

LA CIRCULATION DU POUVOIR DANS *TIT-COQ ET BOUSILLE ET LES JUSTES*

L'exercice du pouvoir suppose la défense d'un système de valeurs. Il est en effet exceptionnel qu'un pouvoir se contente d'affirmer sa force et d'en user. C'est au nom de la patrie, c'est en vue d'un avenir radieux, c'est pour améliorer le sort de l'Homme, plus récemment celui de la Femme, c'est pour la liberté, la justice, les minorités, la majorité silencieuse, voire la survie des phoques, que des consciences se manifestent pour proposer au sujet, au citoyen, à l'électeur une ligne de conduite et un cadre de vie.

Dans *Tit-Coq et Bousille et les justes*, de Gratien Gélinas, nous envisageons le pouvoir du point de vue du héros confronté au groupe dans lequel il évolue. C'est en effet autour des mésaventures de Tit-Coq et de Bousille que s'articule la réflexion de Gélinas. Mais, si important soit-il, le personnage dramatique n'est finalement qu'une technique d'expression dans l'ensemble de la production théâtrale. Si nous le privilégions, c'est tout simplement parce que le public en fait autant et qu'il nous semble une bonne voie d'accès pour décrire et comprendre le fonctionnement des pièces étudiées. Car il faut garder à l'esprit que le sens d'une fiction n'est pas une fois pour toutes déposé dans un texte par un auteur inspiré. Et cela est encore plus vrai pour une pièce de théâtre sur laquelle, après l'auteur, travaille toute une équipe de production. Ce que nous cherchons à comprendre, à partir de la thématique du pouvoir, c'est finalement le contrat sans cesse renouvelé qui unit Gélinas à son public.

Soulignons d'abord, après plusieurs commentateurs et en particulier Renate Usmiani, que Gélinas a su inventer des personnages et des situations dans lesquelles les spectateurs se re-

connaissent, obtenant ainsi un effet de miroir qui est à l'origine de sa réussite. Après la représentation de *Tit-Coq*, en mai 1948, Usmiani écrit:

Critics unanimously claimed the work as the cornerstone upon which a solid independant dramaturgy with an intensity of its own could at last be erected. For the first time in the history of French-Canadian theatre, Gélinas had succeeded in putting on the stage a set of characters with whom the audience could identify, and who spoke a language which was their own.¹

Au fond, pour garder le public dans la salle, Gélinas s'est tout simplement appliqué à l'exprimer sur la scène. Diplômé des H. E. C., acteur et auteur non subventionné, il a eu le souci de séduire afin de gagner sa vie. Nous ne pensons pas en effet pouvoir déceler une intention politique dans l'entreprise de Gélinas. Nous sommes plutôt en présence d'un homme de théâtre soucieux de récupérer, et si possible de faire fructifier, l'argent qu'il a investi. Relisons son témoignage sur ce point précis:

Dans *Tit-Coq*, je me disais qu'il devait bien y avoir quelque chose qui accroche: [...] Mais n'empêche que j'étais inquiet, je ne vous le cache pas. Avec trente-trois représentations, je ne perdais pas d'argent [...] Si je frappais un deux de pique, j'étais lavé.²

Heureusement, de mai 48 au printemps 51, la pièce fut jouée 512 fois. Gélinas avait gagné son pari, comme il le précise, «sans subventions de quelque nature que ce soit».³ Par la suite, il s'est bien gardé, ajoute Martial Dassylva, d'extrapoler sur le contenu idéologique de *Tit-Coq*, «se contentant d'y voir un reflet fidèle des mentalités de l'époque».⁴

Gélinas est donc un auteur à succès, peu enclin à s'attarder sur les implications idéologiques de ses textes. Néanmoins ces

¹ Renate Usmiani, *Gratien Gélinas*, Halifax, Gage Educational Publishing Limited, 1977, p. 1.

² Gratien Gélinas, dans Martial Dassylva, "Tit-Coq 33 ans après", *La Presse* du 19 septembre 1981, p. C 4.

³ *Ibidem.*

⁴ *Ibidem.*

dernières éclairent et quelquefois annoncent les mutations sociales des quarante dernières années.

Nous avons parlé d'un auteur qui «reflète» son milieu, qui l'exprime. Jean-Cléo Godin mentionne «l'espèce de connivence»⁵ qui s'établit entre le spectateur et Fridolin⁶, le premier personnage de *Gélinas* et le modèle de *Tit-Coq*. Il nous semble que cette connivence est d'abord obtenue par le choix du thème de la pièce. Pour rejoindre le public, il faut lui parler de ce qui l'intéresse. En ce sens, la scène théâtrale devient souvent une sorte de forum où sont débattus les sujets de l'heure. Cela est particulièrement vrai pour *Hier, les enfants dansaient* (1966) et *La Passion de Narcisse Mondoux* (1987). Dans le premier cas, Gélinas oppose le séparatisme québécois au fédéralisme canadien au moment où ce conflit est dans tous les journaux; dans le second cas, l'actualité politique cède le pas à l'actualité culturelle puisqu'on y découvre une féministe seraine qui fait gentiment ressortir le côté désuet de son compagnon misogyne.

Dans cet article, nous nous limiterons à opposer *Tit-Coq* et *Bousille et les justes* sur le plan idéologique.

Dans *Tit-Coq*, on découvre bien sûr un clergé triomphant, mais on y trouve aussi un pauvre malheureux, Tit-Coq justement, dont l'unique désir consiste à vouloir s'intégrer dans cette société cléricale qui le rejette. Cette pièce souligne donc la cohésion sociale du Québec des années quarante. Tit-Coq, le bâtard, souhaite appartenir à un milieu qui semble d'abord l'accepter, mais qui le rejette au dénouement dans sa marginalité honteuse. Nous sommes en présence d'un mélodrame qui exalte les valeurs du groupe (le mariage religieux, mais aussi la respectabilité sociale) au détriment des aspirations individuelles.

Dans *Bousille et les justes*, on ne trouve pas *a priori* de considérations idéologiques. Gélinas y fait plutôt l'exposition d'un

⁵ Jean-Cléo Godin, «Orphelins ou bâtards: *Fridolin, Tit-Coq, Bousille*» dans *Le théâtre québécois*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, 1970, p. 31.

⁶ Fridolin est le héros de neuf revues théâtrales présentées avec succès de 1938 à 1946. Le personnage avait d'abord été créé à la radio en septembre 1937. Il a aussi été repris sur scène en 1956 et à la télévision en 1964 dans une revue intitulée *Le diable à quatre*. Les textes de ces revues, pour les années 1941 à 1946, sont disponibles aux éditions Quinze.

fait divers. Mais le procès d'Aimé Grenon accusé d'avoir tué Bruno Maltais est l'occasion pour l'auteur de faire un portrait impitoyable du catholicisme québécois. L'anticléricalisme le plus corrosif est donc le véritable sujet de *Bousille et les justes* qui a été joué pour la première fois le 17 août 1959, près d'un an avant la chute de l'Union Nationale et le déclenchement de la Révolution Tranquille.

Puisque nous analyserons les deux premières pièces de Gélinas à partir de leurs personnages, il est utile de définir cette notion d'un point de vue théorique.

Le personnage se distingue d'abord par ses attributs (physiques, moraux, intellectuels, politiques, etc.). Il peut en somme être doté de toutes les caractéristiques propres aux personnes réelles. Il produit ainsi un effet réaliste puissant qui favorise l'*engagement* du public dans le spectacle auquel il assiste.

Mais le personnage fait aussi partie d'un système relationnel. Au-delà de ses attributs, il existe dans ses rapports avec les autres personnages. Il appartient à un ensemble dont les parties se définissent mutuellement. Si par ses attributs, il renvoie à la vie réelle, par sa position il anime et rend significatif le monde imaginaire de la fiction. Pour prendre un exemple simple, dans *Un homme et son péché* de Claude-Henri Grignon, la méchanceté de Séraphin accentue la douceur de Donald. Et vice-versa. En ce sens, la fiction a un fonctionnement autonome et tend à produire, par ses diverses combinaisons, sa propre signification.

Enfin, le personnage romanesque a souvent une connotation symbolique. Il exprime une valeur qui peut ressortir de plusieurs systèmes d'interprétation. Par exemple, d'un point de vue social, Tit-Coq incarne la marginalité; mais d'un point de vue sentimental, sa sincérité et son exubérance lui donnent un côté romantique. En fait, la critique ou le public peuvent considérer le personnage de fiction de plusieurs façons. D'où la pluralité des lectures et des interprétations.

Demandons-nous comment circule le pouvoir dans chacune des pièces étudiées. Au nom de quelles valeurs les héros de Gratien Gélinas sont-ils amenés à renoncer à leurs désirs?

1. *Tit-Coq* ou le triomphe du clergé

Il est rare que deux oeuvres de fiction s'opposent d'une façon aussi parfaite que *Tit-Coq* et *Bousille et les justes*. D'un point de vue idéologique, autant *Tit-Coq* exprime le triomphe du clergé, autant *Bousille* dénonce les valeurs cléricales d'une manière efficace et impitoyable. Parlons d'abord de *Tit-Coq* et en particulier du rayonnement du Padre dans l'ensemble de la pièce.

L'intrigue de *Tit-Coq*⁷ est modulée par les interventions chaque fois triomphantes d'un personnage nommé le Padre. Son rôle est déterminant non seulement dans la vie religieuse, mais aussi dans la vie sociale et même dans l'armée. Tous les actes de pouvoir lui sont attribués, jusqu'à l'in vraisemblance. Voyons comment le Padre est à l'origine de toutes les péripéties de la pièce qui se déroule, rappelons-le, au début des années quarante.

Au tableau I du premier acte, nous sommes dans un camp militaire dont le commandant s'apprête à juger deux jeunes soldats, Tit-Coq et Jean-Paul, qui se sont battus dans un café, le Monaco. En principe, et bien qu'on soit à la veille de Noël, les deux coupables doivent être mis aux arrêts pour quelques jours. Tels sont les règlements de l'armée. C'est alors que le Padre intervient en se substituant au commandant pour régler le litige. Compte tenu du fonctionnement habituel de l'armée, cette substitution peut sembler invraisemblable. Admettons-la à la rigueur en observant qu'elle implique que le Padre est doté d'un pouvoir considérable, comme en témoigne également la façon dont le commandant s'efface devant lui. Le commandant (au Padre): «Puisque vous insistez, je tombe dans le panneau; mais ce que vous demandez là, Padre, ce n'est pas régulier, vous savez» (11). Ainsi dans le monde imaginaire de Gratien Gélinas, un prêtre catholique a le pouvoir d'imposer sa volonté à un officier de l'armée canadienne. Et ce dernier, qui interroge Tit-Coq et Jean-Paul sur leur altercation, n'arrive pas non plus à trancher sur leur sort. On peut se deman-

⁷ Nos références à *Tit-Coq* renvoient au texte des Editions de l'Homme (1968) ainsi qu'à celui des Editions Quinze/10-18 (1981). La pagination est la même dans les deux cas.

der comment il a pu faire une carrière militaire... Heureusement, le Padre intervient à nouveau en proposant que Jean-Paul, qui a une famille, invite Tit-Coq, qui n'en a pas, à venir passer Noël chez lui. (21) Cela suffit au brave commandant pour oublier de sanctionner ses turbulents jeunes soldats. Il répond même à Jean-Paul qui le remercie: «Ce n'est pas moi qu'il faut remercier, c'est le Padre [...] qui a mis son nez dans mes affaires encore une fois». (23) Et Tit-Coq et Jean-Paul, plutôt que de se retrouver au cachot, prennent le chemin de Saint-Anicet, où réside la famille Désilets.

D'un point de vue symbolique, cette entrée en matière de *Tit-Coq* a une portée considérable puisqu'elle accorde à un prêtre catholique un pouvoir qu'elle retire en somme à l'armée. La pièce commence par présenter une situation euphorique, sans doute séduisante pour le public de l'époque. Le Padre évite le cachot au héros et l'introduit dans une famille où il va trouver une fiancée. Bien sûr, et c'est l'essence du mélodrame, la suite de l'intrigue va consister à arracher Tit-Coq à son bonheur. Pour le moment, au premier acte, nous suivons le héros dans ce qu'il faut bien appeler son ascension sociale puisque sa passion pour Marie-Ange (la soeur de Jean-Paul) le mène (du moins il le croit) au mariage et à l'intégration familiale.

Au deuxième tableau, Tit-Coq se retrouve chez les Désilets, dans une pièce qui a «un petit air de fête et de bienvenue». (25) Il y découvre Marie-Ange et sa famille et rêve de se marier à son tour. Satisfaite et heureuse, la famille Désilets lui apparaît comme un modèle et un objet de désir. Il se souvient toutefois, et cela nourrit les tableaux III, IV et V du premier acte, qu'il est bâtard et orphelin, ce qui à ses yeux lui interdit d'épouser Marie-Ange. De nouveau, le Padre intervient pour le rassurer en lui disant: «Le jour où tu épouseras une bonne petite fille, tu feras partie d'une famille toi aussi». (50) Et il ajoute que les bans annonçant son mariage «ne seront pas publiés» (96) afin de ne pas le gêner, ce qui conduit Tit-Coq à s'écrier: «Maudit que la religion catholique est ben faite!» (96)

On voit combien le Padre tire les ficelles de la pièce. C'est lui qui sort Tit-Coq du cachot et qui lève les obstacles à son

bonheur. Mais il y a la guerre. Tit-Coq doit partir en Angleterre. En son absence, Marie-Ange épouse un autre jeune homme que pourtant elle n'aime pas. Quand Tit-Coq apprend la nouvelle, il est au camp de rapatriement, à la veille «de prendre le bateau qui le ramènera au pays». (132) Néanmoins, il fait une scène dans un bar et se retrouve au cachot. Gélinas reprend alors, pour conclure sa pièce, la scène du début, mais il en inverse le sens.

De nouveau, le Padre intervient. En Angleterre comme au Canada, il oblige l'armée à s'incliner en arrachant Tit-Coq à sa prison. Le Padre (à Tit-Coq): «j'ai obtenu du commandant ta liberté immédiate» (135). D'un point de vue réaliste, cette action du prêtre, surtout répétée, fait sourire par son invraisemblance. Mais le mélodrame ne fonctionne pas selon des critères réalistes. Il s'adresse plutôt à l'inconscient collectif. À cet égard, on peut considérer *Tit-Coq* comme une confrontation entre un prêtre tout puissant et une créature chétive et soumise, Tit-Coq, qui ne sort de l'ombre que pour permettre au Padre d'exhiber son pouvoir. Dans un premier temps, nous l'avons vu, le Padre fait le bonheur de Tit-Coq. Mais dans un second temps, il accomplit exactement l'inverse. Relisons le dénouement de la pièce. Tit-Coq est rentré à Montréal. Il aime toujours Marie-Ange et parvient à la convaincre de quitter son mari. Marie-Ange (à son frère Jean-Paul): «Je le suivrai et tâcherai de réparer le mal que je lui ai causé. Je le suivrai aussi longtemps qu'il voudra de moi!» (182) Dès lors, aucune force ne semble pouvoir empêcher la réunion des amoureux — sauf bien sûr le Padre qui surgit au bon moment pour expliquer à Tit-Coq que l'amour n'est rien, qu'il ne pourra jamais épouser Marie-Ange et que leurs enfants seront par conséquent des bâtards comme leur père. Effrayé, Tit-Coq quitte à jamais sa bien-aimée, «tel un homme harassé qui commence un long voyage» (197) Comme l'écrit Laurent Mailhot, il «s'attaque et se détruit finalement lui-même, refusant son propre avenir [...] Sous prétexte de ne pas répéter le passé, Tit-Coq s'y enfonce».⁸

⁸ Mailhot, Laurent, "Tit-Coq, pièce pour un homme seul", dans *Tit-Coq*, Montréal, Editions Quinze/présence, 1980, p. 19.

Mais il reste que la construction de la pièce fait ressortir le pouvoir de l'Eglise. Qu'il s'agisse de son bonheur ou de son malheur, le héros les doit à l'intervention du Padre. C'est ce dernier qui est à l'origine de l'intrigue puisqu'il permet à Tit-Coq de courtiser Marie-Ange, mais c'est aussi ce même Padre qui, au nom de l'Eglise, fait obstacle au bonheur des amoureux.

Les autres aspects de la pièce, par exemple l'élaboration des personnages et les intrigues secondaires, font aussi ressortir le pouvoir de l'Eglise.

2. Le sadisme dans *Tit-Coq*

A l'état de concept, le pouvoir n'a guère d'intérêt dramatique. Ce qui lui donne une valeur scénique, ce sont les diverses formes qui l'incarnent et surtout le mouvement que ces formes animent. A l'évidence, le Padre symbolise le pouvoir dans *Tit-Coq*. Mais Gélinas ne s'est pas contenté de nous montrer ce personnage triomphant au milieu de ses ouailles. Dans un tel cas, il aurait tout simplement refait *Le presbytère en fleurs*, pièce justement oubliée de Léopold Houlé.⁹ Il a surtout senti que l'approfondissement de son sujet passait par la mise en scène du désir et, dans ce cas précis, du désir humilié et bafoüé. Car *Tit-Coq*, n'est-ce pas l'histoire d'un homme simple qui souhaite seulement être «comme les autres, ben ordinaire avec son chapeau gris, son foulard blanc, sa femme et son petit». (94) En somme, Tit-Coq aspire au mariage, qu'on lui fait d'abord miroiter avant de lui en retirer la possibilité. C'est finalement le choc entre le sadisme du Padre et le masochisme de Tit-Coq qui rend la pièce efficace. Sujet humble et désirant, le héros de Gélinas se distingue essentiellement par sa qualité de victime. Il demande poliment qu'on l'accepte dans la fête familiale, mais on le rejette. Et c'est le Padre, expression vigilante de l'autorité, qui lui explique et lui impose sa déchéance.

⁹ *Le presbytère en fleurs* (1929) de Léopold Houlé raconte l'histoire d'un curé, amateur de Bach et de fleurs, sympathique, compréhensif et même ingénieux. Il prodigue ses conseils à son entourage qui loue sa sagesse et son expérience. Cette pièce a eu plus de deux cents représentations et a même été jouée aux Etats-Unis.

Toute la force mélodramatique de la pièce repose sur ce tête à tête passionné entre une victime nerveuse et consentante et son bourreau inébranlable et serein. Les attributs du héros servent strictement à rendre son échec vraisemblable et inéluctable.

Ce qui caractérise d'abord Tit-Coq, c'est le Manque qui prend la forme de la bâtardise. Il s'écrie dès le premier tableau: «Oui, je suis un enfant de l'amour [...] Un petit maudit bâtard». (17) Et tout de suite il énumère soigneusement, soulignant ainsi son désir, les parents qu'il n'a pas: «Comme j'ai ni père, ni mère, ni oncles, ni tantes, ni cousins, ni cousines... connus, manquer une réunion de parents, moi, ça me laisse froid.» (18) En somme, la fête où il n'est pas convié le laisse «indifférent» et il passe ainsi le réveillon de Noël: «J'entre chez le Grec du coin et j'assois ma parenté au grand complet, moi compris, sur un seul et même tabouret». (19) Ces répliques font ressortir le rapport complexe et trouble que Tit-Coq entretient avec ses origines. Par la suite, il utilise des comparaisons qui signalent la jouissance masochiste que sa bâtardise lui procure. Il se confond par exemple avec un clou qui «rouille en paix au fond de son trou, sans se douter qu'il pourrait être une belle vis en cuivre». (45) Il se compare aussi à un chien perdu en ajoutant: «sait-on jamais: son père, c'est peut-être un chien de race, hein?» (56) Et il conclut finalement, non sans éprouver une jouissance secrète: «Eh! Maudite bâtardise!» (58)

En définitive, Tit-Coq éprouve des sentiments ambigus devant sa naissance. Il ressent certes un manque, d'où son violent désir de fonder une famille; mais il a aussi construit son identité sur ce manque. Après tout, le bâtard, c'est lui, comment pourrait-il le haïr totalement? A la fin de la pièce, il n'est pas entièrement étonnant qu'il accepte le point de vue du Père et qu'il replonge dans sa marginalité.

Le deuxième attribut de Tit-Coq, c'est son amour pour Marie-Ange. Mais cet amour est trouble. Il est à la fois passionné, plein de vitalité, et raisonnable. Doux certains effets comiques, peut-être involontaires, chez le personnage. On les observe en particulier dans sa vie amoureuse.

Objet de désir et occasion de rachat, Marie-Ange a deux fonctions pour Tit-Coq. Il danse avec elle: «Rien que le fait de danser avec elle [...] me chavirait le canot d'écorce». (51) Il l'embrasse, soit avec pudeur (66), soit avec passion (74). Mais son élan a une tonalité ambiguë et un peu navrante. Écoutons-le expliquer sa technique du baiser: «Oui, j'embrasse bien, Dieu merci! Et c'est facile à expliquer [...] un homme ordinaire te donnerait juste de la passion dans ses baisers [...] mais je suis ben obligé, moi, d'y mettre en plus toute la tendresse et l'amitié que je n'ai jamais pu donner à personne». (75) Il s'agit en somme du baiser de la revanche, d'un baiser militant. Dans cette pièce, l'amour est subordonné à un projet d'insertion sociale. D'où le refoulement de l'érotisme dans le personnage de Marie-Ange. On nous parle de ses «caleçons de laine» (33); on la qualifie de bonne petite fille (50, 51), de «petite fille propre» (53). Et Tit-Coq de renchérir: «Une fille comme ça, ça s'appelle «Touche-y pas!»» (54)

On voit combien Tit-Coq assimile les valeurs ambiantes. Pour lui, la femme n'est qu'un moyen de s'intégrer à la société. Idéologiquement, lui et le Padre ne forment qu'un seul personnage. Ils sont d'accord sur tout et en particulier sur la primauté de la famille. Par exemple, Tit-Coq imagine son fils de la façon suivante: «Il sera un enfant propre, en dehors et en dedans. Pas une trouvaille de ruelle comme moi!» (93) Comme certains rêvent de trouver dans leur enfant le pianiste ou le sportif qu'ils n'ont pas été, Tit-Coq, à sa manière, veut faire vivre à son fils l'enfance respectable qui lui fait cruellement défaut encore à l'âge adulte. D'où la facilité avec laquelle le Padre impose, au dénouement, sa ligne de conduite à Tit-Coq. Au fond, cette pièce met en scène un faux débat dans la mesure où la solution est acquise d'avance. Car, avec Tit-Coq, nous sommes en présence d'une victime consentante à qui il est psychiquement impossible de s'opposer à l'ordre clérical incarné par le Padre.

S'il n'y a pas de vrai débat idéologique dans *Tit-Coq*, on y trouve cependant l'exposition d'un conflit qui a toutes les caractéristiques d'une mise à mort. Le héros de la pièce est en effet une victime du destin et de son entourage. Au départ, on l'a

souligné, il a la possibilité d'échapper à sa malédiction intime parce qu'il conçoit son mariage avec Marie-Ange comme une sorte de potion magique qui va enfin lui donner, et d'abord à ses propres yeux, la respectabilité qu'il désire. Or, et c'est là le vrai sujet de *Tit-Coq*, cette possibilité de fonder une famille lui est retirée.

Notre héros est d'abord victime de la guerre. A la fin du premier acte, il est transféré en Angleterre pour servir dans la «sixième compagnie». (81) Bien sûr, Marie-Ange promet de l'attendre. Mais le public devine déjà qu'elle sera incapable de résister aux pressions ambiantes qui vont l'inciter à oublier Tit-Coq pour épouser Léopold Vermette, «un garçon ben avenant» (105) dont le «père est en moyen et va lui laisser quelques piastres». (105) Ce sont deux femmes, Germaine, la «redoutable» «amie» de Marie-Ange, et la Tante Clara, qui vont jouer le rôle de «méchantes» dans le deuxième acte qui s'achève par le dépouillement de Tit-Coq. Observons que le Padre est absent de ces tableaux qui mènent à la mise à mort du héros. Ainsi son image n'est nullement entachée par un comportement antipathique qui pourrait dresser le public contre lui. Dans *Tit-Coq*, le pouvoir du clergé est non seulement total, mais il est aussi irréprochable.

C'est donc Germaine qui est à l'origine des pressions qui vont arracher Marie-Ange à Tit-Coq. Germaine qui, par intérêt, est sur le point de prendre pour époux un veuf «avec ses trente-neuf ans, ses trois enfants, sa pipe et son tabac canadien» (71), s'applique systématiquement à dépouiller Marie-Ange de son bonheur. Tout le deuxième acte, particulièrement réussi, repose sur le viol moral de Marie-Ange que son entourage oblige à abandonner Tit-Coq. Cette situation annonce évidemment le troisième acte de *Bousille et les justes* qui nous montre la famille Grenon forcer Bousille à faire un faux serment. Le sadisme est un ressort psychologique essentiel du théâtre de Gélinas.

Germaine tente d'empêcher Marie-Ange d'écrire à Tit-Coq en Angleterre (100), elle lui suggère qu'il est infidèle (105) et s'efforce surtout de la jeter dans les bras de Léopold Vermette qui désire l'épouser. Dans son action, finalement réussie, Ger-

maine est aidée par la tante Clara ainsi que par les parents de Marie-Ange. En somme, le groupe humain dans lequel vit Marie-Ange parvient à la dépouiller de son plaisir et à lui imposer sa norme. Plutôt que de faire un mariage d'amour, elle acceptera de s'unir à «un bon parti». Au dénouement, comme nous l'avons déjà indiqué, le Padre viendra sanctionner cette action. L'ordre clérical s'unit ainsi à la pression sociale contre le désir du sujet qui, vaincu, devient un objet de pitié pour le public. N'est-ce pas là l'essence du mélodrame et, du moins en partie, l'explication du succès de *Tit-Coq*?

3. *Bousille et les justes* ou le triomphe du cynisme

L'intrigue de *Bousille et les justes* prend la forme d'un fait divers. Sous un éclairage violent, un meurtre suivi d'un procès, Gélinas dénonce les ambitions et les vices d'une famille respectée de Saint-Tite durant les années cinquante. La pièce tient à la fois du mélodrame et du roman policier. Son ressort dramatique est simple. Bousille, de son vrai nom Blaise Belzile, est un marginal que sa raideur et sa religiosité excessive rendent ridicule. Il est toléré par la famille Grenon qui l'exploite et le méprise. Cependant, Bousille, qui n'est rien, acquiert grâce aux circonstances une importance considérable. Il a été l'unique témoin du meurtre de Bruno Maltais par le plus jeune des Grenon, Aimé, que sa mère adore et que sa famille protège en dépit de son inconduite chronique. La condamnation ou l'acquittement d'Aimé dépend strictement du témoignage de Bousille. Ce témoignage est donc l'enjeu et le pivot de la pièce. Il a la même fonction que le projet de mariage, dans *Tit-Coq*, entre le héros et Marie-Ange. Ce témoignage (vrai ou faux) et ce mariage (aura-t-il lieu ou pas) décident du destin de Bousille comme de celui de Tit-Coq, l'un et l'autre jouent leur vie autour de ces deux événements.

Dans *Tit-Coq*, nous l'avons indiqué, le pouvoir appartient tout entier au clergé incarné par le Padre. Il en va tout autrement dans *Bousille et les justes* où les valeurs religieuses sont exprimées par des personnages ridicules et comiques: la mère

Grenon, le frère Nolasque et Bousille lui-même. Quant au pouvoir, il s'est laïcisé. Il appartient à la famille Grenon qui l'exerce d'une manière veule, immorale et illégale. Dans ce mélodrame, nous allons examiner l'évolution des archétypes de la Victime et du Bourreau par rapport à *Tit-Coq*. Cela nous permettra d'observer comment les relations de pouvoir se sont radicalement modifiées d'une pièce à l'autre.

La Victime emprunte plusieurs visages dans *Bousille et les justes*¹⁰.

Citons d'abord Bruno Maltais qui entretient sa mère (37) avec le sourire tout en traitant Colette Marcoux, qu'il désire épouser, «comme une princesse». (59) Mais, chez Gélinas, la vertu ne paye pas, car nous savons que ce bon jeune homme est assassiné par un voyou qui sera acquitté grâce à un faux témoignage. Insistons sur le fait que Bruno Maltais incarne l'amour authentique dans *Bousille*, un peu comme Tit-Coq dans la première pièce de l'auteur. L'amour contrarié est donc un des ressorts préférés de notre dramaturge.

Mais la victime principale de cette deuxième pièce de Gélinas, c'est évidemment Bousille lui-même. Or, il se trouve que Bousille symbolise la ferveur religieuse. Lui et le frère Nolasque, son double décervelé et bavard, apparaissent comme les derniers croyants du Canada français dont l'unique fonction est de faire rire le public tout en assurant le triomphe d'une famille typiquement québécoise en même temps que parfaitement immorale. En fait, l'efficacité de la pièce et le drame de Bousille résident dans le fait que ce dernier évolue dans deux univers inconciliables. Bousille est en effet un croyant fervent que la peur du péché soude aux préceptes de l'Eglise. Mais il est aussi très reconnaissant à la famille Grenon de l'avoir recueilli. Et quand Henri lui demande de se parjurer afin d'obtenir l'acquittement d'Aimé, Bousille se trouve devant une alternative pénible. Qui trahira-t-il? Dieu en faisant un faux serment? Ou les Grenon en disant la vérité? Après bien des attermoiements, qui amusent beaucoup le public¹¹, Bousille

¹⁰. Nos références à *Bousille et les Justes* renvoient au texte des Editions de l'Homme ainsi qu'à celui des Editions Quinze 10/10 (1981). La pagination est la même dans les deux cas.

¹¹. Chez Bousille, comme aussi chez la mère Grenon ou le frère Nolasque, le comique est souvent obtenu par la distraction candide et plutôt naïve qu'ils manifestent devant le réel. A la

décide de rester fidèle à Dieu. Excédé, Henri Grenon le torture et lui fait promettre, sous serment, de se parjurer au procès. Bousille s'exécute, mais il se suicide le jour même. On peut voir dans ce dénouement¹² le symbole du recul des valeurs religieuses dans le fonctionnement réel de la société québécoise. Les deux premières pièces de Gélinas s'achèvent sur l'échec du héros, mais pour des raisons opposées. Tit-Coq se heurte à la puissance du clergé qui a fait du mariage religieux une norme incontournable alors que Bousille meurt parce qu'il n'arrive pas à imposer le serment sur l'évangile comme une valeur dominante à sa famille d'adoption. Sur le plan idéologique, l'Église catholique ressort donc comme la victime principale de *Bousille et les justes*. Cela se vérifie autant dans l'agencement du mélodrame, comme nous venons de le voir, que dans de nombreux effets comiques qui ont assuré son succès. Car de qui rit-on dans cette pièce sinon du clergé et des figures grotesques et dégradées qui l'expriment?

Disons-le sans détour: Bousille est un simple d'esprit qui s'identifie lui-même à un pauvre chien ni «beau» ni «intelligent» (39), mais qui cinq minutes après avoir reçu une saucisse vient «déposer un os sur les genoux» (39) de son bienfaiteur. C'est aussi un imbécile qui rappelle qu'il faut appeler l'avocat (16) alors que c'est déjà fait et qui tend la main à ce même avocat qui l'ignore. Mais c'est surtout lorsqu'il raconte d'une manière désopilante comment il a trouvé la foi grâce à l'action du père Anselme que Bousille sombre dans le ridicule. Il affirme s'être «réfugié dans la main de Dieu» (41) afin d'échapper «au vice de l'ivrognerie» (39) auquel il reconnaît s'être livré «pendant plusieurs semaines».(39) Du père Anselme, Bousille ajoute: «il a tellement la foi, cet homme-là! On dirait qu'il te magnétise quand il te parle». (41) Mais hélas! pour l'Église, le bon père Anselme n'a plus d'influence que sur Bousille ou des personnages équivalents, par exemple la mère Grenon aveuglée par son chapelet et par la contemplation malade de son

lettre, ces personnages ne comprennent pas ce qu'on attend d'eux. Leur ignorance, qui est une forme d'infériorité, provoque la fureur de leur interlocuteur et l'hilarité du public.

¹² Lors de la première représentation de la pièce, Bousille mourait d'une crise cardiaque. Gélinas a ensuite modifié cette fin en transformant cette mort en suicide. Cf. Renate Usmiani, *op. cit.*, pp. 53-54.

fils délinquant. Nous sommes loin du Padre qui, dans *Tit-Coq*, domine facilement toutes les situations (y compris les scènes militaires) engendrées par l'intrigue. Ce qui compte ici, c'est moins la conformité des deux pièces par rapport aux époques historiques mises en scène que la nature de leur message. En d'autres termes, l'idéologie qu'elles expriment, ou encore le contrat de lecture qui s'établit entre le public et Gélinas, est plus significatif que la véracité de la peinture de mœurs. Dans *Tit-Coq*, que le Padre ait quelquefois des comportements invraisemblables importe moins que sa capacité de triompher toujours de tous les obstacles. De même, dans *Bousille et les justes*, le vrai message de la pièce réside dans le fait qu'on y rit du clergé d'un bout à l'autre.

Face au recul de l'Église, qui donc exerce le pouvoir dans *Bousille*? Dans *Tit-Coq*, le Padre énonce des normes auxquelles les personnages se conforment; dans *Bousille*, il n'y a plus de normes, la fin justifie les moyens, Henri Grenon n'hésite pas à torturer un simple d'esprit pour lui arracher un faux témoignage. Mais gardons-nous toutefois d'opposer trop radicalement les deux pièces dont les ressorts dramatiques et les portraits familiaux se ressemblent beaucoup. Dans les deux cas en effet, l'intrigue repose sur le sadisme que le groupe exerce contre un de ses membres. Dans *Tit-Coq*, Marie-Ange doit renoncer à son amour à cause de l'action de ses proches. Ce sont les manigances de son amie Germaine, de sa tante Clara et même de ses parents qui brisent sa volonté d'attendre son amoureux. Dans *Bousille*, nous retrouvons la même structure puisque les Grenon, dignes continuateurs de la famille Désilets, n'hésitent pas à martyriser le héros afin de lui ravir son honneur. Bien sûr, associer la notion d'honneur à la pauvre figure de Bousille peut sembler incongru. Mais n'est-il pas justement significatif que Gélinas mette les rieurs de son côté en ridiculisant le sens civique de son personnage? Après tout, Bousille ne veut que faire son devoir de citoyen. Mais il en est empêché et il en meurt. De même, l'assassinat de Bruno Maltais peut s'expliquer par son amour pour Colette Marcoux. Pour survivre, dans cet univers, il vaut mieux être fort et immoral que sensible et honnête. En comparant ces deux pièces,

on observe finalement que la vision de Gélinas sur la vie de famille et les rapports humains y est identique. Dans les deux cas, le faible et le sentimental sont vaincus par la ruse et la violence de leurs proches. Dans *Tit-Coq* cependant, cette castration que le groupe pratique contre l'un des siens est sanctionnée par le clergé, ce qui a pour effet de la rendre socialement acceptable. Au contraire, dans *Bousille et les justes*, les rapports de force sont totalement mis à nu. Les valeurs de l'Église y sont ridiculisées, mais nullement remplacées. Mais cela n'a guère d'importance pour Bruno Maltais, Colette Marcoux ou Bousille. Comme Tit-Coq et Marie-Ange, ils sont vaincus par leur milieu qui reste impitoyable, quelles que soient les transformations subies par le clergé.