

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À CHICOUTIMI
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES LITTÉRAIRES

par
Catherine Lavoie

Tourner en rond:
Reconnaissance, jeu de langage et victimisation dans *Cendres de cailloux* de Daniel Danis

Premier dépôt Juillet 2006 - Dépôt après corrections Mai 2007



Mise en garde/Advice

Afin de rendre accessible au plus grand nombre le résultat des travaux de recherche menés par ses étudiants gradués et dans l'esprit des règles qui régissent le dépôt et la diffusion des mémoires et thèses produits dans cette Institution, **l'Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** est fière de rendre accessible une version complète et gratuite de cette œuvre.

Motivated by a desire to make the results of its graduate students' research accessible to all, and in accordance with the rules governing the acceptance and diffusion of dissertations and theses in this Institution, the **Université du Québec à Chicoutimi (UQAC)** is proud to make a complete version of this work available at no cost to the reader.

L'auteur conserve néanmoins la propriété du droit d'auteur qui protège ce mémoire ou cette thèse. Ni le mémoire ou la thèse ni des extraits substantiels de ceux-ci ne peuvent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

The author retains ownership of the copyright of this dissertation or thesis. Neither the dissertation or thesis, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

Résumé

Les personnages de Daniel Danis, dramaturge québécois contemporain, sont des êtres écorchés par la vie. Des proies traquées par la solitude, l'insécurité, la difficulté de dire. Mon mémoire s'emploiera à déployer un questionnement sur la condition des personnages dans la pièce intitulée *Cendres de cailloux* (1992-2000) à partir d'une triple problématique. D'une part, on les découvre incapables de se reconnaître les uns les autres; d'autre part, ils semblent maîtrisés par un discours ambiant; en outre, ils occupent différentes positions de victime. Pour élaborer cette analyse, je m'inspirerai de trois théories. La première est celle de Stanley Cavell sur la reconnaissance; la deuxième est celle de Ludwig Wittgenstein sur le jeu de langage; la troisième est celle de Margaret Atwood, sur la victimisation. La reconnaissance est à mon sens une mise à nu mutuelle, un engagement de sympathie envers autrui, l'établissement d'un dialogue. Quant au jeu de langage, il exprime le caractère non ludique, mais dissimulateur du discours, celui qui camoufle les vérités, qui transforme les personnages en conduits pour une parole éthique. Pour ce qui est de la victimisation, je l'entrevois comme un élément qui empêche les personnages de prendre leur destin en main, qui les empêche de se tourner vers l'avenir. Mais l'originalité de certains personnages me permettra de faire progresser la perspective en explorant l'espace d'une certaine liberté.

Remerciements

Je voudrais d'abord exprimer ma gratitude la plus sincère à Mustapha Fahmi, qui tout au long de mes recherches me consacra un temps précieux qui jamais ne m'a paru compté, si bien qu'à mes yeux non seulement celui-ci chaussa les souliers du directeur de recherches idéal (m'offrant avec une grande générosité son support intellectuel et ses encouragements), mais également coiffa le chapeau d'un véritable mentor (me guidant à travers une vision pleine d'émerveillement et de lucidité, m'aidant à repousser mes limites, valorisant sans cesse l'engagement envers soi-même et envers les autres). Je voudrais aussi dire un chaleureux merci à Fernand Roy, qui en sa qualité de co-directeur se montra toujours disponible à mon égard et dont l'écoute fut extrêmement ouverte (une écoute ponctuée de quelques judicieux conseils qui me parurent ceux de la sagesse même).

Table des matières

| | |
|--|-----------|
| Introduction..... | 1 |
| | |
| Chapitre I – « Repartir à zéro » : le discours de la victime..... | 12 |
| | |
| 1.1 Clermont ne reconnaît pas sa propre culpabilité..... | 15 |
| 1.2 Clermont nie la mort de sa femme..... | 16 |
| 1.3 Clermont est incapable de communiquer..... | 17 |
| 1.4 Clermont n'a pas d'identité..... | 20 |
| 1.5 Clermont veut « repartir à zéro »..... | 22 |
| 1.6 Un père invulnérable..... | 27 |
| 1.7 Un amant « trahi »..... | 30 |
| 1.8 Clermont embrasse le rôle de la victime..... | 33 |
| 1.9 Clermont joue avec la folie..... | 34 |
| 1.10 Clermont joue avec le feu..... | 35 |
| 1.11 Un surnom qui en dit long..... | 38 |
| 1.12 Un caillou qui rit dans le soleil..... | 42 |
| | |
| Chapitre II – « La vie est un cirque » : le discours de l'éternel adolescent..... | 44 |
| | |
| 2.1 Les condisciples de la distraction..... | 47 |
| 2.2 La position de la victime..... | 51 |
| 2.3 L'impuissance est la mère de tous les vices..... | 52 |
| 2.4 Le joueur de tours insatiable..... | 57 |
| 2.5 Le syndrome de l'éternel adolescent..... | 61 |
| 2.6 « La vie est un cirque à ciel ouvert »..... | 64 |
| 2.7 « Parole-donnée-geste-attendu »..... | 68 |
| 2.8 Le suicide de Coco..... | 71 |
| 2.9 Le personnage de Coyote..... | 76 |

| | |
|--|------------|
| Chapitre III - « L'amour nous tuera tous » : le discours de la Vierge révoltée..... | 78 |
| 3.1 Shirley répudie le rôle de la victime..... | 81 |
| 3.2 La Vierge ou la déesse des bois..... | 84 |
| 3.3 Une fille de gang..... | 95 |
| 3.4 La « double trahison »..... | 98 |
| 3.5 Le suicide de Shirley..... | 102 |
| 3.6 Le sauvetage de Pascale..... | 105 |
| 3.7 Joëlle et Djoukie..... | 110 |
| Conclusion..... | 112 |
| Bibliographie..... | 117 |
| Annexe | 122 |

INTRODUCTION

Introduction

*Si le critique n'est pas capable
d'un niveau minimum de sympathie et de générosité
envers les objets fictifs de sa critique,
il ne pourra pas espérer répondre adéquatement
aux revendications humaines
des personnages des pièces qu'il étudie.
Pour y arriver, il faut engager les personnages
dans le contexte de leur « communauté ».*
(Harry Berger Jr.)

Dans un article paru dans le journal *Le Monde*, le 15 novembre 2003, Jean-Louis Perrier écrivait : « Daniel Danis est un des poètes les plus sûrs de la scène contemporaine. Il lui a poussé des créatures frustres, assaillies par des forces subtiles qui les dépassent »; oui, et j'ajouterais des êtres sauvages, malheureux, « hantés par les paroles d'autrui » (DAVID 2000). Qui accomplissent, comme dans un cirque de condamnés, le drame de l'insécurité, de la solitude, de la difficulté de dire, de l'échec amoureux. Ils s'ennuient, ils ont peur. Leur vie? Mutilée d'avance. Leurs paroles? Des balles à blanc. Dans *Cendres de cailloux*, où le drame a de toute façon déjà eu lieu au début de la pièce, quatre personnages, Clermont, Coco, Shirley et Pascale, racontent l'histoire de leur désenchantement; des déceptions qui dévastent, des trahisons qui déterminent. La lecture de ce texte nous abandonne avec un goût de cendre dans la bouche, précisément, comme si le feu était mis aux mots, comme pour imposer, apodictique, le besoin de découvrir les origines de souffrances aussi désespérées.

Les principaux objectifs de mon mémoire seront donc orientés – du point de vue du lecteur et non du spectateur – vers un questionnement de la condition des personnages de *Cendres de cailloux*. Comment expliquer tant d'isolement, tant d'inconfort, tant d'insécurité? Ici et là, j'appuierai mes dires sur les autres pièces de Daniel Danis, dont surtout *Le Langue-à-Langue des chiens de roche*, pièce ultérieure à *Cendres de cailloux* qui en ce sens me permettra d'ouvrir la problématique reliée à chacun des personnages.

Un premier élément m'apparaît comme l'une des causes de la problématique : c'est un manque ostensible de *reconnaissance*. D'une part, les personnages ont peur d'avouer, d'admettre, de reconnaître leur propre culpabilité, d'autre part, ils ne discernent, ne comprennent, ne reconnaissent pas celle des autres. Il n'y a pas de mise à nu, alors qu'elle serait fondamentale, d'un côté comme de l'autre. La plupart des personnages ne reconnaissent pas les autres parce qu'ils ne se reconnaissent pas eux-mêmes, et vice versa. Or, un être humain, s'il n'est pas « attendu », compris, aimé – *reconnu*, peut se transformer en monstre. Il n'est sûrement pas faux de dire que l'impossibilité d'entrer en dialogue avec l'autre déshumanise et même « aplatis », réduit à un seul rôle, une seule image, une seule dimension, alors que l'être humain est plein de « comédies » et d'« élans sincères », comme dirait Camus (1942: 27). L'être isolé ressemble à la créature de Frankenstein rejeté par la communauté des hommes; le cœur conviant de toutes ses forces une amitié, le corps incontrôlable à la réception d'un refus.

Un deuxième élément s'impose maintenant de lui-même : c'est la question du *discours*. Bien entendu, si la communication est coupée, la parole devient futile, elle devient accessoire et peut se jouer des vérités de chacun. Cette parole, celle qui aurait pu inaugurer un dialogue, est justement et ironiquement celle qui camoufle encore davantage les êtres : ils deviennent en partie le produit d'un discours automatique, des *conduits* pour une parole ambiante. *Cendres de cailloux* exprime d'ailleurs parfaitement cette prononciation de mots en pure perte, car les quatre personnages racontent ce qui s'est passé, chacun à sa manière, sans jamais directement s'adresser la parole. (Dans *Le Langue-à-Langue des chiens de roche*, la difficulté des personnages d'entrer en communication les uns avec les autres est singulièrement illustrée : Niki et Djoukie, pour clore leurs conversations nocturnes, unissent leurs voix en *aboyant* comme des chiens.)

Le dernier élément qui entre en ligne de compte est celui de la « victimisation » généralisée dans laquelle semblent se complaire la plupart des personnages de *Cendres de cailloux*. Clermont et Coco, par exemple, sont incapables d'accepter la réalité, d'assumer ce qui leur arrive ; ils choisiront consciemment ou inconsciemment d'adopter un comportement ou un discours de victime, se débarrassant ainsi de leurs responsabilités par rapport au monde et par rapport à eux-mêmes.

Mon intention est donc d'examiner, chez trois des personnages qui prennent la parole dans *Cendres de cailloux* (le quatrième personnage ne présentant pas ces mêmes symptômes), i.e. Clermont, Coco et Shirley, leur manque démesuré de reconnaissance et la

position de victime qu'ils occupent, tout en établissant un lien étroit avec leur disposition particulière par rapport au langage.

Mais plongeons un peu plus avant dans la théorie. Ce que j'appelle « reconnaissance » est inspiré d'un concept élaboré par Stanley Cavell, philosophe américain, dans un article intitulé *Savoir et reconnaître*. Son point de départ est une idée de Kant selon laquelle il faut limiter le savoir pour laisser parler la foi. Chez Cavell, la formule devient celle-ci : il faut limiter le savoir pour faire place à la *reconnaissance*. Ensuite, il décrit les deux usages du mot « savoir » ; quand on parle de nous, quand on parle des autres. Mais il prétend que de dire que l'on « sait » ne suffit pas, ou n'est pas tout à fait exact. En réalité, ce qu'il faudrait dire, c'est « je reconnais ta souffrance », et non « je sais que tu souffres »¹. On ne peut que *reconnaître* la souffrance de l'autre ; évidemment, comment *savoir* exactement de quoi il s'agit ? (Autrement dit, le mot « sympathie » est plus réaliste que le mot « empathie », c'est-à-dire qu'il est pratiquement impossible de se mettre à la place de l'autre, qu'il est plus facile de « sympathiser », de montrer son support.) Et c'est en ceci que la théorie de Cavell devient intéressante : que je reconnaisse la souffrance de l'autre ou non, je fournis une réponse, alors que le mot « savoir » n'impliquait pas – ou bien cette responsabilité, cet engagement – ou bien ce refus, cette indifférence. Le principe de la reconnaissance est donc soldé soit par une réussite, soit par un échec. Soit par une présence, soit par une absence. Ne pas savoir n'implique pas la même culpabilité que de ne pas reconnaître : ne pas reconnaître n'est pas un vide, mais la présence criante d'une

¹ L'article de Cavell est en fait une critique de la notion de « langue privée » élaborée par Wittgenstein, qui lui utilise à titre d'exemple la phrase « Je sais que tu souffres. »

lâcheté, d'une froideur inhumaines. Et puis, on peut jouer sur le double sens du mot « reconnaître » : Il y a « Je reconnaiss » pour « j'avoue », « j'admet », je « confesse »; il y a « Je reconnaiss » pour « Je vois », « je comprends », « je discerne », ce qui répond à une revendication, une demande, une attente formulée par l'autre (« claim »). Le premier « Je reconnaiss » est un mouvement vers soi, le deuxième est un mouvement vers l'autre. Il y a là un aller-retour mystérieux qui s'appelle dialogue.

Quant à ce que j'appelle « discours », c'est une variation de ce que Wittgenstein appelle « jeu de langage » dans son livre *Recherches philosophiques*². (J'utilise le mot « discours », car ce qui m'intéresse dans le cadre de ce mémoire, c'est la façon dont Wittgenstein entrevoit la philosophie comme étant une lutte contre la fascination que certaines formes d'expression exercent sur nous; et le mot « discours » s'appliquera mieux aux personnages de *Cendres de cailloux*, qui tour à tour s'échangent le monologue.) En fait, dans les pièces de Daniel Danis, le manque de reconnaissance mène directement les personnages à se dissimuler derrière un discours éthique, comme par exemple celui de l'éternel adolescent pour Coco ou celui de la Vierge révoltée pour Shirley. C'est qu'en adoptant tel ou tel rôle, un personnage doit nécessairement adopter le discours qui y correspond; Alonso Quixano, pour être Don Quichotte, doit se parer de toutes les circonlocutions, de toutes les protestations, de toutes les cavalières et valeureuses déclamations d'un chevalier errant³. Il doit accepter les règles du jeu. D'ailleurs, Wittgenstein compare le jeu de langage à un jeu d'échec : dès qu'on entre dans le jeu, il

² « J'appellerai 'jeu de langage' le tout formé par le langage et les activités dans lesquelles il est entrelacé. » (Glock 2003: 344)

³ C'est l'exemple qu'utilise Mustapha Fahmi dans un article intitulé "Shakespeare : The Orientation Of The Human", in *Harold Bloom's Shakespeare*, New York, Palgrave, 2001.

faut en accepter les règles; elles deviennent notre réalité. Le jeu n'est complètement intelligible que si on le joue avec ses propres règles. Ainsi, le dialogue ne peut s'établir si l'un des deux joueurs essaie d'inventer des règles étrangères ou de jouer avec les règles d'un autre jeu. Il est également possible de concevoir que la plupart des personnages des pièces de Daniel Danis n'« inventent » rien, et qu'ils ne peuvent en aucun cas adopter un rôle qui n'existe pas *déjà*. Ils intègrent plutôt l'un de ceux qui, dans leur environnement, sont mis à leur disposition. (De cette manière, ils arrivent à se donner non pas une consistance, mais une contenance.) Et je dis « la plupart », parce que les deux personnages féminins de *Cendres de cailloux*, eux, parviennent à se doter d'une parole plus indépendante.

Car l'intérêt – et la profondeur – de cette histoire de « jeu de langage », c'est la question du choix, de la liberté, de la conscience des personnages. Et si c'est *consciemment* qu'ils entrent dans le jeu, s'ils choisissent volontairement de se décevoir, alors, la notion de reconnaissance est à plus forte raison utile et pertinente. Une théorie sur le jeu de langage, comme une théorie sur la reconnaissance, implique résolument les principes d'individualité, d'originalité, d'autonomie, ce qui confère à mon projet de mémoire une dimension philosophique et politique de « foi » en l'être humain; un être humain capable de *sincérité*, bel et bien responsable de ses actions et, notamment, habilité à s'engager dans ce que Rosalinde⁴ appellerait le « jeu » de l'amour... et du langage.

⁴ Rosalinde, l'un des personnages les plus « ironiques » de Shakespeare, s'applique tout au long de la pièce *As You Like It* à vérifier si le jeune homme qui se dit amoureux d'elle est sincère, et ce en lui démontrant qu'en faisant la cour on glisse dans un rôle, en lui enseignant qu'il faut prendre conscience du jeu qu'est l'amour.

Pour ce qui est de la « victimisation »⁵, c'est un terme que j'emprunte à la Canadienne-anglaise Margaret Atwood, qui a fait remarquer la surabondance de victimes dans la littérature canadienne dans un ouvrage intitulé *Survival : a Thematic Guide to Canadian Literature*. Pour Margaret Atwood, « chaque pays ou culture possède en son noyau un seul symbole informatif et unifiant »⁶ (ATWOOD 1996 : 31). Ce symbole peut être un mot, une phrase, une idée, une image, dit-elle, fonctionnant comme un « système de croyances » qui maintient le pays uni et aide le peuple à coopérer vers un but commun. (Elle donne l'exemple éclairant de la « Frontière » pour les Américains, symbole suggérant un lieu nouveau où l'ordre ancien peut être abandonné, une ligne toujours en expansion, à la conquête perpétuelle de territoires vierges – l'Ouest, le reste du monde, l'espace...) La thèse d'Atwood est en fait d'affirmer que le symbole central pour le Canada est celui de la « Survivance »; pour les premiers explorateurs, cela signifiait la lutte contre les éléments et/ou contre les autochtones, pour les colonisateurs, la survivance à un climat dur et à une terre récalcitrante. Quant au Canada Français d'après la conquête anglaise, précise Atwood, la survivance devient en plus une lutte « culturelle » : subsister en tant que peuple, préserver religion et langage sous la tutelle d'un gouvernement étranger. (« [...] le rêve de la réalité a fini par nous être interdit, sinon dans la survivance qui n'est que l'apprentissage du froid, du gel et de la glace [...] », déplore justement Victor-Lévy Beaulieu dans sa préface aux *Contes de Jacques Ferron* (1993 : 8).) Et ce pôle central de la

⁵ Le mot « victimisation » n'existe pas en français, mais je l'utiliserai dans ce mémoire pour traduire le mot "victimization" que Margaret Atwood emploie à maintes reprises dans *Survival*. Le mot « victimiser » est d'ailleurs décrit comme un «mot anglais » dans l'Encyclopaedia Universalis 2006, mais non dans le Grand Robert Électronique. Les deux sources donnent du verbe la même définition: «transformer en victime ». J'entreverrai toutefois le verbe également dans une forme pronominale, «se victimiser ». C'est-à-dire que la victimisation est à mon sens non seulement le fait de traiter quelqu'un en victime, de faire de quelqu'un une victime, mais aussi le fait de se traiter *soi-même* en victime, de faire de *soi-même* une victime.

⁶ Traduit de l'anglais.

survivance, soutient encore Atwood, loin de l'enthousiasme et du sens de l'aventure ou du danger que la Frontière contient, génère au contraire une « anxiété presque intolérable » (ATWOOD 1996 : 33), ajoutant que « poussée à fond, l'obsession de survivre peut devenir la volonté de ne *pas* survivre »⁷ (ATWOOD 1996 : 34). D'où la tendance pessimiste et morose de la production d'une quantité d'auteurs canadiens, d'où l'omniprésence des thèmes de la défaite ou de la mort, suppose Atwood, dans l'histoire de leurs personnages. Cette dernière présente alors une théorie pour expliquer le phénomène; elle propose un modèle de quatre positions de victimes de base, modèle découlant de l'argument que le Canada dans son entier *est* une victime, que notre littérature prend racine non seulement dans la lutte pour une survivance primaire, mais aussi dans un passé – et dans un présent – de « colonie exploitée » (ATWOOD 1996 : 41). La théorie de Margaret Atwood à propos de la littérature canadienne s'applique à plus forte raison sur la littérature québécoise, point qu'elle développe d'ailleurs avec beaucoup de justesse dans l'avant-dernier chapitre de son livre.

Cette présence d'un bagage de victimisation dans la société québécoise et par extension dans sa littérature fournit donc aux personnages de la pièce de Daniel Danis le rôle de victime qu'ils assument (consciemment ou inconsciemment) – ou encore qu'ils cherchent à dépasser. En ce sens, l'auteur a raison d'affirmer⁸ que les personnages de *Cendres de cailloux* sont comme des « territoires isolés du reste du monde », davantage libres que « liés à une culture ambiante ». Car même si en ajoutant que les auteurs

⁷ Traduit de l'anglais.

⁸ Lors d'une table ronde avec Michel-Marc Bouchard intitulée « Attaches régionales et écriture » animée par Rodrigue Villeneuve au Salon du livre de Jonquière, le dimanche, 3 octobre 2004.

dramatiques ont l'avantage de conserver la force d'une « liberté dans [leur] langue » il admet par le fait même que cette liberté demeure à l'intérieur de la langue (et donc bien sûr conditionnelle ou relative à la *forme de vie* dans laquelle s'inscrit cette langue, c'est-à-dire coûte que coûte à une ambiance socio-culturelle), Danis rappelle surtout et avant tout que ses personnages, bien que liés à certaines balises de conduite inhérentes au monde dans lequel ils évoluent, sont des êtres autonomes, des êtres surprenants qu'on ne saurait bien voir sans déborder la question des règles d'un jeu de langage.

Il faut mentionner d'ailleurs que le système dans lequel évoluent les personnages n'a rien de *négatif*; le concept polysémique de « jeu de langage » élaboré par Wittgenstein nous permet justement de comprendre que le discours de victime à l'intérieur duquel s'inscrivent certains des personnages ne constitue pas un *empêchement* d'entrer en communication avec les autres. C'est-à-dire que cela ne saurait être la *cause*, par exemple, de l'isolement de Clermont, puisqu'en principe une pratique linguistique est une condition de communication, elle rend *possible* le contact. Wittgenstein insiste d'ailleurs sur l'idée que « nos jeux de langage ne sont pas soumis à la justification mais enracinés dans nos activités et nos réactions naturelles » (GLOCK 2003 : 345). Autrement dit, pour Wittgenstein, il n'y a pas de *contrainte* à proprement dit dans un jeu de langage⁹. Ces considérations conservent donc à tous les personnages leur libre arbitre, c'est-à-dire leur qualité d'êtres responsables, qui est fondamentale quand on parle de reconnaissance.

⁹ Chauviré mentionne que « pour Wittgenstein, la règle n'est pas 'une formule magique qui nous tient sous son charme' au point que nous l'appliquons dans chaque cas mécaniquement, subissant passivement sa contrainte. Aux yeux de Wittgenstein, il faut repousser impérativement cette idée de contrainte qui ne correspond à rien de réel ». (CHAUVIRÉ 1989: 149)

Mon mémoire contiendra ainsi trois chapitres consacrés aux trois personnages problématiques de *Cendres de cailloux*. (Toujours, les personnages du *Langue-à-Langue des chiens de roche* me permettront de valider une certaine progression chez les personnages du théâtre de Daniel Danis.) Le premier chapitre, « *Repartir à zéro* »: *le discours de la victime*, examinera la posture de culpabilité du personnage de Clermont; grâce au personnage de Niki du *Langue-à-Langue des chiens de roche*, installé dans une posture similaire, il sera possible de constater l'évacuation de cette culpabilité. Un deuxième chapitre, intitulé « *La vie est un cirque* »: *le discours de l'éternel adolescent*, développera l'analyse du personnage de Coco, un jeune adulte qui ne sait pas vieillir, mécontent de la société dans laquelle il vit mais incapable d'agir, faussement rebelle, contemplatif et frustré; le personnage de Coyote dans l'autre pièce, semblable à Coco, nous permettra d'identifier ce qu'il aurait fallu à ce dernier pour s'en sortir. Pour ce qui est de mon troisième chapitre, « *L'amour nous tuera tous* »: *le discours de la Vierge révoltée*, je tenterai d'y démontrer comment les personnages féminins de *Cendres de cailloux*, Shirley et Pascale, sauvent la partie; comment leur manière de « tourner en rond », finalement, diffère positivement de celle des autres personnages.

I

« REPARTIR À ZÉRO » : LE DISCOURS DE LA VICTIME

I

« Repartir à zéro » : le discours de la victime

*La catastrophe essentielle qui fonde la réalité du monde,
c'est la mort inéluctable de ceux qu'on aime.
À qui prétendrait croire à l'irréalité des choses,
il suffirait de rappeler la réalité du deuil.*

(SOUCY 2000 : 13)

Clermont est un personnage paresseux. S'il quitte Montréal pour s'installer à la campagne, c'est pour mieux fuir le deuil de sa femme. S'il travaille comme un forcené sur sa nouvelle terre, c'est pour mieux oublier qu'il a perdu Eléonore, annuler rétroactivement le drame de sa mort violente et prématuée. S'il refuse de parler tant à sa propre fille qu'aux habitants de Saint-Raymond-de-Portneuf, c'est parce qu'il est plus facile d'agir comme si le temps s'était arrêté, comme si les filiations et les amitiés n'étaient que vicissitudes et mondanités. Oui, certains pourraient dire qu'un tel personnage est en quelque sorte paresseux. Mais par « sympathie » et par « générosité »¹⁰, je ne voudrais pas le juger d'un oeil si froid. Il y a sûrement à lire dans les malheurs de Clermont quelque raison plus profonde, quelque manière de comprendre ce qu'il a perdu; de comprendre, à travers lui, le refus, la fuite, le silence. Nul autre protagoniste dans la pièce ne tente aussi ardemment de cacher les plis et les replis de lui-même aux autres personnages que Clermont. Celui que l'on surnomme comme par maléfice *Caillou* semble par le fait même

¹⁰ Voir l'épigraphé de l'introduction à ce mémoire.

avoir été transformé en pierre; et comme la pierre, son personnage énigmatique recèle bien des mystères et des grisailles.

Qu'est-ce qui, vraiment, motive les actions de Clermont? Qu'est-ce qui explique ce mutisme et ce retrait si prolongés? Pourquoi feint-il de se réfugier dans la folie pour ensuite se laisser avoir à son propre jeu? Que signifient toutes ces années à travailler comme un damné, puis cette manie de lancer des cailloux à la rivière? Et pourquoi, finalement, brûlera-t-il sa maison après exactement sept années de besogne obstinée? Quelle est la clé de son histoire funeste? Où se trouve, au juste, la faille du personnage de Clermont?

En fait, dans l'oeuvre *Cendres de cailloux*, c'est chez le personnage de Clermont que l'on peut découvrir un manque de reconnaissance à son stade le plus primaire, à son niveau le plus complet. Au cours de ce premier chapitre, je m'emploierai à décrire la manière dont Clermont refuse d'admettre la culpabilité qui le ronge, entre autres en niant la mort de sa femme, en déménageant à la campagne, en se donnant une « deuxième peau ». Par cette volonté illusoire de repartir à zéro et à cause d'une impossibilité de communiquer, Clermont se retrouve sans identité; il est incapable de jouer son rôle de père, incapable de jouer son rôle d'amant; et le rôle de victime (là encore à son stade le plus primaire, à son niveau le plus complet si l'on compare Clermont à Coco et à Shirley) qu'il a embrassé malgré tous les efforts mis en oeuvre pour s'en distancer le condamne à se voir trahi, pour enfin achever de s'anéantir lui-même dans le feu et la folie.

1.1 Clermont ne reconnaît pas sa propre culpabilité

La première faute commise par Clermont est celle-ci : il ne reconnaît pas le sentiment de culpabilité qui l'envahit suite à la mort de sa femme; un sentiment qui, pendant sept ans, le détruira à petit feu. Ne s'avouant et n'avouant pas aux autres sa propre culpabilité, Clermont ne peut pas s'en libérer. Il se prend secrètement pour la victime (ce que j'expliquerai ultérieurement dans le présent chapitre), alors même qu'au fond de lui-même sommeille un bourreau; celui de sa femme, celui également qui détruira sa propre vie, cette nouvelle vie promise à l'échec.

Au cours de la pièce, le symptôme le plus clair de la culpabilité de Clermont se manifeste dans un cauchemar où le meurtrier de sa femme revêt les traits de son visage à lui :

Y a pas longtemps / j'ai rêvé. / Les images sont encore là. / J'ai revu le meurtrier d'Eléonore. / Il était venu ici pour s'excuser / demander son pardon. / Je lui en ai arrangé un, un pardon. / Avec un couteau qui lui rentrait dedans / je sentais la lame qui accrochait ses os. / Un bruit sourd de vengeance. / Je frappais si fort dessus / comme pour planter des clous. / Je clouais un porc sur le mur de l'étable. [...] Dans la chambre froide / j'ai poussé le porc. / Quand je l'ai regardé une dernière fois / ce gars-là avait mon visage. (CC¹¹ : 88-89)

Pascale interprète immédiatement le rêve de son père, confirmant l'évidence : « Il avait éliminé le tueur / et le tueur en lui. / Je pense qu'il s'en voulait aussi / d'avoir poussé ma mère / à travailler à l'extérieur / pour sortir de la maison. » Elle résume du coup l'origine

¹¹ Les lettres « CC » seront utilisées dans ce mémoire pour *Cendres de cailloux*.

de la culpabilité de Clermont, démasquant ensuite et d'ailleurs assez radicalement par cette image vampirique la façon dont il entretiendra cette culpabilité sanguinaire : « et lui, mon père / à se nourrir du sang d'Eléonore / parce qu'il reste en dedans de lui / dans une boîte à souvenirs. » (CC : 38) Clermont est bloqué dans le passé, dans une vie qui n'existe plus. C'est ce qui explique en partie la raison pour laquelle il ne reconnaît pas sa propre culpabilité; il ne peut pas la reconnaître, puisqu'il nie la mort de sa femme Eléonore.

1.2 Clermont nie la mort de sa femme

En effet, dans sa nouvelle vie à Saint-Raymond-de-Portneuf, Clermont garde toujours secrètes les circonstances de la mort de sa femme; et même, plus fondamentalement, il garde sa mort elle-même secrète, comme un meurtrier méticuleux s'appliquerait à cacher les indices de son dernier crime. Lorsqu'il se confie à Shirley, l'expression « le *départ* d'Eléonore » apparaît d'abord comme un euphémisme du mot « mort », mais en examinant ses paroles les unes après les autres, on découvre que jamais les habitants de Saint-Raymond-de-Portneuf n'auront accès à la vérité, pas plus Shirley que ses amis ou que tous les autres. Clermont tient, sérieusement, à la discrétion : « Ne dis rien de moi aux autres » (CC : 101), ordonne-t-il à Shirley lorsque cette dernière prévoit inviter ses amis à la maison. Les dires des habitants attestent que le secret de Clermont est aussi bien gardé qu'une tombe : « Fouille-moé, j'sais pas c'qui est arrivé de sa femme. / Divorce, tout probable » (CC : 39), commente Madame Fiset, l'ancienne propriétaire. Et puis Clermont détaille, à propos du premier repas avec Shirley : « Pascale nous a fait

parler. / On rit. On mange. / Mais le passé ne vient pas sur la table. » (CC : 94) – Comme si « le passé » contenait quelque chose de honteux, comme si quelque chose de répréhensible ou d'irréparable avait été commis.

Le lecteur peut donc tout à fait légitimement imaginer que Shirley et ses amis ne connaissent pas le passé pénible de Clermont lorsqu'ils organisent la « caravane infernale », et ainsi ne peuvent pas calculer le niveau de cruauté de leur tromperie. Et quand Shirley essaiera de prévenir son nouvel amant en lui parlant de réincarnation, il ne saisira pas l'occasion d'éclaircir ce qu'elle entend par « piège », « promesse » et « preuve d'amour » : « Je comprenais pas. / Des choses d'elle que je savais pas. / J'ai rien dit. » (CC : 100) Le silence gardé par Clermont sur la mort de sa femme est un silence qui est une réflexion de tous les autres silences que Clermont entretient. Un silence qui se généralise et se répand sur tout le reste.

1.3 Clermont est incapable de communiquer

*J'habite un cri tout alentour de moi –
pierre sans verbe –
falaise abrupte –
lame nue dans ma poitrine l'hiver.*
(PRÉFONTAINE 1967)

Voilà peut-être ce à quoi ressembleraient les lignes dans le carnet rouge de Clermont, si toutefois ce dernier faisait de la poésie. Mais Clermont est un personnage presque muet. « Au garage, à l'épicerie, au magasin écono / au restaurant Chez Mado / toujours la même chose / sans parler, I écrit ce qu'I veut / I paie et repart. » (CC : 40), dit-

on de lui. La communication orale est devenue étrangère au personnage de Clermont, un peu comme à celui de Murielle dans *Le Langue-à-Langue des chiens de roche*. Cette dernière crie sur le bord d'une falaise dans laquelle elle s'apprête à se jeter : « De toute façon, dire quoi à qui. Je laisse ma parole là, par terre. » (LL¹² p. 62) En feignant l'indifférence, Murielle appelle en réalité à l'aide alors que Clermont, lui, cherche au contraire à passer inaperçu. Il ne prend pas la parole, il ne s'adresse pas aux autres à cœur ouvert. En fait, tout ce que Clermont semble désirer, c'est de faire comme s'il n'avait pas besoin des autres, comme s'il n'était pas en deuil.

Et le deuil de Clermont ne peut s'effectuer puisqu'il persiste à le taire, à se taire, à tout nier. Or, « c'est dans le langage que tout se règle » (CHAUVIRÉ 1989 : 147), selon Wittgenstein. Mais le philosophe a aussi écrit : « les mots n'ont de signification que dans le flux de la vie » (GLOCK 2003 : 345), c'est-à-dire que le langage s'applique à la réalité. Pour Clermont, il n'y a plus de réalité. Il a perdu le contact avec elle, parce qu'il ne l'accepte pas, ou parce que sa réalité est devenue insoutenable. Il refuse donc de continuer à y cheminer. Le courant de la vie a cessé de l'entraîner vers l'avant; les mots perdent leur sens, la langue n'a plus d'utilité. Pour Clermont, n'importe quel charabia, n'importe quel baragouinage deviennent du pareil au même, et sa fille Pascale en témoigne : « Mon père est fou / ou il le devient. / Des fois, en train de travailler / il déraillait en parlant dans une langue inventée. / Il parlait à ses animaux dans cette langue-là. » (CC : 25) Elle relate aussi à la fin de la pièce : « Sur le bord du garde-fou / sa bouche écumait parce qu'il criaient / des mots dans une autre langue / sa langue de rage. » (CC : 111) Cette image,

¹² Les lettres « LL » seront utilisées dans ce mémoire pour *Le Langue-à-Langue des chiens de roche*.

extrêmement forte, prépare l'apogée du personnage de Clermont, elle résume toute la férocité de sa douleur si longtemps refoulée dans le silence, prête à sortir comme d'un volcan en fusion; « mon père a explosé / comme une bouteille sous pression / qu'on brasse pis qu'on jette au feu » (CC: 111), rapporte Pascale. Le mal du personnage de Clermont, c'est qu'il n'a pas de mots efficaces pour crier sa douleur.

Plusieurs personnages des autres pièces de Daniel Danis présentent une affliction qui ressemble à celle de Clermont. Chez Danis, la langue est constamment remise en question; elle oscille du superflu à la transe, du sacré à la décadence. « Ma langue est chaude. / Comme une patate. / Et je parle et je parle » (DANIS 1993 : 65), médite Le Vieux dans *Celle-là*, comme si les mots devenaient soudainement impraticables ou chimériques, comme si le corps, fatigué de vouloir vivre, désempli de son amour des choses, ne trouvait plus l'intérêt de les répéter, de les redire, de les savourer, ces mots, et par là d'atteindre quoi que ce soit. – « Éliminez du langage l'élément de l'intention, écrit Wittgenstein, c'est sa fonction tout entière qui s'écroule » (1975 : 63). Un stade surviendrait alors où quelque langage forcené, ne servant qu'à se défouler et non à communiquer, devrait remplacer la langue, ce langage poli et civilisé. C'est ce qui se produit dans *Le Langue-à-Langue des chiens de roche*; « Si je parle trop, je deviens étourdie; si je me la ferme, je deviens gonflée de peine, alors, je jappe » (LL: 59), explique Djoukie. Lorsque les trois frères dans *Le Chant du Dire-Dire* s'adressent les uns aux autres, la ductilité de ce qui se retrouve dans l'air entre les oreilles et les bouches semble telle que jamais à bon port ne pourront arriver les paroles prononcées, ou que jamais à temps ne pourront être saisies les paroles reçues. Les

personnages paraissent languir, patienter sur le seuil de leur existence parce qu'ils ne peuvent l'articuler; leurs paroles, mêmes amples ou incisives, semblent condamnées par un mutisme inguérissable à cause de la « surdité du monde entier » (DANIS 2000 : 60).

Quant au « quatuor de raconteurs » (DAVID 2000) de *Cendres de cailloux*, ils illustrent parfaitement ce délire d'incommunicabilité, puisque tout au long de la pièce ils ne s'adressent jamais les uns aux autres; le déroulement des événements est déjà achevé au commencement de la pièce, qui se construit comme une chronique à quatre voix solitaires, monologuant et se citant les unes les autres, donnant tour à tour leur version du souvenir. « Ce sont ainsi des revenants qui s'adressent à nous », souligne Gilbert David. La pièce est un « chant de morts et de survivants », insiste-t-il, récitée par des « êtres anéantis, défaits, et qui réapparaissent comme au seuil de la vie et de la mort, entre passé et présent, [...] pour ainsi dire insituables, sauf dans l'entrecroisement de leurs récits, hantés par les paroles d'autrui. » (DAVID 2000) Possédés par les paroles d'autrui, donc, les personnages de *Cendres de cailloux* semblent jouer au téléphone arabe, mais chacun d'eux joue seul dans son coin, avec sa seule mémoire déchirée pour compagne.

1.4 Clermont n'a pas d'identité

Aux prises avec cette incapacité dangereuse d'entrer en dialogue, Clermont se retrouve ainsi sans identité propre. Mais peut-être pourrait-on inverser la cause et l'effet, et dire que c'est justement la perte de son identité qui empêche Clermont de communiquer. Le récit que ce dernier fait de la mort de sa femme se termine effectivement

sur l'image claire d'un foudroyement intérieur, insinuant que l'événement tragique pourrait être, sinon la cause de sa perte d'identité, du moins l'élément déclencheur d'une telle métamorphose :

Je suis entré dans le magasin. / J'ai vu Eléonore par terre / toute blanche dans son sang. / Un policier m'a demandé de sortir. / Il voulait pas de senteux. / J'ai avancé pareil. / Le visage déformé. / « Es-tu morte? / Es-tu morte? » / Un autre policier est venu vers moi : « Oui, mon pauvre monsieur. » / Après / je suis monté dans la voiture d'un policier / qui a voulu me reconduire chez nous. / Incapable de conduire. / Il m'a demandé : / « Comment vous vous appelez? » / Mon nom est tombé en mille morceaux. (CC : 77-78)

Le « visage déformé » et le « nom tombé en mille morceaux » sont des expressions qui dressent le portrait d'un homme en destruction, en déconstruction, dont l'identité est en train de se désintégrer. Tout au long de la pièce, Clermont traînera comme un boulet plus ou moins visible son humanité tombée, déformée, devenu ce monstre anonyme ayant perdu tout éclat : ayant cessé de briller grâce à l'amour. La perte de l'amour enlève à Clermont son visage et son nom, les deux miroirs premiers d'un être – du moins lorsque vient le temps de créer de nouveaux liens. Le personnage ne pourra donc pas créer de véritables liens dans sa nouvelle vie, puisque son visage et son nom ne peuvent plus être reconnus. Si le visage de Clermont s'est déformé à ses propres yeux, il ne peut plus se laisser voir. Et si le nom de Clermont est « tombé en mille morceaux » comme un miroir cassé, la superstition populaire lui promet sept ans de malheur – mauvaise augure qui nous le verrons sera réalisée à quelques mois près.

1.5 Clermont veut « repartir à zéro »

La coupure que Clermont fabrique dans sa vie en déménageant, tout en constituant une épreuve supplémentaire pour son identité déjà affaiblie, est un geste d'inacception. Comme les enfants dans *Le Pont de pierres et la peau d'images* (DANIS 1996) qui prennent la route pour trouver une vie meilleure parce que la guerre est en train d'envahir leur pays, Clermont se dirige vers la tranquillité de la campagne parce que les violences de la grande ville ont tué son être cher. La mort d'Eléonore engendre la mort de tout ce que Clermont était, de tout ce qu'il avait. En fait, le texte nous montre que sa femme *était* tout ce qu'il avait. Clermont ne peut rien conserver, puisqu'il a *tout* perdu. En conséquence, il ne veut plus rien voir de son ancien environnement. Il ne *déménage* pas, il quitte, il abandonne les lieux. Il ne transporte rien avec lui, pas même le mobilier : « On a été à Québec / acheter nos nouveaux meubles » (CC : 13), souligne-t-il.

Saint-Raymond-de-Portneuf est la petite ville de campagne où il compte, selon son expression, « repartir à zéro » (CC: 12) – autrement dit faire table rase et *recommencer* sa vie (il note dans son calepin le mot « recommencement»). Or, le verbe « recommencer » peut bien signifier « réparer » ou « refaire », mots que le personnage lui-même emploie, mais certains autres synonymes du verbe « recommencer » pourraient aussi mal augurer, des mots comme « répéter », « réitérer », « récidiver », « rechuter » ou « reproduire ». – Tels que Clermont, les pauvres enfants fuyant la guerre ne s'en vont ailleurs que pour trouver d'autres malheurs; ils seront recueillis par un inconnu qui les transformera en esclaves. En s'en allant ailleurs, Clermont devient peut-être lui aussi plus vulnérable. La décision de

s'installer dans une nouvelle ville implique généralement la création d'un nouveau réseau social – mais l'on sait que Clermont n'a cure de quelque société que ce soit, comme il le confirme lui-même : « Je voulais jamais avoir affaire aux gens de la place. M'éviter de parler. Pas d'écornifleux. » (CC: 41) – mais aussi d'un nouveau quotidien, de nouvelles habitudes, et parfois d'une remise en question des origines, de l'identité, de l'individualité. En tant que nouveaux arrivants à Saint-Raymond-de-Portneuf – en tant qu' « étranges », comme les appelle Coco – Clermont et sa fille attirent l'attention malgré tout, ils sont exposés au jugement de tout un chacun; aux petites philosophies d'après-midi de la coiffeuse et de la ramancheuse comme aux prophéties mal intentionnées des désoeuvrés qui sont accoudés au bar, ceux que Shirley appelle affectueusement « les p'tits gars ».

Ce lieu perdu où Clermont choisit de s'établir avec sa fille Pascale met en évidence un désir d'isolement. Mais il met surtout en évidence un désir de *renaissance*; c'est une sorte de retour en arrière, de régression, de retour à quelque chose de maternel. « Le 18 août, je crampe les roues à droite / en descendant vers Saint-Raymond-de-Portneuf / près de Québec. / Ici, je revois les paysages verts / des étés de mon enfance. / Repartir à zéro / sur un terrain vierge. » (CC: 12) C'est le retour à la nature, à l'état d'innocence, le retour aux sources – « Devant la maison / de l'autre côté de la route de gravelle / une rivière » (CC: 13), spécifie même Clermont. À Saint-Raymond-de-Portneuf, la plupart des habitants vivent d'ailleurs de la forêt, dépendants de ses matières premières

comme une ribambelle d'enfants dépendraient de leur mère éreintée. Coco décrit ainsi ce qui leur permet à lui et à ses amis de survivre :

Grenouille travaille dans une scierie / une vieille scierie / qui roule avec un moulin à eau / sur la Rivière-aux-pierres. [...] Flagos se tue à planter des arbres. / Dédé travaille pour le ministère des Terres et Forêts [...] Moi, je travaille l'été dans / les fours à charbon de bois. [...] À l'automne / on monte dans le bois / pour la chasse à l'orignal. On tue toujours de la viande à saveur des bois. (CC : 19-20)

Aussi célèbre-t-on à Saint-Raymond-de-Portneuf, une fois par année, la « fête de la Forêt » (CC: 77). On honore la pourvoyeuse, celle qui abrite et nourrit. La Forêt (avec un F majuscule car elle agit comme une personne) est dans *Cendres de cailloux* l'entité sacrée par excellence. Occulée et impénétrable, elle est parcourue de « sentiers de chasseurs / qui se rendent au bout du monde / [comme] disent les Indiens des terres perdues » (CC: 21). Cette référence amérindienne est un clin d'oeil à une culture qui est tout entière fondée sur le règne de la nature. Par analogie, la Forêt dévoile donc l'impuissance de ses petits; l'incapacité des personnages à « se faire une p'tite vie » (CC: 121), selon l'expression de Coco – c'est-à-dire à sortir des jupons de leur mère, à prendre leur indépendance. Les personnages de *Cendres de cailloux* vivent sous le règne de Mère-Nature¹³. C'est dans cette sorte de « port neuf » que Clermont échoue donc, un lieu de réconfort pour des épaves désillusionnées ou écorchées par la vie qui n'ont d'autre chose à faire que de s'y laisser tanguer par les saisons.

¹³ C'est d'ailleurs dans un esprit du règne de la nature que Daniel Danis admet placer son écriture. Il a dit, dans une entrevue avec Denise Pelletier du *Quotidien*, le 13 novembre 2002: « Pour moi, se raconter, c'est ne pas pouvoir faire autrement que de faire surgir en nous les rivières, les cailloux, le ciel, les étoiles, comme si on pouvait s'y métamorphoser. »

Clermont cherche effectivement, en emménageant à la campagne, un apaisement originel, primordial. Il cherche le réconfort de la mère. Un peu comme si Eléonore ne l'avait pas laissé veuf, mais *orphelin*. Et l'enfant ne peut pas se faire une raison. – Il est au contraire en train de perdre la raison. « Il y a sept ans / j'avais trente-trois ans. / Perdre sa femme / perdre la tête » (CC p.12); ce sont les premiers mots qu'en guise de présentation Clermont prononce dans la pièce. Le personnage est décidément en posture de fils, et pas n'importe quel fils : lorsqu'il perd Eléonore, il a 33 ans, l'âge de Jésus sur la croix. Dès lors, le destin de Clermont est scellé. Sa fille Pascale raconte : « La première année dans son carnet rouge / il écrivait les choses à faire / durant le jour, la semaine, le mois, l'année. / Je l'ai souvent lu en cachette. / (Elle lit.) / « Recommencement. An zéro. » / L'An zéro pour lui débutait un 1er septembre. » (CC: 24) Clermont « ressuscite » (ce qu'il appelle sa « deuxième peau ») trois mois après la mort d'Eléonore – Jésus ressuscite le troisième jour; Clermont « revit » pour sa fille *Pascale* – on commémore la résurrection de Jésus à *Pâques*, trois mois après la commémoration de sa naissance. En fait, Clermont ne recommence pas à zéro seulement au sens figuré, il recommence au sens propre le calcul des années à l'an zéro, comme s'il renaissait – le calendrier chrétien débute avec la naissance de Jésus... Toutes ces parentés affirment que Clermont se tient résolument dans une posture de fils. Et, finalement, cette « épine » qui selon le diagnostic de la ramancheuse lui perce le cœur est un charmant clin d'oeil à la couronne d'épines.

Dans le même ordre d'idées, il y a une symbolique de mort dans le retour à la nature de Clermont. Il *retourne à la terre*, à la poussière. Ce qu'il était « meurt », et son

travail de la terre en est le rappel – il est comme Jésus trouvé à labourer le jardin après sa résurrection. « Je me tue à l'ouvrage pour rester en vie » (CC: 25), ressasse Clermont. Il ressemble un peu également au Robinson de Tournier, qui purge sa peine sur une île déserte, se prescrivant à lui-même des règles et des lois de fortune (Clermont, lui, rédige « les choses à faire » dans un carnet rouge), unissant son corps sale à la boue nettoyante (« Je vais travailler sur cette terre / à me soûler de sueur », décrète quant à lui Clermont), à la tiédeur du jardin, à la sombre et froide coquille de la roche (et nous verrons que Clermont lui aussi est à sa façon très proche de la pierre).

Clermont a besoin de se purifier, de se nettoyer de son humanité, cette humanité matrice du tueur fou qui a violé et poignardé sa femme. Clermont prend sur son dos le crime de cet homme, tel Jésus crucifié pour sauver les péchés du monde. Le lendemain de leur arrivée à Saint-Raymond-de-Portneuf, Clermont et Pascale se mettront à nettoyer, à laver, à récurer la maison. Le récit de cette entreprise s'intitule « Laver l'intérieur » :

Il y a tellement à faire sur la terre. / Tout est à refaire. Reconstruire les murs / changer des poutres, des cadres / réparer les portes, les charnières / les vitres cassées / remettre des planches / recouvrir les toits. / Ça coule de partout / quand il pleut. / Retourner la terre. / Défricher le sol. / Nettoyer le dedans / déplier nos peines. / Semer de la pelouse / peinturer tout ce qui est à l'abandon. / Tout est à refaire. / Comme nous deux. / Il faut qu'on fasse ça, nous deux / se donner une deuxième peau. (CC: 15)

La maison personnifiera donc la nouvelle vie de Clermont et de Pascale, leur vie qui est à rénover, comme la maison. Elle donnera un corps à leur existence nouvelle à Saint-Raymond-de-Portneuf, ce que Clermont appelle curieusement leur « deuxième peau ».

Comme un serpent – encore une fois symbole d'un péché dont il doit se débarasser – Clermont change de peau, il mue.

D'un point de vue plus général, on peut dire que la maison, comme la Forêt, est une réflexion de la mère. Clermont, en plus de se prendre pour Jésus et de se faire le jumeau de Robinson, ressemble au personnage de Rémi dans le roman *Va Savoir* de Réjean Ducharme (1994). Rémi, en attendant le retour de sa « Mamie » partie en voyage et qui ne revient pas, rénove une vieille baraque en lambeaux, alimentant le rêve que Mamie reviendra pour prendre possession des lieux. Comme pour ce personnage de Rémi, la nouvelle propriété de Clermont, ancienne bicoque à retaper, est une métaphore du refuge, du ventre de la mère, de l'intérieurité. C'est un cocon dans lequel ils se réfugient tous deux, la demeure sécurisante de la femme. D'ailleurs, les deux ermites Rémi et Clermont côtoient l'un et l'autre une petite fille, seul être dont les petits garçons qu'ils sont peuvent supporter la présence. (Rémi devient camarade avec une fillette du voisinage, et Clermont élève sa fille Pascale.) C'est d'ailleurs sur le seul avis de sa fille que Clermont achètera la maison ancestrale, cherchant peut-être à recréer par là l'ambiance de la mère et, somme toute, transférant sur une maison (qu'il s'efforce à transformer en un confortable chez-soi) sa tâche de remplacer ou de compenser le rôle de la femme-mère perdue.

1.6 Un père « invulnérable »

Pascale est le fil ténu qui rattache encore Clermont à son passé, à la trame de sa vie. C'est à cause d'elle que Clermont doit, *peut faire tout ça; rester en vie, repartir à zéro.*

Je dis *peut*, en effet, parce que les mots utilisés par Clermont tout au long de la pièce confèrent symboliquement à la présence du père auprès de la fille un caractère inexpugnable. « Le jour de sa naissance, je pensais : / « Un poupon à protéger jusqu'à sa majorité / contre tous les dangers. » / On se sent *invulnérable*. » (CC: 14) Or, la fin de l'histoire coïncide justement avec l'été des dix-huit ans de Pascale. L'histoire qui est racontée dure environ sept ans, c'est-à-dire le temps qu'il faut à Pascale pour atteindre sa majorité. Le texte fait donc relativement fonctionner l'invulnérabilité de Clermont à protéger sa fille¹⁴, du moins c'est une « fonction » qui lui permet de survivre à la mort de sa femme. Lorsqu'il perd Eléonore, le jeune âge de Pascale alloue en fait un sursis à Clermont. Tant qu'elle n'est pas majeure, il ne peut pas perdre la raison, il est « invulnérable ». Pourtant, au moment même où il évoque le sentiment initial relié à son rôle de père, Clermont est dans une position de vulnérabilité incontestable – ce qui annonce et confirme peut-être les sept ans de malheur augurés par le miroir de Clermont (son nom) tombé en mille morceaux : « Ce 23 août de ses onze ans, dans mon bain / je braille dans mes mains / pour pas réveiller ma fille. » (CC: 14)

En effet, alors que les années passent avec les anniversaires de « sa » fille, l'état émotionnel de Clermont devient de plus en plus frêle; il semble de plus en plus fragile, par contraste avec la robustesse acquise grâce au travail physique de la terre... Le jour des quinze ans de Pascale, en préparant le souper de fête, il écrit dans son carnet : « Dehors, le temps est à l'orage. / Je pense en crémant le gâteau / que la première sensation des êtres

¹⁴ Je dis « relativement », parce qu'au fond Clermont est davantage protégé par sa fille qu'il ne protège sa fille. Par deux fois d'ailleurs il ne pourra éviter que Coco profite de Pascale qui, ne sachant trop comment réagir, se laisse faire naïvement : à la fête de la Forêt, où Coco prend sa virginité (Clermont est ivre) et lors de l'enterrement de vie de garçon, où Coco touche ses cuisses (Clermont est ligoté dans la boîte du camion).

humains / a dû être la peur. » (CC: 83) On constate rapidement, au fur et à mesure des tableaux de *Cendres de cailloux*, que le rôle de père dans lequel Clermont est installé n'est que formel – en fait, sa fille Pascale joue davantage que lui le rôle de l'adulte – et cette « invulnérabilité » qui accompagne ce rôle de père n'est qu'au niveau des mots; on sent que ce n'est peut-être que l'adjectif « invulnérable », comme une corde raide sur lequel il marcherait, qui lui permet de tenir. – C'est exactement le phénomène que David Cantin fait remarquer lorsqu'il décrit l'imaginaire du théâtre de Daniel Danis, « où les signes du destin et l'oralité de la langue guident constamment le réel » (CANTIN 2002).

Le manque et la perte, sentiments sur lesquels le personnage de Clermont ne mettra jamais le doigt mais qui le submergent, engendrent aux tréfonds de son être une invisible vague de fond d'autant plus puissante et destructrice, une vague dont le mot « peur » ici et là nous adresse l'indice avant-coureur, et puis franchement illustrateur : juste avant de mettre le feu à sa propre maison, il avoue : « J'ai peur de moi. / J'ai peur » (CC: 112) et répète quelques phrases plus loin, derniers mots prononcés par lui : « J'ai peur / peur. / Je / ne / veux / plus / rien / voir. / Rien / voir » (CC: 113). Il exprime par ces courts mots hachés comme par une lame d'eau revenant chaque fois à la charge et le noyant, sa dernière volonté qui en est une d'annihilation, d'extermination, parce qu'il est étouffé par la *peur*¹⁵.

¹⁵ Cette peur, générée par le rôle de victime joué par Clermont et que nous aborderons plus loin dans le chapitre, s'apparente à l'intolérable sentiment d'anxiété dont parle Atwood dans *Survival*; "Our central idea is one which generates, not the excitement and sense of adventure or danger which The Frontier holds out, not the smugness and/or sense of security, of everything in its place, which The Island can offer, but an almost intolerable anxiety. Our stories are likely to be tales not of those who made it but of those who made it back, from the awful experience – the North, the snow-storm, the sinking ship – that killed everyone else. The survivor has not triumph or victory but the fact of his survival; he has little after his ordeal that he did not have before, except gratitude for having escaped with his life." (ATWOOD 1996: 33) Dans *Cendres de cailloux*, la survivante sera Pascale.

La peur est un sentiment que l'on retrouve constamment chez les personnages des pièces de Daniel Danis, comme un instinct animal hérité de l'enfance, qui les ronge et les corrode à travers le temps : « Qu'est-ce qu'il faudrait écrire sur le toit de notre maison pour ne plus avoir peur? » (Danis 2000 : 50), interroge l'orphelin William (dont les parents sont morts frappés par la foudre) dans *Le Chant du Dire-Dire*; quant au Fils dans *Celle-là* (orphelin lui aussi, resté bloqué dans une enfance volée par une mère infanticide), il devise : « C'est le jeu : la peur du glaçage par un ours. Toujours on joue à l'ours glacé. » (Danis 1993 : 20) Et puis Joëlle (victime consommée : rejetée par les hommes de sa réserve indienne pour avoir été violée par un Blanc), dans *Le Langue-à-Langue des chiens de roche*, exprime encore mieux cette anxiété par rapport au futur, cette peur quasi apocalyptique : « Je me sens paralysée comme enrochée par l'imminence d'une catastrophe. » (LL: 16) Dans *Cendres de cailloux*, on observe la même tension, le même trouble pénétrant, la même prémonition de malheur au centre du langage des personnages.

1.7 **Un amant « trahi »**

Mais lorsque Clermont s'apprête à mettre le feu, il ne ressent pas seulement de la peur; il ressent d'abord de la colère. Et cette indignation qui va le faire sombrer semble justifiée; même Pascale, en plus de comprendre son père, a cette fois l'air de l'appuyer : « perdre sa femme une deuxième fois / on meurt pour de vrai. » (CC: 109) C'est donc l'été des dix-huit ans de Pascale que pour Clermont la boucle se referme. Le coup porté au mari qu'il était sept ans auparavant, en théorie esquivé à cause de son devoir de père, le frappe

maintenant sous forme d'un autre drame - et pourtant le même drame, comme une imitation du premier drame. Ce deuxième drame, en quelque sorte jumeau du premier, se déroule sous la forme d'un canular odieux que Shirley et ses amis machinent pour l'« enterrement de vie de garçon » de Caillou - afin, décident-ils ironiquement, de « mettre un terme à sa dure vie de roche » (CC: 102). Au contraire, croyant découvrir Shirley brûlée vive, Clermont est soudainement précipité dans un enfer parallèle à celui qu'il s'appliquait à fuir depuis sept ans. C'est un retour à la case départ; « Il ressemblait à un bébé paralysé / dans un bain chaud » (CC: 108), remémore Pascale - ce même bain dans lequel il pleurait sept ans auparavant... Tout se passe comme pour donner raison à un superstitieux qui voudrait nous convaincre du fait que l'on ne peut pas échapper à son destin. Le passé de Clermont revient, rejouant pour se moquer, ou pour illustrer l'invraisemblance d'une volonté de les surmonter en les oubliant, des événements insupportables. - Et Clermont portera lui-même la souffrance à son comble, car un troisième drame se prépare, celui de la maison immolée... Clermont est victime de la « loi des séries », plaisante Robert Lévesque (1993), paraphrasant le romancier Jean Rouaud. On croirait entendre en sourdine moraliser le duc dans *Othello* : « Gémir sur un malheur passé et disparu est le plus sûr moyen d'en attirer un autre »¹⁶...le même!

Clermont est bel et bien la *victime* de cette deuxième tragédie; mais cette « tragédie », ne s'avérant être qu'une mascarade, bafoue entièrement la souffrance qui étreint le personnage. Sa douleur incommensurable n'est pas reconnue : elle n'est pas réelle. Elle est raillée, ridiculisée, *parodiée* (parce que le deuxième « drame » est une

¹⁶ Acte I, scène III, l. 90.

parodie du premier, la douleur éprouvée pendant toutes ces années à cause du premier drame est donc rétroactivement outragée aussi). Bien malgré lui, Clermont atteint ici le summum du risible, mortifié dans son bain par un deuil qui n'existe pas.

En fait, Shirley n'est pas morte, car en route pour ses funérailles, Clermont apercevra celle-ci tranquillement assise dans l'herbe verte du cimetière, entourée de ses amis et prenant une bière. « Je leur garrochais des roches du chemin. / Je voulais que les *fantômes*¹⁷ disparaissent. / J'avais peur de ce que je voyais » (CC: 111), raconte Clermont. Mais bien avant ce jour fatal, Shirley était *déjà* le fantôme d'Eléonore. C'est en effet au mois de mai que cette nouvelle compagne entre vraiment dans la vie de Clermont – Eléonore était morte en mai. « Tu me redonnes tout », lui dit Clermont cet été-là. Puis il ajoute : « J'ai tout perdu avec le départ d'Eléonore. / Je regagne tout avec toi. » (CC: 98) En plaçant l'amour de Shirley dans le même espace qu'occupait celui d'Eléonore, en lui donnant le même sens, Clermont identifie ses deux femmes l'une à l'autre; il détermine son nouvel amour, il le condamne à suivre le même cours. La force qu'il a retrouvée est donc aussi et surtout une faiblesse parce qu'elle est illusoire. Les mots qu'il utilise nous informent par ailleurs de cette vulnérabilité, des mots qui le placent dans une position dangereuse, qui le *rendent* littéralement vulnérable.

Ainsi, la scène où Clermont lance des roches vers Shirley pour qu'elle disparaîsse comporte une similitude évidente avec le passe-temps qui occupait celui-ci, avant l'apparition de celle-là dans sa vie (il utilise précisément le verbe « apparue », comme s'il

¹⁷ Les « fantômes » étant ceux des deux femmes de Clermont, Eléonore et Shirley.

s'agissait d'un spectre), à lancer des cailloux à la rivière – pour tuer le temps – pour que le fantôme d'Eléonore le laisse en paix, peut-être... Au milieu d'une crise, il crie un jour à Pascale, alors qu'elle commentait l'allure excentrique de Shirley : « Arrête de voir ta mère dans toutes les femmes / ta mère est morte / les autres sont vivantes / y a pas de comparaison possible. » Et Pascale, comme pour vendre la mèche, nous procure instantanément la clé du courroux de son père, lorsqu'elle songe intérieurement : « Il se dit ça à lui. » (CC : 52-53.) Clermont est aveugle au personnage de Shirley (qui demeure dans l'ombre du fantôme d'Eléonore); il ne la reconnaît pas pour elle-même, ce n'est donc pas à elle qu'il s'adresse vraiment. Il concédera de lui-même une partie du problème lorsqu'il tombera amoureux d'elle : « Quand je t'ai vue la première fois / je t'ai pas vue. / Je t'ai pas vue ni la deuxième fois / ni la troisième / ni toutes les fois où je t'ai vue. / Je te voyais pas. / Je voyais personne, tu comprends. / La seule que j'arrivais à voir / c'était ma fille / parce qu'elle avait besoin de moi. » (CC: 97) Et Shirley aussi est aveugle à Clermont, parce que ce dernier ne se laisse pas voir : en taisant les circonstances qui entourent la mort d'Eléonore, en taisant la mort d'Eléonore tout court, il empêchera Shirley de le voir clairement, de reconnaître la douleur qui le marque; elle ne pourra pas voir à quel point lui et elle sont semblablement marqués par la mort.

1.8 Clermont embrasse le rôle de la victime

Comme nous l'avons vu, Clermont ne peut bien assumer ni son rôle de père, ni son rôle de nouvel amoureux; mais c'est parce que le seul rôle qu'il incarne vraiment sans se l'avouer est en fait celui de la *victime*. Si l'on se rapporte à la description que Margaret

Atwood fait des tactiques des différentes sortes de victimes, le jeu que Clermont joue serait décidément celui de dénier son expérience de victime. Le personnage se classerait donc dans la première position de victime décrite par l'auteure. Selon elle, c'est une position qui « dépense beaucoup d'énergie [...] réprimant la colère et prétendant que certains faits visibles n'existent pas »¹⁸ (ATWOOD 1996 : 36). C'est effectivement parce qu'il dénie son expérience de victime que Clermont déménage après la mort de sa femme. Incapable d'accepter sa réalité, incapable d'assumer ce qui lui arrive (que ce soit lors du premier ou du deuxième drame), Clermont embrasse un rôle de victime, il épouse à corps perdu chacun de ses tourments, alors même qu'il croit les faire disparaître en les fuyant. Et c'est sans doute sa colère étouffée trop longtemps qui, tout en s'évacuant d'un coup au bout de sept ans, lui fera perdre l'esprit.

1.9 Clermont joue avec la folie

Cette folie qui double la peur de Clermont, cette folie de plus en plus dévorante, il en a donc fait naître les prémisses. Au départ, dans sa nouvelle existence, sa réputation d'homme un peu désaxé semble l'*arranger*; il se compose un genre d'autisme volontaire lui épargnant l'effort de rendre des comptes; c'est une folie presque feinte, un peu comme celle d'Hamlet. Un jour Clermont prend Pascale dans ses bras : « Pascale, je veux pas parler. / Tout ce que j'ai à dire / je me le dis par en dedans. / Aie pas peur de moi / je suis pas fou. » (CC: 25) Mais il se fera prendre à son propre jeu, puisqu'une véritable folie se propagera dans son esprit lorsqu'il se verra « trahi » par Shirley. La démence – état consommé de vulnérabilité – à laquelle Clermont ne peut se laisser aller lors du premier

¹⁸ Traduit de l'anglais.

drame, se déverse encore plus sûrement, encore plus violemment dans son esprit. Les dernières paroles de Pascale expriment éloquemment le caractère indistinct du néant dans lequel son père se retrouve à la toute fin de l'histoire, le caractère incertain du futur qui lui est offert; une vie que l'inconscience et l'égarement rendront comme un purgatoire éternel entre la vie et la mort (peut-être pour faire expier à Clermont le péché d'avoir, en jouant avec la folie, joué avec le feu) : « Mon père demeurera perdu en lui. / Il ne s'est jamais relevé. Perdu en lui, absent du monde » (CC: 119), se lamente Pascale.

1.10 Clermont joue avec le feu

Pourquoi Clermont met-il le feu à sa maison? Il répondra ceci : « Je dis comme toi, Shirley. / Je dis comme toi, toi, toi / si on demande pas à une femme / pourquoi elle aime un gars plus qu'un autre/ on demande pas plus à un homme / pourquoi il met le feu à sa maison / pourquoi il détruit tout autour / quand il se fait démolir. / C'est comme ça. » (CC: 113) Clermont cherche à punir Shirley en se punissant lui-même; exactement de la manière dont Coco se « punira » (en se suicidant) pour punir Shirley. L'immolation de la maison est le suicide virtuel de Clermont. C'est une *incinération* que sa nouvelle vie subit, sa « deuxième peau ». Il brûle sans hésiter tout ce qu'il avait reconstruit pendant sept ans, apparemment parce qu'il croit que Shirley l'a trahi. « Que c'est bon de sentir ton corps / de ne plus se sentir seul. / Comme si je touchais au soleil. / Tu donnes un nouveau sens / à tout ce que je regarde » (CC: 98), lui avait-il révélé pendant l'été. Mais le soleil est une boule de feu : « Dans un détour, une voiture s'est renversée. / En feu. / Un corps au volant brûle. [...] Shirley était morte / brûlée vive. » (CC: 108) Cette mort symbolique de

Shirley enseigne à Clermont que les morts ne reviennent pas, qu'il n'y a pas de résurrection possible, qu'une autre *même* vie n'est pas possible, et qu'il n'y aura pas non plus de *nouvelle* vie. C'est ce que le feu à la maison illustre également. Clermont fait disparaître les fantômes, il brûle son refuge, le cocon dans lequel il s'était lové pour soulager sa douleur d'être seul - c'est cela qui est en train de calciner : la mère, la femme (Shirley est morte pour Clermont, et il l'affirme en détruisant la maison devenue symbole de sa vie avec elle) et même la fille de Clermont (parce qu'elle devient officiellement une adulte cet été-là, une femme) - je dois rappeler qu'en employant l'expression « deuxième peau », Clermont incluait toujours Pascale; c'est leur vie ensemble qu'il brûle; celle du père et celle de sa petite fille.

Victime extrémiste, Clermont se fait encore une fois « démolir », selon sa propre formule - il se démolit donc lui-même, encore une fois, mais de manière plus drastique : le feu. La même idée vient à un personnage de Jacques Ferron (1993), Cadieu. Celui-ci achète la maison ancestrale et y met le feu pour la libérer; le quêteux passant par là tend les mains vers le brasier en s'exclamant « Ah, le bon feu, le bon feu! » Margaret Atwood, faisant du « thème incendiaire » le sujet principal du dernier chapitre de son livre *Survival*, analyse justement le dénouement de ce conte. Selon Atwood, les auteurs québécois « adorent » faire en sorte que leurs personnages allument des feux ou meurent dans des feux.¹⁹ Elle identifie deux motifs expliquant ce goût pyromane : la tradition religieuse (le

¹⁹ Oui, et Gaétan Soucy est l'un des maîtres en la matière, donnant souvent au feu un rôle à la fois magnifique et terrifiant dans l'histoire de ses personnages, comme par exemple pour Remouald à la fin de *L'Immaculée Conception* (SOUZY 1999: 288). Il meurt brûlé, mais pardonné et souriant. Le feu est rédempteur; « Les flammes glissaient sur la peau de Remouald, le caressaient. Il ouvrait les yeux à demi, les refermait, les ouvrait de nouveau, comme un enfant heureux qui s'endort dans les bras de quelqu'un qu'il aime. »

feu en tant que purgation de la maladie ou du péché) et la maison ancestrale (représentant la tradition familiale pouvant constituer un piège – la tradition québécoise, l’Histoire en général). Selon elle, le feu qui consume la maison de Cadieu est final, mais ambigu; peut-être est-ce un bon feu, comme dit le quêteux; c'est que Cadieu a opté pour la destruction de tout, au lieu d'un retour à des manières ancestrales de victimisés.

Le feu de Clermont présente le même côté évolutif, en tant que purgation du « mal » qui n'avait été qu'artificiellement guéri par la médaille de Shirley, en tant que purgation de la culpabilité du Caillou qu'était devenu Clermont après la mort de sa première femme. Mettre le feu est une action qui fait table rase de manière beaucoup plus efficace, et aussi plus terrifiante il faut le dire, que celle de simplement déménager. (Mais c'est à peu près le même genre de purification que Clermont recherchait sept ans auparavant en se dirigeant vers la *campagne* – synonyme dans nos romans du terroir de ce qui est bien et beau.²⁰) La colère de Clermont est enfin catalysée. Il pose une action, dévastatrice oui, parce que pour Pascale il sera « difficile d'imaginer un futur après la conflagration » (ATWOOD 1996 : 220), comme le prédit Atwood dans le cas de Cadieu, mais au moins, la jeune femme est libérée du cercle vicieux dans lequel tous les autres personnages la faisaient tourner en rond avec eux. Pascale est comme Cadieu affranchie de son destin de victime. C'est ce qu'il y a de positif dans l'action de Clermont, en définitive, puisque pour lui-même l'avenir est stérile (ce qu'il affirme en arrachant l'arbre planté avec Shirley pendant l'été, l'arbre des amoureux, i.e. l'arbre de vie) si ce n'est à travers Pascale.

²⁰ C'est la morale du rat de ville et du rat des champs.

Pendant le feu, Clermont (ou devrais-je dire Caillou) plante sa figure dans la terre, le lieu maternel, un peu comme l'Obomsawin, le personnage peintre du deuxième roman de Daniel Poliquin (1987). Ce dernier, après avoir calciné la maison maternelle contenant ses toiles historiques (thème des « burning mansions » de Margaret Atwood), attend la mort sur un banc en respirant les odeurs de la mer qui lui rappellent les origines de la vie²¹. Clermont n'a plus qu'à faire de même; après s'être débarrassé du passé, retrouver la tiédeur des entrailles de la terre en pleurant et en bavant comme un bébé. Sa vie n'est plus que souffle sur des cendres de cailloux...

1.11 Un Surnom qui en dit long

L'incendiaire aboutissement du personnage de Clermont nous ramène au tout début de son histoire, de la pièce de Daniel Danis, c'est-à-dire à son titre si particulier, « Cendres de cailloux », renvoyant lui-même au surnom dont le personnage se verra attifé à Saint-Raymond-de-Portneuf, « Caillou » - court vocable concentrant tous les regards qui portent sur lui :

« On l'a vu au moins trois fois tirer des roches / sur des canettes plantées sur des piquets / face à la rivière. / Au moins trois fois. » / Fou. / La rumeur a fait le tour, un tireur de roches. / Caillou, c'est comme ça que les gens le surnomment. / Caillou, parce qu'il en tire et / qu'il répond pas plus qu'une roche. (CC: 40)

²¹ François Ouellet (2002) écrit à propos du roman de Daniel Poliquin que c'est un texte qui affirme, avec insistance, la primauté du signifiant maternel au détriment du signifiant paternel. Il me semble que *Cendres de cailloux* travaille dans le même sens.

Nous verrons que ce passage révèle peut-être tout ce qu'il y a vraiment à savoir sur Clermont. En fait, il n'est pas le seul personnage de Danis à détenir un lien secret avec les crans et les rochers. Les pièces du dramaturge contiennent toujours quelque référence minérale. (On sait que l'auteur s'adonne à la sculpture.) « Mon nom c'était Pierre mais eux, ils disaient que j'étais une roche » (Danis 1993 : 77), raconte Le Fils dans *Celle-Là* (pièce antérieure à *Cendres de cailloux*), personnage ayant été séparé de sa mère de la manière dont Clermont fut séparé d'Eléonore : à cause d'un couteau et de sang qui coule. Le surnom « Caillou » relie donc d'entrée de jeu le personnage de Clermont à la mort (et au feu bien sûr, à cause du titre). C'est parce qu'il est veuf (orphelin) que Clermont est devenu Caillou. Il est devenu comme Eléonore froid et rigide : s'identifiant à elle il a interrompu son existence. « Les roches sont – mais elles n'existent pas », enseigne Heidegger (1949). Son lien avec la pierre certifie dès le départ l'absence de dynamisme qui caractérisera son cheminement. Il marchera dans les traces du Fils, qui raconte encore : « Finalement, je l'ai gardé le nom de « la tortue », à cause que je suis toujours resté dans ma coquille. » (DANIS 1993 : 82)

En lui donnant un tel surnom les voisins de Clermont, tout en le rebaptisant (il avait perdu son nom), l'enferment dans un rôle; ils cristallisent d'un seul coup tout le repli de son personnage qu'ils présument buté, bourru, rébarbatif, le réduisant à une seule image, l'image d'un caillou. Les cailloux sont petits, ils se ressemblent tous, ils sont gris, rien ne les distingue les uns des autres – surtout quand on ne les regarde pas de très près. Le caillou est l'image de Clermont observé de loin, Clermont ne pouvant pas être reconnu,

et qui ne pouvant pas sortir de son caillou demeure tout aussi indistinct quand on s'approche de lui. « Caillou », ça sonne comme un surnom d'enfant, de mauvais garnement, du genre « Gavroche » dans *Les Misérables*. Et malgré tout, Clermont ne montrera jamais de mécontentement quant à son nouveau surnom; il semble bien s'y accorder, comme si cela faisait son affaire, autant que des vêtements de camouflage conviennent à celui qui désire passer sans être vu. Clermont est comme un caillou se confondant parmi les autres roches, celles de sa terre, celles qu'il trimbale de la maison à la rivière. Il ne se reconnaît pas lui-même. Il n'est plus qu'un reflet dans l'eau troublée de la Rivière-aux-pierres, comme une rivière de peine qui coule devant ses yeux, et qu'il regarde couler parce qu'il ne sait pas pleurer.

La présence des cailloux est un mystère pour Clermont: « J'ai acheté une maison / avec une cave remplie de cailloux. [...] Ou bien ils ont bâti la maison / sur un tas de cailloux / ou bien le couple Fiset l'a remplie / avec les roches qu'on ramasse / après le défrichage d'une terre. / Dans les deux cas, c'était étrange. » (CC: 27), raconte-t-il. En tout cas, la maison a une histoire, et peut-être une histoire qui ressemble à la sienne, lestée d'une montagne de souvenirs impénétrables. Ce sont « les roches de son passé », devine Pascale; elles sont là comme pour conglomérer les morceaux d'un grand cœur explosé. Les cailloux de Clermont incarnent le poids de son passé, oui, mais surtout le poids de son existence éperdue, déboussolée. Ils sont là, tangibles, irréductibles, représentant par contraste l'intangible d'une douleur non moins irréductible.

C'est « Sisyphe », que les voisins devraient surnommer Clermont – il relate dans l'extrait suivant la façon dont il videra la cave de ces singuliers cailloux :

En tout cas, je peux dire / que pour les sortir / ç'a été un vrai calvaire. /
 Trois mois. / Six jours par semaine. / Un gros huit heures par jour /
 avec deux chaudières de métal. / Monte, descends, dans un escalier à
 pic. [...] Il fallait que je le fasse, je suppose. (CC: 27)

Il transporte jour après jour ses cailloux sans jamais trouver de sens à son labeur. « J'ai même pensé que les Fiset égrenaient / leur chapelet comme ça », dit-il en cherchant une explication à la présence des cailloux, aveugle à ses propres allées et venues dans l'escalier, aveugle à son propre manège à la Rivière-aux-pierres : « J'ai fait une montagne de cailloux / près du chemin / pour mieux les tirer à la rivière, un à un », précise-t-il naïvement. *Un à un*, comme s'il égrenait son *propre* chapelet géant, démesuré, dans l'espoir d'obtenir quelque souhait d'inaccessible repos, comme un enfant compterait les moutons pour s'endormir dans l'hypnotisme de la répétition. « Quand les images de la terre tiennent trop fort au souvenir, quand l'appel du bonheur se fait trop pesant, il arrive que la tristesse se lève au cœur de l'homme : c'est la victoire du rocher, c'est le rocher lui-même », écrit Camus (1942 : 166) dans les pages du *Mythe de Sisyphe*. Dominé par une tristesse qu'il ne peut exprimer, Clermont se mélange aux cailloux de la terre, Caillou devenant caillou. Car, devise encore Camus, « un visage qui peine si près des pierres est déjà pierre lui-même ».

1.12 Un caillou qui rit dans le soleil

Le personnage de Niki dans *Le Langue-à-Langue des chiens de roche*, pièce ultérieure à *Cendres de cailloux*, reflète plusieurs facettes du personnage de Clermont, mais il les fait évoluer amplement. La culpabilité qui l'a pétri semble similaire à celle qui a rongé Clermont (il a « tué » sa mère) : « je n'ai jamais vu ma mère. Elle est morte quand je suis né. Pa-Léo m'a fait allaiter par une chienne, c'est pour ça que je suis un enfant-de-chienne » (LL: 72), assure-t-il. Il occupe, comme Clermont, une position de victime : « La voix qu'on entend au loin, c'est la mienne. Je me fais battre par trois gars, les trois mêmes gars qui étaient amis avec celui que mon frère a tué, il y a deux ans. » (LL: 26), confie-t-il. Comme Clermont, il est relié à la pierre : « Depuis que j'ai failli me faire défuntiser par une roche du ciel, je cours la tête en l'air, le vent sous les pieds, je sais que je ne peux pas mourir. » (LL: 58), s'enflamme-t-il.

Mais avec le personnage de Niki, la culpabilité sera évacuée – la position du personnage de Clermont (Caillou) sera symboliquement rétablie. En effet, le jeune Niki détient la capacité de se débarrasser de son destin de victime. C'est par l'amour et par le rire qu'il se sauvera lui-même, entraînant avec lui, enthousiaste et persévérant, la jeune fille qu'il aime – ainsi que tous ceux qui les aiment elle et lui. C'est que le personnage de Niki, tout en réfléchissant le personnage de Clermont, s'y oppose radicalement. Chez lui, le manque de reconnaissance est résolu : il est sincère, il a une *parole* sincère (« J'ai soif d'amour dans le sens d'unique, de merveilleux » (LL: 30), affirme-t-il.) – ce qui fait de lui un personnage qui n'a pas peur, un être profondément *heureux* malgré les avatars qui

encombrent sa vie. « Mon Niki, même en dormant, il a le sourire étampé dans la face » (LL: 68), témoigne son père Léo. Et, contrairement à Clermont dont les cailloux proviennent de la terre, la roche que Niki transporte partout avec lui provient du ciel, c'est un météorite, symbole de force et d'immortalité; « ils ne pourront pas me tuer parce que moi, j'ai déjà été visité par la mort. [...] je sais que je ne peux pas mourir » (LL: 58), déduit-il. C'est avec cette pierre que Niki et Djoukie graveront leur amour dans la pierre. Le météorite, utilisé pour écrire l'amour, servira à le perpétuer, et donc surtout à le prescrire aux autres. – L'exemple de stérilité que Clermont laisse derrière lui est inversé en exemple de fécondité dans l'histoire du personnage de Niki; ce dernier est projeté vers ses possibilités grâce à un caillou, alors que l'autre en était lesté, immobilisé.

La conclusion de l'histoire de Niki fait de lui une *victime* au sens propre du terme, puisqu'il meurt tué par des « gars qui font du trouble » (ils le blesseront à la tête avec les roches de la sculpture de son frère), mais il ne meurt pas en *victime* au sens figuré du terme : « même si sa tête se promène d'un bord à l'autre, il garde son grand sourire. » (LL: 86) Niki ne meurt pas en victime, parce qu'il aime Djoukie et qu'il est aimé d'elle. De caillou il devient rivière, de pierre il devient église. Niki est purifié, pardonné, sanctifié par l'amour, qui fait de lui un être unique et lumineux. Tout le monde aime, il n'y a rien de plus banal, et pourtant rien de plus flamboyant. Cette morale du personnage de Niki (qui dit tout ce que son double Clermont n'a pas) pourrait s'abréger dans ce seul vers d'Aragon, et qui curieusement semble fixer la dichotomie des deux personnages :

L'amour est un caillou riant dans le soleil

II

« LA VIE EST UN CIRQUE » : LE DISCOURS DE L'ÉTERNEL ADOLESCENT

II

« La vie est un cirque » : le discours de l'éternel adolescent

Dans une critique laudative de la mise en scène de *Cendres de cailloux* par Louise Laprade à l'Espace Go en 1993, le journaliste Robert Lévesque devise à propos du personnage de Coco; un cœur blessé, explique-t-il, qui a toujours vécu avec sa gang et qui est désespérément seul; celui qui ne tolèrera pas que l'on trahisse un pacte d'adolescence, résume-t-il, est sans avenir mais plein de désirs, et conduit son camion à toute vitesse sans savoir où il va. « Ce personnage entre en coup de vent dans l'univers théâtral québécois », conclut résolument le journaliste après avoir élu Coco « personnage le plus riche de la pièce » (LÉVESQUE 1993).

Ce portrait rapidement brossé du personnage de Coco donne une bonne idée de ses pérégrinations. Mais en devinant la portée du personnage, Robert Lévesque n'en donne pas toute la mesure. Il pourrait être juste d'affirmer la prééminence de ce personnage par rapport aux autres, mais ce serait parce que parmi ce groupe de protagonistes « marqués à l'âme d'une fatalité morbide » (LÉVESQUE 1993), Coco est *le seul* à manifester l'expression d'une conscience sociale. Alors que Clermont se tait obstinément en se repliant sur un sort individuel ou familial, Coco se montre volubile, il a des idées : il persifle la société, vilipende le « pays qui n'est pas un pays », les gens qui n'ont « pas de parole », qui vivent « aseptisés dans leur vie privée », qui accumulent leur « petit trésor de dettes » (CC:69)...

Coco est une loque à l'intérieur de cette société, une société qui le condamne doublement – en tant qu'individu et en tant que citoyen. (Le rôle de victime dans lequel Clermont se bâillonnera est ici mis en perspective à travers le personnage de Coco, qui s'installe davantage dans un rôle de victime « collective ».) D'une certaine manière, Coco incarne les tares de la société qu'il critique; il n'a « pas d'œuvre assuré, pas d'homme sûre, pas rien de clair » (CC: 86). Aux prises avec l'insécurité la plus totale, sans foi en rien, Coco est un *éternel adolescent* qui, à trente ans, continue de traîner avec sa gang d'amis, passif, buveur, fumeur, féroce joueur de tours, et saturé de haine. Se croyant invincible, il jouera avec sa propre vie jusqu'au bout, jusqu'au suicide.

« Je lançais un cri par en dedans / comme quand on appelle l'original / pour faire sortir ma haine », raconte-t-il. Comment donc expliquer tant de véhémence, tant de ressentiment? « Gulka sortait par mes yeux. / I prenait ma place. / Je devenais plus fort, plus grand [...] / Je devenais Gulka .» (CC: 85) Et comment expliquer cette métamorphose à la « Hulk »? « Ma forêt a brûlé / un homme à sec. / J'ai plus rien » (CC: 86) Comment déchiffrer la confusion d'un tel mal de vivre? « Avec mon fusil de chasse / j'ai fait comme ça [...] pour m'aérer le coco. » (CC: 114) Et finalement, quel sens peut-on tirer d'une mort aussi terrible? Aurait-il pu en être autrement si Shirley avait compris la souffrance de Coco, si elle avait répondu à son amour? La solution ne résiderait-elle pas simplement dans le personnage de Coco lui-même?

2.1 Les condisciples de la distraction

La façon la plus simple de trouver des pistes de réponses à toutes ces interrogations serait de commencer par introduire le personnage de Coco en le comparant au personnage de Clermont, notre premier point de repère. Bien entendu, dans les faits, Coco et Clermont sont d'incontestables rivaux (à cause de Shirley, évidemment; car selon les apparences, celle-ci abandonnera à moitié l'un pour ne se donner qu'à moitié à l'autre). D'un point de vue symbolique, ce qui relie le personnage de Coco au personnage de Clermont est cependant bien davantage la complicité que la rivalité. Par des éléments de réflexion, le texte de la pièce rapproche effectivement et en de multiples occurrences les deux personnages, attestant leur similarité qui, au fur et à mesure que la pièce avance, ressemble de plus en plus à une sorte de connivence tacite. Ce qui apparaît d'abord au lecteur comme la répétition de quelques mots combinés au hasard devient peu à peu une preuve décidément identifiable d'une vision commune à Clermont et à Coco.

Il y a trois exemples de croisements qui sautent aux yeux dans les champs lexicaux touchant Clermont et Coco. L'expression qui premièrement frappe l'imagination est celle qu'ils utilisent tous deux lorsqu'ils racontent leurs errances en voiture, l'expression « tourner en rond » (CC : 12, 99). Ces mots encerclent métaphoriquement la problématique des deux personnages, l'impasse dans laquelle ils se sont embourbés. Ces promenades en voiture sans but précis sont une tentative de fuir la réalité; nos deux compères s'égarent, ils roulent « dans le vide », comme dit Coco, à quoi sa mère ajoutera : « C'est de toi que tu te sauves. » Clermont (Caillou) et Jacques (Coco) sont également tous

deux accoutrés d'un surnom représentant des objets dont la forme évoque la petitesse, la circularité (suggérant encore une fois l'expression « tourner en rond »), des surnoms qui par ailleurs sont l'un et l'autre composés de deux syllabes et débutant par un « C ». En outre, les personnages sont tous les deux identifiés à un animal canidé; à plusieurs reprises, Shirley compare les yeux de Clermont à ceux d'un loup; quant à Coco, il se proclamera lui-même « chien pas d'médaille²² » (CC: 45).

Tous ces exemples m'installent dans un même questionnement tant par rapport à Coco que par rapport à Clermont; un problème d'identité (Coco se sauve de lui-même quand il tourne en rond et il porte un surnom qui tout en le masquant l'associe aux considérations déjà mentionnées à propos de Clermont - Sisyphe - question de sens) et un problème de communication (un chien sans médaille, ça a comme un loup quelque chose de sauvage, de résistant, d'indépendant; mais un chien sans médaille n'appartient officiellement à personne, ça ne possède rien pour nous indiquer à qui ou à quoi le connecter, ça n'a pas de racines). Coco n'est pas « humanisé », il n'est pas *apprivoisé*. Il n'est engagé ni dans une véritable amitié, ni dans un véritable amour. Il est libre, mais il se perd dans cette liberté sans forme; sans conviction, sans loyauté à qui que ce soit ou à quoi que ce soit, bref sans bannière d'aucune sorte. Aux yeux du monde et à ses propres yeux, Coco n'a pas de flamme. Et même si sa volonté de survivre est aussi forte que celle d'un chien sans médaille (il jure à Shirley « j'suis pas tuable » C.C p. 45), il sait que tôt ou tard c'est la fourrière qui l'attend, c'est-à-dire la mort - puisqu'au moment même où il jure de

²² L'expression « chien pas d'médaille » associe également Coco à Clermont par ce qui l'en dissocie; i.e. que Clermont, lui, a une médaille, celle de Shirley. C'est peut-être pourquoi elle manque à Coco.

ne pas mourir, il se trouve en flagrant délit d'instinct de mort : après être allé boire à se défoncer et avoir insulté des motards pour se faire « casser la gueule en quatre » (CC: 43), il mange des ordures dans le dépotoir municipal en vomissant pourriture après pourriture. (Coco est jaloux parce que ce soir-là Shirley est partie avec Grenouille. Coco se martyriserait-il lui-même pour tenter de culpabiliser Shirley?)

Cela dit, il est aisément de voir que Coco, se retrouvant comme Clermont enlisé dans une absence d'identité et une incapacité à communiquer, est en fait aux prises avec un énorme manque de reconnaissance. Et ce qui fondamentalement fait de nos deux personnages des acolytes à l'intérieur de leur cercle vicieux, c'est surtout ce rôle de victime qu'ils s'entêtent à jouer – c'est via leur existence de condamnés d'avance que leurs destins se réunissent. Ni l'un ni l'autre ne se confessera responsable de ce qui lui arrivera, de telle sorte que ni l'un ni l'autre ne cherchera à comprendre sa situation. Clermont et Coco n'ont pas le souci d'habiter leur propre vie, de s'approprier un pouvoir sur elle. Quelque chose de plus puissant règne, comme une machine infernale que rien ne peut stopper. Coco sait qu'il va mourir tragiquement; « [...] et sur ses traces courront les déesses de mort, les terribles déesses qui jamais n'ont manqué leur proie », pourrait-on dire pour citer la magnifique formule du chœur dans *l'Oedipe Roi* de Sophocle (1958 : 36). – Il y a effectivement quelque chose de mythique dans l'histoire de Clermont et de Coco. L'un brûle tout parce que comme Oedipe il ne veut plus rien *voir*, l'autre tire trois balles pour creuser trois trous avant de mourir, comme s'il cherchait à inventer les origines du suicide, comme s'il voulait expliquer le phénomène : un trou dans la terre (où le corps sera

déposé), un trou dans le ciel (où l'âme est supposée monter), un trou dans la tête (pour libérer l'esprit de son supplice).

En ce sens (et c'est ici que les deux personnages se distinguent et que Coco se spécifie par une « richesse » supérieure à celle de Clermont), le malheur de Coco est différent de celui de Clermont. C'est un malheur plus dramatique; ses infortunes le torturent davantage, parce qu'il les voit descendre sur lui comme une épée de Damoclès. Il paraît se croire né sous une mauvaise étoile – et contrairement à Oedipe il n'essaie pas d'y échapper. (C'est qu'il attribue la suprématie aux dires du grand-père du rang des Mûres; il entend ce dernier tel un oracle, détail important auquel je reviendrai.) Coco est un Oedipe aveuglé pendant l'enfance, il n'a aucune vision. « Je vois jamais rien » (CC: 87), se plaint-il. Contrairement à Clermont, il est conscient de ce qui lui arrive, mais au fond, cette conscience est inconsciente. Il se sent prédestiné à ne rien pouvoir faire, ce dont il discourt en abondance, verbiage le distrayant de ce qu'il pourrait faire pour améliorer son sort, paradoxalement, et qui l'empêche de se rendre compte qu'il met lui-même en scène sa propre vie. Coco est comme Clermont un être malheureux, mais juste un peu plus conscient²³. Du personnage de Clermont à celui de Coco, une certaine évolution est tangible, parce que oui, Coco est passif, mais il est moralement insurgé. Après tout, il y a dans l'image de l'oeuf (Coco) quelque chose de plus vivant que dans l'image de la pierre (Caillou), et c'est de ce point de vue que le personnage de Coco doit être examiné. Même

²³ Il n'est pas vraiment *conscient* au sens camusien, sinon, la victoire absurde serait opérante, il ne se suiciderait pas.

si finalement, il n'en demeure pas moins que Coco, encore davantage que Clermont, choisit d'emprunter la voie d'un destin de victime.

2.2 La position de la victime

Comme tant d'autres personnages de la littérature québécoise qui se prennent pour des épaves et dont l'existence est vouée à l'échec, Coco joue à la victime, sincèrement, de la même manière qu'un jeune homme cherchant à séduire adopterait le rôle d'un Don Juan ou qu'un jeune poète inspiré prendrait les allures ténébreuses et tourmentées d'un héros romantique. Il devient le relent d'une parole dont on peut sentir les arômes fatalistes et déprimés dans les poèmes de Saint-Denys-Garneau comme dans les nouvelles d'Anne Hébert, dans les contes de Jacques Ferron comme dans les romans de Gabrielle Roy ou de Marie-Claire Blais.

Le classement des « positions de victimes de base » auquel Margaret Atwood procède dans *Survival* me permettra d'éclaircir promptement la logique du personnage de Coco, qui selon le tableau se rapporte à la deuxième catégorie de victimes. En voici maintenant la définition : « Reconnaître le fait que vous êtes une victime, mais expliquer cela comme étant l'action du Destin, la Volonté de Dieu, les lois de la Biologie, la nécessité décrétée par l'Histoire, l'Économie ou l'Inconscient, ou tout autre grande, générale et puissante idée »²⁴ (ATWOOD 1996 : 37). Je ne saurais mieux exposer le cas de Coco, qui justement peste contre tout, mettant la faute sur tout ce qu'il y a de plus grand que lui – les gens, les moeurs, le pays, sa génération (résumons en un populaire mot fourre-tout : la

²⁴ Traduit de l'anglais.

Société), et qui se croit dévoré de l'intérieur par une bête sauvage qu'il n'a jamais su apprivoiser et à laquelle il donne le nom de « Gulka ».

Mais que ce soit la faute de Gulka, de la Société ou de la Fatalité, Coco ne se blâmera jamais lui-même à cause de sa position de victime; on ne pourra donc s'attendre à ce qu'il agisse vraiment - voilà ce que la théorie d'Atwood corrobore. Cette dernière distingue ensuite deux réactions possibles à cette position : la rébellion ou la résignation. (Coco devrait sans doute être placé dans une classe que j'appellerais celle des « petits rebelles ».) Elle spécifie toutefois : « votre rébellion sera jugée insensée, ridicule ou malfaisante, même par vous-même, et vous vous attendrez à perdre et à être puni [...]. » Encore une fois, l'analyse est on ne peut plus appropriée au cas de Coco, qui se traite lui-même de « baveux » (CC: 44), de « monstre » (CC: 61), de « possédé » (CC: 63), de « dieu méchant » (CC: 85). Après sa mort, c'est dans la même perspective qu'il s'exprimera : « Je me suis éteint dans le sang / que ma mère m'avait donné / pour que je vive dans le bonheur » (CC: 122), illustrant de façon vibrante l'échec personnel et familial composé avec sa vie - et signalant de façon spéciale le caractère dérisoire (insensé, ridicule, malfaisant) du sabotage de son potentiel à être heureux.

2.3 L'impuissance est la mère de tous les vices

Faisant ainsi figurer le « grand et gros » Gulka dans le rôle du bourreau, Coco établit son *impuissance* comme étant inchangeable et permanente, justifiant de la sorte son caractère mauvais abandonné à l'*inaction* et à la *haine*, et légitimant somme toute son choix

(déguisé en meurtre lent et tyrannique), le suicide. Mais la description que Coco fait de Gulka, présumée cause de sa mort – cet animal à « gueule de carcajou » et aux « pattes d'élan » (CC: 85) qui « mange tout ce qui est pourri » (CC: 44) – est assez farfelue pour s'éliminer d'elle-même; en fait, il est évident que l'explication de Coco déplace la source réelle de son oppression sur quelque chose d'autre²⁵ que lui-même. « Gulka m'a mordu le cerveau » (CC: 122), affirme-t-il après sa mort. On dirait qu'il parle d'un parasite qui se serait infiltré en lui, ou d'une maladie que son corps aurait développée et contre laquelle sa pensée ne pourrait rien, contre laquelle ce qu'il est ne pourrait pas se battre. Mais au fond, nous savons bien que Gulka, c'est *lui*; c'est le Coco s'avouant vaincu et ne parvenant pas à envisager l'avenir. Celui qui dévorant ce qui est pourri dévore sa propre vie pourrie. Coco n'est pas de taille contre lui-même, il n'a pas le cœur à lutter pour une vie de laquelle il n'attend pas grand chose.

C'est justement parce qu'il se sent trop impuissant que Coco ne fait rien; et c'est l'inaction qui à son tour le rend si impuissant. Le personnage est emprisonné dans ce cercle vicieux d'une impuissance qui toujours davantage exalte son inclination vers l'inaction. Son idéal en est un d'évitement (comme s'il était plus simple, par toutes les astuces, d'échapper aux trépidations de la vie que de les vivre tout simplement). « Ce que j'aurais aimé, défend-il, c'aurait été d'être un voyageur invisible. Avoir ni soif, ni faim, ni fatigue, ni peur. Regarder passer les choses sans vraiment y prendre part. » (CC: 121) Ce passage est une des branches de l'arbre de l'inertie sous lequel Coco s'abrite et se

²⁵ Cette affirmation paraphrase une remarque de Margaret Atwood en relation avec la deuxième position de victime: "The explanation *displaces* the cause from the real source of oppression to something else." (ATWOOD 1996: 37)

complaît. Cet autre passage en est une autre branche : « Je pense qu'on apparaît sur la terre / que pour une ou deux choses. / Le reste, du remplissage. / Moi, je suis venu au monde / pour voir fondre la neige. » (CC: 79) Il admire le dégel de l'eau qui ruisselle (rappelant Clermont qui passe des heures lui aussi devant de l'eau qui bouge). Ce que Coco contemple, c'est le temps qui fond, c'est le temps qui passe. Coco préfère laisser couler le temps, seul; regarder vivre, indépendamment de lui, le monde; savourer la grande sécurité dont l'enrobe le cycle des saisons, cette grande force de révolution de la terre autour du soleil qui fait qu'à chaque année la nature immanquablement range son manteau d'hiver. Aux confins de cet ordre cosmique et planétaire, Coco marche sans laisser de traces; il adhère aux choses sans y participer, éprouvant de rares instants de joie mais ne les partageant pas, ressentant ou inspirant l'amour mais ne le cultivant pas. Le bonheur – le « mystère de la joie » – que Coco expérimente lorsqu'il regarde fondre la neige n'est donc évidemment pas une échappatoire à long terme.

La plupart du temps, c'est plutôt l'anxiété qui est une conséquence de l'inaction de Coco. Qu'il ne se mêle ni de sa propre vie ni de la vie des autres ne s'inscrit sûrement pas comme un gage de bonheur. Sinon indifférent du moins impotent quant à l'avancement de l'humanité, Coco est en fait un témoin captif, tourmenté par son impuissance à influencer le cours des choses. La mention qu'il fait de la guerre du Golfe est une sorte d'aveu de cet inconfort moral, de sa conscience coupable : « Durant la guerre du Désert / on a vu à la T.V. des soldats parler. / I étaient presque de mon âge / I étaient hors d'eux / à se croire invincibles / et moi, assis à rien faire / buvant ma bière froide. » (CC: 85) Le côté passif du personnage de Coco pourrait être résumé de la manière dont le

narrateur du roman *Soie* d'Alessandro Barrico décrit l'étrange flegme de son personnage principal : « C'était au reste un de ces hommes qui aiment *assister* à leur propre vie, considérant comme déplacée toute ambition de la *vivre*. » Coco, même s'il n'aime pas nécessairement assister à sa propre vie – puisque la culpabilité le ronge – affirme pourtant que c'est ce qu'il aurait aimé faire. Il agit comme s'il n'avait pas le choix; comme si l'ambition de vivre sa vie était plutôt utopique ou irréaliste que déplacée. « Pas ce que je veux, ce que je peux », répondra-t-il à sa mère quand elle lui affirmera « c'est ta vie / t'en fais ce que tu veux. » (CC p.86) Cette dernière voudrait que son fils trouve au moins « un seul petit rêve », mais c'est inutile et sans espoir; Coco n'y croit pas – c'est qu'il ne croit pas.

L'explication qu'il fournit à sa mère va effectivement comme suit : « Les rêves c'est là / pour ceux qui croient en Dieu / peu importe lequel. / Un dieu. / Un rêve pour de l'espoir. / C'est là pour que les gens s'inventent un paradis. / Nous autres de ma génération, / on essaie de vivre de nous autres. / Sans dieu de nulle part. » (CC : 86-87) Coco incarne ici la désillusion quasi *antithéiste* de sa génération, c'est-à-dire une spiritualité pauvre sinon absente. La religion, premier et dernier recours des croyants – pour qui il y a toujours une solution quand il n'y a plus de solution, pour qui il y a toujours quelque chose à faire quand il n'y a plus rien à faire – n'est pas une option pour Coco. Ce sentiment d'impuissance ravageur et nihiliste qui l'empêche de bien vivre sa vie pourrait donc être partiellement causé par le désespoir inévitablement lié à une perte

généralisée du sacré (ce que certains analystes québécois appellent « déchristianisation ») chez les jeunes adultes que Coco représente.

Jacques Grand'Maison, dans son petit manifeste *Questions interdites sur le Québec contemporain*, aborde justement le sujet : « Qu'est-ce qui arrive dans une société où il n'y a plus rien de sacré? Quelles assises faut-il pour des engagements, des loyautés, des liens durables? » (GRAND'MAISON 2003 : 70) Il se trouve que le personnage de Coco est une excellente personnification de ce questionnement. Il est l'image concentrée illustrant une certaine insécurité des jeunes adultes à une époque où la religion n'est plus dans le décor et où l'indécision politique s'éternise (« J'ai de la haine pour un pays / qui en finit plus / d'être jamais un pays » (CC: 69), rumine-t-il). Coco s'inscrit résolument dans sa génération qui est en pleine crise d'identité (ici la pièce rejoint d'ailleurs l'ensemble du théâtre québécois de la fin du vingtième siècle), en recherche de sens constante; une génération dont l'avenir est flou, et teinté d'angoisse parce qu'elle ignore ou ne connaît pas, ne reconnaît pas son passé, sa propre histoire. Selon Jacques Grand'Maison, en niant son héritage religieux²⁶, le Québec renie ce qui l'a fondé, il renie tout un pan de son identité. En citant un sociologue juif, l'auteur soutient que la disparition progressive des rites qui nous inscrivent dans le temps - comme le baptême et le mariage - équivaut malheureusement à la disparition d'une socialité dans laquelle tout le peuple pouvait se reconnaître. Lorsque Coco se plaint de n'être « pas né dans la bonne période », contaminé par tous les décrochages possibles de la société (il ne veut pas retourner à l'école, il ne veut

²⁶ Cette négation de l'héritage religieux peut même parfois être jugée extrémiste, quand on pense par exemple aux « accommodements raisonnables », qui font actuellement au Québec l'objet d'un débat enflammé.

pas se marier, il n'a pas d'emploi, il est suicidaire, bref, il refuse on ne peut plus catégoriquement et définitivement de préparer son avenir), c'est le cœur de cette crise identitaire historique, culturelle et religieuse qui bat dans sa poitrine de victime. Et c'est peut-être d'ailleurs à cause de cette insoutenable pression que Coco, à l'image d'une société au comble de la nervosité, fera d'une sorte d'humour factice et machinal son passe-temps de prédilection.

2.4 Le joueur de tours insatiable

La recherche désespérée de sens trouvera chez le personnage de Coco une porte de sortie périlleuse²⁷; le besoin du sacré sera réinvesti sous la forme d'une appartenance déplacée aux spiritualités amérindiennes²⁸ dont il glanera des débris dans le monde hostile où il doit tenter de survivre – par analogie avec la nature sauvage avec laquelle les Amérindiens nomades de jadis devaient composer, une nature parsemée d'embûches aux lois inexorables (l'idéologie de chasse d'une société primaire qui n'a rien à voir avec le mode de vie sédentaire des Blancs d'aujourd'hui – mais qui par ailleurs confirmara la position de victime de Coco). Voyons maintenant quels sont les sentiers sacrés que le personnage « profanera » en se hasardant à les suivre...

Claude Lévi-Strauss, en regroupant les mythes amérindiens d'Amérique du Nord en catégories, trouva trois grandes thématiques où s'expriment des héros; et l'une des

²⁷ « Le religieux sauvage et éclaté qui se vit présentement dans les marges peut se prêter à bien des effets pervers », prévient Jacques Grand'Maison en page 69 de son petit manifeste.

²⁸ L'écriture de Daniel Danis n'est d'ailleurs pas étrangère à une certaine culture autochtone. L'auteur invoque d'ailleurs de lui-même les autochtones lorsqu'il parle de son expérience d'écriture: « Il y a des moments dans l'écriture où je deviens noir. Je ne suis plus là. Je tombe pétrifié. J'ai reconnu ça chez les chamanes. S'immobiliser, s'imprégnier, avant de pouvoir dire les images. La période noire a sa nécessité. » (PERRIER 2003)

redondances apparaissant dans la collection de ces mythes est le rôle accordé aux entités mi-humaines mi-animales. Or, Frédéric Laugrand, dans son texte *Les Religions amérindiennes et inuites*, montre que l'idéologie bipartite des Amérindiens attribue toujours à la symétrie une valeur négative, et même maléfique, privilégiant un dualisme instable ou en perpétuel déséquilibre. Il mentionne les recherches d'un certain Philippe Descola s'appuyant sur une croyance selon laquelle chaque humain possède sans le connaître un double animal. Le premier rituel de communication avec les esprits que Frédéric Laugrand identifie chez les Amérindiens est d'ailleurs ce qu'on appelle « la quête de vision » (LAUGRAND 2000 : 192), qu'il souligne être l'institution rituelle la plus répandue sur le continent (l'auteur paraphrase la définition de l'anthropologue Ruth Benedict, selon laquelle les individus devaient s'aventurer dans des lieux isolés pour que leurs « génies tutélaires » se révèlent à eux, souvent sous la forme d'une vision animale).

Nous verrons que c'est à toute cette théorie abolissant la barrière entre les humains et les animaux que se rapporte le dédoublement sybillin de Coco en animal à « gueule de carcajou ». Coco peut effectivement s'inventer, grâce à la mythologie amérindienne (présente sous de nombreux aspects dans l'œuvre de Daniel Danis²⁹), une manière de se percevoir lui-même et ainsi d'appréhender son entourage – son « double animal » étant, nous le devinons, un carcajou. Parfois, cette identification au carcajou passe même dans le texte de la comparaison à la métaphore; il ne lui suffit plus de

²⁹ Entre autres dans le fait qu'il n'y a pas dans *Cendres de cailloux* de séparation nette entre les morts et les vivants, pas plus d'ailleurs que dans les autres pièces de Danis; les morts peuvent en effet y parler, tout comme les vivants – ce qui rejoint décidément les spiritualités amérindiennes qui selon Achiel Peelman étaient dépourvues non seulement de frontière entre les humains et les animaux, mais également entre les morts et les vivants.

ressembler au carcajou, il *devient* carcajou : « Shirley est venue me frictionner. / Un torticolis. / Avec du baume de tigre fait à Singapour / pour un carcajou du Québec. » (CC: 82) Et il ajoute, pour que l'on saisisse le tempérament auquel il s'associe : « Y avait des milliers de carcajous / au début de la colonisation. / C'est une bête avec un cri terrifiant. / Un blaireau dévastateur. »

Ce sont donc précisément les caractéristiques du carcajou que Coco tentera de s'approprier, se transformant peu à peu en cette bête facétieuse et menaçante qui finira par prendre toute la place. Le carcajou, dans la mythologie amérindienne, est la figure du « trickster »; c'est le joueur de tours par excellence (représentant les côtés négatifs de la vie collective et personnelle ainsi que les forces de mort); c'est le « diable des bois », nous enseigne Claude Lévi-Strauss, ou le « diable de la forêt boréale », comme le nommait tout récemment un anthropologue dans son *Bestiaire*. Cet auteur rappelle d'entrée de jeu que le nom du carcajou en micmac, *kwi'kwa'ju*, signifie « esprit maléfique », le décrivant ensuite comme « le Glouton qui avale tout, mort ou vif » (BOUCHARD 2006 : 73) – on pense à Coco qui mange des déchets en décomposition (CC:44). Au coeur de sa forêt nordique, le carcajou est donc « le roi de tous les animaux, l'*être sauvage* en son essence », celui qui « ne blaire pas les hommes » (BOUCHARD 2006 : 74) – ce qui bien sûr explique la profonde misanthropie de Coco (CC:69). Mais cela dit, s'il y a un dénominateur commun aux contes et légendes sur le carcajou, c'est son rôle invétéré de joueur de tours.

Le personnage de Coco, réfléchissant comme un carcajou, doit donc lui aussi se montrer habile joueur de tours. Mais il se choisira, variation intéressante, une victime favorite : Clermont, bien sûr. (On sait que Clermont est en quelque sorte un double de Coco : en attaquant celui qui lui ressemble, Coco se défie lui-même.) Plusieurs fois au long de la pièce, réclamant l'aide des ses amis, Coco tendra des pièges à Clermont, lui jouant des mauvais tours que Shirley aimeraient bien voir cesser. L'un des « coup[s] pendable[s] » (CC: 90), comme il les appelle, consistera par exemple à stationner son camion et ceux de ses amis tout autour de la voiture de Clermont afin que ce dernier ne puisse pas repartir. Il relate aussi : « Le lendemain / on avait placé son char / sur des blocs de glace / les roues sur le toit. / Une chance qu'i a pas fait chaud le jour d'après. / On a ri à se péter les dents au frette! » (CC: 91)

Cette dernière remarque, pour le moins grinçante, travestit la franchise du rire en une impulsion atroce et douloureuse, semblant découvrir les dents moins pour le sourire que pour la morsure. C'est le signe incontestable que Coco le carcajou est un être moins drôle qu'effrayant. Ses mauvais coups, rituels qui le font « entrer dans une sorte de transe », qui le font monter « au septième ciel » (CC: 62), sont moins des amusements que des pratiques dangereuses faisant partie d'un culte aux introductions vandales inoffensives (les coups pendables contre Clermont), mais qui se révèle plus tard ouvertement barbare (l'immolation symbolique de Shirley – sans parler des épisodes de la danse avec le cadavre de la bonne femme Thibodeau et du sacrifice de la vache à Maillot, auxquels je reviendrai plus loin). Le double animal de Coco, fiction prenant contrôle de sa

réalité, lui permet en définitive de se forger une identité grâce à laquelle il pourra faire sortir sa haine pour mieux faire partie de la bande.

2.5 Le syndrome de l'éternel adolescent

Effectivement, Coco est un personnage consumé par la haine. Il déteste tout; l'un des tableaux de *Cendres de cailloux* est d'ailleurs entièrement consacré à un monologue où il énumère les objets de sa haine; « J'ai haï mon père buveur. / J'haïs l'monde qui me fait la morale. [...] / J'haïs me faire à manger tout seul / j'haïs me faire regarder. [...] / J'nous haïs aussi, notre p'tite gang. / J'haïs Shirley qui m'veut pas. [...] / J'haïs la ferme, la terre, les enfants. / J'haïs ma mère. » (CC: 69) Même s'il ne l'admet pas directement, c'est de lui-même que Coco est dégoûté. Ce sont ses propres origines, sa propre vie qu'il déteste. Le Vieux dans *Celle-Là* use quant à lui de cette sincérité très directe qui manque à Coco : « Je hais la vie. J'ai haï ma vie. La vie nous prend. On la pense d'une autre manière, la vie. On la pense autrement, même en la vivant. On n'est jamais là avec la vie. » (DANIS 1993 : 65) Cette haine universelle de la vie (encore une fois signe de l'identification du personnage au carcajou qui répétions-le est affilié aux forces de mort) est comme je le mentionnais plus haut le seul moyen pour Coco de demeurer soudé à sa « gang ».

Selon Jérôme Guay, un groupe de délinquants est un « réseau cohésif et homogène » (GUAY 1984 : 53) offrant un potentiel illimité de support émotif, mais qui présente peu d'ouverture sur le monde extérieur. Car, « il faut dire que le soutien émotif n'est pas inconditionnel, il est indissociable d'un certain comportement considéré comme

acceptable » (GUAY 1984 : 55), étaye le psychologue. C'est un peu dans un même ordre d'idées que Coco doit suivre les règles du groupe, qu'il doit se conformer à ses normes. Et son rôle de poseur de mauvais coups - qu'Éric Erikson, pour continuer dans le thème de la psychologie, appellerait probablement l'« identité négative » de Coco - est justement valorisé par sa gang. (Erikson avançait là-dessus que les adolescents qui se sentent exclus de la culture dominante et qui ont l'impression d'être rejetés par la société se définissent par leur marginalité, qu'ils valorisent les comportements antisociaux, qu'ils aspirent à devenir d'habiles escrocs. C'est, il va sans dire, le cas de Coco et de ses amis.) Le personnage est donc enlisé dans cet autre cercle pernicieux : c'est à cause d'un manque d'amour (ce que les psychologues appelleraient sans doute une « carence relationnelle ») qu'il échoue dans une gang de victimes, mais ce sont ces mêmes amitiés qui paradoxalement l'empêcheront formellement d'accéder à l'amour de Shirley.

Coco ne pourrait choisir l'amour au détriment de ses amis sous peine d'en être renié, chose à laquelle il ne peut non plus se résoudre, puisqu'il ne possède pas une indépendance et une identité propres. Il doit ainsi demeurer emprisonné dans le rôle d'un être qui n'a pas confiance en la vie, un être aux conduites extrêmes évitant de penser à l'avenir et recherchant les satisfactions immédiates, bref, uniquement motivé par le « principe de plaisir »³⁰. La logique de Coco ressemble un peu à celle des personnages masculins d'un film français assez récent intitulé *Ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants*³¹; des hommes qui sont mariés, mais qui continuent à tromper leur femme de

³⁰ Voir les carences relationnelles décrites par Chartier dans *Les adolescents difficiles*, 1991, Toulouse, Privat.

³¹ Mettant en vedette Charlotte Gainsbourg et Yvan Attal et réalisé par ce dernier, 2004.

manière éhontée, sans retenue, comme si ce droit leur était dû de pouvoir profiter à la fois des avantages d'une relation à long terme (la confiance, la complicité, les enfants, les activités de couple et les activités familiales...), à la fois des avantages d'une relation à court terme (la passion, le mystère, la légèreté, la liberté...) – alors qu'en fait, cette manie superficielle de refuser de choisir afin de profiter au maximum de leur vie, nie pour eux l'avenir de l'une comme de l'autre option. C'est de manière semblable que Coco se leurre; il n'est ni vraiment avec ses amis, ni vraiment avec Shirley; il est en vérité totalement solitaire dans un rôle d'éternel adolescent.

Ce que j'appellerais le « syndrome de l'éternel adolescent » touche en fait bien des jeunes adultes québécois n'ayant pas encore trouvé l'amour, ou qui sont incapables de vivre l'amour à cause d'un manque de reconnaissance. L'éternel adolescent est souvent partagé entre sa mère, ses amis et sa « blonde », mais il s'arrange bien sûr pour passer le plus clair de son temps avec ses amis (qui sont moins des amis que des compagnons de beuverie). Il ne peut se décider à s'engager avec sa blonde parce qu'il est à peine sorti des jupes de sa mère; l'intimité est encore à ses yeux synonyme de symbiose avec la mère, donc de perte d'identité. L'éternel adolescent se projette plutôt sur sa « gang de chums », un groupe composé de vrais gars qui font des affaires de gars – vont à la chasse, boivent, rigolent à propos de tout et de rien et se font une religion de taire leurs vérités, de ne jamais parler trop sérieusement. C'est ce portrait un peu grossier et pessimiste que Coco incarnera à l'excès. Il est littéralement *marié* avec sa gang de gars, nous renseignant d'ailleurs assez clairement sur ce point : « On était bien dans le temps. / Quatre gars /

cinq avec Shirley³². / Les cinq bagues de ma main gauche. / Elle, dans le majeur / deux gars de chaque côté. / Moi dans le pouce, Grenouille au p'tit doigt / l'index pour Flagos / pis Dédé dans le dernier. » (CC: 19)

Coco ne peut pas bien aimer Shirley, puisqu'il ne vit que pour ses amis, que pour l'*image* qu'il se fait d'eux. En fait, étonnamment, il n'aime que leur image (au sens propre du terme) : « Ces photos-là, je les ai aimées. / Shirley, Flagos, Grenouille et Dédé » (CC: 121), se remémore-t-il après sa mort. Des amis factices, « des visages sur papier / pour un corps de poussière », renchérira-t-il pour accentuer le tout. Les compagnons pour ainsi dire imaginaires de Coco lui renvoient de lui-même une image de vainqueur – le carcajou qui tend des pièges, l'éternel adolescent qui s'amuse follement – alors que toute sa vie ne se résume qu'aux quelques artifices, aux quelques tromperies, aux quelques dissimulations d'une victime de ses propres tours, de ses propres silences, bref de ses propres « accroires »³³.

2.6 « La vie est un cirque à ciel ouvert »

C'est par cette formule clé – prononcée avec le ton qu'un sorcier ensorcelé par l'ennui du quotidien prendrait pour psalmodier quelque vénérable incantation devenue creuse dans un monde ayant perdu ses charmes – que Coco synthétisera pleinement la façon de penser de son personnage et son rôle bien accroché d'éternel adolescent faisant

³² Shirley est une femme, mais ici elle n'est pas exactement considérée comme telle.

³³ Selon un mot qu'il utilise lui-même quand il se fait « accroire », justement, que c'est un « accroire » de penser que c'est beau la vie.

de lui tantôt le vainqueur, tantôt la victime³⁴, dans le mouvement d'une ronde étourdissante - le gouffre d'un jeu détraqué qui finira par l'avaler.

La vie est un cirque, voilà une constatation dont les films du réalisateur italien Federico Fellini sont une démonstration, en particulier *La Strada*, où l'on suit deux comédiens de cirque embarqués dans la vie comme dans une roue qui tourne. Le monde y est présenté comme une immense foire; des gens circulent sans arrêt devant la caméra qui se perd dans une foule entraînée par la vie comme dans une vague abrutissante et dominatrice, sur fond de musique de carnaval. Mais l'apparente ambiance de récréation n'efface pas la dureté de l'existence, et accentue l'inconsciente fragilité de l'être humain diverti par le plaisir et les amusements.

C'est un peu dans cette atmosphère de kermesse dissonante que Coco tourne en rond, excité par l'enthousiasme artificiel de « montrer à la face du monde » ses bêtises et ses déboires. Mais sous le maquillage du clown peinturluré de gaieté il y a la figure triste d'un vaurien qui ne sait pas vieillir, un joueur de tours pas tellement joyeux. « On se piquait du bon temps » (CC: 90), assure-t-il, alors qu'il se sent obligé de faire bonne figure devant des amis qui ignorent son secret³⁵. Toujours dans le thème du cirque, disons que de toute façon Coco correspond davantage à l'animal sauvage apprivoisé qu'au clown acrobate. Et lorsqu'il s'écrie que la vie est un cirque à ciel ouvert, l'idée du cirque se

³⁴ Le jeu de base identifié par Margaret Atwood pour la deuxième position de victime étant « vainqueur/victime » (ATWOOD 1996: 37)

³⁵ C'est-à-dire que l'animal qu'il a en lui menace de lui dévorer la cervelle. « Sauf grand-père / les autres ne savaient rien » (CC: 85), souligne Coco. Il garde secrète sa vérité, tel Clermont (à propos de la mort de sa femme) et telle Shirley (à propos de son amour pour Clermont).

dépouille complètement de son esprit de réjouissance : n'est ici conservée que l'idée d'un spectacle exposant des personnages tantôt qui jouent avec le feu, tantôt qui marchent sur la corde raide. *Cendres de cailloux* est l'exhibition biscornue de ceux qui se brûlent, de ceux qui tombent – de ceux qui souffrent, de cette même souffrance injuste, inutile et absurde qui fait dire à Djoukie dans *Le Langue-à-Langue des chiens de roche* : « La vie est une erreur d'horreur! La vie est une erreur d'horreur! » (LL: 54) Finalement, le « cirque » auquel Coco fait référence ressemble davantage à celui de l'Antiquité, avec des esclaves qui combattent à mort dans une arène « à ciel ouvert » pour le divertissement de quelque dieu, de quelque peuple décadent.

C'est donc à travers son rôle d'éternel adolescent (de joueur de tours) que Coco entretiendra sa position de victime, employant son audace et son dynamisme à détruire plutôt qu'à créer, à haïr plutôt qu'à aimer – Atwood précise à ce propos que le genre de victime [dont Coco fait partie] utilise son énergie non seulement pour déplacer la cause de sa victimisation, mais également pour la transférer sur les autres, pour la faire subir aux autres; « l'homme frappe l'enfant, l'enfant frappe le chien »³⁶ (ATWOOD 1996 : 38), explique-t-elle. Dans *Langue-à-Langue des chiens de roche*, cette victimisation épidémique devient de plus en plus brutale. Le personnage de Coyote dévoile, en parlant des habitants de l'île où se situe la pièce : « Il ne leur reste parfois, pour manifester leur inconfort, que la violence; ils pourraient frapper jusqu'au meurtre tant elle finit par les étouffer. [...] C'est quand même sur notre île, qu'on achète des chiens pour les battre et les abandonner après. » (LL: 34) Mais cette cruauté envers les animaux dégénère et finit par se tourner aussi vers les

³⁶ Traduit de l'anglais.

humains. À la fin de la pièce, un groupe de jeunes délinquants tout semblable à la gang de Coco assassine les deux jeunes amoureux Niki et Djoukie – en les frappant et puis en les lapidant à mort. Quant à certains autres personnages de la pièce, ils orientent plutôt cette haine destructrice sur eux-mêmes (c'est ce que finira par faire Coco dans *Cendres de cailloux*); « Regardez mon corps. / Regardez comme je suis laide. / Laide à durcir le ciel. Oui, laide à ramollir la terre. / Regardez ce corps qui n'a sa place nulle part, j'ai juste le goût de le briser. / De lui faire mal. / De l'anéantir. / De l'assassiner » (CC: 78), crient à l'unisson Déesse et Joëlle.

Pour en revenir à *Cendres de cailloux*, c'est donc un transfert de victimisation qui est opéré lorsque Coco perpète un « coup pendable » contre Clermont; c'est aussi le cas, magistralement déployé, lors de l'épisode sanglant de la vache à Maillot – un fermier prénomé Gérald dont Coco et ses amis se vengeront en dépeçant l'une de ses vaches :

On déguise la vache en pot de peinture. / Des restants de peinture. / Les terres sont grandes / les vaches sont loin de la ferme. / On peut beugler. / On sort toutes les bêtises du monde / qu'on vomit sur la vache. / Après, on la pique de coups de couteau, comme ça. / La grosse masse de fer / pour frapper des coups de masse, comme ça. / En plein front, en pleine nuit. / Au nom de la haine qui se propage / comme une tornade sur la terre. / Meurs pour nous, vache. / Meurs pour eux / meurs. (CC: 63)

En poignardant la vache³⁷, Coco lui transfère à elle aussi une partie de son sort de victime; ce faisant, notons-le, il se met à « beugler » – précisément comme une vache – comme s'il

³⁷ Comme le meurtrier a poignardé Eléonore – ce qui reliant Coco au bourreau de la femme de Clermont relie une fois de plus Coco à Clermont, supposant aussi que c'est un transfert de victimisation qui a tué Eléonore, i.e. que son meurtrier (et son mari) avait comme Coco un problème de reconnaissance. Ces considérations confèrent au danger de manquer de reconnaissance un côté mortel, un côté meurtrier.

avait échangé avec elle quelque chose. Coco se défoule sur une vache au beau milieu d'un champ - leur destinée est reliée au cœur de la grande insignifiance du monde. Alors même qu'elle devient comme lui, il devient comme elle. Et c'est lui qui comme elle est attaché à un pieu dans la terre; les cordes qu'il installe autour de la vache pour l'empêcher de bouger sont une représentation de son propre supplice. C'est Coco qui est, qui se sent sacrifié dans l'arène d'un « cirque à ciel ouvert ». La vache tout à coup perd son insignifiance, elle se change en vache sacrée dont la chair et le sang sont sanctifiés, elle meurt attachée comme Jésus afin de racheter les péchés du monde (Coco, comme Clermont, est en position de fils, Le Fils, la victime de toutes les victimes - c'est dire que finalement l'héritage chrétien refoulé doit d'une manière ou d'une autre refaire surface). Il chante : « Elle est morte, la vache à Maillot / elle est morte, sans queue ni tête. / Elle est morte, la vache à Maillot / elle est morte, sans cœur ni tête », comptine réinventée par l'enfant dans l'adulte fou - comme un mauvais présage nous avertissant de ce qui doit advenir de Coco - une comptine dont les mots, connus de tous les enfants, gravés dans l'inconscient collectif, font comme programmer ce qui va arriver, produisant la réalité de la pièce et faisant de Coco un personnage que nous découvrirons n'être en fait qu'une sorte de polichinelle du langage.

2.7 « Parole-donnée-geste-attendu »

C'est par cette autre formule que Coco nous donne la clé de la deuxième porte qu'empruntera la compensation du sacré dans son histoire : la langue. Comme je l'avais brièvement évoqué, c'est un vieux du voisinage qui instaure d'abord, dans l'enfance du

personnage, la loi de sa parole savante, une loi qui marquera le bambin et se répercuteira ainsi sur un mode enfantin le long de toute sa courte vie (non sans en influencer, justement, le terme prématûré). Les images que le grand-père utilise pour expliquer sa vision du monde ne seront nettement pas entendues comme des paraboles par le principal intéressé. Coco enfant n'interprète pas; il ne prendra jamais les dires du patriarche qu'au premier degré et l'adulte qu'il deviendra, omettant naïvement de faire la part des choses, les prendra toujours pareillement au sérieux;

T'entends : / même enfant / j'étais un homme mort. [...] / Dans mon crâne se promenait / un tout petit animal de ma grandeur / qui hurlait de faim. [...] / Jeune, j'en avais parlé au grand-père / du rang des Mûres. / I m'a révélé un secret. / « Si tu vois cet animal en toi / faut l'apprivoiser. / Va à la chasse dans le bois des rêves. / Prends du petit gibier. / Ton animal saura trouver le chemin / pour aller manger ce que tu auras pris. / Mais, dès que tu pourras / faudra le tuer / parce que, si un jour / dans la forêt de tes rêves / y avait plus d'animaux / ou que le bois prenait en feu / et que ton animal était rendu gros et grand / il te mangera la cervelle d'abord / ton cerveau après. » (CC: 32)

C'est donc le « grand-père du rang des Mûres » (quelle appellation pourrait mieux lui garantir son titre de sage?³⁸) qui amorce le destin de victime de Coco en déterminant le caractère malfaisant de son double animal.

Par la suite, Coco insufflera la même valeur de prophétie ou de prescription à certaines paroles qui de ce fait détermineront la fatalité de son destin. C'est d'ailleurs un enchaînement de formules qui causera - par l'entremise bien sûr du personnage de Coco - le déraillement du destin de tous les personnages de *Cendres de cailloux*, du moins surtout

³⁸ Rappelant d'ailleurs la formule de Shakespeare "Ripeness is all"...

ceux de Shirley et de Clermont avec qui Coco forme une sorte de triangle amoureux³⁹...

Tout commence lorsque Clermont se rend à l'hôtel Princesse et traite Shirley d'« agace-pissette » (CC: 51) parce qu'elle a posé des questions à Pascale sur sa vie à lui. Shirley, ne pouvant se permettre de perdre la face devant la gang, crie dans le bar « un jour, j'vas y faire payer », promesse puérile que ses amis entendent tel un serment solennel, un pacte dont Shirley devra tôt ou tard accomplir le dessein. Or, lorsque Shirley parlemente avec Coco pour qu'il la laisse tranquille avec cette histoire de pacte, Coco se sert d'une autre promesse auparavant prononcée pour convaincre Shirley : « nous on s'était juré d'avoir une seule parole. / Une seule, t'entends. / Des mots, des mots dans une phrase / qui sont collés ensemble d'un seul bloc / comme les doigts de la main. » (CC: 103)

L'accroc du personnage de Coco, c'est que pour lui, les mots sont à respecter comme d'inviolables règles. À ses yeux, les serments de la gang sont sacrés; ils soudent la gang, ils en font une gang sacrée. « Ça se brise pas de même une gang / pis un serment », argue-t-il finalement pour clouer le bec à Shirley. Le langage exerce sur le personnage une impression tout à fait liturgique. En conséquence, il exigera de Shirley qu'elle respecte sa parole, comme si les mots *étaient* la vie. Jamais il ne reconnaîtra l'aspect ludique des paroles prononcées, sans doute parce qu'à ses yeux la vie *est* un jeu. Mais le danger de ce jeu que Coco joue avec le langage, c'est qu'il s'applique à la réalité.⁴⁰ Coco s'accroche au

³⁹ En fait, on devrait plutôt dire *carré* amoureux, puisque les quatre personnages sont imbriqués dans une relation de promiscuité qui fait que chacun d'eux est aimé de deux personnages (Coco aime Shirley et Pascale, Clermont aime Pascale et Shirley, Shirley aime Coco et Clermont). Par contre, seule Pascale ne peut renvoyer l'amour coupable orienté vers elle. (Voir figure de l'annexe.)

⁴⁰ Chauviré observe justement par rapport au lien que Wittgenstein fait entre le langage et le jeu d'échecs: « Pourtant, le langage et le jeu d'échecs diffèrent en ceci que le langage s'applique à la réalité [...], alors que le jeu ne s'applique à rien. » (CHAVIRÉ 1989: 142) Glock nuance quant à lui que « certains jeux jouent dans notre vie un rôle plus important que certaines fioritures linguistiques. » (GLOCK 2003: 344) Il semble que chez le

danger qu'en fait le langage représente à l'intérieur de la vie. Le précepte aux allures plutôt ludiques « parole-donnée-geste-attendu », ancré pour y rester dans l'esprit de Coco, l'empêchera ainsi de reconnaître les revendications de Shirley. C'est cela qui causera indirectement la folie de Clermont, c'est cela qui conduira Coco à se suicider – puisque coûte que coûte Shirley s'empressera de le quitter après avoir honoré sa parole.

2.8 Le suicide de Coco

C'est en effet lorsque Shirley, pour aller retrouver Clermont, quittera Coco, que ce dernier décidera de se suicider. Car Coco (piégé dans les tournures de la langue et dévoré par un carcajou) semble en réalité se mourir de solitude, mourir de manque d'amour, comme ces figurants tombés au hasard sur les trottoirs, dans les escaliers, dans les poubelles publiques du film *It's all about love*⁴¹. Coco se retrouve pourtant couché dans sa tombe avec un sourire en coin, parce qu'après tout, sa propre vie – sa propre mort lui est bien égale. Ce qu'il veut, c'est de s'ériger en exemple pour ses amis (ce qu'il essaie de faire, c'est de *donner sa vie pour ses amis* – encore une fois le modèle chrétien se montre bien présent malgré tout) : « Je savais qu'en partant / les gars allaient réagir. / Faire de quoi de leur peau. / I vont changer de ville. / I vont se marier. / I vont se faire une p'tite vie [...]. » (CC: 121) Il y a donc un côté évolutif à la mort de Coco, qui rappelle cette question cruciale posée au personnage de Virginia Wolf dans cet autre film, *The Hours*⁴² (à propos du fait qu'elle tienne absolument à faire mourir l'un des protagonistes du roman qu'elle

personnage de Coco les « fioritures linguistiques » et le jeu se soient précisément réunis en un seul et même « important » rôle...

⁴¹ Mettant en vedette Claire Danes, Joaquin Phoenix et Sean Penn, et réalisé par Thomas Vinterberg, 2003.

⁴² Mettant en vedette Nicole Kidman, Julianne Moore et Meryl Streep, et réalisé par Stephen Daldry, 2002.

est en train d'écrire) : « Pourquoi faut-il que quelqu'un meure? » Et elle répond : « Pour que les autres apprécient la vie encore plus. Par contraste. »

Mais ce qui vraiment peut être interprété comme une progression dans la mort de Coco, c'est précisément ce que l'on avait identifié comme bienfaisant dans la mort symbolique du personnage de Clermont : l'avenir de Pascale. (En mourant, Coco contribue malgré lui à briser le cercle vicieux qui l'aurait contaminée elle aussi.) À cette exception près que c'est Coco et non Clermont qui aura le dernier mot auprès de la jeune fille, accordant ainsi à Coco une certaine prédominance (ce que nous avions anticipé, faut-il le rappeler, dès le début du présent chapitre). À l'intention de cette dernière, Coco chuchote ses instructions (fidèle à ses habitudes il invente un dernier précepte existentiel, mais cette fois positif et de bon augure) : « Danse! / Danse, danse avec la vie! » (CC: 122) C'est sa morale de l'histoire, son commandement d'outre-tombe; quelques mots guillerets dévoilant tardivement la profondeur de son personnage. Des mots lui permettant de diriger, en guise de conclusion salutaire, un éclairage ensoleillé sur le sens de la vie, sur le sens que sa vie n'a pas pris (il a plutôt dansé avec la mort⁴³) mais qui demeure disponible pour la jeune Pascale.

La devise – ou presque le slogan – que Coco laisse en héritage à Pascale suppose un détour, une sorte de foi. Coco prévient Pascale que la vie n'est jamais immobile, mais

⁴³ Le premier tableau de *Cendres de cailloux* s'intitule « Danse macabre »; on y voit Coco danser avec le cadavre de la bonne femme Thibodeau, que lui et ses amis viennent tout juste de détrousser pour se venger d'elle. Juste avant son mot de la fin positif orienté vers Pascale, Coco conclura pour lui-même ce juste retour des choses, refermant la boucle de sa propre histoire de mort: « On m'a enterré proche de la bonne femme Thibodeau. »

que c'est une chute contrôlée dans le rythme des événements. Coco lui enseigne qu'il faut suivre la mesure, qu'il faut faire usage du temps qu'on a, aller de l'avant, se laisser emporter; c'est ce genre de foi en la vie qui est nécessaire. La préposition « avec » implique également une relation, elle implique l'appui d'un partenaire; c'est encore là qu'apparaît la nécessité d'une sorte de foi, parce que l'on ne peut pas toujours imposer son pas - il faut demeurer à l'écoute de l'autre, il faut lui faire confiance (c'est-à-dire bien entendu, le reconnaître⁴⁴). Par ailleurs, l'aspect ludique de la danse donne au message de Coco un sens de légèreté. Il veut dire à Pascale de ne pas trop prendre la vie au sérieux, c'est-à-dire (au sens de Camus) d'apprécier, d'*aimer* la vie (« Il faut imaginer Sisyphe heureux »). Coco rappelle à Pascale qu'après tout la vie vaut quand même la peine d'être vécue, que l'on doit faire de sa vie un *beau* calvaire. La leçon qu'énonce le personnage est celle que le personnage de Virginia Wolf (encore une fois dans le film *The Hours*) écrit à son mari avant de se diriger vers la rivière pour s'y noyer, à savoir qu'il faut « regarder la vie en face et la reconnaître, et l'aimer pour ce qu'elle est ». Il faut choisir la vie (ce que fera d'ailleurs dans le même film le personnage de Laura Brown après avoir lu le roman *Mrs. Dalloway*).

Les mots « danse avec la vie » chuchotés par Coco infèrent surtout qu'il y a de la musique dans le secret de la vie (c'est-à-dire une certaine beauté, une certaine poésie; un charme auquel nous devons demeurer sensibles). C'est l'importance d'écouter cette

⁴⁴ C'est ce dont Coco ne pouvait se démontrer capable envers Shirley; « Shirley, je l'aime. / La seule. / Mais c'est trop compliqué. [...] / a veut trop de choses / que moi j'veux pas. » (CC: 70) Shirley voudrait se marier, acheter une maison, fonder une famille, mais Coco n'est pas prêt à se plier à ses désirs. Il voudrait être avec elle mais sans lui donner ce dont elle a besoin, sans la comprendre, sans la reconnaître. Cette dernière ne le trahit donc pas en le quittant - elle le fait parce qu'il n'a pas su répondre à son amour.

musique, de se laisser envahir par elle, que Coco constate en révélant qu'il faut danser avec la vie; danser avec la vie pour différer la mort, donc, danser pour ne pas mourir... En ce sens, le commentaire du personnage n'est pas sans évoquer l'histoire de la tarentelle (ARNOLD 1985), danse originaire du sud de l'Italie où selon la croyance populaire, la piqûre de la tarentule inoculait une maladie qui s'avérait fatale si la victime n'exécutait pas une danse endiablée ou qui provoquait le « tarentisme » (la manie de danser). Comme quoi la vie est une tarentelle; une danse dont le rythme va s'accélérant, une impulsion frénétique pour survivre, à la frontière intenable entre la vie et la mort. Et c'est justement là que balancent les personnages de *Cendres de cailloux*, ni complètement morts ni complètement vivants; comme des danseurs ils ont toujours un pied dans les airs (dans l'abîme – ou plutôt vers le ciel, pourrait-on dire; car dans le monologue *Novecento : pianiste* d'Alessandro Baricco, qui est d'ailleurs musicologue, le protagoniste raconte : « On jouait pour les faire danser, parce que si tu danses tu n'as pas de mort, et tu te sens Dieu » (Baricco 1997 : 16).)

Toutefois, même si le mot de la fin que Coco fait sien affiche une morale d'espoir (être vrai, être réaliste envers la vie, et apprécier, profiter de ce qu'elle a à nous offrir), il n'en demeure pas moins que la mort de Coco est un suicide, avec son lot de violence et d'abdication. Pourquoi Coco choisit-il de se suicider? Je dirais, parce que comme il était libre de vivre il était libre de mourir. Coco ne veut pas vivre, parce que pour lui la vie était carcérale; sa vie, c'était le jeu, c'était la gang. Dès lors que Shirley est partie, ce qu'il y avait de sacré pour lui s'est envolé. Le cercle vicieux est brisé, mais ce qui permettait à Coco

d'endurer sa détresse, de se camoufler de lui-même et de faire semblant d'être fort, est simultanément démantelé. Cela dit, le personnage est conscient de son jeu, sinon il ne dirait rien à Pascale; mais c'est ce jeu qu'il étreint une fois pour toutes et non la vie, car il ne peut pas admettre sa *honte*⁴⁵, il ne peut pas laisser voir son état refoulé de victime; Coco ne pourra pas survivre à la vérité de sa solitude⁴⁶.

Il ne pourra pas non plus survivre à la vérité de son impuissance – car il ne faut pas oublier la conscience sociale qui fait partie du personnage. « La planète est en train de vivre / un mauvais quart d'heure. / Tiens bon, Coco / les temps nouveaux arrivent » (CC: 115), lui crie de loin Flagos pour le dissuader d'appuyer sur la gachette. Mais Coco n'en peut plus. Le contexte public, social, politique (ce cirque à ciel ouvert) exerce sur sa vie une pression intolérable dont il veut se débarrasser, dont il doit se libérer. C'est donc ainsi enclavé dans son histoire, dans l'histoire, que Coco s'enlève la vie, accablé par ce destin de victime à tous les niveaux, de coupable à tous les niveaux. L'éternel adolescent blâme la société dans les marges de laquelle il se tient, mais il porte au plus profond tous les vices et tous les travers de cette société, concentrant chaque imperfection environnante à la surface de son existence trop perméable de désœuvré. Coco semble exécuter son dernier geste un peu dans l'esprit qui anime le personnage d'Hubert Aquin dans son roman *Prochain Épisode* :

⁴⁵ Stanley Cavell (1993: 83) écrit: « Si l'incapacité à reconnaître les autres est aussi l'incapacité à laisser les autres vous reconnaître, si l'on évite le regard des autres par crainte de ce qu'ils peuvent découvrir en vous, c'est que la honte est fondamentalement la cause de ce déni de reconnaissance. »

⁴⁶ C'est cette solitude que met en évidence la photo de mariage de ses parents que la mère de Coco lui glisse entre les doigts lors de son enterrement; la photo d'un couple heureux contrastant avec le malheur solitaire de Coco, une photo montrant finalement ce que Coco aura refusé de vivre.

Me suicider partout et sans relâche, c'est là ma mission. En moi, déprimé explosif, toute une nation s'aplatit historiquement et raconte son enfance perdue, par bouffées de mots bégayés et de délires scripturaires et, sous le choc noir de la lucidité, se met soudain à pleurer devant l'immensité du désastre et l'envergure quasi sublime de son échec. Arrive un moment, après deux siècles de conquêtes et trente-quatre ans de tristesse confusionnelle, où l'on n'a plus la force d'aller au-delà de l'abominable vision. (AQUIN 1965 : 25)

2.9 Le personnage de Coyote

Pour ouvrir notre analyse du personnage de Coco, nous verrons finalement comment son manque de reconnaissance carrément mortel sera réglé par le truchement du personnage de Coyote, exactement de la manière dont la culpabilité de Clermont avait été évacuée grâce au personnage de Niki. C'est que Coyote dans *Le Langue-à-Langue des chiens de roche* est un peu comme Coco le chef de file des délinquants (il fabrique une liqueur aphrodisiaque qu'il distribue à tous les jeunes de l'île lors des nuits d'orgies qu'il organise). Et comme Coco (le chien pas de médaille), Coyote est associé (bien sûr par l'entremise de son surnom) à un animal canidé. De plus, et surtout, il est comme Coco un éternel adolescent (son âge « inconnu » en est le signe), un jeune adulte qui refuse de s'engager vraiment avec sa compagne, Déesse (exactement le refus de Coco envers Shirley); lorsque cette dernière lui demande pourquoi il ne veut pas qu'ils habitent ensemble, Coyote lui répond : « Chacun chez soi, comme ça, on fait ce qu'on veut. Lâche-moi, tu vois bien que je suis pressé. » (LL: 42) Et plus loin dans la pièce, lorsqu'elle lui demandera de la serrer dans ses bras parce qu'elle est en train de pleurer, il lui répondra sèchement : « prends-nous pas pour des figures du début du monde. » (CC: 64) - Coyote refuse manifestement de jouer au jeu de l'amour.

Mais contrairement à Coco, dans un revirement surprenant et inespéré, Coyote se convertira à l'amour, franchissant ainsi le seuil du bonheur : quand les deux jeunes amoureux Niki et Djoukie meurent, tous les personnages du *Langue-à-Langue des chiens de roche* semblent miraculeusement se réveiller, et réaliser qu'il y a à côté d'eux quelqu'un à chérir, quelqu'un pour les accompagner dans leur deuil, pour les aider à accepter la grande injustice du monde. C'est alors que Coyote, prenant enfin les mots d'amour de Déesse au sérieux, acceptera qu'elle vienne habiter chez lui. Métaphoriquement, le personnage de Coyote affranchit donc le personnage de Coco, son « jumeau » qui à la fin de *Cendres de cailloux* s'était éteint dans les ruines de son propre bonheur.

III

« L'AMOUR NOUS TUERA TOUS » : LE DISCOURS DE LA VIERGE RÉVOLTÉE

III

« L'amour nous tuera tous » : le discours de la Vierge révoltée

*Un homme qui tient sa tâche pour surhumaine
finit par tenir pour surhumaine sa propre personne⁴⁷*

C'est Isabelle Miquelon qui a créé pour la première fois le personnage de Shirley dans la pièce *Cendres de cailloux*, à l'Espace Go, en 1993. Le point de vue que la comédienne avait alors bâti sur l'histoire de son personnage porte à réflexion :

Shirley est une femme fonceuse. Elle choisit d'aimer [Clermont] dans l'absolu. [...] elle représente quelqu'un qui accepte de se mouiller, qui refuse de continuer de s'enfoncer dans le nihilisme avec Coco. Une fois qu'elle est sûre de l'amour de Clermont, elle va croire celui-ci capable de surmonter l'épreuve [...]. Mais les choses ne se passeront pas comme elle l'avait prévu... (DAVID 1993)

Ces commentaires généraux sont une esquisse des facettes les plus intéressantes – et aussi les plus positives – du personnage de Shirley : son côté frondeur, son côté idéaliste, son côté sémillant. Des qualités qui font du personnage un être énergique et actif se distinguant nettement des autres personnages, c'est-à-dire strictement des personnages masculins de *Cendres de cailloux*, car nous verrons que Shirley partage avec Pascale (en ne se montrant néanmoins pas aussi sage et modérée que la jeune fille) un goût certain pour la parole et pour l'espoir.

⁴⁷ Gyula Illyés

Il se trouve que les deux personnages féminins de la pièce ne sont pas aux prises avec le même aveuglement, avec la même victimisation que les deux personnages masculins Clermont et Coco. Avec Shirley, qui refuse de s'identifier à une position de victime, qui entreprend tant bien que mal de communiquer, qui semble croire en la possibilité de se sortir de son ennui mortel, on assiste à une progression dans la problématique de la reconnaissance. Si la lutte de Shirley ne lui permettra pas à la fin de survivre, elle permettra du moins au seul personnage pur de la pièce, le seul qui ne soit pas une victime, qui ait un langage propre et qui ne joue pas de rôle désincarné ou de jeu déplacé, Pascale, d'être libéré.

Ce troisième et dernier chapitre consistera donc à questionner l'enjeu du personnage de Shirley - c'est-à-dire à trouver ce vers quoi elle s'oriente (qu'est-ce qu'elle veut vraiment?; pourquoi céder aux menaces de Coco?; pourquoi choisir le suicide?), à identifier en quoi elle se retrouve malgré tout emportée par un manque de reconnaissance et un rôle de victime (courant contre lequel elle tentera en vain de ramer), et finalement à comprendre comment son destin sera inévitablement imbriqué dans ceux des personnages de Clermont et de Coco, mais également et cette fois-ci dans un sens mélioratif, dans celui du personnage de Pascale. Cette dernière ne tournant pas en rond et ne faisant pas partie du cercle vicieux qui mène à leur chute Clermont, Coco et Shirley, nous ne l'envisagerons ainsi que par l'entremise de celle qui se révélera être sa salvatrice : Shirley.

En plus de montrer le rôle protecteur que Shirley jouera à l'égard de Pascale, je montrerai que la « double trahison » dont Gilbert David accuse pour ainsi dire Shirley, qui

selon lui « trahit d'abord Coco en allant vers Clermont, puis [...] trahit ce dernier en cédant aux menaces ignobles du premier » (DAVID 2000), devrait être interprétée oui, comme une double trahison, mais plutôt ou davantage de la part de Coco et de Clermont envers elle, que de sa part à elle envers eux. Il serait facile d'imaginer Shirley, à la toute fin de la pièce, murmurer ces vers d'Anne Hébert pour dénoncer l'inconscience et l'impunité de quelqu'un qui détruit l'amour, et la dévastation de l'autre qui reste là :

Il y a certainement quelqu'un
Qui m'a tuée
Puis s'en est allé
Sur la pointe des pieds
Sans rompre sa danse parfaite
(HÉBERT 1960 : 51)

3.1 Shirley répudie le rôle de la victime

Lorsque Pascale relate la mort de Shirley brûlée vive au volant de sa voiture, on sait que l'événement n'était qu'une mise en scène. C'est qu'en acceptant de jouer le jeu, Shirley saisit l'occasion de s'élever avec Clermont au niveau d'une sorte de mariage symbolique. Mais la mystification de Clermont mystifie également Shirley elle-même, car cette dernière estime Clermont capable de surmonter une épreuve qui pour lui prend un tout autre sens (la répétition de la mort de sa femme). Par cette mort symbolique, Shirley accepte donc à son insu la mort dont elle se savait tatouée et que sa rage de vivre lui avait jusque là permis de tromper. Mais avant d'aller plus loin, voyons premièrement à quel genre de victime ressemble Shirley par rapport à Clermont et à Coco, les deux personnages auparavant placés sous cette même lunette d'approche.

Encore une fois, la théorie de Margaret Atwood me permettra de prendre efficacement le pouls du personnage avant d'en passer à un examen plus complet. Il se trouve que Shirley emprunte à la fois à Clermont et à Coco, mais tout en allant plus loin qu'eux. Je dirais d'abord que contrairement au premier et à l'instar du deuxième, Shirley ne dénie pas radicalement sa position de victime. Elle se sent, elle se sait condamnée. Quand M.Huot se met à lire dans la tasse de thé qu'elle vient de boire, elle dévoile d'elle-même la prémonition : « J'ai pas voulu qu'i me parle de mon avenir. / J'ai trop eu peur qu'i voie rien. » (CC: 59) Selon les positions que décrit Atwood, Shirley ne se situe donc pas dans la première position de victime. (Même si, lorsqu'elle parviendra le dernier printemps à conquérir Clermont et qu'ils seront tous deux « liés dans une nouveauté » (CC: 96), l'expression - « recommencer à neuf » - qu'elle utilisera, coïncidant avec celle de Clermont - « repartir à zéro » - illustre une dégringolade de Shirley jusqu'à la première position de victime.⁴⁸⁾

Mais revenons au personnage durant toutes ces années précédant le drame final... À ce moment-là, le jeu qu'elle joue n'est ni celui de dénier sa position de victime (ce qui répétions-le la différencie de Clermont), ni celui de déplacer la cause de sa victimisation sur une large, générale et puissante idée (ce qui la différencie de Coco). Shirley occupe en réalité la *troisième* position de victime, décrite comme suit par Margaret Atwood : « Reconnaître le fait que vous êtes une victime, mais refuser d'accepter ou d'assumer le fait que le rôle est inévitable⁴⁹. » Cela me permet de dire que Shirley occupe

⁴⁸ Margaret Atwood spécifie justement après avoir décrit son modèle des positions de victime que l'expérience n'est jamais linéaire. Et elle ajoute: « vous pouvez avoir un pied dans plus d'une position à la fois » (ATWOOD 1996: 39 - traduit de l'anglais).

⁴⁹ (ATWOOD 1996: 37 - traduit de l'anglais)

une position franchement plus dynamique que celle occupée par Clermont et par Coco. Le jeu de Shirley, affirmerais-je pour paraphraser Atwood, c'est de rejeter son rôle de victime. Et tout au long de *Cendres de cailloux*, les signes de ce rejet sont tout à fait tangibles, tant dans la manière dont elle est vue par les autres personnages que dans la manière dont elle se voit elle-même; c'est que Shirley est toujours associée à la force et à la puissance, à la grandeur et au pouvoir. Mais avant d'aller voir de plus près ces jeux de rôles extrêmes au sommet desquels le personnage se hisse, il s'avèrerait peut-être intéressant de confirmer, grâce à la théorie d'Atwood, le rôle que joue Pascale.

Car la quatrième position qu'Atwood décrit est justement celui de la « creative non-victime » (ATWOOD 1996 : 38). À proprement parler, précise-t-elle, ce n'est pas une position de victime, mais la position de ceux qui n'ont jamais été victimes, ou de ceux qui sont des ex-victimes. C'est évidemment là que se situe Pascale, personnage clairvoyant qui fait tranquillement le deuil de sa mère en lui parlant et en encourageant son père à faire de même. Elle poussera même Clermont à considérer les avances de Shirley, comportement qui ne ressemble pas à celui d'une enfant, encore moins à demi orpheline. C'est dire combien Pascale, trop jeune pour être désabusée, mais trop vieille pour demeurer dans le statu quo, est délivrée du mal qu'on a fait à sa mère, du mal qu'on lui a fait à elle. Pascale n'est pas *marquée* par la mort, elle n'est pas « tatouée » comme l'est Shirley. Sa vision de la vie est donc beaucoup plus rationnelle et réaliste que celle de Shirley, qui doit nourrir des ambitions vertigineuses pour compenser ce qu'elle n'a pas. À tout moment, la

mégalomane donne un peu l'impression qu'elle va s'envoler, en pleine « overdose » de toute-puissance.

3.2 La Vierge ou la déesse des bois

C'est que Shirley est une femme, mais elle n'est pas simplement une femme. Elle est une « Amazone », une « Vierge », une « déesse », une « prêtresse », une « papesse » en communication avec la vie et la mort, en relation avec la terre et la rivière. Elle fait penser à cet être mystérieux dans *La Maladie de la mort* de Marguerite Duras (1983), espèce de femme-océan réagissant comme les vagues; une femme chatoiement de la mort, reine de lumière et d'obscurité, si fragile et si forte; une courtisane, une mère, une muse; obsédante; qui dégage des arômes d'héliotrope, fleur des empereurs, icône des divinités chrétiennes. Le personnage de Duras possède le pouvoir de parler ou de se taire. C'est elle qui nomme les choses; elle possède le savoir, elle possède la vie. Bref, c'est une femme qui, un peu comme le personnage de Shirley, ne semble pas rigoureusement *humaine*⁵⁰.

C'est que Shirley est notamment identifiée à la Vierge, et ce à plusieurs reprises. Lorsque Coco raconte un mauvais coup que lui et ses amis ont joué à Clermont, il se rappelle : « Shirley, la Vierge, disait qu'on dérapait. » (CC: 90) Puis, lorsque Clermont raconte les effets de la médaille de Shirley (une médaille de la Vierge) collée dans son dos

⁵⁰ Comme d'ailleurs la plupart des personnages des films de Marguerite Duras, qui ne vivent pas dans un espace social déterminé, qui sont sans métier, sans âge. Pas des personnages, donc, mais presque des fantômes... Les personnages de *Cendres de cailloux*, racontant leur histoire après-coup, sur les ruines d'une maison, dans des volutes de fumée, sont eux aussi des fantômes. (Coco et Shirley sont morts, et Clermont est devenu fou. Seule Pascale est encore « vivante ».) La pièce *Cendres de cailloux* évoque dans ses thèmes l'œuvre de Duras, dont tous les romans questionnent la mort, la vie, l'amour, la douleur et cette incommunicabilité fondamentale, cette « frontière infranchissable » entre des êtres névrosés, placés en porte-à-faux d'une société carcérale, depuis toujours et pour toujours injuste.

pour guérir le mal qui l'érode, il dit : « Depuis que je colle sa médaille [...] / j'ai moins mal. / Je vois toujours son visage / pas celui de la Vierge. / Toujours son visage, à elle. » (CC: 65) Et quand Shirley raconte ses premiers rendez-vous amoureux avec Clermont, elle commente à son tour : « Vierge. / J'étais avec lui tout entière. / Je le sentais amoureux. / J'étais vierge. » (CC: 96) Tous ces passages érigent un piédestal sur lequel Shirley est installée; il y a une distance, une différence entre elle et les autres hommes parce que comme la Vierge elle est marquée par le Père, et c'est ce qui lui donne son pouvoir.

Elle exerce par exemple un pouvoir sur ses amis, un pouvoir qui semble contagieux et qui s'apparente à celui de la foi; « Avec elle on se sent fort. / Des monstres. / A l'a quelque chose en elle. / Peut-être un animal femelle » (CC: 61), affirme Coco. Bien entendu, Shirley utilise également son simple pouvoir de femme, mais ce n'est pas le pouvoir de celle qui se refuserait après avoir charmé (car Shirley est bien loin d'être chaste) : par un contraste ironique avec son appellation de « Vierge », elle couche avec tous ses amis - parce qu'elle doit se donner à *chacun* d'eux pour conserver son pouvoir, dont la condition est qu'elle ne favorise pas l'un au détriment des autres - condition qui s'apparente par ailleurs, mais dans un tout autre ordre, au pouvoir de la mère sur ses enfants. Et Shirley est justement aussi une sorte de mère pour ses amis : « On est quatre gars qui tournent autour d'elle / parce qu'on se sent moins perdus de même » (CC: 64), affirme encore Coco, n'imaginant pas le moins du monde qu'il tourne encore en rond quand il tourne autour de Shirley.

Pour ce qui est du pouvoir que Shirley exerce sur Clermont, il est beaucoup plus complexe et subtil. Car en le « guérissant » (d'abord en lui donnant symboliquement sa médaille de cuivre, puis en lui offrant son amour), elle s'engage elle-même sur la voie de la guérison. Grâce à l'amour de Clermont, Shirley cesse progressivement d'être la « Vierge » au caractère dominant – et elle se met à son grand bonheur à se sentir « vierge » pour de vrai; elle est tranquillement purifiée, encensée par cet amour qui lui promet des pouvoirs plus humains; le pouvoir de décider de son propre sort, le pouvoir de donner, celui de recevoir. Mais le rôle dont elle essaie de se détacher la suivra comme une ombre. Et c'est alors qu'entre en ligne de compte le véritable sens du mot « Vierge », c'est-à-dire Vierge Marie. Car Shirley, en tant que métaphore de la Vierge, s'impose bien sûr en tant que figure maternelle dans les histoires de Clermont et de Coco⁵¹, qui rappelons-le sont tous deux indirectement assimilés à Jésus, le fils de Marie⁵² (Shirley est en ce sens tenue d'offrir à Coco et à Clermont son amour désintéressé de mère); mais s'il en est ainsi, c'est qu'avant tout la Vierge Marie est une *médiatrice*. Elle a été choisie par le Père céleste pour donner naissance au Sauveur. Elle devient intermédiaire entre la terre et le ciel (d'où les qualités surnaturelles de Shirley). La pauvre ne peut donc en aucun cas se réserver pour un seul, parce que par définition elle est à tous. Le problème de Shirley, c'est qu'elle aime humainement un seul homme. Cela lui est interdit, puisqu'elle appartient « langagièrement » au Père; son rôle est d'unifier toutes les victimes condamnées à souffrir pour leur salut éternel... (Et quand on y pense même dans son rôle auprès de Clermont elle prend dès le début la charge de le guérir et de l'aider.)

⁵¹ Sur le point de se suicider, Coco crierai: « Shirley! Shirley! », et puis « Maman! Maman! » (CC: 112)

⁵² Voir pour Clermont, chap. I, pp. 25 et pour Coco, chap. II, p. 70.

D'un autre côté, Shirley tentera sa chance avec Clermont, parce que justement comme la Vierge Marie, elle *risque tout sur l'amour*⁵³. Et c'est dans cette perspective qu'il faut interpréter l'expression d'Isabelle Miquelon quand elle dit que Shirley est quelqu'un qui accepte de « se mouiller ». Shirley prend d'une part le risque de perdre Clermont en tenant sa parole afin de répondre aux instances de Coco, d'autre part le risque de perdre ses amis (d'être rejetée par eux) en faisant connaître son amour pour Clermont. Shirley montre son jeu, elle ouvre son cœur. En fait, elle va au-delà du jeu. Elle est prête à se fier à ceux qu'elle aime, à remettre sa vie entre leurs mains, consciente qu'elle se tient de toute façon dans une sorte d'impasse. « Je suis prise dans un piège. / Je sais que je suis amoureuse de toi » (CC: 100), confesse-t-elle à Clermont, parce qu'elle sait qu'elle n'est pas libre de le choisir lui et lui seul. Mais cette fidélité à Coco, Shirley la sait artificielle. Ce dernier soutirera ainsi à Shirley une vie qu'elle semble ne livrer que par principe, comme à cause d'un modèle de perfection. C'est l'idéalisme du personnage que devine encore une fois Isabelle Miquelon lorsqu'elle dit que Shirley choisit d'aimer Clermont « dans l'absolu » : c'est que Shirley doit se surpasser si elle veut accéder à l'amour de Clermont. Elle doit traverser la mort au-delà de laquelle, comme un esprit débarrassé de son corps terrestre, elle n'aura plus à camoufler le tatouage sur son sein⁵⁴, où seulement alors elle pourra se juger digne de l'amour de Clermont, qu'elle croit inaccessible; « Un loup

⁵³ J'ai entendu ces mots il y a quelques années, dans une prière adressée au service funéraire d'une Soeur. La prière décrivait comment la vie d'une Soeur prend en exemple celle de la Vierge Marie, qui « risque tout sur l'amour ».

⁵⁴ Car Shirley souligne à propos de Clermont, avant d'être parvenue à le conquérir: « je cacherais mon sein tatoué / avec douze couches de fond de teint / pour pas l'apeurer » (CC: 49).

sauvage / pis moi, une dinde » (CC: 47), compare-t-elle dégoûtée après avoir grogné : « Maudit que j'me haïssais! » (CC: 46)

« Je l'ai tenu mon crisse de pacte. / Se saigner à blanc pour tenir parole / tout d'un bloc » (CC : 50), maugrée-t-elle à propos de sa fameuse promesse – celle de jouer un tour mortel à Clermont. Shirley doit malgré elle continuer à obéir aux mêmes lois que Coco par rapport aux mots, parce que comme Coco (tel que nous l'avons vu marqué par la parole du grand-père du rang des Mûres), elle est vouée à se soumettre à leur pouvoir de faire advenir, de faire exister les choses. Coco mentionne même, dans un monologue où il confie aimer Shirley, qu'elle est sa « meilleure chum de la gang / la plus *liturgique* » (CC: 70). Shirley entretient effectivement un rapport particulier aux mots, dont elle fait presque l'objet d'un culte sacré. (Elle travaille d'ailleurs à la bibliothèque de la ville, et Coco mentionne : « A sûrement lu dans sa vie / deux forêts au complet » CC: 20) Au centre des « déboires » de la gang (de leurs extravagants rituels, de leurs cérémonies excentriques) vibre toujours quelque litanie profane, quelque leçon tordue, quelque chant obscène ou quelque prière détournée. Et c'est Shirley surtout qui détient le pouvoir de cette parole ravageuse. Elle atteste d'elle-même : « Je possède un pouvoir. Un pouvoir de destruction » (CC: 23), parce qu'elle est tatouée d'un mot de mort. Elle porte ce mot sur son sein comme une enseigne, elle le porte sur son cœur, lui donne vie.⁵⁵ Shirley, tatouée du mot « Macchabée », est elle aussi marquée entre les hommes; chez elle, l'idée du corps qui

⁵⁵ Un peu comme le cannibale Queequeg dans *Moby Dick* dont la peau usée est recouverte de tatouages qui font de lui un être aux apparences sauvages, mais qui le révèlent plutôt foncièrement indépendant de la civilisation, car il possède la sienne propre, arborant son propre bagage et sa propre identité, grâce à une écriture personnelle et vivante qui demeurera tant qu'il vivra.

meurt est concrète, son corps en est imbibé d'encre noire; Shirley est le mot, elle donne vie à la mort, elle personnifie le corps sans vie.

Ce rôle déterminant des mots et de la parole dans *Cendres de cailloux* rejoint le point de vue d'Antonin Artaud dans *Le théâtre et son double*, où il soutenait qu'au théâtre la destination de la parole devait être changée, que l'on devait s'en servir « dans un sens concret et spatial [...]», la manipuler comme un objet solide et qui *ébranle des choses* [...]. » (ARTAUD 1964 : 111) Et il ajoutait de manière un peu insolite, ce qui se rapporte encore mieux à la pièce qui nous intéresse : « C'est ainsi que cette identification de l'objet du théâtre [...] fait apparaître l'idée d'une certaine poésie dans l'espace qui se confond elle-même avec la *sorcellerie*. » (ARTAUD 1964 : 112) *Cendres de cailloux* semble justement développer une sorte de rhétorique (ou métaphysique) de l'hypotypose⁵⁶, procédé littéraire singulier sinon *miraculeux* qui selon Fontanier « peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante » (DUPRIEZ 1984 : 240-241). C'est peut-être ce que Robert Lévesque pressent lorsqu'il décrit la « matière textuelle et l'imaginaire tragique » de la pièce : « Danis a écrit ici un quatuor infernal qui vous prend et vous tient de la première à la dernière phrase au niveau d'une poésie sauvage et forte. » (LÉVESQUE 1993) Et cette « sorcellerie » dont parle Artaud est celle dont

⁵⁶ Il serait intéressant de se demander si ce procédé de l'hypotypose, truffant le théâtre de Daniel Danis ou sinon en constituant franchement toute la rhétorique, ne serait pas d'une part la clé de son succès (car il faut dire que dès ses premières pièces l'auteur s'est imposé à une échelle internationale), d'autre part ce qui ferait que l'auteur est bien de son époque ou comme on dit, « de son temps », i.e. un temps où se construisent des passerelles entre les arts de la scène et les arts de l'image. (En témoigne le festival transdisciplinaire *Temps d'images*, déjà bien implanté en Europe et auquel l'Usine C à Montréal a convié la population québécoise en février 2006 lors d'une première version nord-américaine de l'événement. Ce n'est pas un hasard si Daniel Danis était justement le porte-parole de l'événement et s'il a participé au débat public sur le thème « *Mots ou images, qui mène le récit aujourd'hui?* » (BÉLAIR 2006).)

Shirley s'enivre lorsque par exemple elle s'écrie : « Dansez, dansez les p'tits gars » (CC: 9), exultant de voir Coco valser avec dans ses bras le cadavre de la bonne femme Thibodeau. Telle une souveraine des ténèbres, une esclave de la mort, bref, une sorcière, Shirley rythme de ses rires, de ses hurlements, de ses formules délicieuses et clandestines chacune des déviations de la gang, leurs « affaires qui sortent du bon sens » comme cette « danse macabre » comparable à la ronde magique, liturgie de tous les diables et de tous les démons.

Son rôle de meneuse, de « prêtresse » (CC: 64) – titre qu'elle-même s'attribue – Shirley l'incarne pareillement envers la nature, comme une enchanteresse. Elle est, dit Gilbert David, cette « farouche Amazone qui croit dominer la Nature» (DAVID 2000 : 125). Ou peut-être plutôt joue-t-elle un rôle de chaman, puisant de sa communication avec les esprits de la nature, dans sa relation avec la terre et la rivière, ses pouvoirs entremêlés de vie et de mort. « Shirley se couche toujours / face contre terre / avant de quitter les lieux de nos déboires. / Comme une papesse. / A parle à la terre » (CC: 64), raconte Coco, envoûté par le comportement « sauté » de Shirley. Ce contact avec la terre constitue pourtant la liaison de cette dernière au personnage de Clermont, qui ne cesse de travailler sur sa terre à défricher et à labourer. Le jardinage est en effet ce qui permettra à Shirley de s'approcher de Clermont; elle lui suggère des livres sur le sujet à la bibliothèque et beaucoup plus tard, lui propose de l'aider à faire son jardin. Ils travailleront alors tous deux en silence pendant trois jours. C'est l'image de l'édén, d'un amour à l'état d'innocence, à peine semé, qui est à cultiver. Mais le retour à la terre constituant pour

Clermont le retour à la mère, leurs mains réunies dans le sol, ce mariage enseveli d'une partie de leurs corps est aussi représentation de la mort, du repos éternel.

Mais il faut voir le revers de la médaille en ce qui concerne la relation de Shirley avec la nature et son cycle éternel de la naissance, de la vie et de la mort. Car nous avons amplement constaté que le personnage porte l'emblème de la mort, mais qu'en est-il du blason de la vie? Shirley n'affirme-t-elle pas son « désir d'être vivante », son « désir de [se] partager » (CC: 22)? Voici donc un passage étonnant qui décrit de manière franche cette autre face de la proximité de Shirley avec la nature, où elle raconte comment elle fait l'amour avec le rocher dans la rivière :

Toute ma peau se sent comme un arbre déesse. / La déesse des bois met un pied à terre. / Un tapis d'humus et de branches / se déroule jusqu'à la source. / Les oiseaux en bec de flûte s'époumonent / Je me penche à la source / je bois de l'eau [...] / Je me couche dans le lit du ruisseau. / Ma peau frissonne / je me sens en vie et forte. [...] / Je me taille une place sous le jet d'eau. / Je baisse mon pantalon mouillé / je laisse le rocher me prendre / me caresser. [...] / Je me relève, je mesure dix pieds. (CC : 22-23)

La nature glorifie, célèbre Shirley, qui perçoit toutes ses douceurs – la verdure sous ses pieds, la mélodie à ses oreilles, le nectar pour étancher sa soif – comme autant de petites attentions d'un amant envers sa bien-aimée. Shirley est la maîtresse de la nature, elle s'approprie sa vigueur, son ardeur, sa grandeur. Et son corps se liquéfie dans l'eau qu'elle boit, dont elle est baptisée, de plaisir et de vie. Shirley devient l'eau, elle se change en rivière qui jaillit, rappelant d'ailleurs la chanson de Gilles Vigneault *La Manikoutai*, dont les allégories décrivent les saisons de la vie d'une rivière, semblables à celles d'une

femme... Il entonne : « Ils ont dit que c'était une fille, moi je dis que c'était la Manikoutai. L'oeil en feuille et la dent de coquille, telle était la Manikoutai. [...]. Ils diront que c'était une femme, je dirai que c'était la Manikoutai. Le dos souple et la danse dans l'âme, mais c'était la Manikoutai [...]. La strophe que le poète récite en guise de prologue n'est pas non plus sans évoquer le personnage de Shirley, mixture indécise de vie, d'amour et de mort : « Était-ce femme ou bien rivière? Était-ce la vie à la mort mêlée ainsi que l'âme au corps? Laquelle parlait la première? C'était la femme et la rivière. Et l'eau mêlée à la lumière. Et l'amour mêlé à la mort. »

C'est donc à cette échelle de grandeur, ce niveau de perfection et d'immortalité, que cherchera à se situer l'amour de Shirley envers Clermont. Et son union avec le rocher (dans le passage cité plus haut) n'est en fait qu'un présage, que le rêve éveillé de Shirley s'attendant à son union avec Clermont. Car ce dernier est un peu comme le rocher dans la rivière, un « Caillou » aux songes engloutis dans sa Rivière-aux-pierres, ou devrais-je dire dans sa Rivière-aux-pleurs, puisque Shirley prédit juste après sa baignade avide et passionnée : « La tatouée d'insolence est mariée au rocher *pleureur* ».

Le dernier élément qui dans *Cendres de cailloux* traduit la toute-puissance trompeuse de Shirley (parce que cet élément constitue en même temps son point faible) est le même que celui que nous avons décrit chez Coco, c'est-à-dire son « double animal ». (Rappelons que Coco, utilisant d'abord à son avantage la force de Gulka, sera finalement tué par elle.) Gilbert David fait justement remarquer à propos du personnage de Shirley :

« La force de vie qui l'anime est profondément animale » (DAVID 1993). Faisant écho encore une fois au vieux rituel amérindien de la quête de vision, mais plus nettement que Coco, Shirley rencontre un ours dans la forêt. L'histoire qu'elle en donne est éloquente : « J'entends des pas dans le bois. / Un ours vient dans le sentier. / Je comprends pas pourquoi / i a pas senti mon odeur plus tôt. / I me regarde. Je l'observe. [...] / J'ai pas peur. [...] / Je relève mon chandail. / Quand l'ours voit le maudit mot / tatoué sur mon sein / i décampe. » (CC: 23) Une fois de plus, la perspective amérindienne fonctionne. Dans le passage que nous venons de citer, les attributs des humains et des animaux ne sont effectivement pas distincts. Shirley parle de sa propre « odeur » comme si elle était un animal, et elle s'imagine que l'ours peut lire le mot tatoué sur son sein comme s'il était un être humain alphabétisé.

En outre, la confrontation de la femme avec l'ours est analogue au surnom d'Amazone attribué à Shirley, c'est-à-dire de guerrière, de *chasseuse*. Selon Joël Schmidt (1993 :23), l'appellation d'amazone, entrée dans le langage courant, signifie « la femme déterminée, fougueuse, au courage « viril », pâle reflet du *fantasme* d'une société matriarcale... » C'est pourtant d'une société à tendance résolument matriarcale que témoigne l'univers de *Cendres de cailloux*, donnant vie et mort et amour et douleur à des personnages tous plus éberlués les uns que les autres par le manque de la mère. Shirley et Pascale veulent s'en sortir, elles sont plus endurantes, plus agissantes que Clermont et Coco, et surtout, elles possèdent un pouvoir de parole dominant par rapport aux personnages du sexe présumé *fort*.

Mais revenons-en à l'entrevue de Shirley avec son ours. Elle affirme qu'elle n'a pas peur de lui, mais si elle tient à le mentionner, c'est que justement elle craint d'avoir peur, c'est que sans doute la peur n'est pas loin. Shirley se croit plus forte que l'ours, mais sa confiance est téméraire. Elle se croit plus forte à cause de la mort dont elle est marquée; logiquement la mort ne s'abat que sur la vie... C'est de cette même confiance que témoigne Niki dans *Le Langue-à-Langue des chiens de roche*. Déjà « visité par la mort » sous la forme d'un météorite, celui-ci est convaincu qu'il ne peut pas mourir. Il sera pourtant tué par là même où il croyait avoir puisé son invincibilité. (Niki sera tué par une sculpture de pierre et des projectiles de roche.) C'est dire combien la confiance de Shirley est aventureuse, car en défiant l'immortalité – l'ours est dans la mythologie amérindienne un animal dit immortel – c'est-à-dire en se pensant immortelle – c'est exactement le mirage qu'elle conçoit quand elle pense pouvoir se réincarner après la mort symbolique dans le feu – c'est-à-dire en ne se méfiant pas de ce qui lui ressemble, de ce qu'elle est, en ne se remettant pas elle-même en question, elle joue avec sa propre vie (un peu comme le fait Coco). L'histoire de l'ours en Shirley⁵⁷, à la fois celui qui lui donne sa force et celui qui promet de la détruire, est une parabole du rôle paradoxal que l'amour jouera dans son histoire (du rôle paradoxal que l'amour peut jouer dans toutes les histoires); la faire vivre, la faire mourir; comme l'eau qui abreuve mais qui peut aussi noyer. En se baignant dans cet amour, Shirley n'a pas compris qu'elle prenait le risque de se voir trahie.

⁵⁷ Probablement cet « animal femelle » dont Coco parle – il la compare d'ailleurs directement à un ours à la page 62, lorsqu'un fermier fait des avances sexuelles à Shirley (Coco sait bien que cette dernière saura dûment se venger de l'insulte du fermier): « Shirley, c'est pas un trou. / C'est un volcan. / Le fermier a vu l'ours. »

3.3 Une fille de gang

Shirley est une fille de gang, du même genre que le personnage de Ciboulette dans la pièce *Zone* de Marcel Dubé (1968). Et Shirley se retrouvera dans la même impasse que Ciboulette; cette dernière, amoureuse de Tarzan, un miséreux vivant dans le rêve de sa bande de délinquants aux surnoms d'enfants, garde tout au long de la pièce le silence sur son amour, car l'amour n'est pas compatible avec les exigences de la bande. Ciboulette jouera le jeu de la bande jusqu'au bout, parce que c'est ce que Tarzan veut; elle évitera de lui révéler son amour, parce qu'elle veut respecter les chimères de ce chef de bande, ce grand enfant (variation de l'éternel adolescent) qui vit hors de la réalité, n'ayant pas le choix de ne pas accepter la réalité parce qu'elle est trop dure. La mort de Tarzan, fusillé par la police, coïncide avec, à la fin de la pièce, le dévoilement de l'amour de Ciboulette, laissant celle-ci croire que c'est elle qui a tué Tarzan en lui enlevant son rôle de chef, un rôle qui aurait permis à celui-ci de défendre sa vie et de se sauver avec l'argent volé.

Shirley fait face à la même nécessité de garder le silence que Ciboulette, en plus de devoir elle aussi jouer le jeu de la gang. La différence majeure entre les deux histoires est toutefois que Shirley ne tombe pas en amour avec un gars de la gang. Le réel « piège » dans lequel Shirley est prise à la fin de *Cendres de cailloux*, en fait, c'est que ce qu'elle veut vivre (l'amour) est en-dehors des exigences de sa gang. Une gang qui, favorisant des comportements marginaux et antisociaux, ne peut ratifier le désir de Shirley de s'engager avec quelqu'un, et surtout pas avec quelqu'un qui ne fait pas partie de la gang. « L'amour, ça te rend normale! » (CC: 102), hurle Coco à Shirley après lui avoir prouvé, en déclarant

« J'm'en crisse de ton amourachage », qu'en vérité la situation est loin de le laisser indifférent. C'est que Coco sent la gang hautement menacée. Il a peur que Shirley les abandonne, ce qui équivaudrait à la dissolution de la gang, puisque Shirley en est en quelque sorte le ciment, la mère spirituelle. (Quelle pourrait bien être en effet la raison des fidèles de se réunir s'ils n'avaient plus de déesse à adorer?) Étant donné que Coco sait que Shirley est consciente de ce qu'elle est en train de faire, il crie à la trahison : « tu nous trahis / depuis que t'as un caillou dans ta tête » (CC: 103), sermonne-t-il.

Ce sont précisément toutes ces raisons qui obligent Shirley, lorsqu'elle tombe en amour avec Clermont, à garder ses sentiments secrets pendant de si longues années. « Je parlais jamais de lui aux p'tits gars. / Faire semblant avec eux autres qu'i m'intéressait pas. » (CC: 75) En persistant à dissimuler ce qui la fait vibrer, Shirley laisse pourtant son destin de victime la rattraper, à travers des sentiments destructeurs typiques des membres de sa gang, comme la haine⁵⁸ et la rage; « Je crachais du feu / je crachais le sang de la terre » (CC: 29), profère Shirley, dominée par ses propres dragons, par ses propres vampires. Shirley est une fille de gang, mais elle n'appartient pas totalement à sa gang. Elle est différente des autres gars (ne serait-ce que parce qu'elle est une femme); d'abord concrètement parce qu'elle est plus intégrée, plus « reconnue » socialement : elle ne travaille pas au noir et ne demeure pas chez ses parents, ce qui fait dire à Coco : « Shirley, l'indépendante / vit dans son "espace vital" » (CC: 20). Mais ces allures d'indépendance

⁵⁸ Shirley entretient sa haine d'elle-même, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut, mais également la haine du monde qui la rongeait déjà avant de rencontrer Clermont. La première fois qu'elle prend conscience de l'existence de ce dernier, alors qu'il vient d'emménager dans sa nouvelle maison, elle prononce d'ailleurs des paroles qui reflètent bien le contraste entre sa vie avant lui (sa vie sans lui) et la promesse de sa vie avec lui, lumineuse et réconfortante: « Je regardais cette maison éclairée par en d'dans / au milieu de la nuit. / Je me disais: Fuck le monde! » (CC: 11)

ne sont pas si authentiques. Shirley se donne une contenance. Et lorsque sa soeur coiffeuse lui demande comment elle va, elle ne cache pas bien sa détresse : « Je faisais semblant de dire : Moi? Ça va, côté bonheur / côté plaisir, c'est pas mal! » (CC: 28) Shirley se reprend en échangeant le mot « bonheur » contre le mot « plaisir », ce qui nous permet de remarquer qu'elle ne confond pas les deux, qu'elle fait la différence entre les deux. C'est-à-dire que la recherche du plaisir immédiat cultivé par sa gang ne lui suffit pas.

Au sein de sa gang, Shirley est en train de mourir d'ennui, un peu comme ces femmes dépourvues dans *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay (1968), qui récitent en chœur les jours de la semaine et les choses à faire toujours pareilles. Shirley, quant à elle, énumère ainsi sa vie de chien : « C'te chienne d'ennui / des dimanches de mort / des lundis de boulot endormant / des mardis de blanquette aux oeufs / des mercredis de programmes plates / des jeudis de paie / des vendredis de soulever / des mois d'ennui, de chienne d'ennui. » (CC: 50) Ce que Shirley veut vraiment, c'est de conjurer une bonne fois pour toutes cet ennui dévastateur (par le moyen de l'amour). Quand elle rencontre Clermont, l'amour devient alors son bien suprême, sa vertu, sa liberté.

Car Shirley a un appétit dévorant de trouver le bonheur : « Je crevais d'envie de toucher au bonheur. / Un état tout partout pour te prendre / le coeur à virer la tête / au point d'être plus reconnaissable. » (CC: 28) Et l'amour de Clermont constitue une porte de sortie pour le personnage qu'elle est en train de jouer, ce rôle de victime condamnée à sauver des victimes dont elle veut à tout prix se débarrasser. Shirley voudrait que

Clermont vienne la sauver de son ennui; « Quand je l'ai vu entrer / j'me suis dit, comme une petite fille / mon prince arrive / I va me prendre / pour me sauver de c'te chiienne d'ennui [...]. » (CC: 49) Shirley détient la conviction (qu'elle juge cependant naïve et irréaliste comme celle d'une « petite fille ») que l'amour de Clermont pourrait la guérir du quotidien misérable dans lequel elle tourne en rond. Mais Shirley recherche un bonheur qui l'éloigne de sa gang, alors qu'elle demeure malgré tout une fille de gang, ou plutôt une fille fidèle à sa gang (parce que oui, elle voudrait s'affranchir de sa gang, mais non la *trahir*).

3.4 La « double trahison »

La trahison de Shirley envers Coco et envers Clermont, que certains critiques semblent endosser ou prendre pour acquis (comme je l'avais annoncé dans l'introduction de ce troisième chapitre), devrait en fait être complètement remise en question. Pour ce qui est premièrement de Coco, Shirley est bien loin de le trahir, puisqu'elle accepte de tenir sa parole. Camus constate à propos de ceux qui utilisent les lois pour exercer leur puissance : « Puisqu'ils l'ont acceptée alors qu'ils étaient les maîtres, ils ne peuvent plus la récuser si elle se retourne contre eux » (CAMUS 1951 : 67). Les lois du langage ayant fondé la puissance de Shirley, celle-ci ne pourra donc rien contre cette puissance qui se retourne contre elle⁵⁹. Coco exige que Shirley respecte son serment, comme si les mots étaient la vie, comme si les mots produisaient la réalité ou prescrivaient l'avenir. Et Shirley répondra à la requête de Coco (mais elle accomplira son action dans un autre sens, théorie à laquelle je

⁵⁹ C'est un peu la morale de la pièce de Shakespeare *Measure for measure...*

reviendrai plus loin - il n'empêche que Shirley n'est pas en train de ne pas « reconnaître » Coco).

Shirley ne trahit pas non plus Coco en le « quittant » pour Clermont; j'ai mentionné dans le chapitre sur Coco que ce dernier n'était pas prêt à s'engager avec elle, que Shirley devait le « quitter » parce que c'est *lui* qui ne voulait pas d'elle (car il ne voulait pas de ce qu'elle voulait). Celle-ci est aux yeux de celui-là, autre détail précédemment signalé, sa « meilleure chum » (CC: 70), sa mère ou sa psychologue davantage qu'une femme aimée. Et Shirley va reconnaître Coco, mais comme une bonne amie, comme une mère ou comme une personne aidante le ferait. Elle donne donc à Coco ce qu'il demande. (Mais elle ne peut pas aller plus loin, parce qu'il n'est pas à son niveau; rappelons que Shirley refuse la position de victime qu'au contraire Coco représente pleinement.) Et c'est cette reconnaissance que Shirley confirmara à la fin de *Cendres de cailloux* lorsque, debout devant la tombe de Coco, elle l'interpellera par son vrai nom (tout au long de la pièce, seulement la mère de Coco l'avait appelé par son vrai nom) : « Jacques! [...] Jacques! » (CC: 120)

La question de savoir si Shirley trahit Clermont est toutefois plus délicate. Isabelle Miquelon ne croit pas si bien dire lorsqu'elle explique que Shirley « va trouver en Clermont un être sauvage à la hauteur de sa nature d'Amazone » (DAVID 1993). Mais pour être plus précis, il faudrait dire que cet être semblable à elle que Shirley va trouver, s'il est si semblable à elle, c'est qu'il est lui aussi *marqué par la mort*. (Shirley est marquée au sens

propre, Clermont est marqué au sens figuré.) Et ce mot « Macchabée » tatoué sur le sein de Shirley l'identifie en outre à la femme défunte de Clermont. Shirley et Clermont sont donc beaucoup plus proches qu'ils ne le croient. Mais jamais ils ne découvriront cette parenté qui les unit, jamais ils ne se reconnaîtront l'un l'autre (Shirley maquille son tatouage, et Clermont tait le deuil qu'il est en train de vivre); c'est parce qu'ils ignoreront cet étrange mariage de mort, parce que justement ils sont tous deux marqués au fer rouge par un même destin, qu'un jeu de mort les divisera, au moment même de célébrer leur union.

Shirley, contrairement à Clermont, a pourtant la parole facile, et les nombreuses questions qu'elle pose sur lui dans une scène au début de la pièce en témoignent. Mais le titre de la scène, « Une oreille à l'écoute d'un caillou », témoigne justement qu'il n'y a pas grand chose à entendre. Pourquoi? Parce que Shirley (puisque Clermont est difficile d'accès) pose des questions à tout le monde, sauf au principal intéressé. Mais ce dernier ne posera pas non plus de questions à Shirley lorsqu'elle tentera de lui parler du piège dans lequel elle est tombée. Les deux personnages se ressemblent donc non seulement par leur expérience occultée de la mort, mais aussi par un évitement à communiquer l'un avec l'autre. Et c'est peut-être, au fond, ce genre d'identité jumelle que Shirley pressent lorsqu'elle rêve de Clermont : « longtemps / j'ai pensé que c'était moi / version gars / ou encore / que c'était la partie gars en moi » (CC: 31).

Clermont raconte, perplexe : « Elle me parle de preuve / d'une preuve d'amour qu'il faudra / que je lui donne bientôt. / Une preuve d'amour surhumaine. » (CC: 100)

C'est parce que Shirley et Clermont échouent à se voir l'un l'autre tels qu'ils sont, que la preuve d'amour qu'elle demande ne pourra pas être donnée par lui. Il faut dire aussi que Shirley s'aventure bien loin en réclamant une preuve d'amour aussi considérable. Cavell pourrait nous renseigner là-dessus : « [...] il n'est aucune limite qu'on ne soit prêt à transgresser pour éviter de se révéler, y compris à ceux qu'on aime et dont on est aimé; surtout, dirais-je, à ceux qu'on aime et dont on est aimé, car il est bien plus facile de ne pas se faire reconnaître par les autres. » (CAVELL 1993 :92) Mais à quoi rime exactement cette preuve d'amour « surhumaine »? Quelle sont les limites que Shirley est prête à transgresser?

Shirley, comme une héroïne de conte qui demanderait à son prétendant d'accomplir un exploit pour mériter son coeur, demande à Clermont quelque chose de « surhumain », c'est-à-dire un « exploit » qui soit au-dessus des capacités, des possibilités humaines; ce qu'elle demande à Clermont, c'est de l'aimer au-delà de la mort. C'est la mort elle-même que Shirley est prête à transgresser, et elle attend de Clermont qu'il soit digne d'elle, c'est-à-dire qu'il soit prêt à se rendre aussi loin qu'elle. Elle a besoin de la preuve que Clermont peut accepter sa mort (la mort symbolique dans le feu) pour croire qu'il peut l'aimer telle qu'elle est (tatouée par la mort). Bref, c'est au-delà de la marque de son père que Shirley veut aimer Clermont, au-delà de la mortalité dont il l'a investie, lot des humains qui en ce sens sont tous des victimes. (C'est au-delà de la condition humaine que Shirley veut édifier son amour, parce que son idéal n'est pas humain – encore un symptôme de la toute-puissance dont Shirley se croit enveloppée.) À travers la mort, elle

cherche à conquérir sa propre confiance envers Clermont, mais elle ignore l'expérience de ce dernier.

3.5 Le suicide de Shirley

On pourrait lire la fin de *Cendres de cailloux* et ne pas remarquer que Shirley s'enlève la vie, dans l'avant-dernière scène de la pièce intitulée « Un faire-part ». C'est qu'au début de la scène elle mentionne : « au-dessus de ma tête / au bout de mes bras, comme un volcan / je tenais une grosse roche » (CC: 120). Puis, elle change de sujet, laissant filer des mots qui font oublier l'histoire de la roche, pour finalement conclure la scène en notifiant : « J'ai laissé tomber la roche. » Le « faire-part » de cette scène, ce n'est donc pas celui de la mort de Coco, mais bien celui de la mort de Shirley.

Et si Shirley choisit de se donner la mort *devant la tombe* de Coco, c'est que c'est lui qui avant de mourir la tue des ses « menaces ignobles » (DAVID 2000). Coco trahit Shirley par son manque de compassion et sa jalousie; voilà quelles sont ce que Gilbert David appelle les « basses œuvres » de Coco. Car celui-ci voit que Shirley est en train de s'en sortir, et il veut l'en empêcher. Il voudrait continuer à se réconforter en se disant qu'il n'est pas tout seul dans son guêpier. Et si Shirley utilise une roche pour se donner la mort, c'est qu'une dernière fois elle veut montrer à Coco que c'est Clermont qu'elle choisit, que c'est pour lui qu'elle veut mourir. Qu'elle ne peut mourir que par lui (une roche = Caillou), que pour lui, parce que c'est lui qu'elle aime, et que « [...] pour celui qui aime un

être vivant, s'il l'aime vraiment, il ne peut accepter de mourir que pour celui-là » (CAMUS 1951 : 126).

Mais pourquoi choisir le suicide? Shirley n'aurait-elle pas pu survivre malgré tout? – Car « le sens de la vie supprimé, il reste encore la vie », écrit Camus (1951 : 81). – Eh bien non, parce qu'elle n'accepte pas, et jusqu'au bout elle n'acceptera pas, le rôle de la victime. – « Cette conscience, qui, pour conserver la vie animale, renonce à la vie indépendante, est celle de l'esclave », écrit encore Camus. – Mais nous savons que Shirley est de la trempe des maîtres; elle donnera donc sa vie pour que ce qu'elle est soit reconnu; elle se donnera pour ce en quoi elle croit : l'amour et l'indépendance. Shirley est une femme révoltée qui veut resplendir jusqu'au bout; elle refusera de vivre une vie qui n'est plus à la hauteur de sa frénésie. Et les promesses qu'elle fait inutilement à un Clermont devenu fou pour le convaincre de la reprendre, décrivant une vie qui ressemble à un décor de théâtre, manifestent clairement que Shirley ne croit plus en la vie; « Je te redonnerai une langue. / On fera des choses que personne ne fait. / Le soir, on fera monter la lune avec un soufflet. / Au matin, on fera lever le soleil avec des pouliés / qu'on accrochera aux arbres de notre forêt. / On tirera fort pour lever le soleil. [...] » (CC: 117) Shirley refuse de demeurer le personnage d'elle-même dans une réalité où Clermont n'est pas. Ce dernier est incapable de s'élever au niveau du symbolique sans sombrer dans la folie alors que Shirley en serait capable, mais à condition de ne pas se retrouver seule ensuite pour rêver. La vie mortelle perd donc sa signification pour Shirley. (En mourant, comme elle l'affirme elle-même, elle demeure vivante, elle continue « de parler à la terre, de faire pousser des fleurs », elle retourne à son élément.) Son suicide, elle ne l'entrevoit pas

comme un échec (encore une fois parce qu'elle refuse d'admettre son destin de victime).

Elle avait tout fondé sur son amour, ayant rêvé de s'en sortir, mais l'amour lui étant refusé, il n'y a plus rien à faire d'autre que d'accepter vigoureusement la mort parce que c'est son idéal qui est sa vie. Shirley refuse la mort de l'amour; tout en mourant elle choisit donc la vie.

La phrase qu'elle griffonne, « Vraiment l'amour nous tuera tous » (CC: 64), peut sembler contradictoire si l'on pense que Shirley s'attendait à être *sauvée* par l'amour. Mais ce n'est pas parce que Shirley est tuée par l'amour qu'elle ne peut pas être sauvée par lui. Au fond, Shirley se sait condamnée, elle se sait dédiée à la mort, quoi qu'elle fasse (elle ne s'attend donc pas à ce que sa vie soit épargnée). Ce qui tue Shirley, c'est un amour jaloux, un amour qui ne cherche qu'à profiter, un amour dénaturé, mauvais ou défectueux (l'amour de Coco et même l'amour de Clermont). Oui, c'est effectivement l'amour qui va « tous » les tuer, mais un amour coupable enrôlé dans un cercle vicieux de victimisation, d'identités faussées, de silences obstinés. C'est d'aimer mal dont les personnages de *Cendres de cailloux* devraient être tenus responsables. Et si l'amour de Shirley tue Clermont comme l'amour de Ciboulette a tué Tarzan, c'est que Shirley est en fait le miroir inversé de Ciboulette; obnubilée par son propre sort, elle en néglige celui de Clermont. Shirley, trahissant Clermont malgré elle, se suicide au nom de l'amour, de la vie et de la liberté, parce qu'ironiquement les trois lui ont été refusés – ultime illustration de cette toute-puissance de façade que le personnage arbore tout au long de *Cendres de cailloux*. Mais « ne cherchons pas de coupable, là où il n'y a pas d'innocence possible », exhorte Gilbert David... Pourtant, il y a bel et bien dans la pièce de Danis un être qui rachètera tous les

autres, un être qui justement rend l'innocence possible, et c'est bien entendu la fille de Clermont, Pascale.

3.6 Le sauvetage de Pascale

Le personnage de Pascale sera témoin du drame – ou devrais-je dire des drames – mais contrairement à Shirley, elle s'en sortira, réconfortée par les paroles de sa mère qui lui parle à travers sa propre voix. Mais Pascale sera surtout libérée grâce à l'action du personnage de Shirley, qui se battra pour que la jeune fille soit épargnée, qui prendra position pour l'émancipation de Pascale en la délivrant de la menace d'être contaminée.

Car si Shirley accepte de tenir sa parole, c'est à cause de cet odieux chantage de Coco à propos de Pascale :

Sauve-toi pas, Shirley. / J'vas te l'arranger, ta parole, moi. / Un soir, j'vas inviter la Pascale de Caillou. / [...] Pis, j'vas l'attacher dans mon lit / avec des belles p'tites cordes d'amour / comme pour la vache à Maillot. / A pourra plus bouger. / Après, j'vas lui tatouer / sur son p'tit sein neuf / « Caillou ». (CC: 104)

Le chantage auquel Coco se livre est une autre forme de domination de l'homme sur la femme, qui dans *Cendres de cailloux* prend pour point de départ le meurtre d'Eléonore; le chantage de Coco est une autre forme de viol, de meurtre, et participe sans doute à l'« éternel recommencement de la violence faite aux femmes » dont parle Gilbert David dans *La Voix spectrale* (DAVID 2000). Car ce dont Coco menace Shirley, c'est de faire subir à Pascale ce qu'elle-même a subi. C'est du tatouage du père que Shirley veut sauver Pascale, et par extension de la marque de l'homme sur la femme. Shirley, en tant que fantôme

d'Eléonore, en tant que mère « adoptive » de Pascale, doit sauver cette dernière des personnages de Coco et de Clermont; elle doit empêcher Pascale de devenir leur victime. Ultimement, c'est la raison pour laquelle Shirley jouera le jeu de Coco; pour que Pascale ne soit pas tenue à son tour de jouer selon les mêmes règles.

Dès le début de la pièce d'ailleurs, Shirley voudrait protéger Pascale de Coco : « touche-la pas avec tes pattes sales » (CC: 72), dit-elle à Coco. Mais ce dernier a plus d'un tour dans son sac. Pascale est comme Shirley une vierge que Coco déflore. En fait, Coco « viole » en quelque sorte Pascale, profitant de la curiosité et de l'ignorance de cette dernière pour assouvir ses désirs vulgaires.

Pour ce qui est de devenir la victime de Clermont, Pascale se retrouve dans un péril beaucoup plus ambivalent. Ce dont il faudrait parler ici serait peut-être d'une « sécurité oppressante » dans laquelle Clermont tient Pascale. Car c'est aussi ce que le déménagement du père et de la fille à la campagne représente, la campagne étant le nid dans lequel Clermont gardera bien à l'abri Pascale. (Et le monde rural étant dans tous les romans fondateurs de la littérature québécoise un espace permettant aux racines de la famille et de la tradition de survivre, mais dont la « vie statique de la ferme » devient peu à peu, comme le mentionne Margaret Atwood, un « cauchemar claustrophobe [...] engendrant brutalité et désespoir »⁶⁰ (ATWOOD 1996 : 219).) Le fait que Clermont appelle toujours leur nouvelle vie « notre » deuxième peau afin d'y inclure Pascale, mais que cette dernière dise plutôt « sa » deuxième peau en parlant de la nouvelle vie de son père, est en

⁶⁰ Traduit de l'anglais.

ce sens très révélateur. Pascale est de toute façon davantage une mère qu'une fille dans la maison de Clermont. C'est elle qui comprend ce qui se passe, c'est elle qui toujours semble s'occuper de lui. Et légitimement, elle se plaint : « C'est toujours les filles qui ramassent les gars. / Secoue-toi, crisse de larve. / À moi, tu me demandes pas comment je file » (CC: 109).

Le texte de *Cendres de cailloux* veut donc débarrasser les femmes de la marque de l'homme; de leurs fonctions de mère et de fille. Car ce à quoi est condamnée Shirley, c'est d'incarner des archétypes de la femme (la Vierge, la mère, mais également la putain⁶¹) qui la consacrent à un destin qu'elle ne reconnaît pas comme sien, tatouée par ce regard obtus de l'homme sur elle, prisonnière de rôles asservissants qui la contiennent et dont elle veut se libérer elle-même en se suicidant, mais dont elle a auparavant dégagé Pascale, dernier espoir de vie saine hors d'un monde malsain.

Et c'est ce que finalement représente le mystérieux cadeau que Shirley reçoit de son père, et qu'elle utilisera pour guérir Clermont. Cette médaille de la Vierge avec *St-Joseph de l'autre côté* reflète au fond le sujet de *Cendres de cailloux* (pièce racontant l'histoire des liens tendus entre les hommes et les femmes, l'histoire de paroles et de rôles tendus, mais surtout l'histoire de la responsabilité des femmes envers les hommes, envers le monde en général). Parce que St-Joseph n'est pas seulement celui que les gens vont prier à l'Oratoire St-Joseph, celui qui guérit, celui par lequel Frère André, patron des guérisons,

⁶¹ Denise Boucher (1989) développa dans sa pièce *Les Fées ont soif* la révolte de la femme plaquée à ces trois archétypes.

intercérait pour obtenir ses miracles; ce qu'il représente surtout (dans une dimension qui devient plus intéressante par rapport au sens profond de *Cendres de cailloux*), c'est son rôle d'époux de la Vierge. C'est que Joseph étant dans les évangiles, comme chacun sait, un homme extrêmement pieux et beaucoup plus âgé que Marie, de nombreux exégètes conviennent de ces deux singularités de son rôle envers Marie : son côté surprotecteur et son côté adulateur (Joseph mettait Marie sur un piédestal parce que bien sûr il la voyait comme la mère du Fils de Dieu). La médaille de cuivre dont les deux côtés sont gravés l'un de l'image de la Vierge l'autre de l'image de St-Joseph est donc un objet qui reflète le rôle prédéterminé de la femme devant porter sur ses épaules une responsabilité qu'elle n'a pas choisie, et le rôle de l'homme protecteur de la femme sur qui il remet la responsabilité de la protection du monde, un peu comme pour Marie et Joseph. (En se faisant le protecteur de la protectrice, ce dernier se décharge de sa responsabilité par rapport à l'humanité, dont Marie devient la protectrice – pensons seulement à l'image de cette dernière debout sur le globe terrestre, les pieds écrasant la tête d'un serpent.)

C'est en ce sens que Shirley est un personnage tragique, obligée à son destin de fille, de mère, de maîtresse, comme Antigone est obligée à son frère ou comme Électre est obligée à son père. Cette responsabilité de la femme envers l'homme, pourtant remise en question dans *Cendres de cailloux*, est un élément qui est pris pour acquis jusque dans l'article servant de postface à la pièce de Daniel Danis. Le commentateur en effet prétend que « *Coco et Caillou* [...] réclament tous deux une preuve d'amour incommensurable », alors que c'est Shirley qui réclame noir sur blanc cette preuve d'amour! Shirley aurait eu besoin

que Coco et Clermont fassent preuve d'implication envers elle, mais – en tant que femme – elle prend le risque de se fier à ceux qui – en tant qu'hommes – ne sont pas tenus responsables.

Les références chrétiennes contenues dans la médaille de cuivre de Shirley se prolongent d'ailleurs dans le personnage de Pascale dont le nom, relatif à la fête de Pâques, signifie « passage ». C'est qu'à la fin de *Cendres de cailloux*, Pascale est devenue une adulte, le drame est terminé, et grâce à Shirley – qui aurait dû croire en la résurrection plutôt qu'en la réincarnation! – Pascale se détache des autres personnages, libérée, affranchie. Elle part « seule », elle part « ailleurs » (elle passe (Pascale = passage) à autre chose); signe qu'elle s'en sort. Notons que dans l'histoire du théâtre québécois, ce sont souvent les femmes qui partent à la fin de la pièce, laissant leur passé derrière pour s'en libérer. (Par exemple dans *Les Muses orphelines* de Michel-Marc Bouchard (1988), une jeune fille part à la fin du drame qu'elle a elle-même mis en scène pour mieux s'en dépêtrer. Dans *Le Temps sauvage* d'Anne Hébert (1967), une jeune fille quitte la maison familiale pour se libérer de la tutelle de sa mère.) Pascale, de fillette vraie et authentique est devenue femme tout aussi vraie et authentique, une femme qui évoluant dans une réalité ne la restreignant pas à des rôles pourra être reconnue pour elle-même et mieux se reconnaître elle-même. (Même si le titre de survivante fait tout de même intervenir dans l'expérience de Pascale une part de victimisation, c'est-à-dire qu'en ce sens il y a aussi un côté fugitif à son départ.⁶²)

⁶² On pourrait sans doute lier ce point à l'affirmation de Cavell à propos du milieu familial, qui selon lui est aussi, « très profondément, un lieu générateur de honte qui fait de nous des captifs ou des fugitifs » (1993: 96).

3.7 Joëlle et Djoukie

La rengaine du manque d'amour et de l'oppression masculine, thèmes qui n'en sont qu'à leurs premiers balbutiements dans *Cendres de cailloux*, deviennent soudainement beaucoup plus francs, beaucoup plus clairs dans *Le Langue-à-Langue des chiens de roche*. Djoukie, une jeune fille intelligente en tous points semblable à Pascale, est l'enfant d'un viol. Élevée par deux mères (un peu comme Pascale avec Eléonore et Shirley), sa tante Déesse et sa mère Joëlle, Djoukie « suffoque » (LL: 13); elle veut savoir qui est son père, elle veut savoir pourquoi Déesse et Joëlle ont dû s'exiler : « Pourquoi, maman? Pourquoi avez-vous laissé les hommes de chez nous nous garrocher en dehors de notre terre natale? » (LL: 78) Et Joëlle tarde à lui répondre, incapable de lui avouer que son père est un violeur inconnu, incapable de lui raconter comment après avoir été souillées, elle et Déesse ont été rejetées par les hommes de leur réserve. Joëlle ressemble étrangement à Shirley quand elle dit, comme si la terre faisait partie de ses entrailles : « Ma petite, ma petite fille, la terre me fait mal. La terre me fait mal. » (LL: 77) Joëlle est comme Shirley écorchée par la vie, et en mettant Djoukie au monde on sent que telle une maladie génétique elle lui a transmis sa souffrance. Djoukie est comme Pascale en danger de devenir elle aussi une victime.

Mais le progrès humain auquel on assiste avec *Le Langue-à-Langue des chiens de roche*, c'est que les personnages cherchent vraiment un sens à leur souffrance. Que même s'ils ne crient pas tous franchement « au secours d'amour »⁶³, même s'ils ne cherchent pas

⁶³ Comme ce monsieur retrouvé nu sur un boulevard en plein hiver dans l'histoire de Simon (LL: 37).

tous éperdument le moyen de « créer la vie »⁶⁴, au moins ils possèdent la capacité de s'en sortir, parce qu'ils ne sont pas des victimes qui s'ignorent, ils ne sont pas des anachorètes qui gardent le silence, ils ne sont plus « hantés par les paroles d'autrui »⁶⁵. À la fin de la pièce, la possibilité de s'en sortir grâce à l'amour leur sera d'ailleurs offerte, ce qui dans *Cendres de cailloux* avait été refusé à Shirley comme à Clermont et à Coco. Ils se dresseront alors pour eux-mêmes et pour ceux qu'ils aiment contre la sauvagerie et l'inhumanité. (Détail intéressant, c'est Niki - un adolescent - qui se fera l'initiateur de cette croisade pour l'amour. Et c'est un homme - Simon - qui parmi les personnages adultes se montrera dès le début de la pièce le plus authentique et le plus affamé de vie et d'amour.)

⁶⁴ Comme le personnage de Simon (voir LL: 48).

⁶⁵ En effet lorsque les personnages parlent ils parlent vraiment, i.e. ils ne racontent pas comme dans *Cendres de cailloux* ce qui s'est passé ou ne citent pas ce que les autres personnages ont dit lors d'événements passés. *Le Langue-à-Langue des chiens de roche* n'est pas un entremêlement des récits des différents personnages. En ce sens, ils sont davantage tournés vers l'avenir, plus ancrés dans la réalité. Mais surtout, le langage, la parole leur appartient davantage. Quand ils parlent ils sont donc plus agissants que les personnages de *Cendres de cailloux*.

CONCLUSION

Conclusion

À partir d'une triple problématique sur la reconnaissance, le jeu de langage et la victimisation, ce mémoire a donc tenté d'illustrer une certaine évolution non pas du personnage ni de l'action dramatique dans *Cendres de cailloux*, mais bien d'un personnage à l'autre et d'une pièce à l'autre dans le théâtre de Daniel Danis. De Clermont à Coco à Shirley à Pascale, il a effectivement toujours été possible de constater une conscience de l'individu envers lui-même et envers l'autre de plus en plus grande, une capacité de parole meilleure, une volonté accrue de s'en sortir. Et en comparant tel personnage de *Cendres de cailloux* avec tel autre personnage du *Langue-à-Langue des chiens de roche* installé dans une posture similaire, immanquablement les faiblesses ou les carences du premier se voyaient résolues par le deuxième, invariablement les thèmes de l'insécurité, du désespoir, du manque d'amour se trouvaient élucidés puis enrayés.

Le personnage de Clermont, étrange lanceur de cailloux, travailleur acharné de la terre que les habitants de Saint-Raymond-de-Portneuf prennent pour un muet, pour un fou, s'emploie en fait à dénier la mort de sa femme; celui que l'on surnomme Caillou cherche précisément à retrouver l'absence de douleur et l'innocence des pierres, fuyant le deuil et la culpabilité tant que sa fille Pascale est encore une enfant à sa charge. Mais dès que cette dernière atteint l'âge de dix-huit ans, l'invulnérabilité du père se métamorphose en une colère monstrueuse doublée d'une peur insoutenable; Clermont détruit alors sa

nouvelle vie en y mettant le feu parce qu'il est incapable de suivre Shirley jusqu'où elle veut l'emmener. Mais c'est par sa propre incapacité à faire son deuil que Clermont est trahi, par ses propres silences, par son propre refus d'admettre la réalité. Comme quoi sa résolution de repartir à zéro ne se révèle être qu'un penchant déguisé de victime à tourner en rond.

Le personnage de Coco lui aussi tourne en rond, se révélant ainsi comme le complice de Clermont bien davantage que comme son rival. Pourtant, Coco manifeste une réelle conscience sociale, mais justement il rejette la cause de ses problèmes d'identité et de communication sur un pays qui ne reconnaît pas sa propre identité, se complaisant dans un cercle vicieux d'impuissance et d'inaction, se consolant par une haine destructrice et par un humour grinçant, conjurant artificiellement son mal de vivre grâce à sa gang d'amis. Coco est un éternel adolescent, un éternel joueur de tours qui finit par attraper Shirley dans les filets de sa jalousie. C'est que Coco est mort dans l'oeuf. Il est condamné par sa propre vision que la vie est un cirque : il se donne la mort parce qu'il prend son jeu trop au sérieux, il cause la mort également de celle qu'il aime si mal (en prenant des formules, des promesses – quelques fanfaronnades – pour de véritables verdicts, à ses yeux à lui plus justes et plus sages que les réclamations d'un être cher).

Le personnage de Shirley est d'une souche tout à fait différente. Bien que tatouée par la mort, elle refuse de demeurer une victime, elle essaie tant bien que mal de communiquer, elle veut se débarrasser de l'ennui qui ruine son existence. Mais le pouvoir d'immortalité dont elle se croit investie et le choix qu'elle fait de tout risquer sur l'amour

vont lui jouer un tour. Car la force de la Vierge, de la déesse des bois, dépend aussi de sa gang d'amis sur qui elle ne peut pas compter, connaissant leur incapacité de la suivre là où elle s'aventure. Et elle ne peut pas davantage compter sur Clermont, parce que s'il y a une chose que le veuf inavoué ne peut pas transgresser c'est bien la mort. Réduite à néant, Shirley se suicide parce qu'elle ne peut pas supporter son propre enclavement dans un monde où elle se retrouve seule sans Clermont, un monde où elle ne peut pas décider du soleil qui se lève et des arbres qui se déracinent, un monde où elle doit se soumettre à la marque du Père sur son destin. Shirley se suicide pour avoir elle-même défini la nature meurtrière de l'amour. Sauf que son action pour protéger Pascale, seul personnage de *Cendres de cailloux* qui ne soit pas aux prises avec la triple problématique de la reconnaissance, du jeu de langage et de la victimisation, fait de Shirley la bienfaitrice qui une dernière fois intercède pour le salut de ses semblables en ouvrant grande une porte vers l'avenir.

Cendres de cailloux, c'est l'histoire de la libération de Pascale, c'est-à-dire l'histoire du passage d'un être capable de communiquer vers un monde où il y a une possibilité de communication. Mais *Cendres de cailloux*, c'est aussi l'histoire du pari que l'on fait quand on accorde sa confiance même si ça peut tuer (c'est la condition de la reconnaissance); on gage sur des amours et des amitiés qui jamais ne nous seront garanties. Et la pièce est une histoire encore du pari que l'on fait quand on se révèle et qu'on imagine que l'autre saisira ce que l'on a en tête (c'est la condition du langage). D'une manière ou d'une autre ce sont les risques à prendre pour trouver une issue à un destin de victime, d'être humain

condamné à la perte, au deuil et à la mort. Car en attendant il y a toujours le rire, il y a toujours l'amour, le bonheur qui s'offre sous les traits d'un autre, lui aussi condamné à la perte, au deuil et à la mort. Bref, *Cendres de cailloux* présente une révision de ce qu'est le mal de vivre, et la nécessité de s'ouvrir à l'autre pour que ce mal de vivre se change en goût de vivre. Et ce n'est qu'au dénouement du *Langue-à-Langue des chiens de roche* que l'on comprend dans toute son ampleur l'effet tant recherché, un moment sublime où finalement l'amour engage, l'amour libère, et redonne enfin tout son sens à la vie.

Dans le cadre d'un travail plus élaboré, il serait intéressant d'appliquer la théorie de la reconnaissance, qui au fond englobe aussi la question du jeu de langage et de la victimisation, aux œuvres d'autres dramaturges québécois tels que Robert Lepage ou Michel-Marc Bouchard. Il est probable que dans l'histoire de leurs personnages se retrouveraient des échos de l'histoire de Clermont, de Coco, de Shirley et de Pascale.

BIBLIOGRAPHIE

Bibliographie

AQUIN, Hubert (1965), *Prochain Épisode*, le Cercle du livre de France.

ARNOLD, Denis (1985), *Dictionnaire encyclopédique de la musique* (sous la direction de), Éditions Robert Laffont.

ARTAUD, Antonin (1964), *Le théâtre et son double*, Éditions Gallimard.

ATWOOD, Margaret (1996), Survival, a Thematic Guide to Canadian Literature, McClelland & Steward Edition, first published in 1972 by House of Anansi Press.

BARICCO, Alessandro (1997), *Novecento: pianiste*, Gallimard / Copyright Mille et une nuits, département des Éditions Fayard - pour la traduction française.

BÉLAIR, Michel (2006), « On planchera sur l'image à l'Usine C », *Le Devoir, Culture*, 8 février, p. B7.

BERGER Jr., Harry (1997), "Acknowledgments", in Making Trifles of Terrors: Redistributing Complicities in Shakespeare, Edited by Peter Erickson, Stanford University Press.

BOUCHARD, Serge (2006), *Confessions animales - Bestiaire*, Éditions du Passage.

BOUCHER, Denise (1989), *Les Fées ont soif*, Éditions de l'Hexagone.

CAMUS, Albert (1942), *Le mythe de Sisyphe*, Éditions Gallimard.

CAMUS, Albert (1951), *L'homme révolté*, Éditions Gallimard.

CANTIN, David (2002), « Pour la suite du monde », *Le Devoir, Culture*, jeudi 7 mars, p. B8.

CAVELL, Stanley (2002), "Knowing and Acknowledging", in Must We Mean What We Say?, Cambridge University Press.

CAVELL, Stanley (1993), « L'évitement de l'amour », dans *Le déni de savoir dans six pièces de Shakespeare*, Éditions du Seuil pour la traduction française.

CEAD (Centre des auteurs dramatiques) (1994), *Théâtre québécois: 146 auteurs, 1067 pièces résumées*, VLB éditeur/cead.

CHAUVIRÉ, Christiane (1989), *Ludwig Wittgenstein*, Éditions du Seuil.

DANIS, Daniel (1992-2000), *Cendres de cailloux*, Éditions Leméac/Actes Sud-Papiers.

DANIS, Daniel (1993), *Celle-là*, Leméac Éditeur.

DANIS, Daniel (1996), *Le pont de pierres et la peau d'images*, l'école des loisirs.

DANIS, Daniel (2000), *Le Chant du Dire-Dire*, L'Arche Éditeur.

DANIS, Daniel (2001), *Le Langue-à-Langue des chiens de roche*, L'Arche Éditeur.

DAVID, Gilbert (1993), « Isabelle Miquelon en quête d'absolu», *Le Devoir*, Les Arts, samedi 20 novembre, p. C6.

DAVID, Gilbert (2000), « La voix spectrale», postface de *Cendres de cailloux* (DANIS 1992-2000: 125-126).

DUBÉ, Marcel (1968), *Zone*, Éditions Leméac.

DUCHARME, Réjean (1994), *Va Savoir*, Éditions Gallimard.

DUPRIEZ, Bernard (1984), *Gradus - Les Procédés littéraires*, Union générale d' Éditions.

DURAS, Marguerite (1983), *La Maladie de la mort*, Éditions de Minuit.

FERRON, Jacques (1993), *Contes*, Bibliothèque québécoise (édition originale HMH 1968).

GLOCK, Hans-Johann (2003), *Dictionnaire Wittgenstein*, Éditions Gallimard.

GODIN, Jean-Cléo et MAILHOT, Laurent (1988), *Théâtre québécois I*, Hurtubise HMH.

GODIN, Jean-Cléo et MAILHOT, Laurent (1988), *Théâtre québécois II*, Hurtubise HMH.

- GRAND'MAISON, Jacques (2003), *Questions interdites sur le Québec contemporain*, Éditions Fides.
- GREIF, H.J. et OUELLET, F. (2004), *La Littérature québécoise 1960-2000*, Éditions L'instant Même.
- GUAY, Jérôme (1984), *L'intervenant professionnel face à l'aide naturelle*, Gaétan Morin éditeur.
- HÉBERT, Anne (1960), *Poèmes*, Éditions du Seuil.
- HEIDEGGER, Martin (1949), "The Existential Nature of Man", from The Way Back into the Ground of Metaphysics, translated from German by W. Kaufmann and found in latter's Existentialism from Dostoevsky to Sartre, The World Publishing Company, 1956.
- LAFON, Dominique (2001), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Éditions Fides.
- LAUGRAND, Frédéric (2000), « Les Religions amérindiennes et inuites», dans *Un monde de religions, Tome 3, Les traditions de l'Asie de l'Est, de l'Afrique et des Amériques*, sous la direction de Matthieu Boisvert, Presses de l'Université du Québec.
- LÉONARDINI, Jean-Pierre (2001), « Ces temps-ci, il n'est bon bec que du Québec », 17 décembre, La critique théâtrale, L'Humanité.
- LÉVESQUE, Robert (1993), « Un mauvais quart d'heure sur la planète », Le Devoir, Culture, lundi 22 novembre, p. B8.
- OUELLET, François (printemps 2002), « L'Obomsawin ou l'impossible paternité » dans *Voix et Images*, vol. XXVII, no 3 (81).
- PERRIER, Jean-Louis (2003), « Daniel Danis, le théâtre en transes », Le Monde, 15 novembre.
- POLIQUIN, Daniel (1987), *L'Obomsawin*, Sudbury, Prise de parole.
- PRÉFONTAINE, Yves (1967), « Peuple inhabité », tiré du recueil *Pays sans parole*, Hexagone.
- SCHMIDT, Joël (1993), *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Larousse.
- SHAKESPEARE, William (1996), *Measure for Measure*, Arden Shakespeare Publisher 2nd edition.

SHAKESPEARE, William (1999), *As You Like it*, Arden Shakespeare Publisher.

SOPHOCLE (1958), *Oedipe roi*, Société d'édition « Les Belles Lettres » - pour la traduction française.

SOUCY, Gaétan (1999), *L'Immaculée conception*, Éditions Boréal.

SOUCY, Gaétan (2000), *L'Acquittement*, Éditions Boréal - 2e édition.

UBERSFELD, Anne (1996), *Lire le théâtre*, Éditions du Seuil.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1968,c 1967), *Philosophical Investigations*, transl. by G.E.M. Anscombe 3d ed., Oxford, Blackwell.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1975), *Remarques philosophiques*, Éditions Gallimard - pour la traduction française.

WITTGENSTEIN, Ludwig (1980), *Culture and Value*, University of Chicago Press.

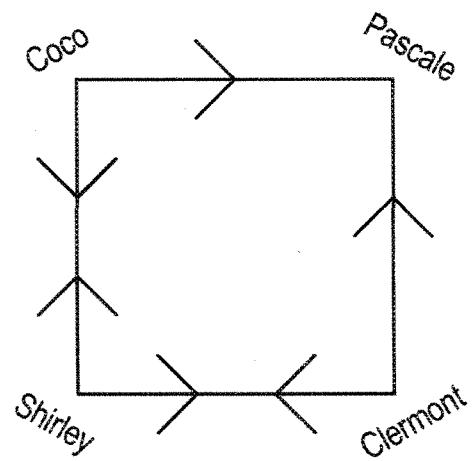
WITTGENSTEIN, Ludwig (1992), *Leçons et conversations sur l'esthétique, la psychologie et la croyance religieuse*, Éditions Gallimard.

WITTGENSTEIN, Ludwig (2002), *Blue and Brown Books: Preliminary Studies for the Philosophical Investigations*, Blackwell Publishing, 2nd edition.

ANNEXE

Annexe

Le « carré amoureux »





X0358916 8