

« La fiction du bâtard chez Jean Marc Dalpé : Dire l'homogène » dans Stéphanie Nutting et François Paré (dir.), *Jean Marc Dalpé : Ouvrier d'un dire*, Prise de parole, 2007, p. 225-241.

LA FICTION DU BÂTARD CHEZ JEAN MARC DALPÉ :

Dire l'homogène

FRANÇOIS OUELLET

Université du Québec à Chicoutimi

Tout mêlé, rabouté ensemble. Shake-a-shake-a-shake.

JEAN MARC DALPÉ

« La fête des Mères » (Trick or treat)

1. LA FICTION DU BÂTARD

Dans une brillante conférence prononcée au Collège universitaire de Saint-Boniface en 1996, Jean Marc Dalpé s'amuse beaucoup tout en parlant le plus sérieusement du monde de ce qu'il appelle sa fiction du bâtard. Dans cette conférence, théâtralisée (la transcription de la conférence intègre même des didascalies!), Dalpé se met lui-même en scène en parodiant Edipe devenu aveugle. Je cite la fin :

Maintenant, peut-être que moi j'peux vivre avec ça. Mais vous autres?
Oubliez pas que j'suis un bâtard, et que mes parents m'ont abandonné.
Qui sait quels crimes j'ai commis?
Lesquels je commettrai?
(jeu : lunettes noires comme celles d'un aveugle)
Et ce que me réservent les dieux?

Cela dit, remarquez que chez Sophocle, il n'y a que les aveugles qui voient juste.

(*En quittant le podium en aveugle*) [...] (I, «Culture et identité canadienne», 248)

Cette citation appelle au moins trois observations.

1.1. *L'évidence*. La mise en scène est habile, car la parodie oedipienne se trouve somme toute à désamorcer d'avance tout discours critique qui prétendrait prendre trop au sérieux un sujet dont l'auteur lui-même n'est pas dupe. Ainsi, vous pourrez bien observer que le fils tue le père et que celui-ci viole sa fille adoptive dans *Le chien*, que le neveu tue symboliquement celui qui serait comme son père adoptif dans *Eddy*, que le jeune amoureux de Marie tue le père adoptif de celle-ci parce qu'il l'avait violée dans *Un vent se lève qui éparpille*, on pourra toujours vous dire : Dalpé nous avait déjà prévenu, il n'y a là rien de nouveau. D'ailleurs, Dalpé reviendra explicitement sur la référence oedipienne dans son roman :

Y'a des lois. Des lois qui même si elle [sic] étaient écrites nulle part, seraient des lois pareil.

— *Comme...?*

— *Comme pas s'envoyer en l'air avec son sang. Tu t'envoies en l'air avec ton sang, tu finis toujours par te faire punir.*

— *Toujours?*

— *Comme dans les histoires, t'sais, les vieilles histoires là... T'en rappelles?*

— *Quelles histoires?*

— *Les vieilles histoires des Grecs (V, 164).*

Bref, ce sont de vieilles histoires, les lois sont intangibles, il n'y a rien de nouveau sous le soleil; et c'est bien parce qu'il n'y a là rien de nouveau que Dalpé se permet de se répéter. Partant, en raison même de son évidence, il n'y aurait qu'à clore cette question. Dire «Œdipe», c'est déjà tout dire; vouloir dire plus, ce ne serait que redire «Œdipe».

1.2. *L'hybride*. Il faut pourtant pouvoir dire plus. Et pour cela, il faut d'abord voir ce qui a amené Dalpé à terminer sa conférence sur le rappel du mythe. C'est un trait biographique. Dalpé

raconte qu'il n'a pas connu ses parents biologiques. Or, « les enfants abandonnés qui connaissent pas leurs vrais parents finissent souvent mal... On n'a qu'à se souvenir d'un certain Œdipe » (I, « Culture... », 239). Dalpé poursuit son histoire : 10 jours après sa naissance, il est adopté par un père francophone et une mère anglophone. Sa fiction du bâtard prend forme : il est « un métis, un être (culturellement, linguistiquement) hybride » (243), et cette fiction s'oppose à celle qui propose une vision du monde qui « lie la notion d'identité à une notion de frontières » (244). Ainsi, dans la fiction de Jean Marc Dalpé, « toutes les cultures sont hybrides », et cette fiction « m'aide à vivre parce que je ne me perçois plus comme un paria, mais comme un parmi d'autres » (245). Stéphanie Nutting a déjà travaillé sur ce concept d'hybridation dans *Le chien*¹ ; en ce qui me concerne, je voudrais prolonger, dans un certain sens, les travaux de Nutting en suivant la voie œdipienne ouverte par le dramaturge. Car l'être hybride, quoi qu'on en pense, ce n'est pas seulement le bâtard qui, dans une perspective socioculturelle, échappe aux catégorisations de l'identitaire fixe ; c'est plus profondément celui qui choisit la mère contre le père. En psychanalyse, faut-il le rappeler, le père fait advenir l'altérité, l'autre, le langage. La fonction du père est précisément de séparer cet être hybride que forment l'enfant et la mère. Du reste, Dalpé, dans sa conférence, dit bien que c'est la mère qui crée la forme hybride. Dalpé explique d'abord qu'en grandissant il a compris qu'il devait avoir une identité. Il a alors choisi de s'exprimer dans la langue du père francophone.

Mais un jour, j'ai bien compris qu'il y avait des conséquences à mon geste.

(jeu avec diapos : en enlevant une, je me retrouve en déséquilibre)

Premièrement qu'il me manquait quelque chose dans ma vie, et que cela créait un certain déséquilibre intérieur. [...] Hey! she's my Mom! And if

¹ Voir Stéphanie Nutting, « Entre chien et homme : l'hybridation dans *Le chien* de Jean Marc Dalpé », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone : Entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2001, p. 277-290.

you think she's going to let me pretend she's not there, you don't know my mother!

Come on back in here, Mom (*I*, «Culture...», 242)!

C'est comme si Dalpé nous disait : j'ai choisi la langue de mon père pour m'exprimer, pour écrire, mais dans cette langue la mère fait retour. Le retour de la mère dans la fiction du bâtard «rééquilibre» les choses, en effet : au meurtre du père succède, selon l'impératif «il s'agit de devenir un homme», le désir d'une femme qui tiendra lieu, en chair et en os, de la perte irrémédiable du signifiant maternel. Le parricide constitue toujours le moment inaugural. Il est «au commencement». Mais c'est aussi dans l'ordre des choses qu'il suffise d'instituer le parricide pour que la mère fasse retour. Au commencement, il y a le parricide du *Chien*. La suite du *Chien*, c'est *Un vent se lève qui éparpille*, dont je parlerai bientôt.

1.3. *L'aveugle*. Mais le désir de la mère ne paraît pas. Dans aucun texte de Dalpé le fils ne couche avec la mère; en revanche, le fils tue toujours le père. C'est vrai. Mais il faut se rappeler que Dalpé dit que, chez Sophocle, il n'y a que les aveugles qui voient juste. Il faut presque prendre le mot à la lettre. Il y a chez Dalpé une sorte de «point de vue aveugle». Un point de vue aveugle comme on dit, lorsque nous conduisons en voiture, qu'il y a un angle mort. Des angles morts, il faut se méfier parce qu'il s'y passe quelque chose qu'on ne voit pas, qui nous échappe. Le point de vue aveugle intervient de la même façon : le texte montre quelque chose qu'on ne voit pas, du moins pas tout de suite. Les textes de Dalpé sont construits à partir de blancs, de trous, de manques. C'est lui-même d'ailleurs qui le dit : «Dans *Eddy*, et encore davantage dans *Lucky lady*, je me trouve dans un parler populaire et en même temps... dislexique [*sic*]; il y a des mots qui manquent, je laisse de la place au sous-texte, je travaille beaucoup le rythme. Je laisse au spectateur le soin de remplir les trous².» Dyslexique : difficulté à lire; difficulté à voir. Mais chez Dalpé le dyslexique est une forme valorisée du langage, une autre manière de faire voir, comme

² Michel Vaïs, «Urbain des bois. Entretien avec Jean Marc Dalpé», *Jeu*, n° 73, décembre 1994, p. 20.

Œdipe. Le « parler dyslexique », en marge du « parler populaire », creuse le texte, approfondit la compréhension du texte. Bref, dans cette sorte de dyslexie œdipienne, fond (Œdipe aveugle) et forme (le parler dyslexique) coïncident.

Je voudrais, dans les pages suivantes, essayer de montrer comment fonctionnent ces manques du texte, cette espèce de « sous-texte » à partir de quelques exemples choisis. Parce que le sous-texte ne peut être dégagé de la même façon dans la prose et dans l'écriture dramatique, je traiterai d'abord du roman de Dalpé, *Un vent se lève qui éparpille*, puis d'une de ses pièces, *Lucky lady*.

2. ROSA, ROSÆ, ROSAM

Repartons d'Œdipe : il a tué son père, puis couché avec sa mère.

2.1. *Le parricide*. Il est clair chez Dalpé. S'il est vrai, comme le voulait Freud, qu'au commencement fut le meurtre du père, Dalpé fait de ce meurtre tout le propos de sa première pièce écrite en solo, *Le chien*. Dans sa deuxième pièce, *Eddy*, le parricide est bien sûr dans l'attitude de Vic à l'égard de son oncle, Eddy, qui joue auprès de lui le rôle d'un père adoptif. Mais on voit que ce parricide est déjà plus discret, il est comme voilé. La représentation est davantage symbolique : Eddy agit comme s'il était le père de Vic et celui-ci fait comme s'il tuait Eddy. Et quand Vic se défend en disant : « J'FAIS RIEN DE DIFFÉRENT DES AUTRES. J'FAIS COMME TOUT L'MONDE. (vers Eddy) J'te câlisse pas d'couteau dans l'dos » (E, 173), on comprend qu'il se trouve exactement à dire le contraire de ce qu'il a fait symboliquement, et cela précisément parce qu'il a fait ce que font tous les fils : ils tuent leur père. Sur ce plan, *Eddy* ménage déjà des marges, des manques qu'il n'y avait pas dans *Le chien*, qui est plus explicite. Le roman *Un vent se lève qui éparpille* reprend en quelque sorte la structure symbolique d'*Eddy* : le jeune Marcel tue le père adoptif de son amoureuse, Marie. Le roman s'ouvre sur ce parricide symbolique. C'est bien la scène primitive qui est première ; retour au *Chien*.

Pourtant, ce que raconte ce roman, c'est autre chose. Ce roman, qui s'ouvre sur un parricide, ne peut pas dire pendant

200 pages ce que nous savons d'emblée, ce serait absurde. Certes, nous ne savons pas tout de suite qui a été la victime de Marcel. Nous ne connaissons, au début, que l'identité de l'assassin (chapitre 1). Plus loin, nous assistons à une fête bien arrosée au cours de laquelle Marcel se fait battre par Richard Ayotte (chapitre 3). Le lecteur est amené à penser que Richard Ayotte sera la victime de Marcel. Enfin, nous apprenons le nom de la victime : Joseph (chapitre 4). Globalement, Dalpé laisse des trous (est-ce Richard Ayotte ou Joseph, par exemple?), mais au terme du quatrième chapitre tout est explicite, nous sommes situés. En fait, ce qui m'intéresse ici, c'est un « trou » drôlement plus persistant, un « blanc » tellement lumineux qu'il nous aveugle. Ce trou, c'est celui que fait le chapitre 2 dans la description que je viens de donner de la première partie du roman ; et ce trou a à voir avec l'autre versant de l'œdipe : si Œdipe a tué son père, c'était pour coucher avec sa mère.

2.2. *L'inceste*. Que raconte le chapitre 2 ? Un bref séjour de Marcel à Toronto environ sept mois avant le crime. Sur un coup de tête, Marcel décide de se joindre à trois bûcherons de la Pitt qui se rendent à Toronto. Marcel, qui n'est jamais allé plus loin que Timmins, va voir un peu de pays et pas n'importe lequel. Toronto lui apparaît comme un lieu de transgression, comme « la biblique Gomorrhe » (V, 19). Aussi les bûcherons disent-ils à Marcel qu'ils entendent bien faire un homme de lui. Comment ? En l'abandonnant. Seul, Marcel doit se débrouiller dans la « ville-reine », dans la ville pécheresse. Voilà donc Marcel abandonné, qui de ce fait est sommé d'agir et de faire un homme de lui. Comment faire pour devenir un homme ? Simple : il entre chez Maggie's Tattoo Parlor pour se faire tatouer sur un sein, ce qu'il voit comme la preuve de son amour pour celle qu'il espère épouser bientôt, Marie. Est-ce bien une transgression de la loi ? Est-ce bien là un acte par lequel il fait un homme de lui ? Sans aucun doute. Cet acte le dépasse tellement que Marcel en a le vertige juste à y penser : « le cœur lui débattant cent milles à l'heure parce qu'il avait enfin décidé de faire ce qui lui était venu en tête puis n'avait cessé de lui revenir à l'esprit depuis qu'il s'était attardé en chemin devant la petite vitrine du Maggie's

Tattoo Parlor de la rue Sherbourne et qu'il s'était dit tout à coup, soudain pris d'un vertige / Pour elle, ouain, pour elle!» (V, 21-22). Toronto ville-reine pécheresse, l'impératif : «Tu deviendras un homme», le vertige de Marcel : c'est amplement pour nous mettre la puce à l'œil et voir que le texte est en train de ménager là, sans en avoir l'air, un sous-texte fondamental, celui de la mère.

Le nom de l'amoureuse de Marcel nous met déjà sur la piste, évidemment : Marie a beau être la nièce de Joseph, elle se comporte comme si elle était sa femme. Et Dalpé, qui n'a pas choisi les noms de ses personnages au hasard, nous renvoie au couple du Nouveau Testament : Marie et Joseph. Marie est certainement la première de toutes les mères. Mais ce n'est pas tant cette mère biblique qui importe ici, ni même la Marie du roman dont Marcel se dit si amoureux, que le sous-texte symbolique que ces figures instituent autour de la mère du roman. La vraie mère, c'est la femme de Joseph, Rose. Celle qui, avec son mari, a adopté Marie avec d'autant plus de volonté qu'elle est stérile. (Ici encore d'ailleurs prend forme un autre blanc : Rose n'enfante pas plus que Marie, qui accouchera du Christ sans avoir jamais perdu sa virginité.) Or, derrière le nom de Marie que Marcel se fait graver dans la peau, nous lisons avant tout le nom de la mère : Rose. En effet, c'est une rose que Marcel se fait tatouer sur le sein. Le nom *Marie* à la fois pointe vers la figure de la mère et masque la mère dont il est question pour comprendre l'enjeu œdipien du roman : Il est en effet dans l'ordre œdipien des choses que Marcel, qui s'est fait tatouer l'insigne de Rose à Toronto, en vienne sept mois plus tard à tuer le mari de Rose, donc celui qui est en position symbolique de père pour Marcel. La première transgression du roman, ce n'est pas entre Marie et Joseph, comme nous pouvons le penser à un premier niveau de lecture, mais entre Marcel et Rose, comme nous le fait bien voir le « sous-texte ».

Dans les heures qui suivent son départ de Toronto, Marcel, qui retourne en autobus vers le Nord, fait un mauvais rêve dont il se réveille en hurlant. En rêve, son père, le regard rouge braqué sur Marcel, blâmait son fils. «[M]ais de quoi?», se demande

Marcel, qui, fiévreux, se sent au plus mal : « J'vas mourir, fuck » (V, 30). Tout cela est la réaction épidermique du tatouage sans doute ; mais comment ne pas comprendre, dans le contexte que j'ai essayé de mettre en lumière, que ces lignes participent davantage d'un enjeu symbolique souterrain qui oriente tout le travail d'écriture de l'écrivain. Elles mettent en évidence la crainte, par Marcel, de l'interdit de la loi du père, qui le punirait d'avoir la mère « dans la peau » (dans les deux sens de l'expression). À partir de cette transgression dans la ville de Gomorrhe, c'est une lutte à finir entre le fils et le père : Marcel aura le dernier mot.

3. LEMON INCEST

Dans le commentaire fait à Michel Vaïs que j'ai précédemment cité, Dalpé parle d'*Eddy* et insiste particulièrement sur *Lucky lady* pour évoquer son travail d'écriture sur le manque. Prenons le dramaturge au mot et allons lire, en aveugle, *Lucky lady*. Je voudrais ici donner un autre exemple de cette écriture du blanc, qui me paraît une fois de plus structurer le texte de façon fondamentale. Mais cette fois-ci, c'est l'inverse : non plus le fils et la mère, mais la fille et le père.

Ce qui était explicite dans *Le chien* (le père a violé sa fille) et dans *Un vent se lève qui éparpille* reste en apparence camouflé dans *Lucky lady*. À première vue, la pièce ne traite ni de parricide ni d'inceste. Zach, qui est en prison, doit de l'argent aux Hell's ; il a chargé Bernie, son codétenu maintenant libéré, de leur remettre cet argent qu'en principe il trouvera caché chez Shirley, la copine de Zach. Mais celle-ci en a dépensé une partie. Pour se renflouer, ils vont jouer aux courses, espérant tirer profit d'une combine que Mireille a fait connaître à Bernie. Or, le cheval sur lequel ils ont tous parié franchit le premier la ligne d'arrivée : ainsi Zach remboursera sa dette, Bernie remettra sa part à Claire pour que puisse en bénéficier l'enfant qu'ils ont eu ensemble, et Mireille réalisera son grand rêve, partir pour l'Arizona, qu'elle affirme être la terre de ses ancêtres. Pièce malheureuse à la fin heureuse, pourrions-nous dire. Nous savons que *Lucky lady* est

une commande qui a été écrite par Dalpé dans le contexte d'un travail exploratoire avec les comédiens. Dans la postface à la publication de la pièce, le metteur en scène, Michel Nadeau, explique ainsi le choix de la fin heureuse de la pièce : « La raison pour laquelle nous avons décidé de conserver la victoire finale est venue du constat suivant : dans la dramaturgie québécoise contemporaine, il est bien rare qu'une pièce s'achève sur une ouverture³. » Est-ce pour cette raison aussi que les motifs du meurtre du père et de l'inceste, qui sont les fondements du théâtre de Dalpé, sont ici absents, du moins explicitement? Peut-être n'avaient-ils pas leur place dans une pièce dont le dénouement devait être heureux? Quoi qu'il en soit, si le propos de Nadeau est pour le moins curieux d'un point de vue esthétique (comme si la pièce devait se définir par rapport à un constat vaguement sociologique qui était extérieur à sa propre dynamique d'écriture), heureusement qu'il y a l'écriture trouée de Dalpé.

Je voudrais attirer l'attention sur deux dialogues du texte, qu'il faut lire l'un en fonction de l'autre et qui sont d'excellents exemples du « parler dyslexique ». Je reproduis immédiatement ces dialogues entre Mireille et Claire, qui d'ailleurs se suivent chronologiquement. Vous savez comment la pièce est construite : Dalpé fractionne les dialogues des personnages en intercalant d'autres dialogues, de sorte que nous avons accès graduellement à plusieurs dialogues fragmentés. À nous, lecteurs, de les reconstituer, ce qui est du reste une première façon de remplir les trous.

Dialogue 1

MIREILLE : Moé j'suis certaine qu'y va v'nir nous voir.

Pause.

Y pourra pas s'en empêcher... Y sont d'même... Peuvent pas s'en empêcher au moins d'voir... toqués, buckés /

CLAIRE : J'veux pas en parler.

Pause.

MIREILLE : Y sont pris avec... l'appel.

CLAIRE : J'veux pas en parler.

Pause.

³ Michel Nadeau, « *Blazing* [sic] *bee to win* », postface, dans Jean Marc Dalpé, *Lucky lady*, Montréal et Sudbury, Boréal et Prise de parole, 1995, p. 176.

MIREILLE : Y savent pas quoi faire avec, par exemple...

CLAIRE : Y'en a.

MIREILLE : Pas sûr ça. Pas sûr pantoute.

CLAIRE : Non, non, y'en a...

MIREILLE : Pas sûr...

[...]

CLAIRE : Toé t'en veux pas d'kids?

MIREILLE : Peux pas. (*courte pause*) C'tout' fucké en d'dans icitte depuis que j'ai treize ans. Une étoile filante.

CLAIRE : Là (*LL*, 1995a, 37-39)!

Dialogue 2

CLAIRE : Mais ça icitte... les étoiles, les vœux, le trip... c'est pas indien.

MIREILLE : C'est pas indien? Comment tu sais ça?

CLAIRE : Je l'ai lu. Queque part.

MIREILLE : Ouain?

CLAIRE : Ouain. C'est blanc. C'est européen.

MIREILLE : Européen?

CLAIRE : Ouain.

Pause.

CLAIRE : Pis comme si c'est européen, comme si c'est pas indien... Ton père le faisait pareil même si...?

MIREILLE : C'est tout' mêlé. Tout' mélangé... la connaissance... les chants, les tambours, les prières... (*pause*) Les vraies affaires c'est rendu des contes pour enfants pis nos contes pour enfants y'en a qui prennent ça pour du cash.

CLAIRE (*en souriant*): C'est fucké.

Pause.

MIREILLE : Mais y'en a qui savent la différence. Y'en a. J'te dis pas qu'y'en a pas ou qui sont tous morts. Non, non, y'en a. (*courte pause*) L'Arizona. (*courte pause*) L'Arizona. C'est là qui sont.

CLAIRE : Ouain?

MIREILLE : C'que tu fais c'est tu montes dains montagnes au-dessus du désert. Tu t'trouves une place. Une place propre. Une place pure. Pis faut la laisser comme ça quand tu pars fait que t'amènes rien, tu reviens avec rien. (*courte pause*) Mais tout' est là, pis tout' se passe, pis tout' est changé (*LL*, 1995a, 51-52).

Lors de la première lecture, ces dialogues sont difficilement compréhensibles. De quoi parlent les deux femmes exactement? Dalpé recourt volontairement à un parler elliptique; les points de suspension ne marquent pas seulement des pauses dans le discours, ils servent surtout à suggérer des choses. Il faut dire que c'est là le premier critère de véracité du texte : les personnages se parlent entre eux, chacun s'adressant à l'autre et non au lecteur ou au spectateur. Si Claire et Mireille se comprennent entre elles dans une économie de langage, pourquoi en feraient-elles davantage? Mais c'est justement cet espace de suggestion que dégage le travail de dialoguiste de Dalpé, travail qui fait que la véracité des échanges contient un sous-texte, une autre vérité. Il n'est plus question alors de la véracité de ce que les personnages disent, mais de la vérité qu'ils se trouvent à dire en ne sachant pas le dire. Enfin, dans le cas présent, si ce que dit Claire est, de fait, assez clair, on n'en dira pas autant de Mireille, qui me semble hériter ici de la part essentielle de l'obscurité du sous-texte.

La première réplique, qui est de Mireille, fait allusion à Bernie : viendra-t-il ou non à sa sortie de prison? Selon Mireille, il ne pourra pas s'empêcher de venir puisqu'il est maintenant père et qu'il n'a encore jamais vu sa fille, qui est âgée de quelques mois seulement. Puis Mireille passe de Bernie aux pères en général. Donc, le texte porte sur la question de la paternité, sur le rôle des pères. Il est difficile pour Mireille de poursuivre sur ce sujet, puisque Claire affirme ne pas vouloir en parler. Aussi Claire finit-elle par retourner la question à Mireille : veut-elle des enfants? Mireille réplique à peu près sans hésiter : « Peux pas. *(courte pause)* C'tout' fucké en d'dans icitte depuis que j'ai treize ans ». Qu'entend-elle par là? Impossible de le dire avec exactitude. Dans l'ensemble, on retiendra de ce passage deux choses : d'abord qu'il est question de père, ensuite qu'il n'est pas clair de comprendre pourquoi Mireille ne peut pas avoir d'enfants. La suite du dialogue, une quinzaine de pages plus loin, nous éclairera.

La première réplique du deuxième dialogue, prononcée par Claire, fait allusion à un autre père : non plus Bernie, mais le père de Mireille (nous avons précédemment appris qu'il serait une sorte de sorcier indien). Le père de Mireille n'est pas plus nommé

que ne l'est Bernie. Surtout, c'est comme si Claire retournait à Mireille le sujet de la question que celle-ci lui avait d'abord posée. Du reste, c'est le juste retour des choses : dans le dialogue précédent, c'était un échange sur le père sorcier de Mireille (LL, 1995a, 35-36) qui avait amené celle-ci à parler de Bernie. Elles savent de qui elles parlent et cela leur suffit. Quant au lecteur, il est obligé, pour se démêler, et à supposer qu'il a compris de quoi elles discutent, de déduire que le sorcier de père de Mireille est probablement l'Indien dont il est question. Dans tous les cas, et c'est ce qui importe, ces discours (respectivement sur Bernie et sur le père de Mireille) se démarquent à partir d'un objet commun : tous deux parlent du père, mais dans le cas de Claire il s'agit du père de son enfant, tandis que dans le cas de Mireille, il s'agit de son propre père. En outre, il s'agit pour Claire de savoir si Bernie viendra la voir, tandis que Mireille compte aller voir son père. Enfin, ce qui amènera Bernie auprès de Claire, c'est son enfant ; quant à ce qui conduira Mireille vers son père... On ne sait trop encore, mais nous commençons peut-être à y voir un peu plus clair.

C'est que le texte, de façon implicite certainement, mais non moins affichée, tend à confondre les situations, comme si la situation de Claire (elle a eu un enfant de Bernie) devait nous éclairer sur le secret de Mireille («Peux pas») et nous faire comprendre du coup la cause énigmatique de ce «Peux pas» : «C'tout' fucké en d'dans icitte depuis que j'ai treize ans.» Osons donc cette hypothèse : et si Mireille, à 13 ans, avait été violée par son père ? Voyons comment tout le reste du dialogue cultive l'ambiguïté à ce propos. Plus loin, toujours dans le deuxième extrait, Claire demande : «Ton père le faisait pareil même si...?» Il faisait quoi ? un vœu quand il voyait une étoile filante ? Dans le contexte réaliste de la conversation, probablement. Et pourtant, il y a autre chose, à tout le moins l'écriture, avec ses points de suspension, cherche à dire autre chose qui ne se dit pas. Sinon, pourquoi Dalpé ne laisse-t-il pas Claire terminer sa phrase, qui se lirait à peu près comme ceci : «Ton père faisait un vœu même s'il... était indien ?» ? Les points de suspension créent une ambiguïté. Dans le contexte réaliste de la conversation, si Claire ne termine pas sa

phrase, c'est que Mireille lui coupe la parole. Mais la réplique de Mireille ne nous laisse pas en reste, elle ne fait rien pour lever l'ambiguïté, c'est le moins qu'on puisse dire : « C'est tout' mêlé. Tout' mélangé... ». Et Claire de préciser : « C'est fucké ». Le mot est essentiel ; il nous ramène à la fin du premier dialogue, où Mireille disait ne pas pouvoir avoir d'enfant justement parce que c'est « fucké » dans elle ! Bref, à ce qui est immédiatement (il)lisible dans le contexte réaliste de la conversation (l'espèce de rapport de superstition du père-sorcier au cosmos) se superpose un contexte suggestif (celui de la paternité, puisque c'est bien à cette idée que nous sommes ramenés en bout de ligne). De deux choses l'une. Du point de vue contextuel, le père de Mireille le ferait pareil, c'est-à-dire qu'il fait un vœu quand il voit une étoile filante, mais Mireille n'en est pas certaine parce que les connaissances qu'elle a des rites indiens sont en elle « mêlées » et « mélangées ». Du point de vue symbolique, le père aurait autrefois violé sa fille, ce qui fait que tout est « mêlé » en elle et qu'elle ne peut pas avoir d'enfant. Car comment peut-on oser avoir un enfant d'un père incestueux ? Et puis, quand Mireille avoue qu'elle est « mêlée », « mélangée », n'est-ce pas le lien incestueux qu'elle trahit : le mélange des sangs, le pareil, le même ? Le père l'a fait « pareil même si... ? ».

Poursuivons le dialogue en ayant en tête la perspective symbolique. Après que Claire a précisé, dans l'extrait deuxième : « C'est fucké », Mireille retrouve curieusement la structure langagière de ses répliques du premier dialogue : « Mais y'en a [...] ». À la fois elle repasse, comme précédemment, du singulier au pluriel (de Bernie aux pères, de son propre père aux pères) et elle retombe dans le même travers linguistique (le « y » pour désigner les pères). Quand ensuite Mireille explique à Claire qu'il s'agit de se rendre dans une « place pure » au sommet de la montagne en Arizona, qui évoque des odeurs de virginité et de fausse innocence, on devient décidément de plus en plus soupçonneux, comme le devient Claire elle-même, qui avec raison flaire la secte derrière tout cela, mais ne parvenant qu'à faire fâcher Mireille : « C'est pas un trip fucké de secte parc' j'te parle... [...] HEY! J'AI PAS BESOIN DE TES DOUTES!!! J'ai pas besoin de ça » (LL, 1995a, 53). Sur quel bobo Claire a-

t-elle mis le doigt pour que Mireille s'emporte ainsi? Incidemment, il n'y a pas que Claire qui doute; les blancs du texte engagent une lecture du doute.

On voit combien le texte s'expose avec beaucoup de pudeur. On dit sans dire, du bout des lèvres. Tellement que nous parvenons parfois à entendre ce qu'il faut lire parce que nous avons en tête les autres textes de Dalpé et que nous connaissons le noyau œdipien de ses textes, parce que nous savons à partir de quelle histoire originaire il travaille son écriture, sa fiction du bâtard. De ce point de vue, *Le chien* annonce *Lucky lady*, comme *Lucky lady* annonce *Un vent se lève qui éparpille*. Dans *Lucky lady*, Mireille, qui aurait peut-être été violée, désire retrouver son père sorcier. Il faut préciser encore que ce désir participe d'un fantasme complexe, puisque nous apprendrons à la fin de la pièce qu'elle s'est inventé un père et qu'elle est en fait d'origine italienne. À la fois le fantasme dévoile le désir incestueux (je désire mon père) et déculpabilise ce désir (mais ce n'est pas mon père). Sans doute est-elle doublement « mêlée » (inceste et confusion des figures); reste qu'elle veut retrouver une image de père et que cet espoir se réalise probablement à la fin de la pièce. Ce texte occupe donc une position symbolique intermédiaire entre *Le chien* et le roman de Dalpé quant au traitement et à l'évolution de la question incestueuse. Dans *Le chien*, le viol est explicite, mais Céline ne l'a pas voulu; au contraire, elle va partir avec sa mère en abandonnant le père à son sort (se faire tuer par le fils). Marie, l'héroïne d'*Un vent se lève qui éparpille*, va beaucoup plus loin: elle couche avec celui qui lui tient lieu de père (cette image de père que se construit Mireille), mais ce n'est pas un viol. Au contraire, c'est elle qui désire cet homme, quoi que Marcel ait pu penser, « inventer », comme il le dit lui-même d'ailleurs. Bref, d'un texte à l'autre, l'idée même du viol par le père se trouve désamorcée au profit d'un acquiescement par la fille au désir du père. Les « blancs » de *Lucky lady* visent à taire cette situation, une situation qui était impensable dans *Le chien*, mais que Dalpé rendra explicite dans son roman. Il est vrai que Joseph se fait tuer; il reste tout de même un progrès sensible dans le traitement du motif incestueux. Et c'est peut-être précisément parce que

Dalpé parvient, pour la première fois dans son roman, à « cautionner » cette relation, qu'il peut, pour la première fois, aller plus loin encore et suggérer la relation incestueuse entre le fils et la mère au-delà de celle entre la fille et le père. Gageons que l'écriture de Dalpé se développera dorénavant dans ce sens.

DIRE L'HOMOGÈNE

Si le parricide est premier, c'est seulement dans l'acte. Je veux dire que le parricide est la réaction d'un désir pour la mère. C'est donc la relation incestueuse qui est première; le reste est logique, cela suit son cours. Aussi l'écriture de Dalpé est essentiellement une écriture incestueuse. Une écriture du Même, de l'homogène. Le propos — le rapport incestueux entre le fils et la mère ou entre la fille et le père — fonde l'esthétique même de l'écrivain. Quand Mireille dit qu'elle est « mélangée », elle désigne la forme même dans laquelle se fonde son propos. Le mélange, le Même chez Dalpé, définit l'ensemble de sa conception de l'écriture. Cela concerne, parmi d'autres traits : 1) « l'hybridation linguistique⁴ »; 2) le mélange syntaxique à travers l'absence de ponctuation et de majuscules dans le roman; 3) la thématique préœdipienne du corps morcelé⁵; 4) la répétition des motifs dans le roman. Par exemple, la propriétaire de la boutique de tatouage raconte à Marcel qu'un homme avait voulu une fois faire tatouer ses initiales sur trois jeunes filles, « on their asses, sur les culs, like, he wants me to brand them for God's sake, les brander sur les culs! » (V, 23); or, lorsque Marcel quitte la boutique de tatouage, il remarque trois jeunes filles qu'il imagine tatouées chacune d'une rose : « C'qu'y ferait qu'on serait comme dans même famille

⁴ Stéphanie Nutting constate dans *Le chien* « une hybridation de la parole où l'énoncé français est greffé tantôt à l'anglais, tantôt aux sacres, tantôt aux deux conjointement » (281), mais cette observation vaut pour l'ensemble des textes de Dalpé.

⁵ Je pense au suicide de Rose, qui littéralement redonne son corps à la mer/mère. Précédemment, elle s'était imaginée remettre aux gens qui lui offraient leur aide « des morceaux d'elle-même, articulation par articulation » (V, 81).

comme Même avec leur peau noire Parce que dans c'te famille-là, la couleur de la peau compte pas» (V, 27). Cette famille, c'est celle de l'ordre du désir, en deçà de la couleur de la peau; 5) la réinscription de la tragédie des Atrides, qui n'est toujours qu'une réactualisation du Même fondamental, qui fonde «la tension dramatique⁶»; 6) le mélange des genres entre eux : discours poétique intercalé entre les actes de ses pièces et de son roman, monologue intérieur dans le théâtre, scènes abandonnées dans l'écriture du *Chien* mais récupérées dans le roman⁷, conférence théâtralisée, etc.; travail d'écriture *bâtarde*, qui a amené Robert Dickson à faire observer à Dalpé : «C'est comme si les différentes facettes de votre écriture étaient véritablement prises ensemble, comme dans une roche, plutôt que d'être éclatées, parce qu'on aurait tendance à croire que la poésie, c'est un genre, le théâtre, c'est un genre, le roman, un autre⁸.» Le propos de Dickson, s'il est exagéré, donne tout de même une bonne idée de la perception qu'on peut avoir de la manière Dalpé. Cette manière, c'est une éthique de l'indifférencié qui a des répercussions esthétiques.

J'ai voulu rendre compte globalement de cette esthétique de l'homogène, toujours plus exigeante, plus subtile au fur et à mesure que Dalpé développe son œuvre. Il y a dans son roman une finesse qui n'était pas présente dans *Le chien*. Ce constat n'enlève rien à la qualité de la pièce, il montre simplement comment évolue le travail de l'écrivain : vers une écriture consciente de ses effets, qui cherche de plus en plus à exprimer le non-dit, et qui, parce qu'elle y parvient, arrive à dire toujours davantage, à cerner au plus essentiel la posture œdipienne, qui est fondatrice de toute écriture, de toute littérature. Je ne dis pas pour autant que Dalpé ne dit que ce qu'il croit vouloir dire. Sans doute pas, et il faut bien, de fait, qu'il accepte qu'une telle esthétique du blanc témoigne aussi d'effets qui parfois lui échappent.

⁶ Robert Dickson, «Portrait d'auteur : Jean Marc Dalpé», *Francophonies d'Amérique*, n° 15, 2003, p. 102.

⁷ Voir commentaire de Dalpé à Michel Vaïs, *op. cit.*, p. 18.

⁸ Robert Dickson, *op. cit.*, p. 102.

BIBLIOGRAPHIE

- DALPÉ, Jean Marc, « Culture et identité canadienne », conférence reproduite dans Jean Marc Dalpé, *Il n'y a que l'amour*, Sudbury, Prise de parole, 1999, p. 235-248.
- DALPÉ, Jean Marc, *Eddy*, Montréal et Sudbury, Boréal et Prise de parole, 1994.
- DALPÉ, Jean Marc, *Un vent se lève qui éparpille*, Sudbury, Prise de parole, 1999.
- DICKSON, Robert, « Portrait d'auteur : Jean Marc Dalpé », *Francophonies d'Amérique*, n° 15, 2003, p. 95-107.
- NADEAU, Michel, « Blazzing [sic] bee to win », postface, dans Jean Marc Dalpé, *Lucky lady*, Montréal et Sudbury, Boréal et Prise de parole, 1995.
- NUTTING, Stéphanie, « Entre chien et homme : l'hybridation dans *Le chien* de Jean Marc Dalpé », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2001, p. 277-290.
- VAIS, Michel, « Urbain des bois. Entretien avec Jean Marc Dalpé », *Jeu*, n° 73, décembre 1994, p. 8-20.