

Francophonies d'Amérique



Contes urbains. Ottawa de Patrick Leroux (dir.) (Hearst, Le Nordir, 1999, 64 p.)

Pamela V. Sing

Number 10, 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1005095ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1005095ar>

[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 review

Sing, P. V. (2000). Review of [*Contes urbains. Ottawa* de Patrick Leroux (dir.) (Hearst, Le Nordir, 1999, 64 p.)]. *Francophonies d'Amérique*, (10), 191–195.
<https://doi.org/10.7202/1005095ar>

CONTES URBAINS. OTTAWA¹

de Patrick Leroux (dir.)
(Hearst, Le Nordir, 1999, 64 p.)

Pamela V. Sing
Faculté Saint-Jean, Université de l'Alberta

Du 28 janvier au 7 février 1998, le Théâtre la Catapulte d'Ottawa, en collaboration avec le Centre culturel d'Orléans et le Centre culturel Le Chenail, a offert à ses spectateurs des soirées de lecture de contes. Non pas ancestraux, venant du terroir, mais contemporains, tenant davantage du centre commercial. Sur la scène, une chaise de bois. Seul décor, un triptyque vivement sinon violemment coloré où domine le bleu de cobalt et d'où ressortent le jaune orange et treize nus, masculins et féminins, tous sans visage sauf une figure au corps marron et noir, dont la tête blanche rappelle un crâne de mort. Cette évocation fragmentée de solitudes et d'aliénations multiples est reproduite sur la couverture du recueil des cinq textes contés certains soirs de l'hiver outaouais 1998 sous l'appellation *Contes urbains. Ottawa*.

La principale vocation du conte a toujours été de transmettre une histoire qui enchante. Et, par là même, qui crée un lien actif entre conteur et auditeur (ou lecteur), ce dernier, au gré de la voix du narrateur, se mettant à participer intensément à la construction d'un univers imaginaire. Comme le remarque un personnage de Jacques Poulin, cela fait chaud au cœur et on a l'impression de vivre une sorte d'expérience «villageoise». Qui dit conte, dit habituellement plaisir, communauté, atemporalité. Qu'en est-il cependant de sa fonction et de sa pratique lorsqu'il s'urbanise, c'est-à-dire lorsqu'il se réalise dans un espace où la subjectivité individuelle a pris le dessus? Il doit encore plaire, et il plaît. Ainsi on sait qu'au Québec, notamment à Montréal, depuis le début de la décennie, le conte connaît une vogue nouvelle. Citons les *Contes urbains* présentés annuellement au Théâtre Urbi et Orbi à quatre reprises, jusqu'en 1997, ainsi que le Festival interculturel du conte de Montréal, fondé par Marc Laberge en 1994. Nostalgie pour la vie collective et sociale intense de jadis tandis qu'à l'ère électronique, la communication est devenue une activité solitaire? Besoin, chez les habitués du petit écran comme du grand, de réapprendre à fabriquer ses propres images et ce, au contact réel d'une personne en chair et en os? Réaction contre l'éclatement, la fragmentation, la diversification des valeurs de la société morcelée?

Si l'intérêt renouvelé pour le conte urbain signifie sans doute un peu tout cela, il me semble indispensable de s'intéresser au genre en tant que représentation du citoyen et de ses positionnements par rapport à l'environnement

physique et social. Or l'importance de cette représentation n'est nulle part aussi grande et aussi problématique qu'en milieu minoritaire, là où la prise de parole tend à s'informer d'un projet identitaire. Tout en cherchant non seulement à faire surgir le sentiment d'appartenance collective, mais aussi à combattre l'exclusion du groupe par la culture dominante, la pratique minoritaire du conte contemporain ne saurait éviter de porter les traces de la difficulté de se dire alors qu'on est minoritaire. François Paré, dans *Les littératures de l'exiguïté*, a souligné qu'intériorisée, l'exclusion «est une certaine qualité du silence, un sentiment inavoué de honte, d'inadéquation, de rejet» (1994, p. 43). Dans cette perspective, le conte urbain minoritaire s'avère le lieu discursif du déchirement par excellence, car il est motivé par le désir de (se) dire, mais entravé par la honte de le faire. Ainsi, on peut craindre que le conte urbain franco-ontarien ne sache pas toujours construire un univers où, comme le dit André Jolles, «les choses se passent comme elles *devraient* s'y passer» et ce même si on lit, en quatrième de couverture du recueil, ces paroles de Patrick Leroux, l'organisateur de l'événement théâtral pour lequel se sont écrits les textes :

Par ces *Contes urbains*, nous nous approprions l'espace qu'il nous reste. Nous nommons, en français, ces lieux que nous fréquentons. Notre ville, avec le voisinage, est à l'honneur. Nous sommes donc à l'honneur, non pas comme de simples figurants dans l'histoire des autres, des dominants, des gagnants, mais comme des héros ou anti-héros de nos propres récits inscrits dans le sol et le béton de notre métropole [...].

Ainsi, dans le premier conte, «Joceline», signé par André Perrier, la protagoniste est une sorte de personnage carnavalesque. Appartenant au «bas», elle est décrite par une litanie d'imprécations qui fait d'elle un être grotesque : «Grosse torche. Grosse vache. Épaisse. Toutoune. Poupoune. Guidoune. Grosse câlice. Grosse tabarnak. Grosse calvaire. Grosse ostie. Grosse. Grosse. Grosse.» Employée gouvernementale, «la seule maudite traductrice dans place», elle hait comme elle est haïe, vit de provocations, est dégoûtée par la saleté et les odeurs de la ville, par l'engouement citadin pour le karaoke. Elle trouve tout «lait'» (laid). Aussi le texte énumère-t-il différents repères urbains avec toute la sécheresse d'un rejet. Si appropriation discursive il y avait, ce serait sur le mode de la hargne : pour Joceline, le plaisir consiste à «faire chier l'monde». Lorsque survient le merveilleux, le site est une vieille maison désespérément «grise fatiguée», rue Lallemand, à Vanier. Grâce à l'adjuvant, un petit monsieur chauve au sourire timide, à la voix douce et aux bras réconfortants, Joceline accepte de se déshabiller et se fait dire qu'elle est belle. Sanglots. Après quoi, la grosse femme se joint à des semblables : hissée à six pieds de haut dans les airs à l'aide d'une grosse corde, elle se transforme en chenille souriante, puis en cocon «pendu dans son extase au plafond», un des douze qui s'y balancent. Un jour, ces grosses créatures s'envoleront. Devenues légères, toutefois, elles ne seront pas délestées de leur hargne, car,

nous déclare la narratrice destinée à devenir le treizième cocon, les futurs papillons ne désireront qu'une chose: «vous chier s'a tête!»

Or, le «vous» auquel s'adresse cette menace ne vise pas seulement les anglophones figurés par la vendeuse de chez Eaton qui ne parle pas français, mais également les francophones, comme la Nicole du conte qui, confrontée par Joceline, grogne entre ses dents: «Maudite grosse», et, de plus, les francophones et francophiles auditeurs/spectateurs et lecteurs. Donc, textualisation d'une métamorphose collective, certes, mais la collectivité représentée est placée sous le signe de la différence/exclusion. S'identifier aux treize futurs papillons, c'est, pour le minoritaire, en l'occurrence le Franco-Ontarien, avoir assimilé, intériorisé, le statut d'altérité négative que tend à lui imposer la culture majoritaire. Aussi le conte renforce-t-il la claustration du minoritaire, voire la met à l'honneur, comme une sorte de glorification honteuse.

Similairement, «La jeune fille oubliée» de Marie-Thé Morin, le deuxième texte du recueil, s'amorce en établissant un lien entre la narratrice, un télévangéliste de boulevard «qui annonce la fin du monde» et une sorcière, une *bag lady* dont l'expression faciale est figée «dans un mélange de méchanceté, de tristesse et de désespoir». Suit un témoignage qui a un double objet. D'une part, une belle jeune prostituée «French» qui a perdu sa langue maternelle — «*I can't speak it no more*» — va perdre la vie, étranglée, sur le site de l'école Guigues, «symbole des droits... francophones en Ontario». D'autre part, cette même école, bâtie en 1904. «Vieille bâtisse condamnée» que la narratrice appelle «ma vieille putain de la rue Murray» au début du texte, est «sauvée» au «dénouement», transformée en «condo». La métamorphose est peut-être censée racheter le triste sort de la «jeune putain», mais l'ironie m'a l'air de miner la dernière phrase: «Elle s'est refaite une beauté.» Cela étant, le conte incite à accepter de (ré)inventer quotidiennement le monde, cette réinvention dût-elle prendre une forme dysphorique. Tel est le sens de l'aveu final de la narratrice pour qui il vaut mieux vivre, même au prix de finir la vie assassinée ou avec un visage comme celui de la sorcière, plutôt que de courir vers le désastre final.

Le narrateur du troisième texte, signé par Jean-Marc Dalpé, «Red voit rouge», bien que moins démuné que *Le Cassé* de Jacques Renaud, fait penser à ce personnage québécois créé dans les années 50. Contrairement à Ti-Jean, l'univers de Red n'est pas celui de la pauvreté abjecte, et le protagoniste de Dalpé possède l'amour de la femme qu'il aime, mais son discours violent et abondamment ponctué des jurons de la société contemporaine anglo- et francophone est bel et bien le reflet d'une aliénation psycho-sociale profonde. Lui, amputé de son bras gauche, sa future fiancée pesant «deux cinquante», Red sait que certains «r'gardent drôle» leur couple, mais ensemble, ils ont des projets. Grâce à elle, il n'est plus ni suicidaire ni ivrogne, et ils veulent «un p'tit». On apprend cela au fil de son récit de la trahison à laquelle mène une confiance mal placée, et qui l'humilie devant ses amis et sa future belle-famille. Or, le traître est un opportuniste mafioso, un méchant

qui réussit à passer pour un ami bienveillant. Si le premier quart du texte s'emploie à décrire la vengeance brutale à laquelle rêve l'amputé, la dernière didascalie et son cri à la fin du texte affirment son impuissance et son désespoir: «(*Red se plie en deux.*) OSTIE QUE ÇA FAIT MAL!»

«Ottawa-les-bains sens dessus dessous» de Patrick Leroux voudrait s'inscrire, lui également, sous le signe de la honte que, depuis un certain «soir fatidique», le narrateur vit perpétuellement. Aussi, même si le texte énumère un nombre élevé de rues et de sites outaouais et nous mène du cœur de la ville jusqu'à ses boyaux, en passant par l'intérieur de la statue de Champlain, la ville ne se sent-elle pas. Se voulant peut-être oniriques ou merveilleuses, les digressions et incursions spatiales paraissent plutôt gratuites. À moins de les lire comme les produits d'une sorte d'écriture automatique. Seulement, au lieu d'inventions réelles, il s'agit d'automatismes faciles. Un passage raconte l'arrivée à un laboratoire devant lequel se trouve «un panneau unilingue anglais: *restricted*» que certains clichés voudraient associer à l'autorité politique nazie. Du coup, la gardienne de l'endroit étant une «Helga Gestapo», le lecteur a droit à un passage censé reproduire «un fort accent allemand». Plus loin, le narrateur, en découvrant que la femme poursuivie par lui est engagée dans une histoire de simulation virtuelle pour les militaires, pense à la «haute technologie». Ceci fait apparaître 50 Japonais qui se déshabillent par «débauche naïve» pour finir dans un «délire sexuel» collectif avant de rentrer en autobus jusqu'à l'hôtel Novotel, «à poil, caméras au cou»... et le narrateur de dire la honte de s'être retrouvé «flambant nu au cœur d'Ottawa». Le texte de Leroux nomme la ville, exerce le verbe, mais n'éclaire aucun mystère du monde, n'essaie pas de dire l'indicible ni de faire comprendre l'incompréhensible, n'accroche pas.

Dans cette perspective, «Bill», d'Yvan Bienvenue est particulièrement réussi. Comme le dit d'emblée le narrateur: «Dans vie des fois/Ça prend pas grand-chose pour s'mettre à brailler.» Et de se mettre, en cherchant non pas à nous jeter de la poudre aux yeux, mais à nous faire sentir «ç'qu'a m'fait en d'dans», à raconter l'histoire de deux «étrangers familiers», «Genre de monde qui s'parlent jusse/Si s'rencontrent en voyage/Heille, salut mon chum...», histoire que lui a racontée en anglais un vieux nommé Bill. Le fait que l'auteur provienne du Québec, là où la culture francophone est relativement majoritaire, explique peut-être que, dans son conte, la parole de l'anglophone «avait comme pas d'trip de pouvoir». Ce qui fait que le plaisir d'entrer peu à peu dans l'univers intime d'un autre, d'écouter se tisser les fils d'une histoire qui signifie amour, joie, fraternité et trêve de solitude l'emporte sur la différence linguistique et la fait même oublier. En se plaçant ainsi sous le signe non pas de l'exclusion, mais de l'inclusion, le conte de Bienvenue se distingue avec bonheur des autres du recueil. Le récit du contact entre un voyageur et un quêteux, passager mais régulier, car il se produit «Matin et soir/Trois jours par semaine/Beau temps mauvais temps/De même pendant sept ans», fait observer que «c'est drôle/Comme on s'habitue aux

étrangers», et suggère que cette «habitude» humanise le monde, le rend un lieu moins solitaire, comme le fait une histoire bien contée. En nous faisant part de la manière dont Bill termine son histoire — «Y m'a r'gardé dins yeux/Pis y m'a souri/Pas d'gros punch/Pas d'pétard dans l'ciel/Jusse une belle p'tite histoire douce [...]Jusse un cadeau d'même» —, le narrateur nous introduit habilement dans l'univers du merveilleux: Bill était peut-être le fantôme d'un quêteux... L'histoire se termine sans pour autant faire disparaître le point d'interrogation, tandis que les dernières paroles du narrateur rappellent la fonction de tout conte, même, sinon surtout, urbain: «Des fois dans vie/Ça prend pas grand-chose pour nous arrêter d'brailler/Jusse quelques mots/Dans l'oreille de quelqu'un qui nous écoute /Merci! (*Il fait un petit signe de tête et sort.*)»

Sans avoir rien de folklorisant, le conte urbain, pour enchanter, doit tout de même renouer avec le conte ancien en conduisant à une certaine appropriation du réel. L'innovation intelligente du langage stimulant notre imaginaire, la force de l'imaginaire du conteur doit nous aider à ordonner le chaos de l'univers, éclairer les obscurités de la vie et, pourquoi pas, conjurer la menace de la marginalisation. Produisant du sens là où il n'y en a pas, mais sans pour autant faire oublier la fragilité et le caractère provisoire de ce sens, il peut rendre la ville plus habitable. Si, toutefois, il s'avérait que sa pratique en milieu minoritaire rendait cela impossible, espérons du moins que l'*angst* urbain sera conté en communiquant un certain «plaisir du texte». Maintenant que la mode des contes urbains a atteint la francophonie ontarienne, elle fera escale vraisemblablement bientôt dans d'autres communautés franco-canadiennes: on «verra» bien l'effet que pourront avoir sur une longue nuit d'hiver ces autres avatars urbains du conte.

NOTE

1. Ces *Contes urbains* ont fait l'objet d'une représentation scénique au théâtre de La Licorne de Montréal du 7 au 18 décembre 1999.