

Les Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ



10 et 11 avril 2014, Montréal

Informations sur l'événement :

<http://www.crilcq.org/actualites/item/les-rendez-vous-de-la-recherche-emergente-du-crilcq-2014-montreal-10-11-avril/>

L'ensemble des textes diffusés
peut être consulté à l'adresse :

<http://www.crilcq.org/publications/rendez-vous-de-la-recherche-2014/>

Ce texte est celui d'une communication présentée lors des Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ, tenus au Pavillon Lionel-Groulx de l'Université de Montréal les 10 et 11 avril 2014.

Pour citer ce document :

Gabrielle Drouin, « Dédramatiser le drame : usages et enjeux de l'humour et de la violence du langage dans la pièce *Rouge gueule* d'Étienne Lepage », texte de la communication présentée dans le cadre des Rendez-vous de la recherche émergente du CRILCQ, Pavillon Lionel-Groulx, Université de Montréal, 10 et 11 avril 2014, http://www.crilcq.org/fileadmin/CRILCQ/Colloques/Rendez-vous_recherche_emergente_2014/Drouin_Gabrielle.pdf

Dédramatiser le drame : usages et enjeux de l'humour et de la violence du langage dans la pièce *Rouge gueule* d'Étienne Lepage

Gabrielle Drouin

Université de Montréal

Le langage propre aux médias sociaux a marqué la communication au cours des dernières années dans le monde occidental : la façon de s'exprimer tend à aller droit au but, à éviter le « politiquement correct » et à laisser poindre une agressivité entremêlée de raillerie, de sarcasme et d'ironie. Cette langue vernaculaire s'est aussi immiscée au sein d'œuvres théâtrales contemporaines proposant un discours à la fois violent et humoristique, dans une fable qui perd sa linéarité et dévoile un sujet décomplexé. Les pièces offrent des répliques aussi brutales que des coups de poignard, comme des « logorrhées presque pathologiques » (Guay, 2010b : 61) souvent ponctuées de sacres. Le spectateur qui assiste à ce type de pièces hésite entre se désoler et éclater de rire. Cette hésitation participe d'une désensibilisation à la violence verbale. Je m'attarderai ici à savoir comment est produite cette désensibilisation dans la pièce *Rouge gueule*, du dramaturge Étienne Lepage, écrite en 2008, éditée en 2009 et traduite notamment en anglais ainsi qu'en allemand par la suite. Je mettrai en évidence

les stratégies discursives par lesquelles l'humour et l'agressivité cohabitent si aisément dans la bouche des personnages. Je présenterai également la façon dont celles-ci s'articulent.

CORPS VACANTS

Rouge gueule est une pièce découpée en plusieurs tableaux, qui capte des moments «sur le vif» où des personnages égocentriques déballent sans ménagement ce qu'ils pensent dans toute leur agressivité, allant même jusqu'à se montrer quasi psychopathes. Plusieurs discours circulent au sein de cette œuvre, portés par des personnages qui n'ont d'autre fonction que cette transmission du discours. Cette nature unidimensionnelle des personnages se manifeste dans les corps naïfs, vidés de leur substance et dénués de profondeur psychologique. Leur insensibilité à l'autre se manifeste paradoxalement par des rapports plutôt agressifs créant une sorte d'hyperréalisme, voire une surprésence révélatrice de nos habitudes médiatiques quotidiennes. Cette dynamique se concrétise par l'utilisation d'un langage cru, incisif et qui se rit de lui-même.

En général, le personnage théâtral est considéré comme un signe double, c'est-à-dire linguistique et visuel. C'est un être de mots qui ouvre sur une potentialité corporelle. On apprend à le connaître par les monologues et les dialogues, et il n'a de réelle intériorité que lorsque lui-même l'extériorise. Selon le rapport que le personnage entretient avec la réalité, le spectateur peut être face à une figure mimétique, non

mimétique, intertextuelle ou même à une stéréotypie des rôles. Une seule constante dans tous les spectacles théâtraux : le personnage est une somme fictionnelle de discours qui comprend les dialogues ancrés dans la fiction, les didascalies et même, parfois, le paratexte. C'est ce que Jean-Pierre Ryngaert nomme un « carrefour de sens » (2008 : 112) produit par l'auteur, le lecteur et le spectateur.

Ces constats m'ont amenée à ne pas concevoir le personnage « marionnette du discours » de *Rouge gueule* de la même façon que Jean-Pierre Sarrazac, c'est-à-dire comme un impersonnage « [s]ingulier pluriel, dans la mesure où il appartient au monde du "ils" » (2012 : 233). Il tend jusqu'à sa non-substance et sa dissolution de même qu'il est multiple, composé de plusieurs masques qui se superposent, et transpersonnel, au sens où il fait écho à plusieurs types de rôles. Le discours reste et le concept traditionnel de personnage est évacué, mais il semble plus adéquat de qualifier ce type de « personnage-réseau », car une multiplicité de couches de création le compose tels un personnage palimpseste ou une poupée russe. Ce terme me paraît plus juste puisque le personnage est un hyperlien, toujours en référence à des discours extérieurs à la pièce qu'il porte en lui et qui ne sont pas les siens. À ce sujet, il ne porte plus un dialogue à deux voix, mais un dialogue à plusieurs voix. J'y reviendrai.

Rouge gueule s'inscrit dans la dramaturgie de portraits, qui est de l'ordre de l'immédiateté. Il s'agit de personnages qui demeurent à la surface de leur intériorité malgré

l'intensité de certains sujets traités. De ce fait, en perdant une partie de leur individualité, ils laissent place à la circulation de discours, se transformant en ce que je nomme des « corps vacants », c'est-à-dire des personnages sans psychologie, sans histoire, dont le spectateur n'a qu'une connaissance superficielle. L'article « Liminaire. Devenir de l'esthétique théâtrale », cosigné par Gilbert David et Hélène Jacques, aborde directement ce concept. Celui-ci souligne la « disqualification du personnage doté d'une intériorité sur le modèle de la psychologie des profondeurs » (2008 : 10). Toutefois, l'absence de complicité et d'une intimité entre les personnages et le spectateur n'empêche en rien l'accès de ce dernier aux pensées les plus obscures de ces mêmes personnages. Ceux-ci sont souvent si près de leurs sentiments qu'ils les valident tout en les constatant. Cela renforce cette impression de personnages égocentriques : ils sont dépeints selon un aspect unique et non représentatif de la complexité de leur être ou encore selon une action commise, irréfléchie ou non récurrente. Le spectateur n'a donc pas accès aux vérités humaines et intérieures des personnages, mais à leurs pensées et à leur conscience de vivre qui se situent dans le moment présent. Ce traitement de l'immédiat renforce aussi la perception de personnages nombrilistes croyant déterminer la vérité. Ils veulent se faire comprendre et se faire excuser en *disant* tout simplement, un peu à la manière du dicton : *Faute avouée est à demi pardonnée*. C'est une mise en scène de l'adolescence, de personnages adultes qui se cherchent et qu'on qualifierait même d'*adulents*. Ils vivent des problèmes somme toute assez communs, recherchent l'attention, ils ne

font pas preuve d'un grand sens critique ni ne communiquent aisément. Par ailleurs, ils ont un ardent désir d'être entendus, comme en témoigne le personnage de Bamoko dans le tableau « Pep talk » : « OK / Écoute-moi / là / Écoute ça / pis répète-toi-le dans ta tête / OK? / T'es capable » (Lepage, 2009 : 81).

DISCOURS AGRESSIFS SOUS LE SCEAU DE L'ÉVIDENCE

L'esthétique générale de la pièce se décrirait comme étant disloquée, plus éloignée du dialogue et plus près du dialogisme, s'attardant à la relation émetteur-récepteur. Hervé Guay qualifie cette esthétique de dialogisme hétéromorphe et précise que l'enjeu se trouverait dans le mouvement entre le public et les personnages : « Ce phénomène dit en quelque sorte que l'ouverture à l'altérité d'un objet théâtral commence avec sa propre énonciation. Ce renouvellement du dialogue mène de plus à un approfondissement de l'expérience de l'altérité, en tant qu'expérience plurielle » (2008 : 75). Il est intéressant de noter que les personnages de *Rouge gueule*, centrés sur eux-mêmes, n'ont pratiquement aucune relation interpersonnelle et que ce manque relationnel semble être comblé par le spectateur. Par exemple, lorsque Véronique s'adresse à Francis dans le tableau « About rape », non seulement celle-ci n'attend pas véritablement de réponse de sa part et ne lui laisse pas la chance de placer un seul mot, mais encore elle répond à sa place dans une sorte de faux dialogue : « Tu comprends ce que je te dis? T'es bon parce que moi je sais même pas de quoi je parle pourquoi tu me dis pas ta yeule ta yeule Véro shut

the fuck up girl tu te prends pour qui tu te rends même pas compte que t'es juste bored» (Lepage, 2009 : 67-68).

Ainsi, le spectateur est bombardé d'adresses en l'air, de monologues ou de dialogues avortés par un contraste entre un personnage bavard et un autre quasi muet, sorte de dynamique de la parole incontrôlée, car ce qui remplit leur corps vacant est la langue. On assiste à une forme de désobjectivisation où le « je » n'a plus de personnalité et où l'interlocuteur est absent. Ce rapport intangible est très présent dans *Rouge gueule*. Cette pièce peut être considérée comme une sorte d'échange à sens unique, tels que le sont parfois les commentaires anonymes sur internet : on dit le mal qu'on a fait à quelqu'un qui n'est pas à même de juger. Par contre, ce terme endosse aussi la signification plus contemporaine de « dégorgeoir » de la parole, souvent loin de la vérité, comme on le remarque dans la télé réalité et les blogues, ce que Jacques voit comme un « [témoignage] d'une réalité sociale qu'exacerbent les nouvelles technologies » (2010 : 88).

Rouge gueule est une dramaturgie du conflit exposé, construite sur le mode de l'attraction/répulsion. Son premier tableau, « Clint Eastwood », en est un éloquent exemple :

Mon tabarnak d'osti de chien sale / Mon crisse d'osti de
tabarnak / de câlce de chien sale / Chien sale /Crisse / Mon
crisse /Mon crisse de câlce / Mon crisse de câlce /
d'enculé du tabarnak / Mon enculé /Enculé / Crisse de
câlce de crisse d'enfant de chienne / Mon enfant chienne /
Enfant de chienne de crisse / Fuck you / Fuck you /

Meurs / Meurs / Die / Fuck / Shit / Marde / Crisse /
Je t'aime / mon tabarnak (2009 : 7-8).

La fonction première du personnage n'est donc plus de faire progresser un conflit dont, de toute façon, on ignore l'origine. La fable de *Rouge gueule* n'est plus linéaire, mais elle n'a pas disparu : elle est indicielle et lacunaire, sans clôture, rythmée par la langue, au centre de laquelle le personnage continue d'exister. L'étalage de spécimens qui est proposé au spectateur plonge ce dernier dans une série de lieux communs, car bien que nous puissions être choqués par plusieurs propos tenus, aucun de ceux-ci n'arrive à bouleverser réellement par leur discernement ou leur nouveauté. Cet hyperréalisme – entendre ici l'éclatement des focalisations entraînant une multiplicité de points d'observation, l'importance accordée au détail, une sorte d'appréhension du réel, une multiplicité de représentations – participe à la création d'une atmosphère de déjà-vu, ou plutôt de déjà-entendu, tout en maintenant le spectateur dans une sorte de crispation physique alors qu'il entend des propos éreinteurs et désabusés à l'extrême à l'égard de la société et de ses semblables. Mais si les personnages ressentent une urgence de dire, ils n'ont pas toujours les mots pour arriver à communiquer, parfois même, l'impossibilité de dire est mise en avant : « faque / Bon / On se comprend / C'est bien / Je / C'est juste que / Ça peut pas nous / On va pas se » (2009 : 28-29).

Les personnages de *Rouge gueule* font aussi preuve d'une superficialité décomplexée, comme l'expose le monologue de

Dave dans le tableau « Some ugly shit », qui met le spectateur face à une sorte d'hypocrisie de la société, créant conséquemment un malaise. Le personnage élabore sa réflexion, et plus il croit que son raisonnement prend de la consistance, plus il en perd :

Je fais pas exprès / Chus pas fier de dire ça / mais les gens laids / je veux pas les connaître / Chus pas fier de dire ça / Je fais juste le constater / là / Je veux dire / Y sont laids / Je vis une sensation laide / quand j'es vois / C'est pas de ma faute / On dit / C'est du jugement / Tu fais juste te fier à tes yeux / Oui / OK / Correct / Je me fie à mes yeux / Pis? / Je me fie à mes yeux / mais / je veux dire / J'espère ! Qu'est-ce qui se passerait / si on se disait que / OK / on se fit [*sic*] pas à nos yeux / pis tomber d'un immeuble de trois cents étages / ç'a l'air de faire mal / mais peut-être pas dans le fond / Voyons don' / Tout le monde SAIT / que ça fait mal / Pourtant / y a tu quelqu'un ici / qui est tombé / d'un immeuble de trois cents étages? (2009: 16)

DE LA VIOLENCE NAÎT L'HUMOUR

Bien que le spectateur puisse souvent être horrifié ou floué par les personnages hétéroclites de *Rouge gueule*, il peut parfois se faire prendre par ce flot de paroles et... rire. Absurde, cynique, naïf : l'humour de la pièce revêt certes plusieurs formes. Parfois, il est direct et nous prend par surprise, comme l'illustrent les premières phrases du tableau « National sport » : « Ah / Vous étiez là / Faites-vous en pas / C'est pas ce que vous croyez / Je m'en vais seulement lui défoncer le crâne à coups / de bâton de golf » (2009: 56). Les propos comiques évoluent donc côte à côte avec les propos déstabili-

sants et violents. De ce point de vue, *Rouge gueule* entretient un lien de parenté avec le *In-Yer-Face*, ce mouvement théâtral britannique des années 1990 où il s'agissait de mettre en scène une violence plutôt démesurée et dont Sarah Kane fut l'une des plus importantes figures. Aleks Sierz, théoricien anglais de ce mouvement théâtral, affirme entre autres dans son ouvrage *In-Yer-Face! Le théâtre britannique des années 1990* que « [l]es versions plus modérées [du *In-Yer-Face*] tempèrent le pouvoir déstabilisant des émotions extrêmes en utilisant des outils de distanciation » (2011 : 24), dans ce cas-ci l'humour. *Rouge gueule* préfère raconter la violence, parfois dans le détail, au lieu de la montrer sur scène, avec des mots plus qu'avec des gestes. En voici un exemple issu du tableau « Butcher » :

je spote un gars au hasard le premier qui me tente pis
TOW! J'y crisse mon poing s'a yeule le gars je le connais
même pas je l'ai jamais vu TOW! J'y tape dans face dans
le ventre TOW TOW des ostis de gros coups de poing le
gars reçoit toute y a pas le temps de réagir y essaie de mettre
ses mains devant sa face je tape dans son ventre dans son
dos sans arrêt des ostis de gros coups TOW le gars se laisse
tomber sur le sol j'y tape dans face avec mes pieds j'y tape
dans le dos dins côtes je pogne une chaise de jardin je tape
avec la chaise les gens se retournent vers nous personne a
le temps de réagir ça dure pas dix secondes le gars est toute
pété en sang à terre dans le jardin su'le gazon à terre dans
cour je me retourne pis je fais un grand salut comme si
j'étais Kent Nagano crisse (2009 : 30-31).

Lorsque chacun des personnages prend la parole, cela s'effectue sous le sceau de l'évidence, car chacun est convaincu de la légitimité de sa parole, ce qui provoque un humour

cynique et un rire jaune. Lepage arrive donc à créer une déréalisation, à la manière dont Jean-Charles Chabanne, théoricien de l'humour au sein d'œuvres littéraires, l'exprime dans l'ouvrage *Le comique*, c'est-à-dire que

[l]e rire n'advierait que dans une atmosphère où les faiblesses qu'il vise par la moquerie n'évoquent pas de sentiment négatif trop puissant (la peur, la honte, le dégoût, la pitié...), où elles apparaissent sans conséquence ou sans importance, sont en quelque sorte déréalisées (2002 : 16).

POLYPHONIE HÉTÉROMORPHE

Un peu plus tôt, j'affirmais que le personnage ne porte plus un dialogue à deux voix, mais un dialogue à plusieurs voix. En fait, il serait encore plus juste d'employer les termes de « polyphonie hétéromorphe » (Guay, 2010a : 15), car des visions du monde multiples sont élaborées par les personnages de *Rouge gueule*. Au fil de la pièce, ils acquièrent une autorité sur l'auteur et arrivent en quelque sorte à s'émanciper. Dans la représentation, il y a même formation d'un chœur à cinq voix dans le tableau « Pep talk », ce qui attribue un caractère collectif au propos lui-même. Mais dans le texte

énonciation et réception ouvrent l'événement spectaculaire à une variété de points de vue et à une compréhension personnelle, voire spécifique, de l'événement spectaculaire. Ce jeu de double ouverture à l'Autre du discours spectaculaire [serait] susceptible de favoriser la cohabitation de plusieurs voix au sein des deux pôles de la communication théâtrale (Guay, 2010a : 30).

Cette multiplicité des voix – entendues ici comme discours – renouvelle la communication théâtrale et s’amalgame bien avec le dialogisme mentionné ci-dessus.

Là où le caractère hétéromorphe de la polyphonie se manifeste davantage, c’est lorsque celle-ci contribue à évacuer la conception manichéenne au théâtre pour laisser place à une plus grande indulgence et à l’autonomie du spectateur. Ce dernier peut ainsi avoir l’impression qu’il assiste à une représentation théâtrale mi-documentaire, mi-fiction. C’est d’ailleurs ce qu’avancent David et Jacques, à savoir que l’absence de psychologie des personnages dispose le spectateur à « aborder la théâtralité actuelle en prenant conscience de l’indécidabilité d’un monde où le vrai et le faux sont interchangeable » (2008 : 10). On pourrait aussi comparer ce type d’expérience théâtrale à la lecture du journal, où l’ensemble des textes forme un tout malgré les discours distincts qui le composent : le spectateur assiste à la représentation de l’aspect chaotique du monde et expérimente l’altérité.

De même que le *In-Yer-Face*, *Rouge gueule* « remet en cause les systèmes d’opposition binaires qui nous définissent : humain/animal, propre/sale, sain/malsain, normal/anormal, bien/mal, vrai/faux, réel/fictif, bon/mauvais, juste/injuste, art/vie » (Sierz, 2011 : 24). Pour cette raison, les spectateurs percevront tous différemment un texte comme *Rouge gueule*, mais savoir qui des personnages a tort ou a raison n’a plus de sens, tout le monde portant en soi une part d’ombre et de lumière. De plus, le concept du personnage au corps

vacant s'allie avec celui de la polyphonie hétéromorphe, ce qui laisse place à plusieurs discours, qui sont parfois violents, parfois drôles, parfois les deux simultanément. Les corps vidés peuvent s'emplir d'une matière monstrueuse qui n'est peut-être pas la leur, au fond, mais la reproduction d'un discours circulant dans la société.

Rouge gueule propose donc des personnages singuliers, d'une sensibilité qui s'exprime mal, bourrés d'un discours irréfléchi, soudain, inapproprié et violent. Ils sont purgés de substances humaines, d'intériorité et ils sont à même de s'échanger les rôles de coupable et de victime. Leurs actions aboutissent à un processus de déréalisation, ce qui donne à la pièce un humour somme toute assez noir. Ces personnages individualistes, croulant sous une force externe qu'ils ne comprennent pas, sont détachés du monde dans lequel ils vivent et se divertissent de manière inquiétante. Ils sont utilitaires, pour ne pas dire accessoires aux multiples discours qui façonnent la pièce, d'où le « personnages-réseau ». *Rouge gueule* ne porte ni jugement ni accusation, n'impose aucune hiérarchie, et son spectateur a beaucoup à apprendre du faux dialogue qu'elle tient avec lui.

BIBLIOGRAPHIE

- APOSTOLIDÈS, Jean-Marie (2008), « Le théâtre de la frontalité », *Tangence*, n° 88, p. 15-27.
- BAKHTINE, Mikhaïl (1970), *La poétique de Dostoïevski*, traduit par Isabelle Kolitcheff, Paris, Éditions du Seuil.
- BERGSON, Henri (2011), *Le rire: essai sur la signification du comique*, Paris, Éditions Payot & Rivages.
- CHABANNE, Jean-Charles (2002), *Le comique*, Paris, Gallimard.
- COUTURE, Philippe (2011), « Pour en finir avec le théâtre engagé: entretien avec Étienne Lepage », *Jeu*, n° 139, p. 79-84.
- DAVID, Gilbert, et Hélène JACQUES (2008), « Liminaire. Devenir de l'esthétique théâtrale », *Tangence*, n° 88, p. 5-14.
- GUAY, Hervé (2008), « Vers un dialogisme hétéromorphe », *Tangence*, n° 88, p. 63-76.
- GUAY, Hervé (2010a), « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*, n° 47, p. 15-36.
- GUAY, Hervé (2010b), « Le rouge aux lèvres », *Spirale*, n° 231, p. 60-61.
- JACQUES, Hélène (2010), « Consensuelle provocation: *Rouge gueule* », *Jeu: revue de théâtre*, n° 135, p. 84-89.
- LEFEBVRE, Pierre, et Evelyne DE LA CHENELIÈRE (2011), « Entre la page et le plateau: dialogue avec Marie-Christine Lesage », *Liberté*, vol. 52, n° 3, p. 40-53.
- LEHMANN, Hans-Thies (2002), *Le théâtre postdramatique*, traduit par Philippe-Henri Ledru, Paris, L'Arche Éditeur.
- LEPAGE, Étienne (2009), *Rouge gueule*, Montréal, Dramaturges Éditeurs.
- LESAGE, Marie-Christine [s. d.], « La dramaturgie québécoise contemporaine: petits instantanés d'un paysage dramatique en pleine transformation », *Pausa* 32, p. 1-11.

- NEVEU, Olivier, et Armelle TALBOT (2013), « Entretien avec Jean Rancière », *Théâtre/Public*, n° 28, p. 7-15.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (2008), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (dir.) (1994), *Les pouvoirs du théâtre. Essais pour Bernard Dort*, Paris, Éditions Théâtrales.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2012), *Poétique du drame moderne*, Paris, Éditions du Seuil.
- SIERZ, Aleks (2011), *In-Yer-Face! Le théâtre britannique des années 1990*, traduit par Nicolas Boileau et Delphine Lemonnier-Textier, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- UBERSFELD, Anne (1996), *Lire le théâtre III: Le dialogue de théâtre*, Paris, Éditions Belin.