Tragédie et comédie : deux représentations de la pauvreté et de la marginalité dans le théâtre acadien contemporain

Denis Bourque, Université de Moncton

Le théâtre acadien contemporain est né de façon fulgurante avec une mise en scène à la fois tragique et comique de la pauvreté et de la marginalité sociale. Pour la première fois en Acadie, Antonine Maillet, dans *Les Crasseux* et *La Sagouine : Pièce pour une femme seule*, donnait, dans leur langage propre, la parole aux miséreux, aux exclus, aux parias de la société, aux gens « d'en bas », victimes, disait un critique, d'« une sorte de paupérisme atavique au Royaume d'Acadie » (Godin 33). Cette seconde pièce, quoiqu'elle ait été publiée dans les années 1970, est encore d'actualité si on tient compte du fait que des milliers de spectateurs, depuis 1992, accourent à la représentation qu'en fait encore chaque été Viola Léger au Pays de la Sagouine, dans un parc touristique devenu centre culturel qu'on a construit dans le village natal de Maillet, Bouctouche, avec l'intention de recréer son univers imaginaire. Une nouvelle version de la pièce où le personnage, tout en faisant ses monologues, entre en dialogue avec d'autres personnages mailletiens, a été montée en 2011 et amenait le comédien et le nouveau directeur artistique du Pays de la Sagouine, Luc LeBlanc, à constater son actualité : « En faisant la pièce, je réalise qu'elle est encore actuelle » (Mousseau 6). La pièce originale mettant en scène Léger a aussi été filmée dans son intégralité par le cinéaste Phil Comeau en 2006, reproduite sur vidéo DVD et rendue disponible au grand public¹.

De nombreux critiques ont insisté sur les revendications sociales, économiques et politiques inhérentes à *La Sagouine*, mais en relevant en même temps, avec un air parfois assez réprobateur vis-à-vis de son auteure, la trop grande résignation de son personnage, sa profonde soumission aux forces qui l'oppriment. Tout un débat, en effet, a été soulevé autour de l'engagement de Maillet, certains affirmant qu'enfin, grâce à cette auteure, les Acadiens, et tout particulièrement les couches défavorisées de la société, avaient obtenu le droit de parole (Godin 23-29, 45-46) ; d'autres avançant que dans une large mesure, Maillet n'avait fait que reproduire l'aliénation séculaire des Acadiens et des déshérités (Gallant et Arcand 21-24).

La pièce elle-même atteste que la Sagouine, femme pauvre, femme « d'en bas », n'a connu et ne connaîtra jamais rien d'autre que la misère et la servitude. Sa

vie, sa condition sont fondamentalement tragiques. Subjuguée, malgré elle, aux forces qui l'oppriment, elle est impuissante à changer son sort qui, inexorablement, la conduit vers « La mort », titre du dernier monologue de la pièce. C'est sûrement avec beaucoup de pertinence que Ben-Z. Shek (206-219) soulignait l'inéluctable fatalisme de cette femme qui jamais n'arrivera à transcender sa condition. Pourtant, malgré la résignation de son personnage, et cela Shek l'a aussi constaté, *La Sagouine* est une œuvre contestataire, sans doute la plus contestataire des œuvres de Maillet, celle où l'on entend avec le plus d'acuité et de profondeur le cri du pauvre pour le rétablissement de la justice et un cri de libération.

Si Shek insistait sur l'ambiguïté, aspect fondamentalement paradoxal du discours de la Sagouine qui sans cesse oscille entre ces deux pôles, la contestation et le fatalisme, c'est Jean Cléo Godin qui semble avoir le mieux saisi la force dénonciatrice de ses paroles. D'après lui, si la Sagouine illustre l'aliénation dont les Acadiens ont été victimes, elle la dénonce en même temps et cela de façon à ne laisser planer aucun doute sur la portée de ses propos :

la Sagouine dénonce constamment les injustices sociales dont les siens sont victimes [...] ces critiques sont entendus clairement : on ne peut honnêtement les juger ambigus [...] la Sagouine brosse un portrait si juste, lucide et dur des brimades dont elle est victime, que le spectateur ne peut manquer de saisir le sentiment de révolte sous-jacent à une soumission trop clairement affichée, la condamnation évidente d'un ordre social qui la réduit à l'ancillarité la plus totale. (36-37)

Maillet elle-même a dû prendre position dans cette controverse entourant l'étendue de son engagement sociopolitique : « Le seul fait de parler est déjà pour un être comme la Sagouine, une révolte qu'elle crache à la face du monde » (citée dans Shek 207), a-t-elle répondu à ses critiques. Aussi affirmait-elle : « Pour un minoritaire [...] c'est déjà une manifestation de révolte que la prise de conscience et la dénonciation de l'injustice » (citée dans Major 18).

Or, ce cri du pauvre, ce cri de libération s'exprime aussi par le rire, la parodie, la subversion carnavalesque de tout ce qui est élevé, prétentieux et tyrannique. Il y a, en effet, tout un aspect comique au discours de la Sagouine (Bourque 9-29). Le rire mailletien se caractérise par sa franchise, sa hardiesse, sa liberté, et par son aspect festif et contestataire. Ce rire résonne dans la joie et atteint de façon implacable et sans détour sa cible, c'est-à-dire les grands, les nantis et les puissants de ce monde, le « haut hiérarchique », dirait Bakhtine, qu'il fait bien vite dégringoler de son piédestal. Le rire mailletien s'élargit aussi fréquemment pour englober la vie, le monde, la

société tout entière et acquiert alors un caractère véritablement universel. En effet, comme le rire de Rabelais et de la culture populaire avec lequel il est en affinité profonde, il est souvent braqué sur les rieurs eux-mêmes, c'est-à-dire les pauvres et les marginaux de ce monde. Incarnant la liesse populaire, on peut dire qu'il exprime parfaitement, comme le rire rabelaisien, ce que Bakhtine appelle « l'aspect de fête du monde entier » (93) en perpétuels transformation et devenir, ou encore l'inachèvement positif du monde.

Il est intéressant de constater que cette représentation de la pauvreté et de la marginalité comme étant à la fois tragique et comique s'est poursuivie dans le théâtre acadien. On la retrouve dans la pièce *Le Djibou* de Laval Goupil, par exemple, créée en 1975 et réécrite pour une nouvelle représentation en 1997 sous le titre de *Le Djibou ou l'Ange déserteur*. Cette pièce constitue une dénonciation violente des séquelles de l'oppression qui pèse sur le peuple acadien, mais sa critique s'adresse surtout à celui-ci. Goupil démasque et dénonce, en effet, l'immobilité, l'inaction, le profond marasme dans lequel celui-ci est tombé, selon lui. Aussi, malgré le huis clos dans lequel évoluent ses personnages, parvient-il à transmettre, par la voix de son héroïne, Victorine, l'*évèreuse de morues*², exaspérée par l'autorité qu'exercent sur elle son mari et le patron de l'usine, un message de libération personnelle et collective.

Un peu comme *La Sagouine* de Maillet, cette pièce de Goupil fait souvent coïncider le tragique et le comique, le rire et le grotesque (mais cette fois, au sens moderne du terme). Les répliques des personnages, si elles révèlent graduellement un univers violent au bord de l'autodestruction³, dénotent, néanmoins, une certaine carnavalisation du langage par le recours fréquent, et de toute évidence délibéré, au langage grossier, injurieux et scatologique. En se livrant sans cesse et réciproquement aux injures et au rabaissement parodique, les personnages arrivent à créer un univers comique qui, momentanément, occulte la violence sous-jacente au langage et empêche provisoirement la transformation de leur monde en univers tragique. À preuve, cette attaque virulente mais au plus haut point comique de Victorine contre sa fille Delcia qu'elle taloche et contre ses sœurs :

Tchiens, ma damnab'e de rapace ! Ça t'apprendra à t'conduire comme une fille de ton âge, espèce de çarvelle plein' d'marde ! P'is vous deusse, vous valez pas plusse que yelle, mes démons de pas-fines ! (Elle les foudroie toutes du regard. Celles-ci baissent la tête.) J'traille toute la nuit dans la pesse de morue p'is de plaize qui grouillent de vers blancs [...] j'rentre à la maison, fatiguée comme in chien [...] quâ c'est qu' j'entends ? Les saprés gros borgôts⁴ de mes

pas-fines de filles sans çarvelle. Ça s'picossent⁵ p'is ça s'bat d'la
djeule comme des rapaces [] Des rapaces ! C'est ça que vous êtes !
(1997, 52)

Toutefois, les longues diatribes de Victorine, toutes comiques qu'elles soient, de même que le dialogue burlesque n'empêchent pas la pièce de sombrer dans la violence et la tragédie. Les filles de Victorine attirent dans un guet-apens un jeune étranger, qu'elles trouvent fort beau. Au téléphone, elles lui donnent rendez-vous chez Bernadette, l'Innocente à Plantin, une femme qui, quelques années auparavant, avait été victime d'un viol de la part d'un étranger qu'on avait surnommé le « djibou⁶ », viol dont le traumatisme l'avait rendu folle. Voyant arriver chez elle ce nouvel étranger, elle le prend pour un agresseur et l'attaque. Arrivent la police et l'ambulance : on voit sortir Bernadette en camisole de force et l'étranger, couvert de sang, étendu sur une civière. À la fin, le message de libération que véhiculait la pièce ressurgit, mais sous forme de souhait uniquement, alors que les personnages se répètent les uns aux autres, comme dans une litanie : « À c'tt'heure, i' va fallouère qu'on sôrt d'not'e trou (1997, 132-133) ! »

Dans les années 2000 deux autres auteurs dramatiques, Herménégilde Chiasson et Marcel-Romain Thériault, reprendront ce thème de la pauvreté et de la marginalité en Acadie. Ceux-ci, à l'instar de Maillet et de Goupil, choisiront de donner la parole aux pauvres et aux marginalisés de ce monde. Chiasson le fait de façon directe et comique dans *Laurie ou la vie de galerie* (2002), puis de façon tragique dans *Le Christ est apparu au Gun Club* (2005). Thériault, pour sa part, n'accorde la parole à ceux-ci que de façon indirecte et tragique dans *Le filet : Une tragédie maritime* (2009). Ainsi, il semble se dessiner chez ces écrivains une dichotomie entre tragédie et comédie, puisque leurs œuvres ne s'inscrivent que dans l'un ou l'autre des deux modes évoqués, mode comique et mode tragique. On ne retrouve donc plus dans leurs pièces, comme dans celles des deux auteurs précédents, une coexistence des deux modes, du moins dans les pièces que nous avons choisi d'étudier à cause du traitement explicite que nous y retrouvons du thème de la pauvreté et de la marginalité.

Dans *Laurie ou la vie de galerie*, le public est sans cesse incité à rire aux éclats alors que Chiasson met en scène un groupe de personnages comiques et risibles. Leur vie quotidienne constitue une parodie hilarante de la société acadienne contemporaine. Sont livrés au rire tout particulièrement les stéréotypes dont on se sert

souvent pour caractériser les Acadiens, ceux de la pauvreté et de la marginalité à la fois linguistique et socio-économique. Il ne fait aucun doute que Chiasson ait voulu, du moins jusqu'à un certain point, verser dans le réalisme social. D'abord, il cherche à mettre en évidence la situation linguistique de ses personnages, qui s'expriment dans le plus pur (ou impur) français acadien actuel caractérisé, d'une part, par une prononciation populaire et archaïque et, d'autre part, par l'intégration à la langue de termes lexicaux et de structures syntaxiques empruntés à l'anglais. Cette langue, c'est le cas de le dire, est elle-même livrée en spectacle et au grand rire qu'elle est sûre de susciter de la part d'un auditoire que l'auteur invite à la reconnaissance de soi et à l'autodérision. En atteste, en outre, ce passage où Laurie, personnage principal, raconte, dans une variante du parler acadien qu'on a appelé le « chiac⁷ », comment il a saboté et fait exploser la tondeuse de son voisin dont le bruit incessant l'agaçait au plus haut point : « J'ai jammé un screwdriver dans la gear box, ça faite un short dans la crank shaft pis ça faite exploser la gas tank » (91). Sans doute Chiasson cherche-t-il à amener les Acadiens à rire de leur situation linguistique, dans le but de l'exorciser peut-être. Sûrement, il les invite à se libérer du joug de la condamnation que d'aucuns ont fait peser sur leur parler en raison de son écart par rapport à la norme. Cette mise en scène burlesque du parler acadien se trouve accentuée par le fait que Laurie et Euclide, son compagnon de scène, sont interviewés par une journaliste québécoise qui s'exprime en français standard et veut faire connaître leur accent aux auditeurs de Radio-Canada à l'occasion du 15 août, fête nationale des Acadiens.

Le nationalisme acadien est semblablement parodié. Sont ridiculisées les prétendues grandes victoires de ce nationalisme qui adoptait « L'union fait la force » comme devise officielle, à l'occasion de la seconde convention nationale des Acadiens à Miscouche, dans l'Île du Prince Édouard, en 1884. Laurie dit à son compagnon : « On a arrêté la tondeuse, Euclide. C'est une grande victoire pour notre peuple. T'as vu. J't'avais tu pas dit que l'union fait la force » (77). D'autre part, toute la mise en scène constitue un travestissement de la situation socio-économique et politique défavorable et marginale de bon nombre d'Acadiens que certains accusent de paresse, de vivre au détriment de la société, de dépendre pour leur survie de l'assurance-chômage et du gouvernement. Les Acadiens, a-t-on dit en certains lieux, forment un groupe d'assistés sociaux. Ce sont ces Acadiens quelque peu marginaux, vivant au seuil de la pauvreté, que Chiasson choisit ici de nous présenter non pas dans

ce qu'il peut y avoir de tragique dans leur situation, mais sous un jour on ne peut plus comique.

Laurie, personnage principal, est un paresseux qui refuse de travailler et qui, pour se justifier, affirme qu'il n'y peut rien, qu'il est né fatigué, qu'il est « fatigué de naissance » (47). Il a arrêté de travailler sous le prétexte qu'il s'est fait mal au dos dans un accident de travail et cherche à profiter autant qu'il peut d'une compagnie d'assurance auprès de laquelle il a fait une fausse réclamation. Mais avant tout, il attend le « bundle », le gros lot qu'il espère gagner à la loterie. L'aspect burlesque de la situation est rehaussé par le fait que chaque fois que Laurie dit le mot « bundle », ce qui arrive plusieurs fois dans la pièce, « on entend un coup de gong » (24).

Le personnage principal est accompagné sur scène par son futur beau-fils, Euclide, qui travaille suffisamment chaque hiver pour « faire [s]es stamps » (25), c'est-à-dire pour recevoir des prestations d'assurance-chômage. Euclide est auteur-compositeur-interprète de chansons western et rêve d'atteindre un jour la renommée à Nashville. À plusieurs reprises dans la pièce, il interprète ses chansons en s'accompagnant à la guitare, des chansons qui, la plupart du temps, revêtent un aspect parodique et nous font rire. Pendant la belle saison, la principale occupation de ces deux êtres désœuvrés consiste à s'asseoir sur la galerie de la maison et à boire de la bière, aussi froide que possible, au rythme bien calculé d'une boisson à l'heure chacun, bière que paient les prestations d'assurance-chômage d'Euclide et que Laurie va chercher, chaque matin, à la Commission des liqueurs. La journée durant, ils jasetent et boivent en attendant le retour de Bénalda, femme de Laurie, et sa fille Georgette, blonde d'Euclide, qui travaillent durant l'été à l'usine de transformation du poisson afin de pouvoir, elles aussi, recevoir des prestations d'assurance-chômage. Il est clair, encore une fois, que l'auteur invite les siens à l'autodérision libératrice des stéréotypes dont on se sert trop souvent pour les caractériser, dont ceux de la pauvreté et de la marginalité.

La pièce *Le Christ est apparu au Gun Club* se trouve aux antipodes de la précédente : Chiasson passe de la comédie la plus loufoque à la tragédie la plus brutale. La pièce se passe en Acadie, dans le bar du Gun Club, et met en scène des personnages de la classe ouvrière : Conrad, qui le jour même a quitté son emploi comme livreur et réparateur de distributrices de Coca Cola, son ami Simon et Véronique, son ancien amour, qui travaille comme serveuse et comme chanteuse de chansons western au Gun Club⁸. Chiasson développe, encore une fois, dans cette

pièce, le thème de la marginalité sociale et plus spécifiquement celle des Acadiens. Soulignons que le titre original a été changé. À l'occasion de la première série de représentations, la pièce était intitulée *Le Christ est apparu à Pokemouche*, petit village de la péninsule acadienne du Nouveau-Brunswick, situé, en un sens, à la périphérie de la périphérie. Concurrément avec ce thème de la marginalité, l'auteur exploite celui de la pauvreté économique des Acadiens et de la classe ouvrière sûrement, mais surtout il cherche à dévoiler une pauvreté d'un autre ordre qu'on pourrait qualifier de morale ou de spirituelle et qui est liée à la marginalité. Celle-ci est ressentie de façon particulièrement aigüe par le personnage principal qui, malgré le milieu étriqué et suffocant dans lequel il est contraint de vivre, refuse obstinément d'abandonner sa quête d'amour et d'absolu.

Le soir, au bar du Gun Club, Conrad est venu célébrer sa délivrance : il s'est enfin libéré du joug d'un emploi minable dont il sentait depuis dix ans le poids écrasant. On apprend qu'il habite avec une autre femme depuis qu'il a rompu avec Véronique, serveuse du bar qu'il n'a pas vue maintenant depuis six mois. Peu à peu, au fur et à mesure que la soirée évolue, on apprend sa grande déception devant la vie et l'immense blessure qui l'habite suite à l'échec de sa relation amoureuse avec Véronique. Pour composer avec ces réalités, ou pour leur échapper, Conrad s'est réfugié dans l'Évangile. Il en porte toujours sur lui une copie et l'a appris par cœur, dit-il, pour remplir une promesse faite à son père avant sa mort. Son discours, de plus en plus, devient une vaine tentative pour se réapproprier les paroles de l'Évangile et les appliquer à sa vie, afin, semble-t-il, de lui accorder un sens. Il semble même se prendre parfois pour le Christ et semble que, jusqu'à un certain point, Chiasson a cherché à faire de ce personnage une figure christique, mais cette identification ne peut se faire ici que dans la dérision et la raillerie, raillerie double, en fait, de l'Évangile et du personnage lui-même, qui ne peut faire autrement que de déboucher sur le nihilisme. Les références à Dieu, au diable et à la Bible se multiplient dans la bouche de Conrad et revêtent un aspect de plus en plus illogique et incohérent alors qu'il boit et converse avec Simon.

Pendant la soirée, Véronique chante des chansons qu'elle avait composées pour Conrad, ce qui amène celui-ci à revivre leur ancien amour. De plus en plus ivre, il refuse de quitter la salle au moment de la fermeture et fait des avances à la jeune femme. Il la saisit, la tient très serrée, cherche à l'embrasser et, devant son refus,

crache sur elle. Pour les séparer, le propriétaire du bar brise une bouteille sur la tête de Conrad, qui s'effondre.

Conrad reprend connaissance dans le stationnement du bar. Il saigne profusément et Simon lui a placé un bandage autour du front. Il s'identifie alors explicitement au Christ crucifié :

Conrad

Un Christ en croix. C'est à ça que je ressemble. À un Christ en croix abandonné par ses disciples. (91)

Simon a cherché un médecin en vain pour traiter la blessure. Quand il revient, Conrad lui dit de s'en aller. Conrad se met alors à marcher seul dans la nuit, en plein délire, en reprenant les paroles des béatitudes et en s'adressant sur son passage, comme le Christ sur son chemin de croix, aux femmes de Jérusalem. Il finira par saigner à mort et on retrouvera son corps trois jours plus tard. David Lonergan a bien résumé le drame de ce personnage qui ne parvient pas à concilier sa vie douloureuse et méprisable et une quête d'absolu dont le sens lui échappe : « Il ne reste à Conrad que l'Évangile, cet espoir d'un au-delà dont il ne saisit pas le sens. Il vivra une dernière nuit, véritable chemin de croix – et le découpage de la pièce suit celui de la Passion – avant de rencontrer sa mort. Mais une mort vaine, non rédemptrice, contrairement à celle de son modèle » (Chiasson 2005, 9). Conrad est une victime de la marginalité et de la pauvreté existentielle de la société dans laquelle il vit et qui le conduisent inexorablement à la tragédie et à la mort.

Semblablement, la représentation de la pauvreté et de la marginalité en Acadie, que fait Marcel-Romain Thériault dans *Le filet : Une tragédie maritime*, ne laisse aucune place au rire et sombre brutalement dans la tragédie. Cette pièce met en scène un conflit violent qui opposait, en 2003, à Shippagan, les riches propriétaires de bateaux de pêche et un groupe d'individus moins nantis qui aurait souhaité partager les richesses de la pêche lucrative au crabe. La pièce met donc en scène ce que l'on a appelé « la crise du crabe » et fait suite aux émeutes de Shippagan qui ont secoué la péninsule acadienne du Nouveau-Brunswick. Thériault affirme avoir été lui-même bouleversé par les événements, car pour la première fois, affirme-t-il, les Acadiens ne luttèrent pas ensemble contre des forces extérieures pour la reconnaissance de leurs droits, mais étaient engagés dans une lutte fratricide opposant riche et pauvre :

Lorsque éclata la crise du crabe de Shippagan, en mai 2003 [...] les images enflammées des nouvelles télévisées de fin de soirée me sont apparues comme une guerre civile. Je me suis exclamé : « On se bat

entre nous ! » Ce « nous » étant les Acadiens de la péninsule acadienne dont je suis issu. J'étais abasourdi. On ne se battait pas pour la cause acadienne, pour la reconnaissance des droits civils des miens, non, c'était une émeute, une bataille fratricide, pire, une action en représailles d'un petit groupe de nantis à l'encontre des revendications d'un groupe de démunis, une lutte des classes entre nouveaux riches et nouveaux pauvres. (9)

Cet ouvrage dramatique met en scène les représentants de trois générations à l'intérieur d'une même famille : Anthime Chiasson, le grand-père, âgé de 71 ans ; Léo, son fils, âgé de 48 ans ; et Étienne, petit-fils d'Anthime et neveu de Léo, âgé de 26 ans. Il s'agit d'une famille de propriétaires de bateau bien nantie. À l'instar de la tragédie classique, l'action a lieu le même soir dans un même lieu : dans le chalet d'Anthime, près d'une rivière.

Dans la pièce, le grand-père Anthime représente la tradition. Il tient absolument à ce que l'héritage familial, c'est-à-dire le bateau, soit transmis, selon la coutume, du premier fils au premier fils et ainsi de suite. Ainsi, ce serait le jeune Étienne, dont le père est décédé, plutôt que son oncle Léo, qui en serait l'héritier légitime. Or, depuis la mort de son frère aîné, c'est Léo qui est capitaine de ce bateau, prêt à tout pour le conserver et empêcher son neveu d'en prendre la charge. Le jeune Étienne se retrouve donc au cœur même d'un conflit générationnel : son grand-père insiste pour qu'il devienne le propriétaire du bateau et respecte la tradition familiale, tandis que son oncle s'oppose à cette tradition et refuse d'être déshérité au profit de son neveu. Quant à Étienne, qui est en relation avec la modernité, il n'a que faire de ce conflit, refuse l'héritage qui lui revient, et cherche à se placer lui-même à l'extérieur de ce drame familial. Il est le porte-parole des pauvres et des déshérités à l'encontre de son grand-père et de son oncle qui sont prêts à tout, même à recourir à la violence, pour conserver leurs privilèges. À plusieurs reprises, sa voix s'élève pour dénoncer les inégalités sociales et l'injustice et pour plaider en faveur du dialogue et du partage des richesses.

Ce conflit générationnel, dédoublement des conflits entre riches et pauvres, alimente toute l'action de la pièce. Il s'exacerbe au fur et à mesure que l'action progresse et atteint son point culminant au moment de l'apogée. En fait, c'est une tragédie qui se prépare et qui conduira à un renversement brutal de la situation et à la mort (réelle ou plausible) des représentants de deux générations de la famille : la plus ancienne, représentée par Anthime, et la plus jeune, représentée par Étienne.

Il faut dire que les répliques qu'échangent Étienne avec son oncle et son grand-père, constituent un véritable dialogue de sourds. Les propos du jeune homme, remplis d'humanisme et d'idéalisme, rencontrent partout un mur de résistance et sont carrément rejetés ou tournés en dérision par les deux autres personnages qui ne partagent pas son point de vue et qui tiennent sans démordre à leur pouvoir et à leur argent.

L'incompréhension réciproque et la distance idéologique qui séparent Étienne des deux autres personnages, sont bien soulignées au moyen d'une anecdote. On apprend qu'Anthime s'est laissé influencer par les idées avant-gardistes de son petit-fils, sans doute pour lui plaire et ainsi assurer la continuité de la tradition familiale. Il a créé, le long de la rivière, une zone protégée et fait venir du savon écologique de Montréal. Toutefois, pour « protéger » la rivière, il a acheté tous les terrains avoisinants et a délogé les propriétaires moins fortunés que lui. Ainsi, plutôt que de plaire à Étienne, il suscite son indignation devant l'injustice commise.

On apprend qu'en plus, Anthime a utilisé de son influence et de son argent pour pratiquer la pêche illégale. Ayant obtenu un permis de surveillance, il en profite pour pêcher secrètement la morue dont les pêcheurs moins nantis sont maintenant privés en raison d'une interdiction gouvernementale décrétée suite à la diminution des réserves. Étienne est encore plus scandalisé, mais son empathie et sa compassion pour les pauvres sont tournées en ridicule par son oncle :

Étienne

J'irai certainement pas pêcher la morue à la barbe de ceux qui gagnaient leur vie avec ça, pis qui peuvent plus le faire aujourd'hui.

Léo

C'est quoi ce sentiment de bonne sœur de la Miséricorde ? Eille ! Mère Térésa, c'est de leu' faute si y en n'a pus de morue. Ils avaient juste à se contrôler du temps qu'y en avait encore. C'est pus le temps de venir brailler. Qu'ils nous donnent les poissons qui restent, on va leu' montrer quoi faire avec ! Sinon, qu'ils s'arrangent avec leu' troubles.

(41)

À la scène 3, Étienne, qui vient de terminer ses études à Montréal, s'apprête à y retourner, mais Anthime le retient en lui disant qu'il a l'intention de fonder une compagnie dans laquelle son petit-fils aurait une large part : il aurait le bateau en héritage et on achèterait l'usine de transformation du crabe pour Léo. Il s'ensuit un débat pendant lequel Étienne prend fermement la défense des déshérités à l'encontre de sa famille. Il plaide en faveur du partage des ressources et des richesses :

Étienne

Ben vite, y en n'aura plus de business. Y a plus de poisson.

Anthime

Le poisson, c'est pas notre problème. Nous autres, c'est le crabe. Y a du monde qui veut nous l'ôter. À commencer par les politiciens qui veulent le donner à tout le monde.

Étienne

Pépère ! Le problème est simple, il me semble : y en a qui en ont trop, pis d'autres pas assez. La mer est presque vide. Faut partager ce qui reste. Pas le choix.

Anthime

On a toujours le choix, Étienne. Quand tu l'as pus, c'est que t'es mort.

Étienne

Vous avez jamais si bien dit, pépère. Comme c'est là, toute la péninsule a le choix entre crever ou disparaître. Vous, comme les autres. C'est pour ça que ça arrête pas de se chicaner. C'est pour ça qu'il faut que ça change. Le partage des ressources, pépère, le partage, c'est ça le changement, c'est ça la solution : faire une vraie gérance, faire des alliances, solides, avec le plus de monde possible. Arrêtez de tirer sur le filet chacun de votre bord, il a déjà commencé à déchirer.

(51)

Ainsi, Étienne plaide non seulement en faveur des défavorisés, mais de la collectivité tout entière dont il faut à tout prix maintenant refaire l'unité et assurer le salut. Or, le dénouement de la pièce n'accorde à ce projet collectif aucune chance de réussite.

Les échanges entre Étienne, son oncle et son grand-père sont de plus en plus hargneux et violents. C'est alors que Léo, qui veut garder le contrôle des affaires familiales, décide de prendre la situation en main. On apprend qu'il a placé une bombe dans l'usine de transformation du poisson avec le consentement d'Anthime dans le but d'effrayer le groupe de pêcheurs qui veulent l'acheter, car Léo et Anthime veulent s'emparer de l'usine. Sous prétexte de leur fournir un alibi, Léo ramasse le téléphone et fait semblant de parler à une journaliste qui, plus tôt, avait laissé un message sur le répondeur. Il lui donne un rendez-vous avec son père près de l'usine. À ce stade, Étienne cherche à s'échapper, mais Anthime et Léo l'en empêchent. Après un combat corps à corps avec son oncle, Étienne s'évanouit. Léo fait partir son père en lui disant de téléphoner au chalet au moment où il sera arrivé à l'usine.

Léo entre aussitôt en action : il décroche du mur un filet de pêche et en enveloppe le corps d'Étienne qui finit par se réveiller. Léo le traite brutalement et lui met son revolver à la tempe en lui disant qu'il est de trop, qu'il n'accepterait jamais qu'il prenne la charge du bateau à sa place. L'usine, apprend-t-il à Étienne, est pleine de bombes et il suffit, pour les faire éclater, d'appuyer sur une des touches du

téléphone. Le téléphone sonne et on entend Antime qui laisse un message sur le répondeur :

Antime

[...]

Allô Léo ?... Léo, où c'que t'es ? Je suis arrivé, moi là... Je vois pas la journaliste, all'est pas là ... (121)

Alors Léo prend son téléphone cellulaire, appuie sur une touche et on entend, au répondeur, une série d'explosions pendant qu'Étienne « pousse un long cri désespéré » (121). Ainsi la pièce se termine-t-elle dans la violence et dans la tragédie. Léo a assassiné son père et ses paroles laissent entendre qu'Étienne à son tour va bientôt mourir, emprisonné dans le filet.

Conclusion

On le voit, après une première apparition fulgurante dans *La Sagouine* de Maillet, les thèmes de la pauvreté et de la marginalité sociale sont encore des thèmes très présents dans le théâtre acadien contemporain. Si Maillet semblait bien réclamer que justice soit faite dans la société à l'égard des pauvres et des marginaux, Chiasson, pour sa part, ne semble rien demander. Si, comme elle, il leur donne la parole dans *Laurie ou la vie de galerie*, c'est un peu pour dédramatiser leur situation, pour nous amener à en rire, peut-être parce que la pauvreté chez les Acadiens, du moins de nos jours, est sûrement moins sévère qu'elle ne l'était au début des années soixante-dix. Dans *Le Christ est apparu au Gun Club*, toutefois, Chiasson présente une toute autre image de la pauvreté et de la marginalité en Acadie, qui est représentée comme un milieu étriqué, étouffant, renfermé sur lui-même, dont la pauvreté existentielle ne peut faire autrement que de conduire au désespoir et à la mort. Aussi dans cette pièce sans issue ne semble-t-il rien revendiquer. Thériault rejoint davantage Maillet en mettant en scène ceux qu'il appelle les « nouveaux pauvres », nouvelle catégorie de démunis que le déclin de l'industrie de la pêche a placés dans une situation économique difficile. S'il ne donne pas directement la parole aux pauvres, si son plaidoyer en leur faveur se fait, en quelque sorte, par personne interposée, par Étienne, héritier de riches, ce plaidoyer néanmoins se fait clairement entendre, bien que l'auteur, malheureusement peut-être, ne semble lui accorder aucune chance de réussir.

Œuvres citées

- Bakhtine, Mikhaïl. *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*. Paris : Gallimard, 1970.
- Bourque, Denis. « Le carnavalesque et ses limites dans *La Sagouine*. » *Revue de l'Université de Moncton* 27.1 (1994) : 9-29.
- Chiasson, Herménégilde. *Laurie ou la vie de galerie*. Sudbury : Prise de parole, 2002.
- . *Le Christ est apparu au Gun Club*. Sudbury : Prise de parole, 2005.
- Gallant, Melvin et Pierre-André Arcand. « *La Sagouine* et la société acadienne. » *Revue de l'Association canadienne d'éducation de langue française* 2.1 (1973) : 21-24.
- Godin, Jean Cléo. « L'Évangéline selon Antonine. » *Si que* 4 (1979) : 23-29, 45-46.
- Goupil, Laval. *Le Djibou*. Moncton : Acadie, 1975.
- . *Le djibou ou l'Ange déserteur*. Tracadie-Sheila : La Grande Marée, 1997.
- Maillet, Antonine. *La Sagouine : Pièce pour une femme seule*. Montréal : Leméac, (1971) 1974.
- Major, André. « Entretien avec Antonine Maillet. » *Les Écrits du Canada français* 36 (1973) : 11-26.
- Mousseau, Sylvie. « Une saison bien spéciale pour les 40 ans de la Sagouine. » *Acadie nouvelle* 15 juin 2011 : 6.
- La Sagouine*. Réalisateur Phil Comeau. Comédienne Viola Léger. Le Pays de la Sagouine et Connections Productions, 2006. DVD.
- Shek, Ben-Z. « Thèmes et structures de la contestation dans *La Sagouine* d'Antonine Maillet. » *Voix et images* 1.2 (1975) : 206-219.
- Thériault, Marcel-Romain. *Le filet : Une tragédie maritime*. Sudbury : Prise de parole, 2009.

Notes

¹ Sept monologues de *La Sagouine* avaient précédemment été filmés pour présentation à la chaîne de télévision nationale de Radio-Canada en 1976 et 1977. La pièce avait aussi été enregistrée sur disque.

² Pour faciliter la compréhension de termes acadiens, nous en donnons l'équivalent en français standard selon le *Glossaire acadien* que Laval Goupil a placé en annexe de *Le Djibou ou l'Ange déserteur* : « *èvèreuse de morue* : employée d'usine de poisson, chargée de faire disparaître certain parasite (sic) de la chair de la morue » (1997, 95).

³ *Le Djibou* rappelle l'univers de Michel Tremblay et particulièrement celui de *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*. Goupil, comme Tremblay, décrit un milieu populaire ouvrier opprimé, marginalisé et renfermé sur lui-même dans lequel la violence verbale n'est que le symptôme d'un malaise bien plus profond : un mal de vivre qui ne peut faire autrement que de conduire les personnages au bord du précipice.

⁴ « *borgôt* : corne de brume ; voix forte » (1997, 135).

⁵ « *picosser (se)* : donner des coups de bec (se) » (1997, 139).

⁶ « *djibou* : hibou ; couche-tard ; étranger ; personne entourée de mystère » (1997, 136).

⁷ Il s'agit d'une variante du parler acadien où s'entremêlent le français et l'anglais, caractéristique du sud-est du Nouveau-Brunswick et particulièrement de la ville de Moncton.

⁸ On le voit déjà d'après cette brève description : l'univers qui nous sera présenté ici, comme celui de *Le Djibou*, évoque le monde de Michel Tremblay et particulièrement *À toi pour toujours, ta Marie-Lou*.