

Aigre douceur de l'abandon

des problématiques minoritaires chez Marc Prescott

Auteur de plusieurs pièces de théâtre depuis le début des années 1990, Marc Prescott est un acteur de premier plan de la dramaturgie franco-manitobaine dont il contribue au profond renouvellement et au dynamisme. Après des études à l'École nationale de théâtre du Canada à Montréal, il devient responsable de la troupe universitaire Chiens de Soleil du Collège Universitaire Saint-Boniface et de la troupe Vice-Versa. Il est également connu pour ses traductions et ses mises en scène. Souvent écrites dans un style parlé mâtiné de français et d'expressions crues, ses textes jouent d'une esthétique de la fragmentation et se donnent à lire et à voir comme des critiques virulentes de la société en général... et de la société franco-manitobaine en particulier.

L'étude de ses pièces ne peut éluder le contexte de minorité dans lequel elles sont écrites; pourtant, le traitement de ce contexte évolue lui-même dans l'œuvre de Prescott. Seront examinées ici deux pièces mettant chacune en scène un couple : *Sex, Lies et les Franco-Manitobains*, sa première pièce créée en 1993, et *Encore*, créée en 2003. Si la première pose ouvertement les questions propres aux minorités – la surconscience linguistique, l'isolement, la précarité, le pouvoir anglophone, etc. –, la seconde semble “décontextualisée” à tous points de vue – géographique, historique, sociologique, linguistique –, plus aucun indice de son caractère franco-manitobain n'apparaissant. Reposant sur une habile mise en abyme dramatique, elle thématise bien plutôt la duplicité et le rapport au temps, ainsi que son titre le suggère. Il s'agira donc d'étudier dans quelle mesure cette décontextualisation d'une pièce à l'autre peut

s'interpréter comme un affranchissement des problématiques minoritaires et ce qu'elle implique en termes de rapport au temps et à l'histoire, tant sur le plan collectif qu'individuel. Si *Sex, Lies et les Franco-Manitobains* se place sous le signe d'une précarité généralisée, *Encore*, pièce de ressassement infini tel que son titre l'indique, n'est pas une pièce de la répétition pure et simple, et moins encore de l'évacuation euphorique des problématiques traditionnelles de la littérature franco-manitobaine; nous montrerons que cette pièce aborde des enjeux résolument différents et suggère une conception inquiète du temps, de la relation à l'Autre, de l'identité et finalement de ce que Paul Ricoeur nomme la « permanence dans le temps » (140).

Sex, Lies et les Franco-Manitobains, la précarité en situation

Pièce en deux actes, *Sex, Lies et les Franco-Manitobains* se situe dans le salon de Elle, professeure au Collège Universitaire Saint-Boniface, la veille de Noël. Au moment du lever du rideau, c'est cependant Lui, piètre voleur inexpérimenté, que le spectateur découvre ligoté sur une chaise. Elle l'a en effet assommé avec un poêlon pour le neutraliser. La police n'arrivant pas plus que Godot dans la pièce de Beckett, ils lient connaissance à l'initiative de Lui, décrit dans la didascalie initiale comme « beau, rusé, sociable. Ennuyé sans jamais être ennuyant, tout en le sachant trop bien » (2001, 24). Un juron lui échappe à chacune de ses phrases pétries d'expressions populaires et d'anglicismes. Elle, prude, réservée et s'exprimant dans un français formel, est au contraire « ennuyeuse et ennuyée, sans en être consciente pour autant » (2001, 24). Elle s'efforce constamment de reprendre le langage dépravé et vulgaire de Lui :

Elle

Ce n'est pas une « *sleigh* ». On dit un « traîneau ». Voulez-vous me bien me dire où vous avez appris à parler si mal?

Lui

Au Collège Universitaire de Saint-Boniface, merci beaucoup! (2001, 26)

Lorsqu'un peu plus tard Elle lui apprend qu'elle enseigne le français, cela donne lieu au dialogue suivant :

Lui

Oh! Scuse-moi, perdon! Comme ça, « Madame » fait partie de l'élite franco-manitobaine? Bravo. Tu dois être fière de toé en sacrament!

Elle

Oui. Je suis fière. Fière de ma langue. Je suis fière d'être francophone pis je suis fière de ma culture.

Lui

C'est une chose d'être fier pis c'est une autre quand tu fais chier tout le monde. (2001, 45-6)

Lui se lance alors dans une diatribe acerbe contre la société de Saint-Boniface, et notamment la hiérarchie sociale établie par l'élite culturelle franco-manitobaine :

Lui

Toute la société franco-manitobaine est hiérarchisée. Dis-moi pas que t'avais pas remarqué. [...] *Check* ben. Au bas, t'as les anglophones, surtout les *rednecks*. Eux-autres, c'est des « *Don't shove French down our throats, you damn French-frogs* » pis des « *Bilingualism costs too fuckin' much!* » Eux autres, c'est l'ennemi. On les haït. Eux autres, c'est le fond du baril. Y puent. Après les esties d'Anglais, jusse au-dessus, t'as les immersés pis les francophones assimilés (*Avec un accent anglais exagéré.*) Eux zautres, ilz parlent oune fran-zais tête cassy mai ilz somme pas comme nous zautruh : ils zapprenent ounuh langue, ils ne la vivuh pa. La zule raisonne qu'ilz z'apprenent le fran-zais z'est pourruh lourruh job. (*Avec sa voix.*) Après ça, jusse au-dessus d'eux autres, t'as les immigrants qui parlent français. Français, Belges, Suisses, Haïtiens, Africains, *whatever*. Mais eux autres, y sont pas des « vrais » Franco-Manitobains « vrais de vrais » parce qu'y sont pas nés au Manitoba. [...] Après, y a les Québécois. Pis eux autres y vous font chier parce qu'y viennent voler vos jobs. [...] Y prennent de la place pis y parlent fort. Y veulent que les choses bougent. Vous les voyez comme des opportunistes qui savent pas vivre, qui savent pas comment les choses marchent icitte. (2001, 46-7)

Face à l'ironie de mauvaise foi de Elle, Lui en vient alors à critiquer l'élite culturelle franco-manitobaine à laquelle il l'identifie :

Lui

Tu veux une définition de « vrai de vrais Franco-Manitobains »? Les « vrais de vrais », c'est le monde qui travaille au Collège, à Radio-Tralala, au Centre culturel ou dans une des associations de la francofolie. Eux autres, c'est la crème de la crème – l'élite culturelle. Y parlent ben le français pis y poussent fort pour la culture. [...] Ça fait vingt-huit générations que tout le monde dans leu famille est né au Manitoba. Y sont tous des descendants de Riel mais parsonne est Métis. L'élite vient généralement de la ville – le monde de la campagne, y parlent moins ben – pis y demandent pour leu services en français. (2001, 47-8)

S'ensuit tout un débat sur les questions soulevées par la situation minoritaire.

Pourtant, l'antagonisme entre Elle et Lui s'estompe dans le second acte où les deux se retrouvent attachés chacun à une chaise, prisonnier de Him, voleur anglophone plus expérimenté qui dévalise la maison. Ne s'exprimant qu'en anglais, Him impose par sa présence tout un jeu de traduction interprété par Lui, Elle, pourtant bilingue, ne daignant adresser la parole à Him en anglais. C'est ce qui se produit par exemple lorsque Elle se rend compte que Him l'a déjà cambriolée dans le passé :

Elle

J'avais peur qu'il revienne. Je faisais des cauchemars! Je pensais qu'il allait me tuer ou me violer ou pire! Maudit écoeurant!

Him

What did she say?

Lui

She's been dying to meet you. (2001, 67)

Ce jeu de traduction perverse donne lieu à plus d'un dialogue truculent dans la scène où Lui "traduit" pour Him le journal intime de Elle. Or, Him ne peut saisir les subtilités du jeu de Lui et est donc exclu de la connivence – quoique encore toute relative – qui s'établit entre Elle et Lui.

Mais une fois Him parti avec son butin, un rapprochement et une forme de solidarité se créent entre les deux personnages principaux. Ce semblant de conciliation passe notamment par un nivellement linguistique : Elle relâche progressivement son registre de langage, se rapprochant ainsi de la langue bigarrée de Lui. Après une tirade ponctuée de jurons anglais contre le conformisme de sa vie – « C'est fini le temps de la bonne petite fille parce que là, la bonne petite fille est tannée en tabarnac! Je vais faire ce qu'y me tente de faire. *Fuckin' rights!* » (2001, 93) –, Elle avoue à Lui : « *You know, you're not such a bad guy, after all.* » (2001, 93). Ce à quoi Lui réplique : « *You're not such a bad guy, yourself.* » (2001, 94). Tous deux parviennent finalement à se détacher de leur chaise. Prise au dépourvu, Elle l'invite à rester :

Elle

On pourrait jouer aux cartes.

Lui
Poker?

Elle
Strip poker.

Lui, *surpris*
Strip poker? (Un temps.) Yeah, sure. (96)

Le rideau final tombe suite à ces répliques... alors que retentit la sirène d'une voiture de police.

Plusieurs aspects notables de cette pièce sont à relever : d'une part, sa dimension polémique, la force corrosive de la satire de la société franco-manitobaine, présentée comme un microcosme fermé et conformiste. Cet aspect avait beaucoup frappé lors des premières représentations de la pièce, créée par Rhéal Cenerini. Jouée à huit reprises presque à guichet fermé, Sandrine Hallion Bres souligne que « plus de 2000 spectateurs auront vu la pièce, un chiffre considérable compte tenu du fait qu'il s'agit de théâtre étudiant conçu en situation minoritaire » (2008, 20). Le public de l'époque, tout comme celui de l'automne 2009 lorsque la pièce a été présentée dans une mise en scène de l'auteur, ne s'est pas montré indifférent au discours provocateur que tient Lui. Le huis clos créé par le salon, visuellement renforcé par les limites de l'espace scénique, contraint à une promiscuité dérangeante, métaphore de l'isolement de la communauté franco-manitobaine. Dans les mots de Lui, « [c]'est vrai que c'est petit Saint-Boniface. [...] Un pet de travers pis tout le monde le sait » (2001, 38).

Il faut également souligner les jeux et écarts linguistiques qu'a créés Prescott. Si ceux-ci sont monnaie courante dans ce que François Paré a nommé *Les littératures de l'exiguïté* (2001), ils évoluent au cours de la pièce – notamment pour le personnage féminin –, montrant ainsi la porosité et la malléabilité de la langue lorsque celle-ci se trouve en contact étroit avec d'autres langues. Les sujets de conversation sont presque prédéterminés par le contexte minoritaire : la question linguistique bien sûr, les rapports entre les communautés, les défis de la traduction,

mais aussi le sexe, sujet entamé par Lui à plusieurs reprises et dont Elle essaie constamment de se détourner. Au début de la pièce, Lui porte un bandeau qu'Elle lui retire lorsqu'il se plaint d'avoir mal à la tête :

(Lui se retourne enfin pour voir Elle.)
T'es *cute*, toé. *Sexy Mama!* (2001, 30)

Et quelques répliques plus loin :

Lui
Y sont-y vrais?

Elle
QUOI?

Lui
Les plantes pis tes seins. Y sont-y vrais?

Elle
Non. Elles ne sont pas vraies.

Lui
Les plantes ou tes seins?

Elle
Je ne veux pas vous parler! (2001, 33)

Parler de sexe, sujet tabou par excellence, est l'un des apanages des littératures minoritaires qui s'emparent de ce que taisent souvent les littératures nationales instituées et leur lectorat. On pourrait songer par exemple à toute la sexualité dépravée qui se manifeste notamment dans les premières œuvres de Patrice Desbiens pour la littérature franco-ontarienne, mais aussi plus largement au roman francophone. Dans une communication consacrée à « L'auto-représentation sexuée du roman maghrébin, ou la fécondité de l'étrange »¹, Charles Bonn souligne la « part non négligeable de provocation » que renferme le roman maghrébin : « Et cette provocation est évidemment fortement sexuée, hyper-virilisation compensatoire du colonisé » ou de l'homme

¹ Communication présentée au colloque international « L'Écriture androgyne » de Tunis, 12-14 décembre 2002. Le texte est intégralement disponible sur

<http://www.limag.refer.org/Cours/UE3CParolesDeplaces.htm> (consultation le 09.11.2009). Les deux citations suivantes sont extraites de cette communication.

dépossédé en situation minoritaire qui n'hésite pas à procéder à l'« exhibition d'une virilité désirante ». Cette expression décrit fort bien l'attitude de Lui².

Si certains ont pu qualifier, avec quelque raison, cette pièce « d'allégorie facile » et de « pochade » d'étudiant (Lavoie 89) – l'image des deux francophones ligotés par l'anglophone est on ne peut plus explicite –, il semble surtout important de souligner l'aspect “clanique” que véhicule une telle pièce. Aussi inopportun et racoleur soit-il, Lui, le voleur francophone, ne peut *a priori* être aussi méchant ni dangereux que Him l'anglophone, et les deux personnages francophones initialement opposés finissent par oublier provisoirement tout ce qui les sépare pour faire front commun devant la menace que l'Autre représente. La didascalie « *À partir de ce moment, et ce, jusqu'au retour de Him, Elle et Lui essayent de se défaire* » (2001, 78) illustre cette alliance circonstancielle, tout comme le passage où Lui, ayant réussi à se détacher le premier, libère Elle³. La précarité de leur situation détermine ainsi la logique dramatique.

Sex, Lies et les Franco-Manitobains se présente donc ostensiblement comme une pièce franco-manitobaine montrant la fragilité du contexte minoritaire dont elle est issue. À cet égard, cette première pièce de Marc Prescott appartient à ce qu'on nomme généralement la phase d'émergence d'une littérature minoritaire; phase souvent vivace, provocante et prometteuse et qui s'attache aux problématiques spécifiques de la situation minoritaire. Certes, cette pièce de Prescott n'est pas la première du genre. Bien avant lui, *Je m'en vais à Régina* de Roger Auger, jouée en 1975 au Cercle Molière, montrait

² Sur la révolte de Prescott face aux tabous sexuels, cf. l'introduction de Sandrine Hallion Bres « L'expression théâtrale est un cri »(article à paraître) où elle explique que la pièce a été écrite en partie en réaction à la controverse née de l'installation, au début des années 1990, de machines distributrices de préservatifs au Collège Universitaire de Saint-Boniface et à la médiatisation dépréciative qui avait suivie. Marc Prescott dit en entrevue que « [...] c'est pour ça que j'ai mis en scène toute cette question de sexualité qui était vraiment à l'avant-plan [...] ».

³ Cf. 2003, 94.

[...] pour la première fois sur scène une famille de Franco-Manitobains qui avait ses problèmes, ses problèmes d'anglicisation, ses problèmes de classe sociale, qui luttait entre son désir d'aller ailleurs refaire sa vie en anglais ou de rester ici et mener une vie un peu en marge de la majorité. On voyait ce que c'était de vivre dans un milieu minoritaire. (Mahé, cité par Léveillé 346)⁴

Mais la dimension (auto-)critique de la pièce de Prescott atteste que si globalement la matière reste la même, le regard, la prise de parti a changé : un recul a été pris. L'intérêt de *Sex, Lies et les Franco-Manitobains* provient en grande partie du fait que tout en correspondant étroitement aux critères et fonctions de théâtre minoritaire émergent, son ton satirique souligne que la précarité franco-manitobaine n'est pas seulement un héritage historique subi, mais aussi une situation qui jusqu'à un certain point est entretenue et renforcée par la population minoritaire elle-même. Le personnage de Lui, que le spectateur devine aisément être le porte-parole de l'auteur, dénonce ainsi avec virulence la hiérarchisation et la normalisation sociales et linguistiques imposées par l'élite culturelle franco-manitobaine.

Rosmarin Heidenreich départage les œuvres franco-manitobaines autour de deux pôles : « [...] l'un est caractérisé par des œuvres de facture formelle traditionnelle ayant une thématique explicitement locale (souvent fortement folklorique), tandis que l'autre a des visées non régionales et avant-gardistes. » (88). Sans jouer sur la corde folklorique, *Sex, lies et les Franco-Manitobains* relève pourtant des œuvres à dimension locale, ne serait-ce que pour des raisons linguistiques (qui supposent un public bilingue, mais également apte à saisir le franglais et ses variations manitobaines). Tel n'est pas le cas d'*Encore* qui appartient tout aussi sûrement à la catégorie des œuvres décontextualisées de leur lieu de création.

⁴ Il s'agit d'une entrevue de Roland Mahé accordée à J.R. Léveillé en janvier 2004.

Encore ou la répétition éternelle avec variations

Au couple “contrarié” par la présence de l’Autre et ses propres tensions, *Encore*, pièce créée en 2003 dans une mise en scène de l’auteur, oppose un couple véritable, Madame et Monsieur. Le découpage de la pièce correspond à leurs anniversaires de mariage : Anniversaire de papier – 1 an, de bois – 5 ans, d’étain – 10 ans, de porcelaine – 20 ans, d’argent – 25 ans et d’or – 50 ans. Madame exige en effet qu’à chacun de leurs anniversaires, ils rejouent la scène de leur première rencontre lorsque Monsieur l’a séduite, et ceci au détail près. La pièce commence donc ainsi :

Madame
Monsieur? Vous cherchez quelqu’un?

Monsieur
Oui. Je cherche mon épouse.

Madame
Ah... Pourriez-vous me la décrire?

Monsieur
Elle est belle. Belle comme le jour qui se lève.

Madame
Oui. Mais encore? (*Monsieur s’assoit près de Madame. Celle-ci décroche de son jeu.*) Mais non! Tu ne dois pas t’asseoir maintenant! Tu ne t’étais pas assis à ce moment-là! (2003, 9)

Il faut souligner l’importance des didascalies dans cette pièce – ou du jeu des comédiens sur scène – qui permet au lecteur ou au spectateur de comprendre si les personnages sont eux-mêmes dans le présent ou, tels des comédiens, jouent leur passé, devenu leur rôle. La pièce se donne ainsi comme une constante mise en abyme, le bar de l’hôtel chic où se déroule l’action dramatique devenant scène sur la scène, théâtre dans le théâtre et les personnages assumant ouvertement leurs rôles de comédiens :

Madame, *regardant vers la coulisse*
Mais qu’est-ce qu’il fout? Ah! (*Madame se lève et sort. Hors-scène.*) Qu’est-ce que tu fais?

Monsieur, *hors-scène*
Je revois mon texte.

Madame, *hors-scène*
Tu ne connais pas ton texte?

Monsieur, *hors-scène*
Si, si. Je connais mon texte. [...] (2003, 10-1)

Les personnages reprennent alors le même texte « Monsieur? Vous cherchez quelqu'un? », « Oui. Je cherche mon épouse », etc. On imagine dès lors les implications structurelles de ce fonctionnement dramatique. La pièce est ainsi composée d'un échange de répliques relativement courtes, – Madame ne cessant de rappeler qu'il ne « reste que quelques minutes » (2003, 31) –, qui reviennent inexorablement d'une scène à l'autre. Le décor, les postures, les tons de voix demeurent – ou du moins, selon Madame, seraient censés demeurer – exactement les mêmes. Dès lors, les seuls jeux possibles du texte et de la mise en scène résident dans l'alternance habile de trois niveaux de discours : le dialogue “récité” comme rôle, les variations que les personnages lui infligent et les décrochages du jeu dramatique qui ramènent les comédiens dans le présent de la représentation. Ces décrochages se présentent la plupart du temps comme des trous de mémoire et l'expression de l'exaspération de Monsieur d'une part, et les remontrances et explications de Madame de l'autre. La première scène explicite d'ailleurs le projet :

Madame
Il ne faut jamais oublier ce moment sublime où nous sommes tombés amoureux. C'est ce qui va nous distinguer de tous les autres couples blasés qui traversent la vie comme des somnambules. Je ne veux pas me demander cinquante ans plus tard à quoi je pensais quand je suis tombée amoureuse de toi. On s'était pourtant entendus. À chaque anniversaire, on doit recréer notre rencontre, notre moment magique. Il faut que tu me séduises comme la première fois. Tu dois me reconquérir. (2003, 19)

On apprend peu après qu'elle est l'auteure de la pièce enchâssée, dûment consignée par écrit :

Madame
J'ai seulement retranscrit les répliques de notre rencontre. [...] L'écriture de ce texte a été ma rédemption. Si ce n'était pas pour l'écriture de ce texte, je serais morte. Et je crois que c'est le plus beau texte que j'aie écrit – en fait, je ne vois pas comment je pourrais écrire un seul autre mot. (2003, 21)

Si Madame se situe du côté textuel – « Il faut donner vie aux répliques. Il faut habiter le texte », dit-elle (2003, 20) –, Monsieur avoue se sentir « un peu prisonnier du texte » (2003, 20) et se place du côté du jeu théâtral et séducteur : « [...] il me semble que je devrais te reconquérir à tous les jours. [...] Pour séduire, il faut surprendre, il faut de la magie, du hasard. » (2003, 20). Il accepte néanmoins de se plier aux exigences de Madame. Alors que la pièce progresse lentement au gré des hésitations de Monsieur, la fin de la première scène est marquée par la tirade du baiser pour laquelle une didascalie indique que « *Monsieur n'a aucun problème de mémoire avec le texte qui suit.* » (2003, 34). La tirade en question est un véritable morceau de bravoure lyrique long de plusieurs pages et qui rompt totalement le rythme général de la pièce, scandé par l'échange de brèves répliques :

Monsieur

Ce serait un baiser de poète. Passionné. Enivrant. Exaltant. Il faudrait tout désapprendre et réapprendre. Ce serait un baiser tout en contradictions. Une énigme. [...] Ce serait un baiser de joie et de peine, tout en nuances, palettes, en subtilités. Ce serait un baiser d'aveugle, un baiser sourd, comme un film muet, sans images, il n'y aurait que des formes et des textures, un soupçon, à peine un effleurement de lèvres, les yeux fermés, un baiser langoureux et succulent, pétillant comme du champagne, un bouquet de roses, un bon vin, un grand cru, un champ de fleurs sauvages. [...] (2003, 34-5)

La fin de la tirade vaut notamment par sa fonction méta-dramatique :

[...] Dépareillé et ordinaire à la fois, sans antécédents, qui cassera le moule de tous les baisers qui l'auront précédé. Ce sera un miracle! Un baiser édénique! Le premier et le dernier des baisers. [...] Un baiser éternel et impérissable, hors du temps et de l'espace – qui nous rendra immortels. (2003, 37)

Tel est bien ce que vise Madame : arracher la scène de séduction au passé, au temps et rendre leur amour éternel. Si elle se dit séduite au terme de cette scène, les suivantes vont s'employer à montrer les méfaits de l'inexorable passage du temps. Car le temps de la pièce cadre passe et modifie sensiblement le déroulement de la scène de séduction enchâssée.

La didascalie initiale précise qu'« il n'est pas nécessaire de vieillir les comédiens, les costumes et les décors ». De fait, le texte prend en charge ce vieillissement. Dans la seconde

scène « Anniversaire de bois – 5 ans », le dialogue est constamment entrecoupé par les appels de la mère de Monsieur, chargée de garder le bébé, appels auxquels Madame répond avec impatience. Le dialogue dérape aussi constamment vers “l’accessoire” – au sens propre et théâtral – : Madame reproche à Monsieur de ne plus porter sa cravate d’origine, sa mère l’ayant brûlé au fer. Madame finit tout de même par s’avouer séduite et propose : « Aimeriez-vous rentrer à la maison avant que votre mère repasse notre enfant avec un fer à repasser? » (2003, 62). La scène « Anniversaire d’étain – 10 ans » s’ouvre par la projection de « Éteint – 10 ans »; Monsieur sent l’alcool, Madame condescend à des métaphores filées prosaïques – l’amour comme partie de hockey : « Pour me séduire, vous devez manier la rondelle, déjouer la défensive le long de la bande, tricoter dans la zone adverse, faire une feinte et enfiler la rondelle entre mes jambières avec votre gros bâton. » (2003, 72) –, et invoque son docteur Goldberg à tout propos. Les deux répliques qui achevaient les scènes précédentes « Vous avez réussi, Monsieur » et « Vous m’avez séduite, Monsieur » sont cette fois-ci absentes.

Les scènes suivantes, si elles introduisent chacune une variante (la mélancolie pour l’anniversaire de porcelaine – 20 ans, la séparation pour l’anniversaire d’argent – 25 ans), tissent le texte des fils du dialogue fixé par Madame, mais en les déplaçant, en changeant un mot, produisant ainsi de nouveaux sens. Si par exemple, Monsieur est censé finir son rôle par la réplique « Madame, je vous connais à peine » (2003, 39), il prononce cette phrase alors que Madame est déjà sortie (anniversaire de bois) (2003, 62); juste avant de sortir en regardant Madame (anniversaire d’étain) (2003, 86), comme s’ils s’étaient “manqués”, ignorés pendant dix ans de vie commune. À la fin de l’anniversaire de porcelaine – 20 ans, ce sont Madame et Monsieur qui prononcent simultanément cette réplique (« Je ne [*sic*] vous connais à peine »,

2003, 96). Cette phrase disparaît pour l'anniversaire d'argent – 25 ans, ou plutôt, lui sont substituées celles-ci :

Monsieur
Je ne connais qu'une histoire triste.

Madame
Je la connais. Pas la peine de me la conter. (2003, 112)

Cette histoire triste étant bien sûr celle de leur amour. La dernière scène, l'anniversaire d'or – 50 ans, montre Monsieur désorienté, agité, pressé de retrouver son épouse pour répéter la scène, mais aussi des échanges littéraux de textes, Madame prononçant les répliques qu'elle prête à Monsieur et réciproquement. Mais cette scène est aussi celle du retour, s'achevant comme la première, sur la réplique de Monsieur « Mais Madame, je vous connais à peine » (2003, 134).

Madame se dit curieuse de connaître la fin de l'histoire :

Madame
Alors, racontez, Monsieur. J'aimerais connaître la fin de cette histoire.

Monsieur, *bas*
Et bien, si vous voulez vraiment savoir... Moi, je crois que l'histoire se termine bien mais ne le dites pas à mon épouse. Elle n'aime pas les fins heureuses.

Madame
Disons alors que ça se termine sur une note aigre-douce.

Monsieur
Oui, aigre-douce. (2003, 131)

Nous reviendrons à cette « note aigre-douce » sur laquelle s'achève cette pièce. La fin – rupture ou mort – n'advient pas en tant que telle; le rideau final tombe à ce moment, comme il pourrait tomber après encore une autre scène. J. R. Léveillé écrit avec beaucoup de justesse que

[I]a pièce esquisse, à travers la réalité quotidienne et l'usure de la vie, l'éternel retour du désir et de l'imagination, éléments essentiels de toute création ; elle met en évidence la réplique (et la répétition) qui est la base du dialogue, et nous rappelle que tout lieu est une scène où se joue quelque chose. (391)

La pièce poursuit jusqu'au bout son credo de l'éternel retour, fidèle à son titre, *Encore*, mot qui à lui seul suffit pour dire la répétition, le retour, la reprise, et qui, sur la page de couverture, est

répété en couleurs de plus en plus délavées au dessus d'une photo froissée et usée, représentant une scène de baiser.

Cette pièce pose en soi des problèmes herméneutiques intéressants, mais elle gagne encore à être comparée aux enjeux que soulevaient la précédente. *Encore* frappe par sa neutralité linguistique et géographique. Prescott écrit ici dans un français parfaitement standard et policé, plus aucune trace de vulgarité ou de franglais n'apparaissant. Aucun toponyme ou indice géographique repérable ne permet de situer le lieu d'action. La pièce est donc complètement décontextualisée de son milieu de création, aucun indice n'indiquant son origine franco-manitobaine. Plus d'intrusion de l'Autre – tel que le voleur anglophone de la première pièce –, pour créer des situations triangulaires déstabilisantes et faire intervenir une autre langue : tout semble donc être propice à la (ré)conciliation avec l'Autre – au sens absolu –, qui se trouve être un semblable, un quasi Soi-même qu'on croit connaître, l'être aimé. Nous sommes aussi très loin du discours outrancier sur la sexualité que véhiculait *Sex, Lies et les Franco-Manitobains*; *Encore* donne bien plutôt à voir une forme d'amour courtois du XXI^e siècle, menée par Madame à qui est attribué le rôle d'auteure de la scène toujours reprise; traditionnellement, il revient à Monsieur de la séduire. Mais c'est un jeu de séduction millimétré et dans lequel précisément, aucun jeu, aucune marge de manœuvre n'est permis et ce jusqu'à un tel point, qu'en certains moments de la pièce, la séduction est à prendre dans son sens étymologique de séparation, de détournement de l'un envers l'autre. Autrement dit, l'idée de "revivre" « ce moment sublime » (2003, 19) où l'amour s'est fait jour à chaque anniversaire produit l'effet inverse, n'en soulignant que mieux le gouffre que les années ont créé entre les deux personnages. Ce jeu est peut-être en fin de compte moins amoureux que dramatique, théâtral, toute la pièce reposant sur un procédé de mise en abyme que créent, interrompent et reprennent constamment les personnages. La

thématique du dédoublement⁵ – du texte théâtral, des personnages, etc. –, souvent mise en œuvre dans les littératures minoritaires en quête d'identité, est encore bien présente, mais comme méconnaissable, poussée qu'elle est à l'extrême dans la réduplication à l'infini. Pourtant, nous avons pu souligner que cette réduplication n'est pas parfaite et qu'elle dérape constamment, chaque scène créant de nouveaux glissements. Ainsi, *Encore* n'est pas une pièce de l'éternel retour, mais invite à une lecture plus subtile, celle d'une H/histoire toute en spirales.

Spirales aigres-douces

Sex, Lies et les Franco-Manitobains représentait un fragment de l'histoire peut-être éternelle des minorités, celle qui fait le récit du clivage linguistique, de l'assimilation, du repli sur soi, etc. Ce récit n'a pas de temporalité en soi dans la mesure où il se réactualise à chaque génération. L'arrivée relativement récente d'une notable population immigrée dans la ville de Winnipeg et notamment dans la communauté francophone de Saint-Boniface n'enlève pourtant rien à la satire lucide de la pièce de Prescott. *Encore* aussi paraît en retrait de toute temporalité : hormis les sonneries du téléphone cellulaire de Madame, absolument rien ne peut permettre de situer historiquement l'action dramatique. Il faut pourtant souligner que cette dernière pièce met en scène une temporalité complexe qui se retourne sur elle-même et sur son passé. Les personnages présents sur scène commentent et (re)jouent leur passé comme un rôle. S'ils qualifient la fin de la pièce d' « aigre-douce » (2003, 131), celle-ci véhicule beaucoup moins

⁵ On pourrait différencier deux types de double. Pour *Encore*, le double-identique consisterait en la permanence des personnages à eux-mêmes dans le temps et pour *Sex, Lies et les Franco-Manitobains* dans le fait que les deux personnages principaux sont francophones, ou que les deux hommes sont cambrioleurs. Le double-inverse soulignerait les écarts souvent diamétraux dans les phénomènes mêmes de dédoublement : l'attitude opposée de Monsieur et Madame face à leur « jeu » dans *Encore*; l'opposition francophone / anglophone, ou culture savante / ignorance dans *Sex, Lies et les Franco-Manitobains*.

d'incompréhension mutuelle et de faux-dialogues que *Sex, Lies et les Franco-Manitobains*. Certes, sa mise en abyme est une métaphore qui reprend le *topos* de la vie comme une perpétuelle représentation et en ce sens, rejoint en quelque sorte la critique de la société de *Sex, Lies et les Franco-Manitobains*; mais *Encore* fait ressortir bien davantage la mémoire, les réinterprétations et réécritures du passé au fil du temps, la dimension fondatrice des premiers instants.

Il est tentant de lire cette pièce de l'écriture dramatique comme une métaphore du théâtre franco-manitobain et de ce qui sera peut-être son devenir. Se détournant des problématiques minoritaires et / ou locales dans cette pièce, Prescott peut traiter du passé, développer une conception temporelle sans faire une fresque historique qui célébrerait la mémoire collective – à la manière des pièces à fonction mémorielle d'un Marcien Ferland, par exemple. Tout se passe comme si le théâtre franco-manitobain commençait à avoir suffisamment d'"histoire moderne" à son actif pour pouvoir commencer à s'historiciser. Monsieur et Madame, les personnages de Prescott, s'envisagent et se pensent dans le temps. Les personnages de *Je m'en vais à Regina* (1975) de Roger Auger – souvent tenue pour la première pièce franco-manitobaine moderne donnant à voir la condition de cette minorité – étaient au contraire englués dans leur situation présente. Le passé dont ils se glorifiaient apparaissait abstrait, lointain et revêtait exemplairement sa caractéristique première, celle d'être définitivement *passé*⁶; quant à l'avenir, il paraissait aussi incertain à Julie qui partait faire sa vie à Regina qu'à son frère Bernard, crispé sur son identité francophone. On perçoit à quel point serait prometteuse l'hypothèse d'une nouvelle conception dramatique de la temporalité pour le théâtre franco-manitobain. Cette réflexion pourrait être appuyée par d'autres œuvres contemporaines de celles de Prescott. Si *Aucun Motif* (1982), la

⁶ Cf. notamment la fin de la scène 15 du quatrième tableau, où Raoul et Thérèse, les parents, mesurent à quel point est révolu le microcosme dans lequel ils ont grandi.

première pièce de Rhéal Cenerini, transpose et inverse finalement l'oppression subie par la minorité dans une symbolique christique (le Christ est mis à mort par un certain MacDonald – nom du Premier Ministre ayant pendu Louis Riel), les suivantes vont vers une décontextualisation croissante. *Kolbe* (créée en 1990) s'attache à la figure d'un prêtre qui se sacrifie dans un camp de concentration. *La Tentation d'Henri Ouimet* (2000) est centrée autour des problèmes individuels du personnage éponyme, plus que sur ceux d'une communauté. Quant à *Laxton* (2004), si elle oppose deux communautés, elle donne une assise historique au conflit, les Kétonais ne cessant de se référer à l'époque où le peuple d'Anna leur avaient confisqué leurs terres.

Cependant, si l'on revient à *Encore* de Prescott, il faut souligner que cet abandon des problématiques minoritaires ne se présente pas comme un affranchissement euphorique, libérateur. Il s'inscrit dans des dialogues où chaque mot est soupesé avec soin dans des phrases brèves qui, à l'exception de la tirade du baiser, ne versent jamais dans un lyrisme excessif. Les répliques sont à la fois brèves et denses, teintées d'une ineffable mélancolie. Faut-il lire la temporalité en spirale de cette pièce comme une stratégie des personnages – et notamment Madame – de concevoir la permanence, leur inscription dans le temps? Comme l'écrit François Paré dans *La Distance habitée*, « les sociétés périphériques [...] sont puissamment travaillées par l'angoisse de la mort et du silence. Comment alors penser la permanence? » (10) Il convient ainsi de s'interroger sur le sens du projet de Madame et les interprétations qu'on peut en donner. Jusqu'à quel point cette volonté de non seulement recréer, mais aussi de revivre le passé dissimule-t-elle un mal-être dans le présent et une angoisse face à l'avenir? Il faut être très malheureux ou avoir bien peu de confiance en soi, en son couple et en ses perspectives de changement pour s'acharner sur un moment passé comme le fait ce personnage. Comme l'écrit

encore François Paré, « les cultures minoritaires sont souvent ravagées par leur relation problématique avec le passé » (18) et « il semble qu'il faille désespérer de toute mémoire » (10); en conséquence, « l'avenir semble littéralement *compromis*. » (13)

Quant à la façon dont ce moment passé est réactualisé au cours des différentes scènes, il montre une H/histoire qui ne se répète jamais exactement la même, mais qui évolue – on ne pourrait vraiment parler de “progression” ici – avec une artificialité et une lenteur infinies.

L'impression de futilité traverse en effet toutes les cultures dominées, même si celles-ci ne cessent de lutter jusqu'à l'épuisement contre le non-sens et la dérision. Quiconque a œuvré au sein des sociétés minoritaires connaît parfaitement cette impression désespérante de toujours recommencer à zéro, de n'avoir pour histoire qu'une succession de faux départs. [...] La mise en scène est toujours à recommencer. Et avec ce recommencement viennent les mêmes sentiments d'inadéquation et la même conscience insoutenable de l'artifice. (Paré 61)

Ces quelques phrases de François Paré à propos de l'implication dans la vie de la communauté minoritaire s'appliquent de façon exemplaire à la pièce de Prescott : futilité, non-sens, dérision, recommencer à zéro, faux départs, mise en scène, recommencement, inadéquation et artifice. Tout est construit, calculé, prévu et échoue systématiquement à faire advenir un présent authentique et la possibilité d'un avenir qui ne serait pas répétition du passé. Pour ce qui est de la lenteur, cette impression de résistance du temps vient sans doute du fait que Madame cherche absolument à estomper toute trace du changement pour mieux reproduire à l'identique la scène originale. Elle s'efforce de souligner ce que dans *Soi-même comme un autre* Paul Ricoeur nomme « la mêmeté », c'est-à-dire l'identité à soi-même. Or, cette « mêmeté » ne va pas sans un sentiment de continuité et d'identité qui fait que l'on peut dire d'une personne à deux moments différents de son existence – en comparant deux photographies, par exemple – qu'elle est bien toujours une seule et même personne :

Le temps est [...] facteur de dissemblance, d'écart, de différence. C'est pourquoi la menace qu'il représente pour l'identité n'est entièrement conjurée que si l'on peut poser, à la base de la similitude et de la continuité ininterrompue du changement, un principe de permanence dans le temps. [...] Toute la problématique de l'identité personnelle va tourner autour de cette quête d'un invariant relationnel, lui donnant la signification forte de permanence dans le temps. (Ricoeur 142-3)

C'est bien cette permanence à soi que cherche Madame, cette stabilité de l'identité étendue aux sentiments qu'elle espère conserver en dépit du passage du temps. Celle-ci se trouve renforcée sur scène par l'indication donnée dans la didascalie initiale selon laquelle « il n'est pas nécessaire de vieillir les comédiens, les costumes et les décors » (2003, 7).

Si *Encore* marque un franc détournement des problématiques minoritaires, cette posture n'est pas sans engendrer une conception inquiète non plus du rapport à la langue, mais au temps, c'est-à-dire à la possibilité même de durer sans éternellement ressasser le passé, vivre du passé, jouer à “revivre” un passé idéalisé, moment de cristallisation du couple ou de la communauté. *Sex, Lies et les Franco-Manitobains* débouchait sur une fin “clanique” où les comptes se réglaient finalement entre soi et à l'amiable, où les différences linguistiques à l'intérieur d'une même langue se nivelaient pour permettre l'avènement d'une réconciliation – ceci alors même que la pièce avait divisé la communauté, certains spectateurs ayant été scandalisés par la représentation.

La réconciliation pleine et univoque est impossible à la fin d'*Encore*. Au mieux la pièce peut-elle s'achever sur une complicité « aigre-douce » (2003, 131), un brin triste et désabusée, comme celle qui semble lier le couple vieillissant de Madame et Monsieur. La conscience douloureuse du passage du temps et de la vie comme perpétuelle représentation ne laisse aucune autre issue aux personnages, contraints de porter leur masque éternel, celui correspondant au seul rôle qu'un acteur ne peut jouer : le sien. Aigres et douces tout à la fois, les spirales de leurs dialogues se referment sur eux. Cette pièce ouvre ainsi bien des voies de réflexion ; celle qui semble la plus prometteuse a trait à la temporalité dans la mesure où une véritable et complexe

temporalité esthétique se crée dans cette pièce qui n'est plus seulement récit du passé ou témoignage de la situation présente. Si on peut interpréter cette innovation comme une sortie de la temporalité figée ou tournée vers le passé du théâtre minoritaire, il faut souligner la difficulté à s'arracher au passé qui semble revenir, que le personnage fait ressurgir constamment. Ainsi, la temporalité d'*Encore*, quoique fonctionnant d'un bout à l'autre de la pièce, exprime *encore* un rapport inquiet à l'Histoire et à l'avenir.

Bibliographie

- Auger, Roger. *Je m'en vais à Régina* in *Suite manitobaine*. Saint-Boniface, Manitoba : Éd. du Blé, coll. « Blé en poche », 2007.
- Bonn, Charles. « L'auto-représentation sexuée du roman maghrébin, ou la fécondité de l'étrange ». Communication présentée au colloque international « L'Écriture androgyne » de Tunis, (12-14 décembre 2002).
- <http://www.limag.refer.org/Cours/UE3CParolesDeplaces.htm> (consultation le 09.11.2009).
- Cenerini, Rhéal. *Aucun Motif* suivi de *Les Partisans*. Saint-Boniface, Manitoba : Éd. du Blé, 1983.
- , *Kolbe* suivi de *La Femme d'Urie*. Saint-Boniface, Manitoba : Éd. du Blé, 1996.
- , *Laxton* suivi de *La Tentation d'Henri Ouimet*. Saint-Boniface, Manitoba : Éd. du Blé, 2004.
- Dorge, Claude. *Le Roitelet*. Présentation par Ingrid Joubert. Saint-Boniface, Manitoba : Éd. du Blé, 1980.
- Hallion Bres, Sandrine. « L'expression théâtrale est un cri » in *Authenticity and Legitimacy in Minority Theatre : Constructing Identity / Théâtre des minorités : l'identité en construction*. Actes du 2nd colloque international « Théâtre des minorités » (Avignon, 8-10 décembre 2008), à paraître.
- , « *Sex, Lies et les Franco-Manitobains* (1993) de Marc Prescott : la minorité franco-manitobaine sous les feux de la rampe » in *Théâtre des minorités. Mises en scène de la marge à l'époque contemporaine*. Actes du Colloque international d'Avignon (13-15 décembre 2006), éd. par Patrice Brasseur et Madelena. Paris : L'Harmattan, 2008 : 17-30.
- Léveillé, J.R. « Petite histoire de la modernité du théâtre franco-manitobain » in *Parade ou les autres*. Saint-Boniface, Manitoba : Éd. du Blé, 2005 : 341-92.
- Paré, François. *La Distance habitée*. Ottawa : Le Nordir, Coll. « Roger-Bernard », 2003.
- , *Les Littératures de l'exiguïté*. Ottawa : Le Nordir, 1992.
- Prescott, Marc. *Encore*. Saint-Boniface, Manitoba : Éd. du Blé, 2003.
- , *Big !; Bullshit ; Sex, Lies et les Franco-Manitobains*. Saint-Boniface, Manitoba : Éd. du Blé, Coll. « Collection Rouge », 2001.
- Ricoeur, Paul. *Soi-même comme un autre*. Paris : Seuil, Coll. « Points essais », 1990.