

## L'effet de la distanciation dans le docudrame *La Parole et la loi*

Mariel O'Neill-Karch

Number 1, 1991

Un lieu de rencontre pour les universitaires du continent

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1004257ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1004257ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa

### ISSN

1183-2487 (print)

1710-1158 (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

O'Neill-Karch, M. (1991). L'effet de la distanciation dans le docudrame *La Parole et la loi*. *Francophonies d'Amérique*, (1), 15–27.  
<https://doi.org/10.7202/1004257ar>

# L'EFFET DE LA DISTANCIATION DANS LE DOCUDRAME LA PAROLE ET LA LOI

MARIEL O'NEILL-KARCH  
Université de Toronto

« Une reproduction qui distancie est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger. »  
BERTOLT BRECHT,  
*Écrits sur le théâtre II*, p. 27.

DANS LE *DICTIONNAIRE DU THÉÂTRE* de Patrice Pavis, on affirme que « [d]ans la mesure où la dramaturgie ne crée jamais rien *ex nihilo*, mais recourt à des sources (mythes, faits divers, événements historiques), toute composition dramatique comporte une part de documentaire<sup>1</sup> ». Cette part n'est cependant pas toujours facilement repérable par le spectateur/lecteur qui peut fort bien ignorer, par exemple, que *Lavalléville* (1974) d'André Paiement est en partie inspirée par la fondation de la ville de Dubreuilville, près de Chapleau, d'autant plus que ce n'est pas *dit* explicitement dans le texte. *Lavalléville* est sans doute un cas à part, mais non pas la seule pièce du répertoire franco-ontarien à avoir un intérêt documentaire.

*La Parole et la loi*<sup>2</sup>, qui se présente comme « l'histoire de notre histoire » (p. 10), appartient aussi à cette catégorie de spectacles qui s'appuient sur des faits historiques, revus, remaniés et corrigés par la fiction, puisqu'il résulte d'une condensation, d'un grossissement, d'un choix personnel parmi les données mises à la disposition des auteurs qui parlent du présent en se référant au passé.

L'espace temporel retenu par les membres de la troupe La Corvée, soit les années juste avant et après 1912, date de l'entrée en vigueur du Règlement 17 dont le but était de réduire, sinon d'éliminer, l'utilisation du français dans les écoles de la province, est particulièrement significatif pour la communauté franco-ontarienne. Il est évident que les auteurs de *La Parole et la loi* y ont vu « un passé qui préfigure, explique le présent ou lui ressemble<sup>3</sup> », puisqu'ils ont complété le tableau en y ajoutant des détails sur le prolongement de la lutte pour les écoles françaises en Ontario, mettant ainsi en pratique la théorie d'Anne Ubersfeld voulant que « le théâtre historique, c'est-à-dire la représentation qui fait intervenir le temps de l'histoire suppose que le même type de causalité régi[sse] les éléments de la fiction passée et ceux de l'expérience présente du praticien / spectateur<sup>4</sup> ». En d'autres mots, le choix fait par La Corvée montre que la troupe voyait, dans cette période

historique précise, un rapport dialectique certain avec la sienne, comme le souligne la metteuse en scène Brigitte Haentjens : « [T]out ce qui s'est passé à cette époque et depuis, jusqu'à l'actualité la plus récente, sert à prouver que rien n'est jamais acquis pour une minorité au niveau de ses droits fondamentaux, et pas davantage quand cette minorité a été cofondatrice d'un pays » (p. 6). Voilà la « thèse » que veulent défendre les comédiens de *La Corvée*, et voici comment ils se proposent d'y parvenir :

Rappeler quelques souvenirs à ceux qui ont vécu ou entendu parler de ces quinze années de batailles, mais surtout toucher un public plus jeune, peu concerné par l'histoire des luttes scolaires, aborder aussi la situation et les attitudes actuelles des Franco-Ontariens de manière critique ou auto-critique, tels étaient quelques-uns des objectifs de *La Corvée* en montant *La Parole et la loi*. (p. 6)

Précisons, avant de procéder, que les « attitudes actuelles » dont il est question plus haut sont celles de 1979. Il y a donc une distance temporelle supplémentaire à prendre en considération dans notre analyse de *La Parole et la loi*, docudrame à mi-chemin entre le documentaire, qui renvoie à des faits ancrés dans le temps, et « la manifestation théâtrale [qui] ne renvoie jamais à un réel, mais à un discours sur le réel, non pas à l'histoire, mais à une idée sur l'histoire<sup>5</sup> ».

On a beau réduire l'histoire à une idée sur l'histoire, le temps théâtral n'en demeure pas moins un préconstruit, dans ce sens qu'il est déjà inscrit en toutes lettres dans le texte écrit/dit. Rappelons toutefois qu'il s'agit d'une lecture nouvelle des faits et que *La Corvée*, comme l'explique Brigitte Haentjens, a dû travailler à rendre son message facilement décodable, le public qui va au théâtre n'ayant pas nécessairement l'érudition de celui qui lit des thèses d'histoire :

Bien sûr, nous avons pris des libertés avec l'histoire, en la schématisant, condensant, raccourcissant. Avec les événements, en les transposant souvent. Avec les personnages historiques, en ne respectant ni psychologie, ni réalisme. Bien sûr, *La Parole et la loi* n'est pas un document objectif, dans la mesure où il reflète les positions et les attitudes du groupe qui l'a créé. Ces libertés nous étaient nécessaires, parce que nous faisons du théâtre et non pas une thèse de doctorat, et aussi parce que nous voulions regarder passé et présent sans mélodrame, sans complaisance, et avec humour... de préférence!<sup>6</sup> (p. 7)

Les faits, comme les beaux sentiments, ne font pas toujours de la bonne littérature, ni de la propagande efficace. Aussi faut-il, pour réussir le spectacle et manipuler les spectateurs, savoir en faire un bon usage.

Pour transmettre son message avec douceur mais aussi avec force, *La Corvée* utilise plusieurs techniques qui visent à se mériter la sympathie des spectateurs pour pouvoir mieux compter, par la suite, sur leur connivence. La première me paraît être la chanson du début où les comédiens, après avoir annoncé qu'ils vont raconter *leur* « histoire des temps présents, des temps passés, des faits connus, p'is des choses cachées » (p. 9), nomment expres-

sément la ville où ils se trouvent, associant ainsi leur histoire à celle de leur auditoire qu'ils impliquent directement dans ce qui va se passer sur la scène.

Ce premier point gagné, Monsieur Loyal, dont le nom, qui renvoie au titre, est synonyme d'honnêteté, de probité, de droiture et d'intégrité, se détache du groupe des comédiens, comme s'il sortait de son personnage, pour inviter les spectateurs, qui n'ont aucune raison de mettre sa parole en doute, « à voir ces jolies demoiselles et ces beaux jeunes hommes jouer et recréer, par la magie de l'illusion théâtrale, l'histoire de notre histoire » (p. 10). Ludisme et magie se conjugueront donc au plus-que-parfait (« jolies » et « beaux ») pour faire réapparaître le passé.

Ce Monsieur Loyal, qui est décidément un magicien à surveiller de près, manipule honteusement son public, à la façon des démagogues, en lui résumant le conflit qu'il expose et tranche d'autant plus facilement que tous les torts, comme on peut voir, sont d'un seul côté : « Pendant les prochaines 75 minutes, l'infâme Règlement 17 renaîtra devant vos yeux, des cendres du passé et vous serez les témoins du combat épique qu'ont livré nos valeureux et héroïques ancêtres » (p. 10). « Infâme », d'une part, « valeureux et héroïques » d'autre part, épithètes chargées d'émotion<sup>7</sup> qui condamnent les uns et glorifient les autres, les deux côtés de l'histoire n'ayant pas le même poids dans la balance de La Corvée dont le jugement est sans recours sur le passé qui se révèle dans une série d'indices, de noms de personnages connus, mais surtout de récits statiques, faits par un narrateur, par un groupe de personnages, ou par un seul, comme l'Orangiste :

Nous, les Orangistes, les détenteurs de l'héritage britannique, nous étions ici les premiers, LES PREMIERS! Et nous serions très heureux de voir les étrangers, comme par exemple les Canadiens français, retourner d'où ils viennent, c'est-à-dire au Québec! Oui, il y a une centaine d'années, quand les bonnes terres ont commencé à manquer au Québec, une masse de fanatiques s'est mise à immigrer chez nous, en ONTARIO. Oh, il y en avait déjà bien sûr quelques-uns, mais jusque-là, ce n'était rien d'inquiétant. Ces énervés se sont dirigés dans le Sud, puis dans l'Est, et en fin de compte, ils se sont rendus jusque dans le Nord. Et ça se multiplie vite, ces catholiques-là, ça devient dangereux. (p. 11)

Ce micro-récit fondé sur des préjugés qui occultent les faits, renvoie à un hors-scène temporel, dans ce sens que le spectateur *entend* le récit mais ne voit ni l'arrivée des Orangistes en Ontario, ni les vagues d'immigration québécoise.

Pour nous permettre ensuite de voir les conflits implicites dans le discours de l'Orangiste conscient des dangers du biculturalisme dans la province, les comédiens se divisent, le temps de la micro-séquence suivante, « en deux groupes hostiles » :

*De chacun des deux groupes, sort un comédien pour aller en avant-scène. L'un joue un Canadien français, l'autre un Irlandais. Ils coupent du bois ensemble, se lancent des injures sans se comprendre, chacun dans sa langue. Une dispute éclate sur la manière de couper, et finalement le Canadien français décide de couper l'arbre lui-même. L'Irlandais lui donne des conseils, puis des ordres, et peu à peu se transforme en gros patron du bois. (p. 13)*

C'est donc une alternance, raffinée au cours d'improvisations, entre le *dire* de certains personnages qui *racontent* l'histoire, et le *faire* des autres qui *jouent*, qui donne son rythme au spectacle :

Devant la multiplicité et la complexité des événements historiques, sur le plan juridique, politique et religieux, il fallait trouver des moyens théâtraux pour transmettre sans ennuyer et éviter le piège de l'exposé didactique, pesant et savant... Nous avons donc < improvisé >, à partir de chaque événement, chaque aspect qui nous paraissait important, afin d'inventer des scènes, d'en cerner contenu et forme. Après avoir ainsi élaboré un certain nombre de tableaux, il a fallu chercher leur enchaînement, trouver cohérence ou contraste, ligne dramatique et fil conducteur. Il restait alors à improviser encore, pour repréciser chaque scène, et être finalement capables de la transcrire sur papier. (p. 6)

Le côté didactique de ce docudrame est aussi allégé par des demi-masques, style *commedia dell'arte*, qui neutralisent certains visages, interdisent le jeu naturel en déréalisant les personnages qui les portent et rendent impossible le rapport direct entre le spectateur et les comédiens, entre le spectateur et les personnages, ce qui permet au spectateur, qui ne peut s'identifier à eux, de les analyser de façon critique et de les juger plus froidement. Encore plus que le masque complet, le demi-masque, « effaçant l'individualité du comédien, finalement l'exhibe dans son jeu, tandis que le personnage est, lui, *figuré et isolé dans le masque*<sup>8</sup> ». C'est ce qui se produit quand l'évêque, Mgr Michael Fallon, entre en scène, précédé d'un prêtre qui fait tinter des clochettes, et qui le présente : « Seigneur, daignez accueillir votre serviteur, Monseigneur Michael Fallon, évêque du diocèse de London » (p. 19), alors qu'il monte en chaire pour prononcer un sermon. Une fois terminé son prêche sur les « agitateurs français », au cours duquel il déclare que ce sera lui qui « [rivera] le dernier clou au couvercle du cercueil du nationalisme canadien-français » (p. 19), Mgr Fallon rencontre un Whitney masqué également, qu'il identifie pour nous : « Ah, Monsieur le Premier Ministre, je vous attendais. Comment va la politique, Monsieur Whitney ? » (p. 21)

Un autre Premier Ministre, William Davis, que l'on caricature à gros traits, porte, en plus du masque, « *un sweater de boxe sur lequel est écrit son nom* » (p. 25) et, ce qui le distancie davantage du public, c'est qu'il le provoque en tournant le dos aux spectateurs dont il fait peu de cas, sûr qu'il est de sa force, comme on peut voir en juxtaposant le Règlement 17, qui date de 1912, et les réflexions que le Premier Ministre de la province, à la fin des années 1970, s'est permises sur la situation des francophones en Ontario : « The francophones in this province are a minority just like the Ukrainians, the Germans and the Indians. Therefore, they do not have the right to special demands » (p. 26). Notons, au passage, que Davis s'exprime en anglais, preuve s'il en faut que, dans la pratique, sa politique ne se distinguait pas essentiellement de celle qui a dicté le Règlement 17, ce qui fait de lui l'incarnation de l'Infâme<sup>9</sup>. C'est aussi une façon habile et économique de discréditer le personnage qui parle une langue autre que celle des spectateurs

qu'il s'aliène doublement : par le médium retenu et par le message qu'il contient.

Parmi les autres personnages à porter des masques, citons l'Orangiste, dont il a déjà été question, et un comédien qui, dans la scène du « Non ! » (p. 50), joue le rôle d'un ministre provincial qui dit non à toutes les revendications des Franco-Ontariens. Il y a aussi le comité électoral du parti conservateur de l'Ontario dont tous les membres, y compris le Premier Ministre Whitney, portent, dans « la secte » (p. 23), une cagoule noire. Ce dernier détail a son importance. On se souviendra, en effet, qu'on avait appelé « La Cagoule » le Comité secret d'action révolutionnaire, groupe d'extrême droite, actif en France de 1932 à 1940. C'est dire que les membres de La Corvée ont voulu faire le lien entre le parti conservateur de l'Ontario et la montée du fascisme. La cagoule noire est aussi un masque particulièrement sinistre qui fait partie de l'uniforme du bourreau auquel Monsieur Loyal fait allusion quand, dans la dernière scène, il évoque le « spectre de l'assimilation qui hante toutes nos nuits » (p. 59), ce que la didascalie traduit par : « *Un comédien montre une cagoule* ».

Les derniers à porter des masques, ce sont deux Anglais et leurs « chevaux », deux Franco-Ontariens qui trouvent que leurs compatriotes unilingues sont des « fanatiques » qui n'ont pas leur place dans la province : « Moé, là, j' plains assez le pauvre monde qui connaissent rien qu' le français, i' s'coupent d'un monde ! P'is, si i' sont pas contents, i' ont qu'à aller au Québec. » (p. 57) Ceux qui pensent ainsi sont bêtes, aux yeux de La Corvée, et méritent d'être métamorphosés en chevaux de selle au service des Anglais qui montent sur leur dos, en criant comme des cow-boys d'Hollywood : « Come here boy ! » « Come on ! Giddy up ». C'est ainsi qu'on peut dire que ceux qui « s'coupent du monde » sont les Franco-Ontariens qui ne partagent pas les aspirations des leurs, préférant s'assimiler aux plus nombreux et aux plus forts. Car, plutôt que de s'assimiler véritablement, ils dégénèrent et passent du statut d'homme de race noble, à celui, inférieur, de cheval.

N'est-il pas significatif que ceux qui portent le masque, dans *La Parole et la loi*, sont les « méchants » anglophones qui détiennent le pouvoir et les francophones qui tentent de s'assimiler ? Et puisque les « bons » francophones ne sont pas masqués, doit-on comprendre qu'ils n'ont rien à cacher<sup>10</sup> ?

En plus de ce puissant instrument de théâtralisation que sont les masques, le metteur en scène dispose d'autres techniques pour sensibiliser le spectateur aux aspects théâtraux du docudrame. Pour rompre l'illusion réaliste et souligner, par le fait même, la présence du code théâtral, par exemple, il fait entrer en scène les comédiens « avec des valises contenant les accessoires nécessaires aux changements de personnages<sup>11</sup> » (p. 9). Mais pour maintenir la distance entre la scène et le spectateur qu'il a établie ainsi, dès le départ, distance que Brecht croyait nécessaire, il doit avoir surtout recours aux fonctions ludique et métalinguistique du jeu théâtral.

La fonction ludique est, de fait, inhérente au spectaculaire, car qui dit

théâtre, dit jeu. Le théâtre réaliste cherche cependant à masquer, si j'ose dire, cet aspect, tandis que le théâtre anti-réaliste ou épique le met en évidence, en grande partie à travers le comportement des comédiens. C'est donc à cette deuxième catégorie qu'appartient *La Parole et la loi*, car la présentation des « documents » historiques se fait dans le cadre de jeux dont les règles sont visibles au spectateur/lecteur.

Le jeu, c'est connu, a une origine sacrée. Il « tend à substituer un certain ordre à l'anarchie des rapports et fait passer de l'état de nature à l'état de culture, du spontané au voulu<sup>12</sup> ». C'est dans cet esprit et pour leur donner une forme savante que La Corvée structure certaines situations sociales et politiques selon diverses formes de jeu, comme celui des échecs : « Les pions sont sur l'échiquier » (p. 11), chantent trois comédiens en chœur, pour préparer l'arrivée sur scène de l'Orangiste.

Toujours au début du spectacle, lors d'une scène qui se passe dans une usine, les comédiens font « un geste mécanique de travailleur à la chaîne » (p. 13) qui crée l'atmosphère et montre ce que la parole ne dit pas. Ce genre de mouvement stylisé dit l'appartenance des comédiens à l'univers spectaculaire, celui du mime, et exerce par conséquent une fonction ludique, puisqu'il force le spectateur à ajuster son code perceptif et à accepter l'image de l'usine qui est projetée uniquement par des mouvements corporels.

À d'autres moments, c'est le son qui remplit seul la fonction ludique. Dans la scène de la messe, par exemple, les deux partis, le Pouvoir et les Français, s'affrontent en chantant, ce qui fait d'un conflit historique un concours vocal où antennes et répons sont, à la fin, interrompus par un coup de cymbales. Puis les cymbales se font de nouveau entendre pour scander, cette fois-ci, le récit de UN, personnage-héraut, qui présente une vision idéalisée de la situation des Franco-Ontariens. Par leurs résonances, elles amplifient ces paroles qui commentent, sur le mode ironique, la naissance d'un peuple libre, uni et sans péché :

Les Franco-Ontariens sont un peuple ayant une langue commune et vivante, une identité culturelle très forte. C'est un peuple qui ne se contente pas d'un passé glorieux, mais qui continue à marquer l'histoire de ses combats incessants. C'est un peuple majoritaire, en voie d'expansion. Un peuple bien intégré dans le système nord-américain; ouvert, libéré et à l'avant-garde. C'est un peuple groupé et dominé par un sentiment d'union et de cohésion sociale, économique, politique, et culturelle! (p. 32-33)

Pendant ce discours, les comédiens entrent sur scène et « [forment] un cercle, dos à dos, en se tenant par les bras » (p. 33), symbole d'harmonie, de plénitude, de bonheur et rappel d'innombrables jeux d'enfants qui partent de cette position. Mais, « à la dernière réplique, ils commencent à tirer chacun de leur côté ». La ronde n'a pas duré; l'éclatement de la figure géométrique est imminent. « Le Salut, c'est vers l'Est! », s'exclame un personnage. « Non, non, j'vous dis, c'est vers le Sud! », insiste un deuxième. D'autres optent pour le Nouvel-Ontario ou pour le Nord. Toutes ces pressions désarticulent

le cercle, qui se brise, rompant le charme dont il faut croire qu'il n'était que de l'enfantillage, et désabusent les personnages qui se dispersent.

Mais le goût de jouer les reprend aussitôt que le héraut, remarquant qu'il est seul sur scène, cite des statistiques sur la baisse du nombre de Franco-Ontariens : « L'année passée, y'en a 15 % qui sont disparus. Cette année, 15 % de plus. Si ça continue d'même, i' en aura p'us. L'pire, c'est qu'on ne sait pas c'qu'i' d'viennent. On a beau faire des enquêtes, des études, des rapports, on n'a pas encore résolu le mystère! » S'il y a un mystère, c'est qu'il y a un secret, et, au fond du secret, un jeu. Pendant qu'il parle, « *les comédiens entrent et vont se placer en file indienne derrière UN, en suivant chacun de ses déplacements. UN ne les < voit > pas.* » Le spectateur comprend vite, à cause des mouvements scéniques, qu'il s'agit d'une mystification plutôt que d'un véritable mystère.

La fonction ludique qu'on vient de voir est étroitement liée à la fonction métalinguistique, car quand le comédien, qui utilise des moyens artificiels, propres au théâtre, pour communiquer sa vision personnelle du passé, s'affiche comme interprète, s'éloigne de son personnage, souligne ce qu'il y a de ludique et d'artificiel sur scène, s'adresse au spectateur en son propre nom, il dit le théâtre, en révèle les rouages. Ceci est particulièrement important pour une pièce comme *La Parole et la loi* où les auteurs doivent rendre les spectateurs conscients de la présence physique des comédiens et de leur attitude actuelle à l'égard du passé, afin de les impliquer dans le jeu.

On commence par attirer l'attention du spectateur sur les objets et les costumes qui vont servir à changer l'identité des comédiens qui « *entrent en scène avec des valises contenant les accessoires nécessaires aux changements de personnages* » (p. 9). Dans la chanson qui suit, le premier rôle qu'ils assument est celui d'auteurs-interprètes : « C'est nous La Corvée on s'en vient vous jouer/ Un show qu'on a monté à Vanier. » Le spectacle qui sera présenté l'a donc été ailleurs, ce qui veut dire qu'il est déjà écrit, rodé même, et que la troupe va maintenant tout simplement le monter de nouveau, la gorge sèche toutefois, les conditions de travail et le niveau de vie des comédiens ne faisant l'envie d'aucun : « On a pris la route, à travers l'Ontario/ On mange d'la poussière pour vous montrer not' show. » (p. 9) Mais qui chante ici : les comédiens ou les personnages? Quand le Prologue les nomme, c'est bien en tant que personnages, mais puisque « [*l]es [...] comédiens [...] se présentent en saluant avec masque ou élément de costume* », il est impossible d'oublier, derrière le masque, « ces jolies demoiselles et ces beaux jeunes hommes » qui vont « jouer », précise encore Monsieur Loyal, des rôles dans l'histoire du « combat épique » livré par leurs ancêtres contre « l'infâme Règlement 17 » (p. 10).

Plusieurs techniques servent à maintenir et l'équivoque et la distanciation<sup>13</sup> créées par ce discours métalinguistique, les plus frappantes étant le recours au chœur (p. 11, 21, 49-50) et la multiplication des narrateurs (p. 10, 11-12, 15, 24, 32-33, 36-42, 58) dont le rôle principal est de rappeler les faits. Mais

la plus intéressante me paraît être celle qui permet aux comédiens de sortir de leur personnage et de donner l'impression qu'ils parlent en leur propre nom.

Quand SIX, un Québécois qui essaie d'attirer les Franco-Ontariens dans sa province même si à ses yeux ils n'ont pas de culture, s'oublie et ajoute des phrases qui semblent de son cru, les autres comédiens lui chuchotent : « Psst... Psst... O.K. c'est fini... c'est l'épique... r'garde ton texte... arrête... c'est l'épique » (p. 35), transgressant ainsi le principe de la division réalité/illusion.

Repris et corrigé, SIX adopte alors le rôle de narrateur pour la scène suivante, « l'épique », dont le titre nous plonge dans le monde de Brecht pour qui le théâtre traditionnel n'était pas en mesure de rendre compte de la société moderne où l'individu ne s'oppose plus à un autre individu, mais à un système politique et social. Dans le théâtre épique de Brecht, on se souviendra que la scène affiche sa matérialité pour tenir l'action à distance, une action qu'un narrateur, qui n'y est pas pris, commente, conservant ainsi sa liberté, tout comme le comédien qui n'incarne pas son personnage visiblement distinct de lui. Toutes ces techniques, en empêchant les spectateurs de s'identifier à ce qu'ils voient, visent à stimuler leurs facultés critiques et à les mener à percevoir la société de façon politique<sup>14</sup>.

Dans « l'épique » de *La Parole et la loi*, la distanciation est entretenue grâce aux rapports dialogiques entre le narrateur, qui se démarque des autres comédiens pour commenter le spectacle, et les interprètes qui « jouent » « la bataille de l'école Guigues » :

NARRATEUR : Malgré l'odieux Règlement 17, [les sœurs Desloges] persévéraient à enseigner à leurs 81 élèves. Ah, malheur! Ni elles, ni leurs étudiants ne se doutaient du désastre qui planait au-dessus d'eux.

DESLOGES : Nous ne nous doutons pas du désastre qui plane au-dessus de nous! N'est-ce pas, les enfants? (p. 36)

Ce genre de dialogue, entre le passé auquel appartiennent les personnages de 1915 et le présent du narrateur, empêche le spectateur de s'identifier tout à fait aux héros du temps jadis ou de retrouver le temps perdu, expérience d'autant plus difficile à vivre que le style héroï-comique pratiqué par La Corvée sert aussi à rompre pareille illusion.

Même procédé dans l'exemple suivant, tiré de la même scène, où le narrateur dit une chose que démentissent les didascalies, correction que commente, cette fois-ci, le comédien-narrateur pour justifier la présence sur le plateau d'un seul personnage alors qu'on en avait annoncé douze :

NARRATEUR : [...] Le 5 janvier 1916, le destin avait choisi ce jour pour l'immortelle bataille de l'école Guigues. Le matin du jour fatidique, le traître Arthur Charbonneau et douze policiers attendaient de pied ferme devant l'école. *Arthur Charbonneau entre en scène avec un policier*. Oui, oui, j'sais, y'en a rien qu'un. Mais essayez d'emporter douze polices en tournée avec not' budget! Donc, comme je disais... (p. 41)

Ce qui est particulièrement significatif ici, c'est que le comédien-narrateur change de niveau de langue dans son aparté, passant du style ampoulé, celui de l'épopée, à la langue populaire qu'il présume être celle de son auditoire. « Le personnage de théâtre n'échappe pas à cette caractéristique du sujet parlant : il s'imagine faire des discours, alors que ce sont les discours qui le font<sup>15</sup>. »

Là où le spectateur peut se laisser prendre au jeu, et croire que le comédien sort « vraiment » de son personnage pour lui adresser la parole, comme au cours de la scène du congrès de l'ACFEO où « *les comédiens sont dans la salle, comme si tout le public faisait partie de l'assemblée* » (p. 26), le lecteur, qui voit le texte de l'indication scénique, comprend, lui, qu'il s'agit tout simplement d'une autre illusion qu'entretiennent les didascalies, celle, par exemple, où nous lisons que « *pendant la fin du discours un des comédiens commence à pleurer* » (p. 42), ou celle encore du début de la scène du « Non! », où on nous dit que « *les comédiens jouent leur propre rôle* » (p. 43) :

DANIEL : Non! Non! Non! J'en peux p'us, j'en peux p'us... [...]

BOB : Envoie, assis-toé là, repose-toé, j'comprends que t'es fatigué...

DANIEL : C'est plus que ça. Ah, j'déprime, c'te maudite scène-là, a'm'déprime assez, j'en peux p'us.

BOB : Envoyez vous aut'là, partez. *Ils sortent.* Mon pauv' Daniel, qu'est-ce qu'i s'passe?

DANIEL : WAAAAAAHHHH!!!! J'en peux p'us. *Il va s'accrocher à un spectateur.*

BOB : Oui, oui, dis-moé ça-là. Raconter ses problèmes à quelqu'un, ça l'aide toujours. Envoie, qu'est-ce qu'alle a, cette scène-là?

DANIEL : Ben, c'est jusse que... que... on fait toujours des scènes du passé, p'is dans l'passé, ça s'passait assez ben. Tu savais toujours à qui t'avais affaire, tu savais la différence entre EUX et NOUS. C'tait tellement simple. Mais là... là, on sait p'us contre qui on s'bat! (p. 43)

Voilà une façon fort habile de faire basculer la scène dans le présent du spectateur, forcé lui aussi de voir comment les luttes du passé peuvent s'intégrer dans son vécu, question épineuse qui le devient davantage encore à partir du moment où le public prend conscience, comme Daniel, qu'« on lutte contre le pouvoir, mais [que] c'est lui qui nous... nous... nous subventionne! » (p. 44)

La question des luttes du passé, à laquelle se mêle celle des subventions d'aujourd'hui, revient dans la scène des « femmes », où les auteurs réunissent des représentantes de trois générations : Desneiges (13 enfants), qui a vécu la bataille de l'école Guigues, Noëlla (5 enfants), qui a occupé, de nombreuses années plus tard, l'école de Sturgeon Falls, et enfin Marianne, la femme moderne, qui n'a pas d'enfant, ne va pas à la messe, vit accotée et est subventionnée par le gouvernement pour lutter contre lui. Ce sont ces

femmes du peuple qui transmettent de nouveaux renseignements sur la lutte engagée en 1912 et prolongée, par elles, jusqu'au présent du spectateur que le mélange des temps garde à une distance assez éloignée de l'action, pour ne pas lui permettre de s'identifier aux personnages.

Quand on a l'impression que tout a été dit sur le sujet, on fait revenir Monsieur Loyal pour boucler le spectacle. La scène finale à laquelle il officie se passe alors au « présent » et « doit se dérouler comme un rituel » pendant lequel les comédiens s'expriment en leur propre nom :

Mesdames et messieurs, *La Corvée* s'excuse de devoir interrompre le spectacle, mais c'est l'heure. C'est l'heure à laquelle, tous les jours, nous devons accomplir une tâche, une corvée si vous voulez, qui nous est chère. C'est l'heure à laquelle, tous les jours, nous tentons d'éliminer notre complexe minoritaire de Franco-Ontarien, si farouchement accroché à nos pas. (p. 58)

Suit un dépouillement rituel des symboles les plus réducteurs du peuple franco-ontarien : la grenouille, le petit pain, la soupe aux pois, la chemise à carreaux, la ceinture fléchée. Libres, enfin ! de tout le poids d'un passé gênant comme des entraves, les comédiens, l'âme légère, se mettent à rire alors qu'ils s'affranchissent, en tout dernier, de leurs obsessions :

LOYAL : La crainte des fanatiques...  
L'idée qu'on est né sur terre pour souffrir...  
La censure et surtout l'autocensure  
La peur de déranger les Anglais  
L'espoir dans le passé...  
La crainte de pas parler correctement  
Les rapports sur la situation franco-ontarienne  
[...]

LOYAL : On jette le Franco...

TROUPE : ...on garde l'Ontarien !

LOYAL : On jette la survie...

TROUPE : On garde la vie ! (p. 59-61)

Cet appel à la vie s'adresse d'abord aux membres de la troupe, le « on » du texte, puis aux spectateurs qui ont assisté à l'une ou l'autre des représentations tenues « à travers l'Ontario » (p. 9), et rejoint enfin les lecteurs de la pièce, éditée en 1980 et rééditée en 1984 par *Prise de Parole* dont le nom fait écho au message dynamique véhiculé par ce docudrame.

Comme son titre l'indique, — « et » marquant ici l'opposition — il y a, dans *La Parole et la loi*, un conflit entre deux formes du discours : le dire (la parole, la langue française) et le faire (la loi, le pouvoir), qui correspond au conflit entre deux idéologies, celle des Franco-Ontariens minoritaires et celle, dominante, du gouvernement et des Irlandais. Le but de ce docudrame n'est pas de résoudre cette opposition irréductible de deux langues et de deux cultures, car elle est figée par l'histoire, mais d'alimenter la mémoire collective franco-ontarienne qui conserve les traces des événements marquants du passé (« des faits connus, p'is des choses cachées », p. 9), sans la lourdeur

de l'appareil historique officiel. « Seul compte, en effet, le sens à donner au passé. De là, ce goût pour les symboles, les allégories de la mémoire collective, gardienne à sa façon des traditions et de l'interprétation qu'un groupe donne à son passé<sup>16</sup>. » Faite de souvenirs, de témoignages écrits et oraux, de traditions familiales, de phrases chocs, de coupures de presse, c'est une « mémoire identitaire, close sur elle même [*sic*], menacée et jalouse de sa singularité<sup>17</sup> ». Ces réflexions, je les relève d'une étude sur le roman mémoriel dont la définition s'applique à la lettre au docudrame :

... ensemble de textes, de rites, de codes symboliques, d'images et de représentations où se mêlent dans une intrication serrée l'analyse des réalités sociales du passé, des commentaires, des jugements stéréotypés ou non, des souvenirs réels ou racontés, des souvenirs écrans, du mythe, de l'idéologie et de l'activation d'images culturelles ou de syntagmes lus, entendus, qui viennent s'agglutiner à l'analyse<sup>18</sup>.

Le mémoriel est donc un tissu très riche, puisqu'il comprend quatre niveaux : la mémoire nationale (les grandes dates, les jours fériés), la mémoire savante (l'histoire officielle), la mémoire collective (les souvenirs, les témoignages) et la mémoire culturelle (les icônes, les citations). Dans *La Parole et la loi*, la plus importante est la mémoire collective qui se traduit souvent en épopée :

L'épopée, genre précis, comporte trois traits constitutifs : 1° Elle cherche son objet dans le passé épique national [...]. 2° La source de l'épopée c'est la légende nationale (et non une expérience individuelle et la libre invention qui en découle). 3° Le monde épique est coupé par la distance épique absolue du temps présent : celui de l'aède, de l'auteur et de ses auditeurs<sup>19</sup>.

Pour le Franco-Ontarien, le premier événement qui a marqué le « passé épique national » est, sans conteste, l'imposition de « l'infâme » Règlement 17 qui a donné lieu à un « combat épique, acharné, ensanglanté, une lutte sans merci qui a ravagé l'Ontario pendant 13 ans » pour alimenter la « légende nationale » mettant « Anglais contre Français, catholiques contre protestants, catholiques contre catholiques ». Mgr Fallon est présenté comme un « fanatique » auquel s'oppose « notre grand héros » (p. 10), Samuel Genest. Tous ces souvenirs, ceux qui sont fondés sur les faits et les autres, non moins « vrais », qui relèvent de l'intuition, forment un dense tissu mémoriel qui alimente l'imaginaire du spectateur/lecteur franco-ontarien tout en maintenant une distanciation voulue par les créateurs de la pièce entre lui et le spectacle qui se joue sur scène.

Car un spectacle épique comme *La Parole et la loi* « dit [...] non pas comment est le monde, mais comment est le monde qu'[il] montre. Au spectateur de construire — et personne ne le fera pour lui — la relation avec le réel de son expérience à lui<sup>20</sup>. »

L'histoire, c'est à chacun d'la faire,  
On est tanné d'être des minoritaires,  
Des temps passés, des temps présents,  
On a le goût de regarder devant! (p. 61)

S'il est vrai, comme l'affirme Pavis, que toute pièce « comporte une part de documentaire », c'est *La Parole et la loi*, dans le corpus ontarien, qui le montre le mieux, en proposant un examen lucide des racines du présent réévaluées principalement grâce à la technique de la distanciation.

## NOTES

1. Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*. Paris, Messidor/Éditions Sociales, 1987 (édition augmentée), p. 408.

2. Création collective en vingt-sept tableaux de la troupe La Corvée, la pièce a été créée le 14 mars 1979 sur la scène du *Théâtre Penquin*, à Ottawa, par les comédiens Catherine Caron, Daniel Chartrand, Robert Colin, Francine Côté, Madeleine Leguerrier et Marc O'Sullivan, par la metteure en scène Brigitte Haentjens, et par le musicien Normand Thériault. L'année suivante paraissait le texte du spectacle, accompagné de quelques photos, phénomène que commente avec beaucoup de pertinence Josette Féral dans un compte rendu paru dans *Livres et auteurs québécois 1980* (p. 153-154), où elle se demande si publier le texte de cette création « qui chercha[i]t à redonner sur scène priorité au spectacle sur le texte dramatique » ne « perturb[e] pas les règles que l'on s'est d'abord données? » *La Parole et la loi*, Sudbury, Prise de Parole, (première édition : 1980), 1984. C'est à la deuxième édition que renvoient les chiffres entre parenthèses qui suivent les citations de la pièce.

3. Anne Ubersfeld, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1981, p. 252.

4. *Ibid.*

5. *Ibid.*

6. Il est évident que la metteure en scène se place dans la lignée de Bertolt Brecht pour qui le théâtre doit s'engager dans la réalité par tous les moyens, mais surtout à travers la fonction ludique : « Aux constructeurs de la société [le théâtre] expose les expériences vécues par la société, celles du passé comme celles du présent, et cela de manière à faire une jouissance des sensations, aperçus et impulsions que les plus passionnés, les plus sages et actifs d'entre nous tirent des événements du jour et du siècle » (Bertolt Brecht, *Écrits sur le théâtre*, vol. II, 1979, p. 19).

7. Depuis que l'on parle du Règlement 17 et de ses conséquences, on retrouve ces mêmes expressions et d'autres de tonalité semblable dans des œuvres littéraires comme *Le Petit Maître d'école* (Montréal, Édouard Garand, 1929), pièce de théâtre d'Armand Leclair, et deux romans, *L'Appel de la race* (Montréal, L'Action française, 1922) de Lionel Groulx et *Obéissance ou Résistance* (Montréal, Bellarmin, 1986) de Paul-François Sylvestre.

8. Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 232.

9. On s'étonne, cependant, d'entendre l'Orangiste, Mgr Fallon et le Premier Ministre Whitney s'exprimer dans la langue de

Molière. Serait-ce parce qu'ils représentent le passé, et qu'ils n'ont pas pu arrêter la montée du nationalisme franco-ontarien? Il est évident que Davis représente le présent, et ses répliques en anglais serviraient à montrer que la victoire n'est jamais définitive et qu'il faut donc continuer à être vigilants.

10. Une technique très semblable a été utilisée dans *The Legend of the Avro Arrow* de Clinton Bomphray (créé à Ottawa au CNA en 1990), où politiciens du passé et du présent comme John Diefenbaker et Brian Mulroney sont caricaturés et paraissent masqués, tandis que les travailleurs qui peinent à construire l'avion légendaire sont présentés de façon réaliste.

11. Jean-Claude Germain a fait la même chose dans sa pièce *Un pays dont la devise est je m'oublie* (Montréal, VLB, 1976) où trône sur la scène « une immense malle armoire » (p. 10) d'où sortent accessoires et vêtements tout au long du spectacle qui servent à transformer les comédiens ambulants Petitboire et Surprenant en une ribambelle de personnages sortis du passé.

12. Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, t. 3, Paris, Seghers, 1974, p. 78.

13. C'est dans son *Petit Organon*

## *La distanciation dans La Parole et la loi*

pour le théâtre que Bertolt Brecht, en précisant son opposition au théâtre bourgeois qui donne l'impression que rien ne peut changer, souligne l'importance de la distanciation : « Un emploi authentique, profond, intervenant, des effets de distanciation implique que la société considère son état comme historique et améliorable. Les effets de distanciation authentiques ont un ca-

ractère combatif » (Bertolt Brecht, *op. cit.*, p. 51).

14. Brecht, Bertolt, *op. cit.*, p. 328-329.

15. Patrice Pavis, *Voix et images de la scène. Vers une sémiologie de la réception*, Lille, Presses universitaires de Lille, 1985, p. 40.

16. Régine Robin, *Le Roman mémoriel. De l'histoire à l'écriture du*

*hors-lieu*, Montréal, Le Préambule, 1989, p. 55.

17. *Ibid.*, p. 52.

18. *Ibid.*, p. 48.

19. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1978, p. 449.

20. Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 259.