Vous êtes à quoi vous autres?

JOHANNE : À rien! (*Elle rit.*) Ah pis donne-moé donc une bière! J'avais dit qu'j'en prendrais pas à soir crisse...aye j'pense qu'y a pas un soir que j'ai pris une bière depuis qu'chu tombée en vacances!

Le ton désinvolte de Mario est présent dans les deux scènes. Il y a un va-et-vient entre l'attaque et la conversation banale car il utilise le *mouvement-vers* l'autre pour traquer Johanne et François. Sa parole sert également sa ligne de conduite. Les éléments de conversation utilisés en début de scène, tels que la pelouse et l'amende, constituent à eux seuls un discours autonome qui ne demande pas l'intervention de ses interlocuteurs. Ceci démontre qu'il est conscient de son éloignement et utilise la parole comme un moyen de rapprochement et pour cerner ses proies.

Lorsqu'il n'obtient pas de réponses à ses questions, Mario utilise les sous-entendus, les propos à double sens ou la blague pour arriver à ses fins. Cette réplique de Mario fait place à un double sens : « vous êtes à quoi vous autres? » Elle traduit le questionnement qu'il se pose sur Johanne et François. De son côté, Johanne perçoit le double sens de son propos : « À rien! (*Elle rit*) ». Sa réponse va témoigner de sa participation à ce jeu ou à ce *contrat illicite* des propos à double sens.¹²²

MARIO : M'as rester à liqueur moé à soir! Toé, François?

JOHANNE : Oh ça, ça veut dire qu'y a pris un coup hier soir!

MARIO : Ga-la l'autre osti, a sait toute elle! Quessé qu'tu veux François?

FRANÇOIS : Rien!

MARIO : A reste enfarmée dans maison, a sort jamais, a voit pas un chat, mais a sait toute! (*Johanne rit. Mario se sert un verre de liqueur, il sert une bière à Johanne.*)

Johanne fait une présomption sur la consommation d'alcool de Mario. Cette réplique est à la fois un reproche et une attaque réalisée à l'aide de sa figure. Un court duel est ensuite enclenché entre Johanne et Mario. Cette querelle est réalisée par une série de répliques en bouclage serré où un reproche en engendre un autre. La stratégie de communication utilisée laisse également place à des propos à double sens. La particularité de cet échange-ci est l'utilisation de la troisième personne du singulier pour désigner la conduite de l'autre. Dans la

¹²² Erving, Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, p. 185-186.

réplique : « ...ça veut dire qu'y a pris un coup hier soir! »¹²³, le *y* remplace le pronom personnel *il*. Quant à la réplique suivante, l'utilisation du *a* remplace le pronom *elle* : « A reste enfarmée dans maison, a sort jamais, a voit pas un chat, mais a sait toute! »¹²⁴ L'utilisation de ces pronoms personnels procure à nos interlocuteurs une distance nécessaire qui leur permet d'énoncer des propos hostiles. La troisième personne du singulier est utilisée par Mario pour objectiver et détruire l'identité de Johanne. Ce choix des pronoms est également au service de sa ligne d'action car il utilise ensuite la deuxième personne du singulier (*toi*) pour s'adresser à François. Mario cherche alors à se rapprocher de lui afin d'enquêter sur sa relation avec Johanne.

Les propos à double sens sont des *opérations de réalignements* qui peuvent provoquer des actions non conformes au consensus temporaire.¹²⁵ C'est ce qui se produira dans les répliques suivantes.

MARIO : Avez-vous eu connaissance des ambulances tantôt? Toute une y paraît! Trois morts, deux blessés graves, c'est t'arrivé s'a l 116, en s'en allant vers Princeville, juste après l'croche en sortant d'la ville, t'sais y a l'ciné-parc, le Colobri, y a un autre p'tit motel aussi pas loin...

JOHANNE : Le Motel Hélène.

Rires de Johanne et de François.

Mario prend la parole et décrit les circonstances d'un accident d'auto. Ce sujet de conversation est utilisé pour servir son enquête. Il termine la description de cet accident en questionnant Johanne sur le nom d'un motel. De plus, il utilise dans un langage familier le diminutif *t'sais* qui veut dire : *est-ce que tu sais?* L'information qui est recherchée dans cette question à double sens est une forme d'agression car il s'agit d'une accusation indirecte. Mario veut que Johanne nomme elle-même, telle une confession de ses péchés, le nom de ce motel. Cette réplique vise à confronter et coincer Johanne, c'est-à-dire à assiéger son adversaire. Les opérations de réalignement de Johanne ont laissé place auparavant à des insinuations compromettantes. Cette fois-ci, son rire laisse sous-entendre son infidélité avec

¹²³ Serge Boucher, *Motel Hélène*, p. 69.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 69.

¹²⁵ Erving Goffman, *La mise en scène de la vie quotidienne*, p. 181.

François. Elle poursuit un jeu malsain qui devrait enclencher un autre conflit car son attaque est inattendue et humiliante. Le silence de Mario clôt pour l'instant cette affaire et fait de lui un adversaire perdant et blessé.

Ce type de comportement est déviant car, selon la terminologie de Goffman, la complicité d'équipe ou ce double jeu entre Johanne et François ne respectent plus les règles du consensus temporaire. Non seulement Johanne exprime une idée contraire à son rôle de conjointe mais elle le fait en démontrant de façon volontaire et ouverte son non-respect pour la situation présente.¹²⁶ Dans ce cas-ci, la figuration et le consensus temporaire sont mis de côté et laissent place à la complicité d'équipe comme moyen d'agression. En mentionnant le nom du motel et en partageant un rire complice avec François, Johanne prend ouvertement un rôle contradictoire, celui d'une traîtresse. La ligne de conduite de Johanne était jusqu'ici de se jouer de Mario en se servant de sa relation avec François. L'aveu de la trahison est la dernière opération de réaligement qu'elle commet et la plus grande marque d'irrespect envers son adversaire.

5.2 Figuration et ligne de conduite opposées

Mario réussit à rester en contrôle de lui-même. Il esquive l'attaque de Johanne et ignore ses insinuations. Il impose ainsi à ses interlocuteurs un changement de ton en poursuivant la description de l'accident de voiture, mais sans pour autant abandonner son enquête.

MARIO : Un osti d'fou, y paraît qu'y aurait dépasser dans l'croche, bang osti, face à face, y a trois morts sûr, deux jeunes, deux jeunes qui devaient s'en venir veiller en ville j'suppose, du monde de Plessisville, osti le gars qui a dépassé y'étaient deux, y en a qui disent que celui qui était avec y serait mort mais qu'lui qui conduisait y serait juste blessé mais pas si grave que ça, moins critique en tout cas qu'les autres qui étaient dans le char qui s'est faite dépasser, y devaient être s'a dope osti, voyons dépasser dans un croche, le soir, y devaient pas savoir à moitié c'qu'y faisait, c'qui est enrageant encore là-d'dans c'est qu'le gars qu'y'é dans l'tort, y va s'en sortir, osti qu'le monde est mal faites des fois. Sont pas pire hein les photos? Y l'avait-tu l'affaire le photographe ou qu'y l'avait pas?

JOHANNE : Y savent-tu c'est qui ?

¹²⁶ *Ibid.*, p. 169-170.

MARIO : Ça doit mais y peuvent pas le dire encore. Le char qui a été dépassé savez-vous quoi, c'tun couple d'une cinquantaine d'années, elle, a serait mort su l'coup, eux autres y ont pas eu l'choix, y se sont crissés dans l'fossé, sauf que ça l'air qu'y restaient pas loin après l'croche, tabarnak y'arrivaient chez eux, une couple d'arpents, y a un p'tit pont pas loin après l'croche, j'sais pas si vous voyez, ç'a l'air que c'est juste la maison avant l'pont , juste avant, c'est enrageant en osti, t'arrives chez vous, bang osti, tu meurs, t'as pas d'char toé hein?

Les répliques de Johanne et de Mario « Y savent-tu c'est qui ? »¹²⁷ et « Ça doit mais y peuvent pas le dire encore »¹²⁸ démontrent un retour à cette conversation à double sens qu'ils avaient initiée précédemment. La particularité de ces répliques est que la violence se produit ici alors que les personnages sont en plein contrôle d'eux-mêmes et de leur figuration. Johanne fait une utilisation habile de sa figure, celle de la joueuse, lorsqu'elle interroge Mario sur l'identité du coupable. Nos personnages appliquent à la lettre les règles de l'interaction sociale afin d'extirper de l'information à leur adversaire. On joue donc habilement avec la limite de ce qui est possible et permis de faire en se servant de notre *face*. Dans cette réplique, Mario se permet de jouer avec le récit de l'accident pour exprimer à haute voix ses soupçons sur François : « ...c'est enrageant en osti, t'arrives chez vous, bang osti, tu meurs, t'as pas d'char toé hein? »¹²⁹ Mario maintien son enquête mais utilise une nouvelle stratégie. Il tente d'intimider François en lui démontrant qu'il n'est pas à l'abri des appréhensions et accusations de son entourage.

Le rire que Johanne partage avec François à propos du Motel Hélène est le plus grand soupçon d'infidélité qu'elle laisse planer. Mario quant à lui utilise sa figuration afin de s'attaquer au statut et à la réputation de Johanne. Les formes de réalignement utilisées, soit son humour de mauvais goût et les sous-entendus, visent intentionnellement à *faire perdre la face* à Johanne. Mario dit à haute voix le fond de sa pensée afin d'informer les autres de son opinion. La ligne d'action de Mario est constante dans les deux scènes, il poursuit son enquête. Dans la scène 22, il se questionne plus spécifiquement sur l'identité de François. Les

¹²⁷ Serge Boucher, *Motel Hélène*, p. 70.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 70.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 70.

stratégies verbales qu'il utilise sont les sous-entendus et le récit en parallèle (l'accident d'auto). Elles sont des *opérations de réalignement officieux* qui lui permettent d'enquêter.

Les échanges verbaux entre Johanne et Mario font place à des attaques mais sont également constitués par leurs peurs et craintes respectives. Le *bouclage imparfait* utilisé à la fin de la scène 22 procure un moment de répit au duel et laisse place à d'autres actions verbales. D'ailleurs, le dialogue en bouclage introduit d'autres sujets de conversation, soit les photos et l'invitation à un mariage.

De son côté, en tant qu'observateur, la ligne de conduite de François est de capter toute information ou geste compromettant pour en faire un récit. Les stratégies qu'il utilise dans les figures textuelles sont l'esquive et un langage laconique dans l'énonciation. Dans la construction de ses phrases, il abolit le sujet et, par ce fait, il s'efface par rapport aux autres. Seul François réagit au rapprochement, à ce *mouvement-vers* dans le dialogue, que Mario initie avec ses propos anodins sur la pelouse. En répondant à Mario, François brise l'équipe que Johanne tentait de former contre son adversaire. Par contre, dans la même scène il partage une brève complicité avec Johanne qui l'identifie comme son amant. Il semble qu'il est constamment impliqué malgré lui dans la relation entre Mario et Johanne, et ce de façon abusive.

Le fils de Johanne et de Mario a disparu et a été considéré mort par la police. Depuis cet événement tragique, un doute persiste sur les circonstances et la cause de sa mort. Mario soupçonne Johanne, sa conjointe et la mère de son fils, d'être la principale responsable. Quelques années sont passées et le deuil des parents n'est pas terminé. Mario entretient une relation de haine et de rancune envers Johanne et il se questionne toujours sur le mystère entourant la disparition de son fils. Il ne peut toujours pas comprendre comment un enfant qui joue sur le perron est appelé à fuir. Johanne quant à elle fait face à une crise d'identité. Elle trouve la fuite dans son passe-temps qui est la couture, ainsi qu'en se nourrissant de magazines après le travail. Tombée enceinte à l'âge de 16 ans, elle se questionne aujourd'hui sur ce qu'elle aurait fait de sa jeunesse sans l'arrivée de cet enfant. Johanne appartient à la classe ouvrière, où l'argent se fait rare et où le niveau d'éducation est bas. Son apparence physique est le seul repère et moyen qu'elle connaît pour se faire valoir et pour être aimée.

Elle fera donc de son corps un miroir de ce qu'elle voudrait être. Elle utilise la chambre de son fils pour y confectionner une robe de soirée rouge très *sexy*. Ses créations sont inspirées d'un modèle : une petite poupée Barbie. Tout ce que Johanne coud pour sa poupée, elle le reproduit ensuite à sa grandeur. Cette figurine est à ses yeux un modèle idéal de beauté et devient son double mimétique. Elle représente aussi un moment de sa vie qu'elle n'a jamais pu vivre : sa jeunesse. Toutefois, en tentant de s'approprier cette image de poupée, plusieurs obstacles se présentent à elle.

Son nouvel ami François, le caissier de la tabagie voisine, l'impressionne par son aptitude à lire des romans *compliqués* et à continuellement écrire dans son journal. Ce nouvel arrivé réveille également le désir de Johanne, celui d'une vie meilleure. Cette amitié lui donne d'abord les moyens d'embrasser sa liberté : elle valorise et élève sa personne socialement. Les deux amis révéleront l'un à l'autre certains de leurs secrets. François partage les moments de détresse qu'il a vécu dans la grande ville face à son homosexualité et à ses premières expériences sexuelles. Son orientation sexuelle le place dans une position de neutralité face à la crise identitaire de Johanne. Le journal intime de François révèle son esprit de voyeur et sa curiosité à observer les faiblesses et les contradictions de Johanne. Témoin de certains moments de la journée avant la disparition du garçon, François cherche toujours à savoir ce qui s'est passé dans l'appartement. C'est donc à la demande de François que Johanne lui avoue la véritable histoire concernant son fils. Elle lui raconte le moment d'impatience et de rage qu'elle a eu lorsque son fils a sali le plancher qu'elle venait tout juste de laver. Johanne dit : « J'ai enfermé mon p'tit dehors »¹³⁰ et avoue ensuite le sentiment de paix et de délivrance qu'elle a ressenti. Aux yeux de François, Johanne est démasquée. François lui fait avouer le geste qui a entraîné la mort de son fils et lui fait porter la culpabilité de son acte. Johanne n'est plus un bouc émissaire, mais se révèle devant lui et face à elle-même comme une meurtrière.

Malgré son amertume envers Johanne, Mario persiste à conserver le lien conjugal. Même après avoir quitté l'appartement, il s'y présente régulièrement pour venir parler de tout

¹³⁰ Serge Boucher, *Motel Hélène*, p. 74.

et de rien. Leur conversation est des plus banales mais démontre leur refus de communiquer l'un avec l'autre. Johanne et Mario discutent des faits divers morbides dans le journal en se disant que le monde est fou. La lecture de faits d'actualité à caractère sensationnaliste crée une diversion qui leur permet d'oublier leur propre drame et d'éviter de parler d'eux. Johanne et Mario sont des entités séparées. Ils ne semblent plus être capables de ressentir aucune émotion l'un pour l'autre et seule une mécanique sexuelle existe toujours entre eux.

La perception de Johanne sur son apparence physique se transforme tout au long de la pièce. Elle est d'ailleurs au centre de sa crise identitaire. C'est d'abord l'idée d'une femme *sexy* qu'elle incarne lorsqu'elle met pour la première fois sa robe rouge et ses nouveaux souliers pour sortir. Cette tenue lui procure également l'illusion d'être dans un autre corps, celui de son *alter ego* idéal : sa poupée barbie. Il est possible que ce soit une manière de se réapproprier son corps. Johanne réalise un peu plus tard en regardant des photos d'elle dans cette robe qu'elle n'est pas une femme fatale malgré toute la prétention qu'elle avait de l'être. Elle avoue être un peu *grosse* et fait face aux imperfections de son corps. Le refus immédiat de Johanne à partager ses photos avec François donne à celles-ci une valeur particulière. Elles doivent demeurer sa propriété exclusive. Ces photos relèvent de l'intime et sont le reflet de son identité et de son âme, tel un journal personnel.

En réalité, le corps de Johanne a conservé des marques de sa grossesse. Il est flasque et rondet. De plus, avant de connaître la maternité, Johanne a expérimenté sa sexualité très jeune. Ces expériences prématurées ont déjà formé son identité. Mario intervient également pour détruire l'illusion de beauté. Les photos de Johanne dans sa robe rouge produisent un choc des images, celle de la jeune femme désirée et l'image réelle de Johanne et de son passé. La rencontre de ces deux femmes engendre une crise mimétique. Johanne souhaitait briser le lien maternel et conjugal qu'elle avait développé au cours des dernières années. Elle cherchait avec son nouvel ami François à s'ouvrir à de nouveaux repères culturels, mais en vain. Il était censé faire le pont entre la mère de famille et la nouvelle femme qu'elle rêvait de devenir. Pour Johanne, l'atteinte de son objet de désir passe par la beauté. D'ailleurs, la soirée de danse avec François lui permettait d'aller se pavaner en public et de vivre ce désir. Un

passage du journal de François la décrivant dans sa robe rouge comme une « madame qui s'est déguisée ou qui veut avoir l'air jeune »¹³¹ fera brutalement surgir la réalité. Après Mario, c'est son ami François qui brise l'image de femme fatale qu'elle espérait devenir. Johanne est incapable de se refaire une identité, son passé continue de la définir et elle est prisonnière de ce corps défait.

Toutes les actions de Johanne sont posées en fonction de cette quête identitaire qui finit par échouer. Pour Johanne, la recherche de la beauté passe seulement par le corps; elle aurait voulu impressionner les hommes en montrant ses atouts féminins comme ces femmes dans les magazines ou comme sa chanteuse favorite du groupe *Corbeau*. Ce rapport avec son corps est également révélateur de son rapport avec les autres. L'histoire qu'elle invente au sujet de son aventure amoureuse avec un gars « D'Drummond »¹³² est pour Johanne l'histoire d'un rêve parfait : « [...] une histoire comme j'pensais qui m'arriverait pus jamais [...] ».¹³³ Le suicide de Johanne est un acte autosacrificiel, il met fin à cette crise mimétique qui l'enferme dans ce corps déchu. Cette quête d'identité est un échec et le seul espoir qui lui reste pour sortir de ce milieu pauvre et médiocre est la mort. François est la seule personne dans la confiance et l'unique juge de la violence qu'elle a faite à son fils. D'ailleurs, Johanne lègue son histoire à François ainsi que la réplique miniature de son double, la poupée Barbie portant la robe et les souliers rouges de Johanne. Dans sa lettre d'adieux, elle fait un rappel à son idéal de beauté et embrasse une dernière fois son double mimétique. La distance qui existe entre son double et l'apparence réelle de Johanne révèle l'ampleur de son aveuglement et de son attachement envers l'objet de désir.

¹³¹ *Ibid.*, p. 66.

¹³² *Ibid.*, p. 60.

¹³³ *Ibid.*, p. 60.

CHAPITRE VI

CONJOINTURE

Réjean Ducharme et Serge Boucher ont fait des rituels de la violence conjugale un objet dramatique. Ils ont utilisé les rapports dans le couple pour illustrer la violence que les hommes peuvent se faire entre eux. Après la mort de leur enfant, Johanne et Mario (*Motel Hélène*) assument toujours le rôle de conjoint et d'amant. Pourtant, cet incident les a changés. Leur dialogue est représentatif du rapport amical qu'ils avaient dans le passé et de celui du présent qui est rempli de douleur, de la rancune chez Mario et de la culpabilité chez Johanne. La scène où Mario rend visite à Johanne le jour d'anniversaire de leur fils illustre ces rapports. Ils mentionnent l'âge que le garçon aurait eu aujourd'hui et ensuite font semblant que l'enfant est dans une autre pièce et dort. Ne parvenant plus à vivre dans le réel, Johanne et Mario se réfugient dans l'imaginaire. Puis, la réalité de leur vie refait surface et les abrutit, leurs propos font resurgir le moment de terreur qu'ils ont vécu lors de sa mort. La violence verbale surgit dans ces courts moments de vérité où la mort de l'enfant est mentionnée. D'ailleurs, Mario soupçonne Johanne d'être responsable de sa disparition et il déverse sur elle sa rancune et sa haine à travers les questions et les propos à double sens.

Dans *Ha! ha!* et *Motel Hélène*, les protagonistes sont eux-mêmes les instigateurs des attaques. Leurs échanges verbaux laissent place à des duels répétitifs et fielleux. Dans la pièce de Ducharme, *Ha! ha!*, l'union de Roger et Sophie semble s'être formée dès le départ dans la violence, car Roger avait mis en garde Sophie de l'amertume qu'il portait en lui : « Quand tu m'as pris, tu connaissais ma révolte, tu l'avais sentie dans toute sa démesure, tu en avais joui... » Puis, il poursuit en lui disant : « En me prenant dans ce logement, tu signais

un pacte...comme je t'ai toujours dit...l'un ayant bien démoralisé l'autre, puis l'un et l'autre par contagion tout un chacun...»¹³⁴ Leur union impliquait ainsi dès le départ une relation conflictuelle. La présence de l'un ou de l'autre suffit pour provoquer des batailles haineuses. La pièce de Ducharme ne cherche pas à comprendre d'où provient la violence et pourquoi Roger l'utilise au profit des autres. Il ne fait que la mettre en action.

Dans la pièce de Réjean Ducharme, on retrouve des figures textuelles semblables à celles de *Motel Hélène*. L'interrogatoire et les propos à double sens sont utilisés pour provoquer un rapprochement vers l'opposant. On fait également usage de la parole pour insulter et dénigrer l'autre. Toutefois dans la pièce de Ducharme, les figures textuelles sont plus nombreuses car on emploie la menace, le reproche et l'ironie pour déstabiliser son adversaire. La parole est représentative de la cruauté qui existe entre eux. De plus, le vocabulaire de Roger est varié, opulent et parfois incompréhensible. Il démontre son habilité à jouer avec les mots et même à en créer. Il produit un rythme et un son particulier en enchaînant des mots qui riment ou ayant une résonance voisine. Il prouve qu'on peut représenter l'horreur avec la résonance ou la connotation des mots.

Le duel est une figure textuelle fréquemment utilisée dans *Ha ha!* et *Motel Hélène*. Dans *Motel Hélène*, Mario est celui qui initie les attaques. Il agresse Johanne en usant de tact, de la blague et de propos à double sens. Il objective son corps en se moquant de la grosseur de sa poitrine et la perçoit uniquement comme un objet sexuel. La référence au bar à *Gogos* est une association d'idées qu'il fait à propos de Johanne pour nommer un endroit qui lui convient et qui lui ressemble. Johanne refuse d'être une victime et riposte en utilisant la même tactique que Mario, soit insulter et ridiculiser l'autre par la plaisanterie. Toutefois, Johanne va introduire des faux sous-entendus alors que Mario se base sur des portions de vérité pour construire ses blagues. En somme, la blague, les remarques et les observations les plus banales sont des stratégies verbales pour traquer l'autre.

¹³⁴ Réjean Ducharme, *Ha ha!*, p. 23.

Alors que Ducharme met en scène une violence explicite, les pièces de Serge Boucher et de David Mamet utilisent la stratégie verbale pour placer leur personnage en situation d'opposition. Dans *Motel Hélène*, lorsque Johanne et Mario ne sont pas en situation de confrontation, ils utilisent la parole pour implicitement mettre à exécution leur ligne de conduite. Mario fait la description d'un accident de voiture qui lui rappelle les événements dramatiques du soir où son fils est disparu. Avec cet accident d'auto, il réalise un récit en parallèle sur la disparition de son fils. Ceci n'est qu'une tactique pour enquêter sur la relation entre Johanne et de François et, plus spécifiquement, sur l'identité de François. Il va même jusqu'à demander s'il conduit une voiture. De son côté, Johanne décide de profiter de son amitié avec François pour choquer et déplaire à Mario. Étant consciente du rôle d'investigateur que poursuit Mario, elle fait naître de faux soupçons sur sa relation avec François. Elle joue avec lui en étant ambiguë dans ses propos. Elle utilise également la figuration pour écarter Mario de sa vie et pour se moquer de lui.

Dans le théâtre de Mamet, la parole sert également une ligne de conduite et est utilisée avec ruse. Le rapport amical entre Don et Prof amène une fluidité dans le texte mais ne masque pas complètement leurs objectifs personnels qui ont toujours priorité. La parole sert une stratégie précise : exploiter l'autre financièrement. Dans *American Buffalo*, les règles de bienséance de l'interaction sociale doivent être appliquées pour entretenir de bonnes relations d'affaires. Don prend le rôle du patron alors que Prof est sensé agir comme un partenaire loyal. La violence est retenue sous ces *faces* qui doivent inspirer confiance et loyauté. Ces personnages entretiennent entre eux l'idée fautive d'une amitié pour parler d'affaires. Il s'agit d'un va-et-vient entre des actions qui semblent honnêtes mais qui font partie d'une démarche ayant pour but de duper l'autre.

Angoissés à l'idée d'être trompés, Don et Prof laissent leur dialogue mettre à nu leurs soupçons et leur manque de confiance. L'effort que Don et Prof consacrent à *sauver leur face*, tout en agissant toujours par opportunisme, crée une tension et un vertige dans les échanges verbaux. La parole fait place à la fois à l'entente et au désaccord; elle enclenche des négociations et des pourparlers qui ne sont jamais clos. Peu importe les sujets de discussion qu'ils abordent, Don et Prof ne parviennent jamais à arriver à un accord commun. Par méfiance, ils sont constamment en contradiction l'un avec l'autre, tout en gardant un ton

amical et laissant sous-entendre la présence d'une bonne entente. Prof est maître dans ces jeux de la conversation, il fait preuve d'une rapidité d'esprit et arrive toujours à imposer ses idées. Son discours est par contre nourri par la paranoïa et par son tempérament agressif. La rapidité et l'ardeur dont il fait preuve déstabilisent Don. La figuration sert ce double jeu et est un compresseur de la violence.

Le même usage des *faces* a été observé dans *Motel Hélène*. Mario utilise les *faces* qu'il avait l'habitude de prendre auparavant pour interagir avec Johanne. Le visage familier du conjoint lui permet d'imposer sa rancune envers Johanne sans détruire le consensus temporaire. Les angoisses de Mario et le détachement de Johanne face aux événements du passé vont finir par engendrer des frictions et des affrontements entre eux. La violence est contenue jusqu'au moment où leurs *faces* et les règles de l'interaction tombent, provoquant ainsi un véritable malaise, voire un affrontement direct.

À l'opposé des personnages de *Motel Hélène*, ceux de Ducharme ne cherchent pas à *garder la face*. L'emploi de la figuration est utilisé comme un jeu, car les *faces* qu'ils utilisent avec maladresse servent à animer la fête. Pour Roger, Sophie et Bernard *perdre la face* n'est pas un enjeu car leurs affrontements sont explicites et ne font place à aucune retenue. Dans cet univers clos où ils co-habitent, les règles de l'interaction sociale sont transgressées, ce qui laisse place à l'émergence d'une violence des plus archaïques et insensées. Le langage décousu et grossier de Roger est représentatif des rapports qui existent entre eux. Les personnages sont centrés sur eux-mêmes et sur leurs désirs. Le cas de Bernard est flagrant : sa consommation d'alcool est démesurée et frôle le suicide. C'est dans l'atteinte de leur objet de désir que le conflit se produit.

La structure utilisée dans la dernière scène de *Ha! ha!* épouse le modèle du rite sacrificiel de Girard. Les jeux de devinettes recréent fidèlement les préambules et les fonctions de cette cérémonie, dont l'effet d'encerclement est atteint en ajoutant les voix de fantômes et le jeu de la *tag*. Mimi se retrouve ainsi à la merci des consignes et des révélations des trois complices, qui, par la parole, opèrent un chantage émotif et détruisent sa personne. En appliquant le sacrifice humain, Ducharme reproduit un des plus anciens mécanismes de la

violence. Une fois le bouc émissaire choisi, la figuration n'est plus opérante à l'intérieur de cette cérémonie et l'acte violent est censé procurer un retour à l'ordre.

Chaque protagoniste, envahi par un objet de désir, entreprend une croisade pour s'en rapprocher. Ce sont les moyens pris pour conquérir l'objet de désir qui sont sujets à la violence. Parfois cette quête du désir est initiée par un état intérieur. Le vide intérieur existe lorsque le désir est inatteignable ou qu'il ne suffit pas car il a été entraîné par la mimésis. Les pièces de Ducharme et de Boucher nous exposent à la violence logée dans le corps des personnages. Dans *Ha! ha!*, le désir mimétique des personnages a déjà été satisfait. L'abondance des désirs créer les conflits et la violence apparaît dans ce trop plein de plaisir qui devient autodestructeur.

Dans la pièce de Serge Boucher, Johanne porte en elle des désirs et des fantaisies d'une vie de jeunesse manquée. Au moment où elle réalisera qu'elle ne pourra jamais s'approprier l'image de beauté qu'elle convoite, elle percevra sa vie comme un échec. La distance qui la sépare de son objet de désir est trop grande. Son apparence est défraîchie et elle se dit prisonnière de son corps depuis sa puberté hâtive. En posant un regard lucide sur sa vie, elle laisse tomber sa *face* de femme fatale. La fin de la figuration impose une introspection qui lui est insupportable et qui la conduit au suicide. La survie de Johanne se trouvait dans la capacité de porter une *face* et ce dans l'espoir de l'habiter réellement un jour. L'autosacrifice débute par la mort de son enfant puis par son propre suicide. La violence semble être un moyen d'exercer un pouvoir sur sa propre vie. Johanne se réfugie pour une nuit au *Motel Hélène*, lors de laquelle elle s'imagine une histoire d'amour. Elle continue d'y croire alors qu'elle en expose les détails devant François, l'évasion que ce fantasme lui procure ne durera qu'un court moment. Dans la réalité, le constat de sa vie est insupportable. Accablée par la honte et la culpabilité, elle choisit de retourner au motel pour se donner la mort.

François fait part de ses propres pensées et réflexions sur sa voisine Johanne dans son journal intime. C'est par l'intermédiaire de ce personnage miroir que l'auteur, Serge Boucher, se questionne sur le geste posé par Johanne. Le fait qu'elle dévoile à François la véritable histoire sur la mort de son fils était totalement inattendu. La brutalité qu'elle emploie pour se débarrasser de son fils et mettre fin à ses jours est spectaculaire. Toute l'action dramatique

repose sur ce revirement de situation qui entre en contradiction avec l'image fragile et bête de Johanne. D'ailleurs, sa crise identitaire est au centre de ces contradictions. Johanne ne veut plus se définir par son passé et par le geste qu'elle a posé le jour où son fils a disparu. Elle cherche à se définir dans le regard des autres; d'ailleurs elle demande à François ce qu'il voit lorsqu'il la regarde. La perception des autres sur son corps la définit plus que le regard qu'elle pose sur elle-même. Pour Johanne, la compréhension de soi-même passe par les autres.

Chez Mamet, c'est le monde extérieur à l'homme qui place les personnages en situation de combat et les pousse à la violence. L'objet de désir se trouve dans les rêves et les possibilités qu'offre le système économique américain. David Mamet situe sa pièce *American Buffalo* dans une brocante d'un quartier pauvre d'une ville américaine. L'objet de désir se joue sur une vieille pièce de monnaie pouvant détenir une valeur monétaire inestimable et une course vers l'or. Les rapports entre Don et Prof sont emblématiques du système économique compétitif et sauvage. Le personnage de Prof est un escroc de quartier et on pourrait croire que son insécurité est un signe d'humanité face au monde féroce de la rue.

L'événement déterminant dans cette pièce se produit lorsque Don et Prof n'arrivent pas à mettre à exécution le vol. L'absence de Fletch à l'heure de rencontre prévue fait échouer le cambriolage. Ce malentendu provoque chez Prof un sentiment de panique qui le pousse à chercher un coupable. Ses allers et venues dans la brocante étant fréquents et à des heures tardives, Bobby devient le principal suspect. Prof l'agresse physiquement et l'accuse d'être la raison de leur défaite, mais suite à un coup de téléphone, Bobby est innocenté et libéré des accusations. Don et Prof sont donc les seuls responsables de leur échec et de leur immobilité. Prof vandalise la brocante de Don et fait de la violence un moyen de riposte et de révolte face au système économique dont il est prisonnier.

Dans la pièce de Mamet, la parole est représentative des quartiers pauvres de l'Amérique du Nord où améliorer son sort ne dépend pas des actions que l'on pose. Les personnages sont dans une situation d'impasse financière. Ceux qui n'ont pas accès au marché doivent trouver un moyen de l'exploiter à leur tour. Les discussions entre Don et Prof sur le cambriolage sont interminables. Ils discutent d'affaires avec vivacité, mais la méfiance

qu'ils nourrissent l'un envers l'autre est si grande que toute négociation se termine par un échec ou ne se termine jamais. Mamet a noyé ses personnages dans ces conversations interminables sur la préparation du cambriolage, un projet qu'ils sont en fait incapables de démarrer. La parole est représentative de l'inaction dans laquelle ils sont coincés par leur situation économique et sociale. De plus, leur dialogue est également représentatif des rapports de force qui se produisent dans ce milieu urbain, où tromper et profiter de l'autre sont des gestes nécessaires à la survie.

Que ce soit une quête identitaire, la recherche du plaisir ou l'enrichissement financier, chacun de ces projets positionne les personnages en situation de combat face à l'autre. Leur désir est mimétique et, comme cette analyse le démontre, il met en place des situations conflictuelles. L'action dramatique repose sur les rapports de force que la violence a su imposer entre les protagonistes. Les auteurs de notre corpus utilisent la parole pour démontrer les enjeux de ces conflits. À elle seule, la violence verbale peut déstabiliser et dominer l'autre et pour qu'il y ait une fin, une violence plus grande doit avoir lieu. Ducharme, Mamet et Boucher mettent en scène l'émergence de la violence dans les rapports humains, de même que son évolution et son éclatement. Leur théâtre est tributaire de la violence qu'ils introduisent, il se plie à ses mécanismes et à ses aboutissements naturels.

CONCLUSION

Au terme d'une recherche sur la violence et de sa représentation au théâtre, nous avons constaté que son apparition est reliée de près aux bouleversements sociaux dont l'homme fut témoin dans un passé récent. Les deux grandes Guerres mondiales ont fait place à de nouveaux sujets de représentation. La violence qui se produit en lieu clos n'est pas un incident épisodique, mais provient des barbaries extérieures et du vertige qu'elle occasionne. Son écriture est nécessaire car elle répond à l'état actuel des rapports humains. Elle est une forme de passage, une épreuve à laquelle l'homme est confronté dans la société et dans l'espace privé. Le théâtre de l'après-guerre a introduit dans l'écriture dramatique ce lien entre le collectif et l'individuel. Suite aux désastres de la guerre, il a fait place à la quête existentielle de l'homme, à la perte de confiance envers les autorités civiles, au développement d'un esprit critique et à l'individualisme du XX^e siècle.

Le fonctionnement de la violence est complexe et changeant car il agit sous des masques sociaux. Une fois libérée, cette violence, compressée dans la figuration, est plus grande et spectaculaire. Dans les sociétés anciennes et civilisées, la violence a été utilisée pour obtenir l'obéissance des hommes ou pour ramener la paix. Elle était un moyen de régulation. Aujourd'hui, elle est interdite et synonyme du mal. En l'absence de cérémonie sacrificielle, les hommes doivent désormais trouver d'autres lieux pour l'apaiser et l'expulser. Le théâtre est un de ces lieux. Au théâtre comme dans la vie, la violence est spectaculaire et est un objet de fascination. Elle déstabilise tous ceux qui en sont témoins. En représentant les horreurs de la violence, le théâtre risque de reproduire les effets et fonctions du théâtre grec qui cherchait à apaiser les peurs et les tensions au sein de la population.

Le spectacle de la violence est sacré, il s'agit d'une expérience indescriptible, à la fois fascinante et terrorisante qui par son intensité traduit l'incompréhension de l'homme devant le mystère de la mort. Il procure à celui qui en est témoin un détachement par rapport à ses propres maux. Le théâtre grec a recyclé l'utilisation du rituel sacrificiel, il a fait don au drame

d'une structure archaïque et traditionnelle où la violence explose dans sa forme la plus primitive. Son déploiement permettait la purgation de toutes les haines et violences. Dans la tragédie grecque, le sacrifice a lieu lorsque les passions ou les désirs ne peuvent plus être contenus et deviennent conflictuels. Quand Œdipe s'aperçoit qu'il a tué son père et épousé sa mère, il se crève les yeux et est chassé de Thèbes. « Le mythe justifie la violence contre le bouc émissaire, la communauté n'y est jamais coupable. Thèbes n'est pas coupable vis-à-vis d'Œdipe, Œdipe est coupable vis-à-vis de Thèbes. Mais le rite protège les communautés de la grande violence réelle et symbolique des sacrifices... »¹³⁵ Dans la pièce de Sophocle (*Œdipe Roi*), le sacrifice d'Œdipe est une des actions principales menant au dénouement de l'intrigue. Cette même structure de la violence par le sacrifice a été répétée par les auteurs de notre corpus car la résolution de l'intrigue passe par la violence sacrificielle.

La théorie du désir mimétique et du meurtre sacrificiel de Girard confère à cette recherche une vision anthropologique et chrétienne de la violence. Elle illustre l'influence du désir sur le comportement humain et sur ses effets pervers. Sa théorie soutient que la religion a fait de nous des êtres civilisés, grâce au sentiment de culpabilité provoqué par la crucifixion du Christ. L'enseignement du Nouveau Testament a-t-il réellement mis fin à la violence? L'homme en est pourtant toujours témoin dans son interaction avec le monde et dans sa vie privée. Les personnages de notre corpus démontrent que l'homme est toujours à la recherche d'un bouc émissaire. Il s'agit d'un phénomène intemporel des rapports humains. René Girard fait le même constat : « Comme le principe sacrificiel est le principe fondamental de l'ordre humain – les hommes ont besoin jusqu'à un certain point de déverser leur violence, leurs tensions sur des boucs émissaires – le détruire d'un seul coup est impossible. »¹³⁶

Le mécanisme de la violence sacrificielle est récurrent dans la dramaturgie québécoise, de sorte que le sort tragique du personnage québécois est fréquemment celui de la victime. Les personnages de Serge Boucher cherchent un bouc émissaire pour comprendre et mettre

¹³⁵ René Girard, *Quand ces choses commenceront...* Entretien avec Michel Treguer. Paris, Arléa, 1994, p.57

¹³⁶ *Ibid*, p. 62

fin aux conflits qu'ils vivent. La violence est exercée sur une victime innocente, une personne faussement associée à leurs maux personnels et qui aura le rôle d'apaiser leurs peurs et leur paranoïa. C'est d'ailleurs dans un élan de rage et de colère face à son vide existentiel que le personnage de Johanne sacrifie son jeune garçon de trois ans. La violence a une fonction de catharsis; elle libère l'être du désespoir et de la désillusion qui a fait de lui une victime. Elle n'est pas un simple accessoire lorsqu'elle est le seul moyen d'apaiser le double mimétique et les rivalités haineuses.

Dans *Bousille et les justes* de Gratien Gélinas, la soumission de l'homme à la religion, de même que sa désobéissance, ont des conséquences fatales. En intimidant Bousille, on le force à commettre un parjure. Croyant mériter la mort pour le geste qu'il a posé, Bousille s'enlève la vie. Dans son application méthodique, la foi chrétienne est une utopie qui isole l'homme dans ses péchés. Les personnages du théâtre québécois sont en conflit avec leur conscience chrétienne. La mort de Bousille démontre que le sacrifice de soi est perçu comme un geste de purification. La religion catholique a longtemps façonné les coutumes et les mœurs québécoises. On ne peut être étonné de constater son influence dans la dramaturgie. Même dans le rejet de l'autorité religieuse et du code moral de l'Église catholique, cette dernière gouverne toujours l'imaginaire d'un grand nombre d'auteurs. Dans *Motel Hélène*, la culpabilité de Johanne est si grande qu'elle choisit la mort pour se libérer de ses fautes. Dans *Natures mortes*, Stéphane et Diane se purifient dans la mort pour se délivrer de leur mal de vivre. Boucher a adapté à la société contemporaine l'exercice du sacrifice chrétien. Dans le théâtre québécois, les protagonistes répondent à la violence par l'autosacrifice, ils s'isolent dans la mort ou dans la douleur et la honte de leur crime. Tous ces exemples sont en effet des témoignages de la présence de l'héritage catholique. Comme tous les catholiques, l'agresseur doit faire face à la culpabilité de ses actes. Le suicide de Johanne démontre que l'autosacrifice poursuit également les fautifs mais surtout que la violence ne s'apaise jamais. Elle se recycle et touche tous ceux qui en sont témoins ou qui y sont reliés.

Les pièces de Gratien Gélinas font mention des liens serrés qui unissaient étroitement l'Église à la famille catholique. Malgré son geste meurtrier, la famille d' Aimé Grenon demande que celui-ci soit innocenté des accusations qui pèsent sur lui. On croit y parvenir par la prière et par le fait que tous les membres de la famille sont de bons catholiques. Cet

auteur québécois présente l'environnement familial comme un incubateur de la violence. Son écriture témoigne des influences légitimes de la religion comme de celles qui sont abusives et qui imprègnent profondément le comportement de l'homme. L'Église générerait malgré elle des mécanismes de la violence que le cadre familial récupérerait ensuite. Dans le théâtre québécois, la violence sacrificielle se produit depuis toujours au sein de la famille. Les œuvres de Marcel Dubé, de Michel Tremblay et de Michel-Marc Bouchard sont tous des drames familiaux qui témoignent de la présence de la violence et des codes de conduite de l'Église.

Dans la dramaturgie québécoise, la famille est le lieu de rencontre de toutes les quêtes et désirs. Que l'on y soit attaché ou non, l'histoire familiale définit l'identité de chacun et structure les rapports humains. La violence familiale est parfois le cadre idéal du meurtre sacrificiel car le véritable agresseur ne subit pas la violence de ses actes. Le coupable est souvent protégé par d'autres membres et alliés de la famille. Dans la pièce de Marcel Dubé, *Au retour des oies blanches*, les enfants tentent de se libérer de l'autorité familiale en dénonçant les secrets, les trahisons et les abus du père. Ils y arrivent difficilement car Achille, le père, est protégé par sa mère. Achille sait que sa survie dépend de cette alliance. C'est donc dans la passivité collective que la violence peut agir sans contrainte. Le pardon, la réintégration et la médiation pacifique sont les enseignements inculqués dans la famille catholique qui viennent soutenir la logique d'une justice sacrificielle. Cette tolérance face à la violence fait des victimes de la violence des êtres davantage isolés et détruits. Elle fait du fautif un être intouchable et fait violence aux êtres vulnérables et sans protection.

Dans la vie politique, l'Église enseignait la retenue et la passivité face aux enjeux coloniaux et l'envahissement de l'ennemi anglais. À travers l'histoire coloniale du Québec se sont dessinés des martyres religieux et des sacrifiés politiques. Ils ont contribué au développement d'une colonie peu peuplée, peu armée et lutté contre la dualité française et anglaise. Leur mort a fait d'eux des êtres purs et divins qui ont marqué l'inconscient du peuple québécois. Saint-Jean Baptiste a été un de ces martyres victorieux, c'est-à-dire une figure biblique et sacrificielle. Il en va de même pour les femmes qui ont sacrifié leur corps pour peupler la colonie française et les prêtres jésuites assassinés lors des missions évangéliques. Au théâtre, comme dans l'histoire politique, le héros québécois est un martyr.

Au XX^e siècle, le personnage d'Aurore dénonce la violence et la misère sociale qui se perpétuent dans les milieux ruraux pauvres et incarne une nouvelle figure sacrificielle.

Dans les années soixante, la société moderne du Québec se délivrait de l'autorité religieuse et familiale pour faire place à des personnages de théâtre rongés par la solitude et qui devaient affronter la route complexe et obscure des relations humaines faites de désir et de quête. Les dramaturges ont puisé dans les rivalités et les projets qu'entraîne le désir mimétique pour pénétrer dans l'âme du peuple québécois. L'influence du théâtre américain était inévitable au Québec avec le phénomène grandissant de l'*American Way Of Living*. L'idéalisme politique américain et le tempérament guerrier et compétitif ont défini les mentalités et les codes moraux de ce peuple en voie d'émancipation. La conquête du territoire américain, l'abondance et la superpuissance économique de ce territoire ont provoqué auprès de ses habitants un profond désir de s'ouvrir au monde et à constamment repousser les limites de leurs frontières. L'organisation politique du pays a également fait naître des héros ainsi que des valeurs de liberté et de justice. Derrière la férocité et l'exploitation de l'économie américaine se cache pourtant le néant et le désarroi de l'homme, qui se retrouve seul face à lui-même et à ses propres démons. Dans les pièces d'Eugène O'Neil, de Tennessee Williams et d'Arthur Miller, le protagoniste est un être dont les rêves et les ambitions perdent leur raison d'être et appartiennent dorénavant à un monde souillé. La recherche d'un sens ou d'une vérité sur sa propre existence prend désormais une grande importance. Cette introspection construit le drame, car elle fait place à une désillusion à la fois collective et individuelle.

Ainsi, une véritable révolution culturelle, idéalisant le mode de vie et la culture populaire américaine a conquis les Québécois. Au théâtre, les auteurs québécois s'américanisent en utilisant un dialogue, une forme et structure dramatique semblables à ceux d'Arthur Miller ou d'Edward Albee. Serge Boucher mise sur ce dialogue pour transformer le quotidien en drame. Son style rappelle la manière américaine car il use d'un langage court, prompt et taillé dans une langue familière. C'est en puisant dans la vie ordinaire que Boucher remonte à la surface les conflits de ces personnages. Le théâtre américain fait également resurgir des sujets qui lui sont propres, la relation manquée entre le père et le fils, la révolte face à l'autorité et l'éclatement de la famille.

Les personnages masculins de l'après-guerre tentent à eux seuls de résoudre les injustices et les déficiences de leur monde. Ils se tournent vers le père pour forger à nouveau leur identité et pour trouver des repères solides. Cependant, ils ne trouvent ni réponses, ni consolations, car chez le père les déceptions et les blessures sont les mêmes. Pour démontrer qu'il existe toujours une forme d'humanité dans ce monde, pour affirmer sa personne, ne pas adhérer à la culture dominante et ne pas devenir à son tour un abuseur du système, le théâtre réaliste américain a placé l'homme face au monde qu'il a créé. Dans une société abusive, l'homme reproduit dans les rapports humains la même brutalité. La violence verbale est un moyen de délivrer l'homme des injustices dont il est témoin.

Le but de cette recherche était de questionner l'utilisation de la violence verbale au théâtre et de tenter d'en comprendre le fonctionnement. Dans le corpus, la violence est au centre de l'action dramatique. Elle n'est pas seulement un événement isolé ou épisodique, elle est l'élément maître de l'intrigue. La parole est au service des rapports de force que maintiennent les protagonistes entre eux. Elle communique l'honnêteté et la vraisemblance des rapports qu'ils souhaitent préserver, puis laisse place à des confrontations, à des attaques explicites ou à une violence implicite nécessitant une plus grande aptitude à manier la parole. La qualité propre au genre réaliste est dans cette habilité à mettre en perspective les idées, les croyances en place ainsi que la nature violente du comportement humain. Il fait place à la parole spontanée et ouverte de même qu'à la parole apprivoisée, calculée et à double sens. L'écriture réaliste représente des enjeux qui sont soudés au quotidien. Elle met en scène des êtres pathétiques auxquels on peut reconnaître les ambitions, les rêves et les désirs spontanés. Ce sont des êtres insatisfaits qui font face à des objectifs et contraintes du réel.

Mamet, seul auteur américain de notre corpus, met en perspective les valeurs américaines de justice et de liberté en créant des situations où l'homme peut jouer entre la droiture et la corruption. Il a fait du théâtre réaliste un endroit symbolique où le lieu de l'action est déterminant car il met en place des enjeux sociaux de l'économie capitaliste. Les personnages de Mamet entre autres doivent faire face à une situation et à un contexte précis de la vente dans *Glengarry Glen Ross* ou aux activités lucratives des escrocs de quartier dans *American Buffalo*. Le théâtre de Mamet ne soutient pas de quête existentielle, ni philosophique. L'homme doit se plier ou combattre les influences de son milieu pour

survivre. Le destin de l'homme se décide à travers les jeux de pouvoir, dans l'affrontement et les combats du quotidien qu'il mène face à ses rivaux du système économique. Dans *American Buffalo*, Prof et Don sont incapables de mener cette lutte mais l'oppression de ce système est bien réelle. L'action dramatique se résout dans la violence verbale et physique, seul moyen de se délivrer pour un court instant de leur misérable sort.

Les pièces de Mamet se déroulent dans des milieux où la violence est banalisée et est un moyen privilégié pour arriver à ses fins. Elles démontrent également que malgré les désordres de la société, l'homme est celui qui initie cette course vers le gain monétaire. L'auteur présente le monde privé des hommes qui, pour réussir, doivent déjouer le système et gagner leur place de façon frauduleuse. Mamet s'est inspiré de la perte des héros mythiques des États-Unis pour faire place à l'univers du crime, de la vengeance et de la trahison. Il est fidèle à la tradition américaine par son esprit critique et les thèmes qu'il aborde mais utilise de nouvelles stratégies dramatiques. Le drame et le dialogue cru de Mamet répondent précisément à la réalité qu'il représente. On y présente l'homme dans sa bonté et honnêteté ainsi que dans sa fausseté, et on le montre capable de ruse ou de manipulation pour se jouer des autres. Le dialogue de Mamet illustre la contradiction et l'ambivalence de l'homme. Son écriture est nourrie par le rapport de l'homme avec les forces dominantes de son environnement. Il fait de l'homme un joueur du système économique américain mais préserve également dans ses personnages une part de lucidité, d'autocritique et, de ce fait, de pureté.

Le théâtre québécois se définit par ses multiples influences ainsi que par sa relation avec le reste du monde. D'une part, la nation québécoise redoute l'influence américaine dans la vie économique et culturelle. D'autre part, elle doit également revendiquer ses droits politiques face au reste du Canada. Les relations conflictuelles que cette nation gère avec ses voisins l'incitent à se placer en position de contestation et de rébellion. Le théâtre québécois rejette l'influence américaine mais on voit dans sa pratique des similarités, des liens de parenté et des échos d'américanité et ce malgré l'utilisation de la langue québécoise qui lui procure une spécificité unique. Jacques Languirand posait cette question : « Se pourrait-il que

le Canada français soit, dans une certaine mesure, anti-américain au plan du conscient et pro-américain au plan de l'inconscient ?»¹³⁷ En effet, les personnages créés par Gélinas et Dubé ne sont pas que des Québécois mais des habitants de l'Amérique de Nord. Ils font face à des conflits et un contexte sociopolitique nord américain. Dans *Zone* de Dubé, Tarzan est un contrebandier de cigarette et le chef d'une bande d'adolescent ou plutôt de disciples. En effet, Tarzan est le Christ mais il est «...à la jonction de deux mythes: le mythe américain de Tarzan et le mythe chrétien de la Passion, sur lequel est construit le mythe canadien-français de la victime qui prévaut sur celui de l'invincibilité de Tarzan.»¹³⁸ Tarzan et Tit-Coq, surnommé le *bâtard de l'Amérique*, sont tous les deux des victimes du sort misérable des canadiens français avant la prise en charge de l'État québécois sur sa destinée économique et sociopolitique. Sachant que Tarzan ne pourra s'en sortir, Dubé livre son personnage à la police qui l'abatte à la frontière américaine. Sa mort survient à la suite du meurtre accidentel d'un douanier américain. En tant que chef, Tarzan se sacrifie car comme le Christ il croit avoir failli à sa tâche. Tout comme dans la dramaturgie américaine des années soixante, la violence sacrificielle provient d'une introspection et d'un enfermement de soi-même, mais les causes sont différentes car la conscience chrétienne de ses personnages fait d'eux des fautifs.

La pièce de Réjean Ducharme, *Ha ha!*, reste à son tour fidèle à la tradition du théâtre réaliste américain dans le fond et la forme. Dans presque toutes les scènes, l'auteur utilise un langage qui épouse le rythme et la sonorité du langage parlé. La violence verbale se produit fréquemment par l'attaque sournoise et implicite. L'auteur se détache toutefois du genre réaliste car cette forme ne suffit plus pour représenter le chaos humain engendré par l'excès et la folie de ces personnages. Le chantage de Roger, Sophie et Bernard envers Mimi devient surréel. La démesure de ces personnages les fait basculer dans un univers absurde de la fête, du plaisir immédiat et où il n'existe plus aucune règle. Le comportement excessif des

¹³⁷ Pierre L'Hérault, «L'américanité dans la dramaturgie québécoise. Constantes et variations», *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle. Trajectoires et territoires*, sous la dir. d'Hélène Beauchamp et Gilbert David, Sainte-Foy (Québec), Presses de l'Université du Québec, 2003, p.164.

¹³⁸ *Ibid*, p.160

personnages fait d'eux des êtres surhumains, sauvages et immoraux. C'est d'ailleurs à ce moment que prend forme le sacrifice de Mimi, une cérémonie qui débute par le chantage verbal et se poursuit par le jeu de *tag*. Le dialogue ne sert plus le propos des personnages mais le rituel du sacrifice. C'est sous forme d'un jeu de devinette et de la *tag* que la parole met à exécution cette cérémonie. Utilisée dans ce contexte précis du rituel sacrificiel, la parole est une forme d'agression.

Les personnages de Ducharme vivent en marge de la société, la fête est un moyen de se rebeller et de se retirer du monde social. Toutefois, la marginalisation de leur mode de vie et l'isolement ne les empêchera pas de reproduire entre eux les mêmes rituels de l'interaction sociale. Dans cette micro société, les protagonistes reproduisent entre eux les mêmes agressions et utilisent la figuration pour tromper ou traquer l'autre. En démasquant et en détruisant la *face* de Mimi, Sophie, Bernard et Roger lui enlèvent son honneur et sa respectabilité sociale. Ducharme démontre que la retraite et la surprotection de l'homme face aux brutalités du monde extérieur, tout comme on souhaite protéger un enfant, ne l'écarte pas du danger. Entre eux, les hommes sont créateurs de la même violence.

L'histoire et le traitement de *Ha ha!* sont similaires à la grande œuvre du théâtre américain de l'après-guerre: *Qui a peur de Virginia Woolf ?* Réjean Ducharme revisite, comme Albee, la violence psychologique dans le couple. Lars Norén, un auteur suédois, s'est lui-même rapproché de ce classique américain avec ses pièces *Démons* (1982) et *Muchich-Athènes* (1992). Celles-ci placent l'homme et la femme dans une relation destructive. Ces pièces mettent en scène des couples qui s'entredéchirent, se méprisent et se détruisent à petit feu, mais qui, malgré cette haine, demeurent inséparables. Ces trois auteurs emploient un dialogue brutal, incisif et de l'immédiat. Réjean Ducharme et Lars Norén se détachent parfois du réaliste pour ne représenter que la hargne et la folie de l'homme, pour les plonger à la fin dans une démence absurde. La surabondance de la violence que ces personnages s'infligent entre eux se poursuit sans relâche. Dans *Ha ha!*, le sacrifice de Mimi met fin à l'action dramatique. En terminant sa pièce par la cérémonie du sacrifice, Ducharme démontre l'état archaïque et barbare de la civilisation humaine.

Nombreux sont les auteurs qui représentent l'horreur et la barbarie de la violence dans une forme éclatée. Pour sa part, le théâtre européen de l'après-guerre soulève également les enjeux de la violence dans l'espace privé. Dans *The Birthday party* et *The Room*, les personnages de Pinter agissent avec froideur et ne font preuve d'aucune sensibilité ou compassion humaine. La violence est palpable, à première vue invisible, mais est dévoilée dans la finalité des actions et dans l'aveu des intentions morbides et vengeresses des personnages. La violence est présentée comme une force qui prend corps et vie dans le comportement humain mais qui provient a priori de la sphère sociale et politique. Ce théâtre questionne le rapport de l'homme avec la société ainsi que l'état des rapports humains dans l'intimité. Encore aujourd'hui, les auteurs dramatiques abordent le sujet de la violence à la fois dans l'univers social et privé. Après avoir écrit des drames familiaux et sexuels, c'est à un théâtre sociologique que nous convie Lars Norén avec *Catégorie 3.1* (1997). Il utilise le langage réaliste, vif et brutal dont il fut témoin dans les rues de Stockholm. Sa dernière pièce *Guerre* (2004) est également le fruit d'une réflexion et d'une prise de conscience sociale sur l'état du monde. Lars Norén fait un lien direct entre la violence de la guerre et le désordre dans les relations familiales. La guerre qui a lieu n'est pas nommée mais l'auteur fait référence à celles de la Bosnie, de la Tchétchénie comme à d'autres conflits récents. Le lieu et le contexte importent peu, ce sont les dommages et le chaos que produit la guerre chez l'homme dont il est question.

D'ailleurs, ce sont les dommages de la violence dans l'histoire de la civilisation moderne qu'Edward Bond questionne avec *Les Pièces de guerres*. L'auteur y reproduit la barbarie humaine dont l'homme fut le créateur pendant le conflit (la guerre froide) opposant les blocs de l'Est et de l'Ouest. Il prouve que la violence se confîne depuis toujours dans la guerre et dans l'instabilité politique et sociale auxquelles doivent survivre les hommes. Il présente dans *Sauvé* la misère sociale d'un quartier londonien. Il fait état de la pauvreté et du recul profond dans les rapports humains causé par l'individualisme du XX^e siècle. Le spectateur ne pourra oublier la cruauté et l'apathie des personnages, telles qu'illustrées par le bébé qui est lapidé dans le parc. Cet auteur fait de la violence un spectacle des plus intolérables. La violence n'est plus sournoise mais insoutenable, destructive et elle déshumanise l'homme. Puis c'est par une approche affirmée et explicite que le théâtre de

Martin Crimp et de Sarah Kane présente la violence barbare du monde contemporain dans une forme dénudée, figurée et sanglante. Jusqu'où les auteurs contemporains doivent-ils aller pour représenter la barbarie de la violence? Par sa force destructive, est-ce que la violence humaine dépassera un jour l'imagination des artistes? Deviendra-t-elle un jour irreprésentable?

Le théâtre européen a répondu aux saccages des guerres en développant une forme dramatique différente, dont celle de l'absurde. Pourtant l'utilisation de la forme réaliste est présente dans le théâtre contemporain européen. Elle semble indiquer que l'héritage et le propos des auteurs de l'après-guerre sont toujours actuels à la société moderne. En 2001, le jeune Grégory Burke présentait au Festival d'Édimbourg sa pièce *Gargarin Way* où des ouvriers ayant grandi dans un système socialiste cherchent à élucider et à comprendre les injustices de l'économie mondiale. L'action se déroule dans une pièce insalubre d'une usine, un lieu isolé et fermé, où est pris en otage un représentant d'une multinationale. Les kidnappeurs ont préparé une série de questions sur la présence grandissante du système économique exploiteur dont ils sont les victimes. Aucune réponse ne leur sera donnée sur le pourquoi de cette misère sociale. La pièce de Grégory Burke a été jouée à travers le monde. Les enjeux que cette pièce a soulevés sur la mondialisation dans le système économique sont universels. Elle est en quelque sorte une version moderne de la *Mort d'un commis voyageur* d'Arthur Miller. Il s'agit également d'un huis clos selon la tradition américaine, où l'angoisse des personnages provoque une confrontation brutale. Le haut cadre pris en otage est désigné comme le bouc émissaire; il doit porter sur lui toute la révolte des opprimés du système. Son meurtre est censé résoudre les injustices sociales et personnelles. Le dialogue spontané et vif des personnages masculins de Grégory Burke s'apparente au style de David Mamet. La parole fait place à la fois à la réflexion et à la pensée spontanées, à la peur, de même qu'à une parole calculée et contrôlée.

De nombreux auteurs québécois et étrangers utilisent la forme réaliste pour représenter la violence. Dans *Blue Bayou* de Reynald Robinson, un étudiant en art dramatique est pris en otage par des membres d'une petite communauté rurale isolée. Dans ce huis clos, il devient le spectateur forcé du passé violent de ses ravisseurs. Le réel est constitué des injustices, des abus, des rapports de force et du comportement paradoxal de l'homme. Notre corpus

communiquent ces thèmes, ainsi que l'existence de personnages brisés et isolés dans leur mal de vivre. Il présente également la violence implicite et sournoise dans les rituels de l'interaction sociale. Le dialogue est utilisé comme une arme ou pour servir les jeux mesquins des adultes. Robert Gravel et sa pièce *Durocher le milliardaire* et François Archambault avec *La société des loisirs* font brillamment la démonstration de cette forme de violence. Dans ces pièces, la violence verbale est un chaînon déterminant de l'enjeu dramatique, elle permet de coincer l'autre et est un moyen de destruction. On reconnaît cette violence par son langage abusif familial ou par ses stratégies verbales communes.

Mais qu'en est-il de la violence dont nous sommes témoins aujourd'hui? Comment les dramaturges peuvent-ils la représenter ou la transposer dans le rapport de l'homme avec son prochain? L'actualité des dernières années a fait place à des scènes de violence terrifiantes qui ont soulevé la plus grande incompréhension du public face à ces désastres. Souvenons-nous des saccages dans les banlieues parisiennes en 2005, des tueries dans les écoles et de la démesure des attaques terroristes qui prennent place dans le monde occidental. Dans tous les cas, le coupable est vite identifié, chaque incident est traité individuellement et l'engouement qu'il suscite fait la une dans les faits d'actualité. Le mécanisme du bouc émissaire semble donc s'enclencher ici comme ailleurs de façon automatique, car l'être humain a besoin d'un coupable pour se déresponsabiliser. Mais par son intensité et ses effets spectaculaires, cette même violence revêt à bien des égards un caractère inédit et irréel qui échappe à toute compréhension.

APPENDICE

Michel Vinaver a créé quatre catégories de figures textuelles. Nous avons fait usage de celles-ci dans notre analyse :

- « 1. - Figures textuelles fondamentales s'appliquant à une réplique ou à une partie de réplique
- Attaque – Le fait de porter un coup ou de chercher à ébranler l'autre dans sa position, à le faire bouger.
- Défense – Le fait de repousser l'attaque, de chercher à persévérer dans sa position et à la préserver.
- Riposte – Le fait de réagir à l'attaque par une contre-attaque.
- Esquive – Le fait d'éluder l'attaque, de chercher à y échapper, à se soustraire au coup ; de fuir ou de s'écarter.
- Mouvement-vers – Le fait d'aller vers l'autre dans un mouvement de rapprochement, d'attraction. »¹³⁹
- « 2. - Autres figures textuelles s'appliquant à une réplique ou à une partie de réplique »¹⁴⁰

Les deux premières sont fréquemment employées et détiennent également un rôle important dans l'action dramatique:

- « Récit – Des faits passés sont rapportés.
- Plaidoyer – Dans une situation conflictuelle, argumentation en faveur d'un point de vue, d'une thèse, d'une position. »¹⁴¹

Les six autres sont moins fréquentes :

- « Profession de foi – Hors de toute situation de conflit, présentation d'une croyance, d'une conviction.
- Annonce – La chose annoncée peut être une décision ou une intention. L'annonce ne se rapporte qu'au présent ou à l'avenir.
- Citation – Inclusion, dans une réplique, de propos rapportés, oraux ou écrits.

¹³⁹ Michel Vinaver, *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre*, p.901-902

¹⁴⁰ Ibid, p.902

¹⁴¹ Ibid, p.902

Soliloque – Un personnage s’interroge, ou se parle, ou laisse sa parole se dévier, qu’il soit seul ou en présence d’autres personnages, ou même en situation apparente de dialogue.

Adresse au public – Rompant avec la fiction théâtrale, un personnage parle à la salle.

Discours composite – Réplique où se combinent indissociablement une pluralité de figures textuelles, fondamentales et autres. »¹⁴²

« 3. - Figures textuelles s’appliquant à un ensemble de répliques

Duel – Groupe de répliques à domaine *attaque-défense-riposte-esquive*.

Duo – Groupe de répliques à dominante *mouvement-vers*.

Interrogatoire – Succession de questions et de réponses.

Chœur – Personnages parlant ensemble ; mais aussi, toute succession de répliques ou l’individualité des personnages s’efface pour laisser place à un effet choral.

4. - Figures textuelles relationnelles, s’appliquant à une réplique dans sa relation avec le matériau textuel qui précède

Bouclage (ou emboîtement) – S’applique à la façon dont la réplique se relie à la précédente, s’y imbrique ou non. On observe des bouclages qui sont parfaits ou imparfaits, serrés ou lâches, comme il peut aussi y avoir non-bouclage. (...)

Effet-miroir (ou écho) – Effet produit par un renvoi qui se fait, à l’intérieur d’une réplique, à un élément textuel passé, proche ou éloigné, le contenu sémantique pouvant être soit homogène, soit hétérogène.

Répétition-variation – C’est la répétition d’un élément textuel passé, mais avec une différence qui peut être dans la forme, ou dans le sens, ou les deux.

Fulgurance – Il y a fulgurance lorsqu’une réplique, ou une partie de réplique, produit une forte surprise par rapport à ce que pouvait laisser attendre le matériau textuel précédent, et lorsque la surprise, au moment même où elle se produit, se transmue en évidence. »¹⁴³

¹⁴² Ibid, p.902

¹⁴³ Ibid, p.903-904

BIBLIOGRAPHIE

Corpus de fiction

Ducharme, Réjean. 2003. *Ha ha!*, 2^e éd. Coll. «Le manteau d'Arlequin. Théâtre français et du monde entier ». Paris: Gallimard, 108 p.

Boucher, Serge. 1997. *Motel Hélène*. Montréal: Dramaturges Éditeurs, 85 p.

Mamet, David. 1996. *American Buffalo*, 2^e éd. Paris: Actes Sud-Papiers, 106 p.

Corpus théorique

Ouvrages Généraux :

Corvin, Michel, 1998. *Dictionnaire Encyclopédique du théâtre*, 3^e éd. 2 volumes. Coll. «In extenso». Paris: Borduas.

Corvin, Michel. 1998. *Dictionnaire Encyclopédique du Théâtre*, 3^e éd. 2 vol. Coll. «In extenso». Paris: Larousse.

Grand Usuel Larousse; dictionnaire encyclopédique, éd. mise à jour. (1997). 5 vol. Coll. «In extenso». Paris: Larousse-Bordas

Dictionnaire encyclopédique Quillet, nouv. éd. (1985). 10 volumes. Paris: Quillet.

Hallouin, Claire (dir. publ.). 1994. *Encyclopédie Bordas*, 2^e éd. Vol. 10. Paris: Société générale d'édition et de diffusion.

Pavis, Patrice. 2002. *Dictionnaire de théâtre*, 3^e éd. rev. et corr. Paris: A. Collin, 447 p.

Rey, Alain (dir. publ.). *Le grand Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, éd. rev. aug. et mise à jour. (1990). 9 vol. Paris: Le Robert.

Rey, Alain (dir. publ.). *Le Micro-Robert Poche*, nouv. éd. rev. et mise à jour. *Dictionnaire d'apprentissage de la langue française*. (1993). Paris: Le Robert, 1376 p.

Études théâtrales :

Demastes, William W. 1996. *Realism and the American Dramatic Tradition*. Tuscaloosa: The University of Alabama Press, 290 p.

Heilpern, John. 2000. *How Good is David Mamet anyway? Writings on Theatre and Why It Matters*. New York: Routledge, 299 p.

Laurent, Françoise. 1988. *L'oeuvre Romanesque de Réjean Ducharme*. Coll. «Approches». Montréal: Fides, 174 p.

L'Hérault, Pierre. 2003. «L'américanité dans la dramaturgie québécoise. Constantes et variations», *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle : trajectoires et territoires*. Sous la dir. de Hélène Beauchamp et Gilbert David, p.155-177. Sainte-Foy (Qué.) : Presses de l'Université du Québec.

Girard, René. 1961. *Mensonge romantique et Vérité romanesque*, Paris: Bernard Grasset, 312 p.

_____. 1990. *Shakespeare. Les feux de l'envie*, Paris: Bernard Grasset, 437 p.

Sarrazac, Jean-Pierre. 1981. *L'avenir du drame : écritures dramatiques contemporaines*. Lausanne: Édition de l'Aire, 198 p.

Szondi, Peter. 1983. *Théorie du drame moderne : 1880-1950*. Lausanne: Éditions l'Age d'Homme, 144 p.

Vinaver, Michel. 1993. *Écritures dramatiques : essais d'analyse de textes de théâtre*. Coll. «Babel». Arles: Acte Sud, 926 p.

Ouvrages scientifiques (anthropologie, histoire, sociologie) :

Chirpaz, François. 1980. *Les enjeux de la violence : essai sur René Girard*. Paris: Éditions du Cerf, 121 p.

Frappat, Hélène. 2000. *La violence*. Coll. «Garnier Flammarion». Paris: Flammarion, 251 p.

Girard, René. 1998. *La violence et le sacré*. Paris: Hachette, 486 p.

_____. 1994. *Quand ces choses commenceront... Entretien avec Michel Treguer*. Paris: Arléa, 198 p.

_____. 2002. *Violence d'aujourd'hui, violence de toujours : textes des conférences et des débats : XXXVIIes Rencontres internationales de Genève*. Lausanne: L'Age d'homme, 286 p.

_____, Guy Lefort et Jean-Michel Oughourlian. 1983. *Des choses cachées depuis la fondation du monde*. Paris: Bernard Grasset, 636 p.

Goffman, Erving. 1973. *La mise en scène de la vie quotidienne*. 2 vol. Paris: Éditions de minuit.

_____. 1974. *Les rites d'interaction*. Paris: Les Éditions de Minuit, 230 p.

Martuccelli, Danilo. 1999. *Sociologie de la modernité : l'itinéraire du XX^e siècle*. Paris: Les Éditions Gallimard, 709 p.

Michaud, Yves-Alain. 2004. *La violence*, 6^e éd. Coll. «Que sais-je ?». Paris: Presses universitaires de France, 127 p.

Ramond, Charles. 2005. *Le vocabulaire de Girard*. Paris: Ellipses, 79 p.

Périodiques :

Sarrazac, Jean-Pierre. 2001. «Poétique du drame moderne et contemporain : lexique d'une recherche», *Études théâtrales*, no 22 (Décembre), p. 30-34.

Vannier, Jean. 1956. «Langages de l'avant-garde». *Théâtre populaire : Du côté de «L'avant-garde»*, sous la dir. de Robert Voisin, no 18 (mai), p. 1-48.

Ouvrages consultés

Corpus de fiction :

Albee, Edward. 1966. *Who's afraid of Virginia Woolf ? : a play*. 2^e éd. New York: Atheneum, 242 p.

Archambault, François. 2003. *La société des loisirs*. Montréal: Dramaturges Éditeurs, 156 p.

Boucher, Serge. 2002. *Natures mortes*. Montréal: Dramaturges, 156 p.

Bond, Edward. 1994. *Pièces de guerre*. 2 vol. Trad. de l'anglais par Michel Vittoz. Paris: L'Arche.

_____. 1996. *Sauvés*, 3^e éd. Trad. de l'anglais par Jérôme Hankins, p.103-222. Paris: L'Arche.

Burke, Gregory. 2002. *Gargarin way*. Trad. de l'anglais par Dominique Hollier. Coll. «Mousson d'Été», Besançon: Les solitaires Intempestifs, 119 p.

Bovell, Andrew. 1998. *Speaking in Tongues*. Strawberry Hills: Currency Press, 68 p.

Ducharme, Réjean. 1997. *L'hiver de force*, 2^e éd. Coll. «Folio», Paris: Gallimard, 273 p.

Gélinas, Gratien. 2002. *Bousille et les justes*, nouv. éd. Coll. «Typo». Montréal: Typo, 136 p.

_____. 1994. *Tit-coq*, nouv. éd. Coll. «Présence», Coll. «Typo». Montréal: Typo, 194 p.

Handke, Peter. 1990. *Gaspard*, 2^e éd. Trad. de l'allemand par Thierry Garrel et Vania Vilers. Paris: L'Arche, 107 p.

_____. 1978. *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition*. Trad. de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt. Coll. «scène ouverte». Paris: L'Arche, 92 p.

Ionesco, Eugène. 1994. *La leçon*, éd. présentée, établie et annotée par Emmanuel Jacquart. Paris: Gallimard, 130 p.

Mamet, David. 1983. *Glengarry Glen Ross : a play*. New York: Grove Press, 108 p.

Norén, Lars. 1994. *Démon*s. Trad. du suédois par Louis-Charles Sirjacq en collab. avec Per Nygren. Coll. «Scène ouverte». Paris: L'Arche, 129 p.

Shepard, Sam. 1998. *L'Ouest, c'est ça*. Adaptation française de Claude Clergé et Philippe Prince. Coll. «théâtre en poche». Martel: Les Éditions du Laquet, 93 p.

Études théâtrales :

Bigsby, C. W.E. 1992. *Modern American drama: 1945- 1990*. Cambridge: Cambridge University Press, 362 p.

Godin, Jean-Cléo et Laurent Mailhot. 1988. *Théâtre Québécois*, 2^e éd. 2 vol. Montréal: Hurtubise HMH.

King, Kimball. 2001. *Modern dramatists: a casebook of the major British, Irish and American playwrights*. Coll. «Casebooks on modern dramatists». New York: Routledge, 396 p.

Malkin, Jeanette R. 1992. *Verbal violence in contemporary drama: from Handke to Shepard*. Cambridge: Cambridge University Press, 245 p.

Nardout-Lafarge, Élisabeth. 2001. *Réjean Ducharme : une poétique du débris*. Coll. «Nouvelles études québécoises». Montréal: Fides, 308 p.

Omesco, Ion. 1978. *La métamorphose de la tragédie*. Coll. «Littératures Modernes», Paris: Presses Universitaires de France, 275 p.

Plimpton, George. 2002. *Playwrights at work: the Paris review*. New York: Modern Library, 411 p.

Histoire :

Weinmann, Heinz. 1987. *Du Canada au Québec : généalogie d'une histoire*. Montréal: L'Hexagone, 477 p.

Périodiques :

- Belzil, Patricia. 1997. «Motel des rêves brisés». *Jeu : cahiers de théâtre*, no.83 (juin), p. 75-80.
- Bénard, Johanne. 1994. «Kingston Summer Festival 94: un festival de theatre à Kingston». *Jeu : cahiers de théâtre*, no.72 (septembre), p. 117-123.
- Boucher, Serge. 1996. «Le tragique quotidien». *Jeu : cahiers de théâtre*, no.78 (mars), p. 30-32.
- Bourdages, Étienne. 2004. «Faits divers». *Jeu : cahier de théâtre*, no. 112 (septembre), p. 24-28.
- Comtois, Mélissa. 2004. «Foire et dérision : *modus vivendi* troublant pour quatre personnages au bord du gouffre». *Jeu : cahiers de théâtre*, no.110 (mars), p. 42-48.
- Godin, Diane. 1999. «L'expérience indicible : conversation entre Claude Lévesque et Alexis Martin». *Jeu : cahiers de théâtre*, no. 92 (septembre), p. 72-84.
- Godin, Jean Cléo. 1999. «Saint Tite, ne priez pas pour nous». *Jeu : cahiers de théâtre*, no. 92 (septembre), p. 66-71.
- Ladouceur, Louise. 1990. «Glengarry glen ross». *Jeu : cahiers de théâtre*, no.57 (décembre), p. 147-149.
- Schryburt, Sylvain. 2005. «L'Amérique du théâtre québécois : un parcours en trois mouvements». *Jeu : cahiers de théâtre*, no. 114 (mars), p. 82-93.
- Vigeant, Louise. 1999. «Le rêve inassouvi». *Jeu : cahiers de théâtre*, no. 92 (septembre), p. 35-37.
- _____. 2002. «Ducharme revisité». *Jeu : cahiers de théâtre*, no.103 (juin), p. 44-50.