

Université de Montréal

**Entre proximité et distance :
Comique et rire bergsonien dans le théâtre de Fabien Cloutier**

par Maya Lan Anh Tran

**Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences**

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littératures de langue française

Septembre 2016

© Maya Lan Anh Tran, 2016

RÉSUMÉ

Le théâtre de Fabien Cloutier suscite abondamment le rire chez les spectateurs, mais ce rire est, très souvent, accompagné d'un sentiment de malaise qui investit la salle. Quel rôle joue le comique dans les pièces de Fabien Cloutier et quelle est la fonction du rire des spectateurs lors des représentations ? Ce mémoire postule que le rire, tel que provoqué par le théâtre de Fabien Cloutier, joue un rôle fondamentalement critique. À partir des dynamiques à la fois d'identification et de distanciation mises en œuvre par le théâtre de Fabien Cloutier, ce mémoire propose d'étudier la fonction critique du rire dans les pièces *Scotstown*, *Cranbourne*, *Billy [Les jours de hurlement]* et *Pour réussir un poulet* à la lumière de la théorie bergsonienne du rire, qui conçoit le rire comme un correctif social.

Mots-clés: théâtre, théâtre québécois contemporain, comique, rire, Fabien Cloutier, Henri Bergson.

ABSTRACT

Fabien Cloutier's plays spark copious laughter in spectators, but said laughter is often accompanied by a sense of discomfort which takes over the theatre. What part does the comic play in Fabien Cloutier's work, and what is the function of audience members' laughter during performances? This paper argues that laughter, as provoked by Fabien Cloutier's theatre, serves a fundamentally critical purpose. Using the dynamics of both identification and distanciation at play in Fabien Cloutier's theatre, this paper proposes that the critical function of laughter in plays *Scotstown*, *Cranbourne*, *Billy [Les jours de hurlement]* and *Pour réussir un poulet* be studied in light of the Bergsonian theory of laughter, which conceives of laughter as a social corrective.

Keywords: theatre, contemporary Québec theatre, the comic, laughter, Fabien Cloutier, Henri Bergson.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé	i
Abstract	ii
Table des matières	iii
Remerciements	vii

INTRODUCTION

Pourquoi rit-on ?	1
Identification et distanciation au théâtre	1
L'approche bergsonienne : le rire comme correctif social	4
Identification, distanciation et rire bergsonien chez Cloutier : corpus et projet	8

CHAPITRE 1

Comique et jeux d'identification	14
Rire et empathie	14
Quel comique ?	17
Récits, anecdotes et histoires drôles	18
Un récit familial du quotidien	21
Le plaisir de reconnaissance : un comique référentiel	23
Se reconnaître soi-même : dynamiques d'identification	28
<i>Scotstown</i> et <i>Cranbourne</i> : la complicité scène-salle	28
Commérage et rire de supériorité dans <i>Scotstown</i> et <i>Cranbourne</i>	30
<i>Billy</i> et <i>Pour réussir un poulet</i> : forme monologique et éclatement des dialogues	32
Médiance et commérage dans <i>Billy</i> et <i>Pour réussir un poulet</i>	34
Éclatement spatio-temporel	35
Personnage absent et personnage invisible : définitions	37
Le personnage absent : renforcement comique	38
L'identification au personnage présent	39
Le personnage absent : distance et jugement	43

CHAPITRE 2

L'échec de l'entreprise identificatoire : jeux de distanciation	45
Comique et sentiment	47
Le sentiment chez Fabien Cloutier : entre le grave et l'anodin	48
<i>Scotstown</i> : les brusques changements de ton	49
<i>Pour réussir un poulet</i> : l'anodin pour déjouer la pitié	53
Un même objet pour susciter à la fois le rire et le sentiment	57
Les personnages : ambivalence de la relation scène-salle	61
Le Chum à Chabot	61
Les personnages de <i>Billy [Les jours de hurlement]</i>	63
Les personnages de <i>Pour réussir un poulet</i>	66
Une invitation à la critique des personnages	69
Une invitation à l'autocritique	70
Le malaise des spectateurs	71

CHAPITRE 3

Le théâtre de Fabien Cloutier : une invitation à s'ouvrir à l'autre	74
<i>Scotstown</i> et <i>Cranbourne</i> : le conteur ignorant	75
Une ville « perdu[e] », un personnage ignorant	76
Rire des autres	77
Sexisme, homophobie, racisme et xénophobie	79
L'évolution du personnage	82
<i>Cranbourne</i> : un bon gars	83
Le Chum : « Ce personnage aussi percutant qu'attendrissant »	86
<i>Billy [Les jours de hurlement]</i> : l'échec de la leçon de morale	89
La leçon de morale	90
Épier l'autre : paternalisme et indiscretions	91
Une critique superficielle	93
Une dynamique de déresponsabilisation	94
L'échec de l'identification à La Mère d'Alice	96

Une communauté inattendue	98
<i>Pour réussir un poulet</i> : une pièce sur la valeur des choses	100
La leçon de goût	101
« La valeur des choses » : de la leçon de goût à la leçon de vie	103
L'argent : un bien amoral	105
L'égoïsme des personnages	106
Une critique du désengagement	109
Pour réussir un poulet : une recette au goût amer	111
CONCLUSION	
Entre proximité et distance :	
Comique et rire bergsonien dans le théâtre de Fabien Cloutier	114
Le rire bergsonien	114
Entre l'empathie et la réprobation : une invitation à l'autocritique	117
Le moment de malaise	117
Les limites de l'étude du comique	119
MÉDIAGRAPHIE	121

*À Simone, qui me rappelle, tous les jours,
d'ouvrir grand les yeux et de tendre l'oreille à l'autre.*

REMERCIEMENTS

D'abord et avant tout, je tiens à remercier Jean-Marc Larrue, mon directeur de recherche, qui guide ma réflexion depuis quelques années et qui a su, avant et pendant la rédaction de ce mémoire, me conseiller et m'appuyer dans ma démarche. Sa patience, sa générosité et ses commentaires toujours constructifs et justes m'ont été d'une aide inestimable.

Je remercie également mon père, pour son soutien moral sans cesse renouvelé, ma mère, pour les plats cuisinés avec amour, et ma sœur, pour tous les *lifts* à la bibliothèque.

Merci à Rudy, mon premier public et lecteur. Merci pour le riz avec saucisses véganes, *kale* et maïs congelé, merci pour l'automne des *X-Files*.

Merci à Sophie, ma grande amie, qui rit toujours de mes blagues et avec qui je voudrais toujours aller manger à l'infini chez Yuan. Merci pour la course sous la pluie, pour tes conseils, pour ton aide, pour tes câlins, pour ton *love*.

Merci à Antoine, mon allié et confident, pour son écoute, son amitié, pour les éclats de rire partagés entre deux crises d'anxiété. Merci pour les sessions de *chiâlage* et, surtout, pour la bière au Bily Kun. Merci d'avoir bien accepté de finir mon *cupcake*.

Je tiens enfin à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), dont le soutien financier a grandement contribué à la réalisation de ce projet.

INTRODUCTION

POURQUOI RIT-ON ?

*On va faire du théâtre pour ceux qui
veulent combattre la bêtise avec nous¹*

- L'auteur, personnage de *La dérape*

Le théâtre de Fabien Cloutier est bien connu pour la violence de sa langue, le rythme incisif de ses textes et le caractère très coloré de ses personnages, dont le discours exprime souvent la haine ou le mépris de l'autre et du différent. Les pièces du dramaturge sont toujours très comiques, bien qu'elles traitent de thèmes délicats tels que la pauvreté, la négligence parentale et la pédophilie : sans exception, elles procurent du plaisir en provoquant abondamment le rire chez les spectateurs. L'effet produit par les pièces de Fabien Cloutier paraît ainsi paradoxal : malgré la violence du propos et malgré la haine et le mépris qui imprègnent le discours des personnages, elles font rire et elles provoquent, par le rire, un sentiment de plaisir. En tant que spectateur, on en vient alors à se questionner sur les raisons du rire. Manifestement, le théâtre de Cloutier ne fournit pas qu'un simple divertissement plaisant ; il provoque également, à plusieurs reprises, un grand malaise dans la salle. Pourquoi et comment le théâtre de Fabien Cloutier fait-il rire ? De même, quelle est la cause du malaise suscité dans la salle et comment se produit le passage du plaisir au malaise ?

Identification et distanciation au théâtre

Pour étudier la réaction comique au théâtre, il est nécessaire de se pencher sur la relation qui s'établit entre les spectateurs et la scène lors des représentations. En guise

¹ Fabien Cloutier, *La dérape*, Montréal, CEAD, Tapuscrit n° 8691, s. d., p. 6.

d'introduction, afin d'esquisser une première réponse aux questions posées, une brève caractérisation des concepts dramaturgiques d'identification et de distanciation, que je mettrai en relation avec la conception bergsonienne du rire, s'avère pertinente.

L'identification est un concept dramaturgique largement commenté dans la théorie théâtrale². Si ce concept n'est pas explicitement présent chez Aristote, il est cependant associé au théâtre dit aristotélicien, notamment par Bertolt Brecht, qui fonde sa critique de ce théâtre sur la notion d'identification³. Cette dernière peut faire référence à la fois à la relation spectateur-personnage et à la relation acteur-personnage⁴. Dans le cadre de ce travail, je m'intéresserai au premier type d'identification. S'identifier à un personnage sur scène, c'est se reconnaître en lui, s'y voir soi-même. Le processus d'identification est lié aux notions de mimésis, d'illusionnisme et de reconnaissance, c'est-à-dire que l'on s'identifie généralement aux personnages sur scène quand on les reconnaît, dans une certaine mesure, comme vraisemblables, et que leur réalité rejoint la nôtre, ce qui, chez Aristote, rend ultimement possible la catharsis. Chez Aristote, en effet, la catharsis consiste en la purgation ou en l'épuration des passions par la pitié et la frayeur, effet produit sur le spectateur assistant à une pièce de théâtre « bien faite ». La notion de purgation ou d'épuration renvoie à la dimension morale et didactique de la catharsis : l'idée est de permettre au spectateur de s'affranchir des sentiments provoqués par la présentation théâtrale et d'ainsi l'instruire. Depuis Aristote, la catharsis est profondément liée à la mimésis : c'est la représentation d'actions qui permet au spectateur d'éprouver des sentiments en assistant au spectacle, *re-présentation* qui signifie

² Voir, notamment, les réflexions de Nietzsche, Freud, Jaus et Brecht, telles que citées par Patrice Pavis dans l'article « Identification », dans le *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin / Dunod Éditeur, 1996 pour l'édition, 2015 pour l'impression, p. 166.

³ Catherine Naugrette, « De la *catharsis* au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », *Tangeance*, n° 88, 2008, p. 83.

⁴ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 166.

imitation, soit s'actions réelles ou d'actions possibles et reconnaissables. Quand le spectateur reconnaît ce qu'il voit sur scène, il éprouve donc un plaisir de connaissance ou de *re-connaissance*⁵ qui l'incite à s'identifier aux personnages sur scène. L'identification aux personnages peut évidemment se faire à divers degrés.

Or, c'est précisément à ce processus d'identification que s'attaque Bertolt Brecht, dans la première moitié du XX^e siècle, alors qu'il formule sa critique du théâtre aristotélien. Selon Brecht, l'émotion forte, suscitée au théâtre, a pour effet de neutraliser la raison des spectateurs ; le spectateur submergé par l'émotion est alors un spectateur dépourvu de sens critique. Se positionnant contre toute forme de théâtre dont l'effet repose sur la production d'émotions chez le spectateur, Brecht théorise et développe alors une nouvelle façon de concevoir de théâtre – d'abord le théâtre épique, puis le théâtre dialectique – dont le but est de permettre au spectateur de maintenir une attitude critique face au spectacle théâtral. Au cœur du théâtre brechtien se trouve le concept de distanciation, effet d'étrangeté destiné à « transforme[r] l'attitude approbatrice du spectateur fondée sur l'identification, en une attitude critique⁶ ». Dans les pièces de théâtre de Brecht, l'effet de distanciation est créé par divers procédés : notamment, la fable est organisée à la façon d'un montage, les personnages sont construits afin qu'il soit difficile pour les spectateurs de s'identifier à eux et l'intrusion de *songs*, dans la trame narrative, rompt la production d'émotions chez les spectateurs. La distanciation est alors, pour Brecht, une façon d'empêcher que ces derniers soient submergés par l'émotion et qu'ils perdent, par conséquent, un certain usage de la raison.

⁵ Catherine Naugrette, *loc. cit.*, p. 84-85.

⁶ Bertold Brecht cité par Patrice Pavis, « Distanciation », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, p. 125.

Le théâtre brechtien, après sa première théorisation, connaît une remarquable postérité ; la pérennité du principe de distanciation ainsi que d'autres procédés dramaturgiques proposés par Brecht est incontestable⁷. Si, aujourd'hui, on n'oppose plus aussi radicalement l'émotion et la raison au théâtre, si la « tendance à la dogmatisation⁸ » du théâtre brechtien est depuis longtemps mise de côté, le théâtre post-brechtien se développe tout de même en tentant de répondre à certaines des grandes questions qu'a posées Brecht dans sa critique du théâtre aristotélicien, notamment en ce qui concerne la position du spectateur au théâtre, ainsi que le principe même de représentation⁹.

L'approche bergsonienne : le rire comme correctif social

En 1901, bien avant que Brecht formule sa critique du théâtre aristotélicien, Henri Bergson publie un essai sur le rire qui, encore aujourd'hui, est considéré comme l'un des textes les plus importants portant sur les raisons du comique. Dans *Le rire : essai sur la signification du comique*, Bergson défend une théorie du comique qui conçoit le rire comme l'expression d'un sentiment de supériorité¹⁰. En élaborant sa théorie du comique, Bergson ne s'éloigne jamais vraiment du phénomène théâtral ; plusieurs de ses exemples sont tirés de pièces comiques et permettent de démontrer l'idée, qu'il défend du début à la fin du texte, selon laquelle le rire a un rôle social. De même, Bergson identifie deux moments du rire qui permettent de montrer, s'ils sont associés aux processus théâtraux d'identification et de

⁷ À ce sujet, voir notamment l'article de Patrice Pavis sur le devenir du *gestus* dans le théâtre contemporain : Patrice Pavis. « Le *gestus* brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 25, 1999, p. 95-115.

⁸ Hans-Thies Lehmann. *Le théâtre postdramatique*, Paris, Éditions l'Arche, 2002, p. 44.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ Les théories du comique et du rire sont généralement divisées en trois catégories : les théories psychosociales (Hobbes, Bergson), les théories psychoaffectives (Freud) et les théories psychocognitives (Kant, Schopenhauer). Pour plus de détails sur les différentes conceptions du rire, voir Jean-Charles Chabanne, *Le comique : anthologie constituée et lecture accompagnée*, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque Gallimard », 2002, 265 p.

distanciation, tel que je propose de le faire, que l'émotion et la raison, de même que la proximité et la distance, peuvent tout à fait coexister dans un théâtre socialement critique. Dans les pages suivantes, je ferai un survol de la théorie bergsonienne du rire afin de démontrer comment cette dernière peut être employée dans l'analyse du théâtre comique contemporain et, plus précisément, dans l'étude du théâtre de Fabien Cloutier.

Pour Bergson, que nous rions d'une personne qui trébuche dans la rue, de la grimace que fait un ami ou d'une répétition de mots, nous rions toujours de la même chose, soit d'un effet de raideur ou de rigidité jurant avec la fluidité que l'on attendrait d'un organisme vivant. Entre autres, Bergson emploie l'exemple imagé du marcheur trébuchant dans la rue, qui provoque le rire ou qui suscite l'envie de rire chez les témoins de la scène. Marcher est un mouvement qui s'effectue généralement sans l'attention constante du marcheur ; c'est un mouvement rendu automatique par l'habitude. À tout moment, cependant, l'environnement peut changer : une pelure de banane peut être posée au sol, une craque dans le ciment peut rendre la surface irrégulière. Le marcheur trébuchant dans la rue est comique parce que plutôt que de faire preuve de flexibilité en adaptant ses mouvements corporels à son environnement changeant, il fait preuve de *raideur*, c'est-à-dire que « les muscles [continuent] d'accomplir le même mouvement quand les circonstances demand[ent] autre chose¹¹ ». Selon Bergson, cette raideur attire l'attention sur l'aspect mécanique du corps et la scène de la chute est comique en raison du contraste perçu entre la rigide mécanique du corps et le mouvement fluide de la vie¹².

¹¹ Henri Bergson, *Le Rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige » 2012 pour la 14^e édition, p. 7.

¹² *Ibid.*, p. 8.

L'effet comique est alors, à partir d'exemples comme celui-là, caractérisé à l'aide d'une formule qui revient à de nombreuses reprises dans l'essai de Bergson : est comique ce qui donne l'impression « du mécanique plaqué sur du vivant¹³ ». L'effet comique est produit dès lors que l'on aperçoit un décalage entre la raideur du corps humain et la souplesse que la vie et la société exigent de lui. La grimace fait rire parce qu'elle donne l'impression d'un visage dont les traits seraient coincés au milieu d'un mouvement interrompu, de « quelque chose de raidi, de figé, pour ainsi dire, dans la mobilité ordinaire de la physionomie¹⁴ ». De même, la répétition et la ressemblance entre deux choses font rire parce qu'elles jurent avec le mouvement perpétuel de la vie :

Analysez votre impression en face de deux visages qui se ressemblent trop : vous verrez que vous pensez à deux exemplaires obtenus avec le même moule, ou à deux empreintes du même cachet, ou à deux reproductions du même cliché, enfin à un procédé de fabrication industrielle. Cet infléchissement de la vie dans la direction de la mécanique est la vraie cause du rire¹⁵.

À partir de cette première définition, Bergson développe toute une théorie du comique. Que la raideur soit raideur du corps causant maladresses et accidents ou raideur de l'esprit faisant souffrir l'intelligence, toute forme de raideur perçue chez l'autre rend ce dernier insociable selon Bergson, c'est-à-dire affichant un comportement décalé, inadapté à son environnement et à la société, soit un comportement comique¹⁶. Car l'être humain, afin de bien vivre dans son environnement et plus particulièrement dans la société, doit s'adapter à ce et à ceux qui l'entourent : « Ce que la vie et la société exigent de chacun de nous, c'est une attention constamment en éveil, qui discerne les contours de la situation présente, c'est aussi

¹³ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴ *Ibid.*, p. 18.

¹⁵ *Ibid.*, p. 26.

¹⁶ *Ibid.*, p. 14, l'auteur souligne.

une certaine élasticité du corps et de l'esprit, qui nous mette à même de nous y adapter¹⁷ ». En ce sens, le rire, en soulignant la raideur chez autrui, constitue une réaction à l'inadaptation de l'être humain à son environnement et à la société. Selon Bergson, le rire est un outil de censure nécessaire à la vie sociale ; fondamentalement, sa fonction est de souligner chez l'autre ce qu'il a de marginal :

Toute *raideur* du caractère, de l'esprit et même du corps, sera donc suspecte à la société, parce qu'elle est le signe possible d'une activité qui s'endort et aussi d'une activité qui s'isole, qui tend à s'écarter du centre commun autour duquel la société gravite, d'une excentricité enfin. [...] Par la crainte qu'il inspire, [le rire] réprime les excentricités, tient constamment en éveil¹⁸.

Le rire, autrement dit, est une réaction sociale servant à assurer le bon fonctionnement de la société : « Le rire est, avant tout, une correction. Fait pour humilier, il doit donner à la personne qui en est l'objet une impression pénible. La société se venge par lui des libertés qu'on a prises avec elle. Il n'atteindrait pas son but s'il portait la marque de la sympathie et de la bonté¹⁹ ». Si cette conception du rire surprend – après tout, on ne rit que rarement en ayant conscience que l'on corrige les comportements d'autrui –, c'est, selon Bergson, parce que le rire est un comportement dont on aurait pris l'habitude, à force de vivre en société²⁰. Ainsi s'explique le fait que le rire vienne naturellement au rieur. Bergson avance que l'intention d'humilier, dans le rire, est inavouée²¹ et que l'objectif du rire, soit le « perfectionnement général²² » de la vie en société, se poursuit inconsciemment²³. Ainsi entrent en jeu les deux moments du rire, sur lesquels Bergson ne se penche qu'à la toute fin de son essai, deux

¹⁷ *Ibid.*, p. 14.

¹⁸ *Ibid.*, p. 15, l'auteur souligne.

¹⁹ *Ibid.*, p. 150.

²⁰ *Ibid.*, p. 151.

²¹ *Ibid.*, p. 104.

²² *Ibid.*, p. 16.

²³ *Ibid.*, p. 15.

moments qui permettent d'expliquer, en quelque sorte, comment le rire peut sembler inoffensif à première vue, tout en dissimulant cependant un objectif de réprobation au sein de la société.

Le premier moment, celui que l'on reconnaît tous au rire, est le moment de « jovialité aimable²⁴ », moment durant lequel s'effectue le « mouvement de détente²⁵ » que l'on associe presque toujours au fait de rire ; initialement, le rire est accompagné d'un sentiment de camaraderie entre le rieur et l'objet de son rire :

Le personnage comique est souvent un personnage avec lequel nous commençons par sympathiser matériellement. Je veux dire que nous nous mettons pour un très court instant à sa place, que nous adoptons ses gestes, ses paroles, ses actes, et que si nous nous amusons de ce qu'il y a en lui de risible, nous le convions, en imagination, à s'en amuser avec nous : nous le traitons d'abord en camarade²⁶.

Selon Bergson, le comique fait plaisir parce qu'il permet, par la perception de la raideur, de distraire le rieur des exigences de la vie²⁷. La sympathie dont parle Bergson est donc elle-même une distraction, dont le rieur s'affranchit éventuellement. Alors vient le deuxième moment du rire : « [...] le mouvement de détente ou d'expansion n'est qu'un prélude au rire, [...] le rieur rentre tout de suite en soi, s'affirme plus ou moins orgueilleusement lui-même, et tendrait à considérer la personne d'autrui comme une marionnette dont il tient les ficelles²⁸ ».

Identification, distanciation et rire bergsonien chez Cloutier : corpus et projet

C'est ainsi que les procédés d'identification et de distanciation, théorisés à travers l'histoire théâtrale et largement commentés au XX^e siècle, peuvent être associés aux deux

²⁴ *Ibid.*, p. 148.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ *Ibid.*

²⁷ *Ibid.*, p. 66.

²⁸ *Ibid.*, p. 151.

moments du rire bergsonien : le rieur se mettant « pour un très court instant à [la place du personnage comique]²⁹ » s'identifie à ce dernier ; « le rieur rentr[ant] tout de suite en soi, s'affirm[ant] plus ou moins orgueilleusement lui-même³⁰ » s'en distancie. Parce que la relation scène-salle qui se développe dans le théâtre de Fabien Cloutier met en jeu à la fois des processus d'identification et de distanciation et parce que j'associe ces derniers aux deux moments du rire bergsonien, j'aurai recours au texte de Bergson pour étudier la fonction du comique chez Fabien Cloutier, à partir des procédés à l'œuvre dans chacune des pièces qui favorisent l'identification aux personnages sur scène, puis la mise à distance de ces derniers.

Créées, respectivement, en 2008³¹ et en 2011³², *Scotstown* et *Cranbourne* sont deux spectacles à étudier ensemble, *Cranbourne* étant la suite de *Scotstown*, donnant vie au même protagoniste, le Chum à Chabot, environ trois ans plus tard³³. Les deux pièces se présentent sous la forme d'un conte, où un personnage, le Chum à Chabot, assume le rôle de conteur. Il se présente devant les spectateurs afin de leur raconter des histoires, s'adressant directement à eux. La plupart des événements racontés dans *Scotstown* relèvent de l'anecdotique, le personnage passant d'une situation à l'autre au gré de sa mémoire, alors que dans *Cranbourne*, un fil conducteur relie les événements racontés. En effet, le texte de *Scotstown* est divisé en cinq parties dont chacune pourrait être étudiée de façon indépendante. Il s'agit de cinq anecdotes que le Chum à Chabot raconte à son public, qui suit le conteur à travers ses aventures et mésaventures, souvent très loufoques et toutes plus ou moins vraisemblables, lui faisant parcourir le territoire entre Scotstown et Montréal, en passant par la ville de Québec.

²⁹ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 148.

³⁰ *Ibid.*, p. 151.

³¹ Production : Fabien Cloutier; mise en scène et interprétation : Fabien Cloutier.

³² Production : Théâtre Urbi et Orbi ; mise en scène et interprétation : Fabien Cloutier.

³³ *Fabien Cloutier : Scotstown et Cranbourne* (2015). Entrevue avec Fabien Cloutier, propos recueillis par Encore télévision II [DVD vidéo], Montréal : Groupe TVA inc. (division : TVA Films), 21 minutes.

Le texte de *Cranbourne*, quant à lui, n'est pas divisé et raconte un récit continu, certes parsemé de petites anecdotes, mais tout de même suivant un même fil conducteur : le Chum à Chabot désire reprendre sa vie en main en se trouvant un emploi et en épousant la femme qu'il aime.

Billy [Les jours de hurlement], créée en 2012³⁴, met en scène trois personnages : Le Père de Billy, La Mère d'Alice et La Madame. Alice et Billy fréquentent la même garderie, mais ne reçoivent pas le même type d'éducation. Dans cette pièce, les trois personnages présents sur scène sont en colère : La Mère d'Alice est révoltée à l'idée que les parents de Billy ne soient pas de bons parents, Le Père de Billy est fatigué que les autres ne se mêlent pas de leurs affaires et La Madame voudrait qu'une fois pour toutes, on vienne poser un babillard dans son bureau. La Mère d'Alice, convaincue que Le Père de Billy est un mauvais père, décide, un matin, de suivre les parents de Billy de leur appartement jusqu'à la garderie que fréquentent Alice et Billy, en espérant être témoin d'un acte de négligence parentale afin de dénoncer Le Père de Billy à l'éducatrice de leurs enfants. Tout au long de la pièce, les personnages se prononcent sur de nombreux enjeux sociaux qui suscitent, eux aussi, un sentiment de colère et d'impatience. Chacun désire que l'autre change, que la société change. Or, à la toute fin de la pièce, on apprend que La Mère d'Alice, qui dénonçait la négligence parentale depuis le début de la pièce, est elle-même à condamner : s'intéressant trop à la vie des autres, elle se rend coupable de négligence parentale en oubliant sa fille dans sa voiture, accidentellement garée de façon à ce que l'ouverture du tuyau d'échappement soit obstruée par un banc de neige.

³⁴ Production : Théâtre du Grand Jour ; mise en scène : Sylvain Bélanger ; distribution : Catherine Larochelle dans le rôle de La Mère d'Alice, Guillaume Cyr dans le rôle du Père de Billy et Louise Bombardier dans le rôle de La Madame.

Pour réussir un poulet, créée en 2014³⁵, présente cinq personnages : Mario Vaillancourt, Mélissa Beaudoin, Steven Gilbert, Carl Beaudoin et Judith Gilbert. Mélissa Beaudoin, sœur de Carl Beaudoin, est en couple avec Steven Gilbert, fils de Judith Gilbert. Mario Vaillancourt est le propriétaire d'un centre commercial où travaille Mélissa. Il dirige également plusieurs entreprises moralement douteuses. Il entretient une relation de nature sentimentale avec Mélissa et maintient un contact avec Judith Gilbert, avec qui il a déjà eu des liens affectifs. Steven et Carl sont deux bons amis, ils n'ont pas fini leurs études secondaires et tous deux sont pères. La pièce raconte leur quête d'une vie meilleure : Mario Vaillancourt leur offre de travailler pour lui, mais ils se rendent rapidement compte que le propriétaire des « Galeries du Boulevard » n'est pas là pour les aider. En effet, le travail qu'ils effectuent pour Mario ne fait que les endetter davantage auprès de lui, ce qui les pousse finalement à accomplir des actes immoraux.

Les quatre pièces à l'étude suscitent le rire dans la salle. Les quatre pièces, également, traitent de thèmes délicats, difficiles, tout en étant comiques, leur ton oscillant constamment entre violence et légèreté, inconfort et plaisir, tragique et comique. En mettant en œuvre à la fois des mécanismes d'identification et de distanciation, les pièces de Fabien Cloutier instaurent une dynamique scène-salle ambivalente, qui est la dynamique propre au rire selon Bergson ; elles invitent les spectateurs, dans un premier temps, à se reconnaître dans les personnages, pour ensuite, dans un deuxième temps, les pousser à s'en détacher en les critiquant, provoquant un rire proprement bergsonien dans la salle. Chaque pièce à l'étude propose ainsi une critique de la société rendue efficace par le rire du spectateur. Le malaise

³⁵ Production : La Manufacture ; mise en scène : Fabien Cloutier ; distribution : Denis Bernard dans le rôle de Mario Vaillancourt, Gabrielle Côté dans le rôle de Mélissa Beaudoin, Guillaume Cyr dans le rôle de Carl Beaudoin, Marie Michaud dans le rôle de Judith Gilbert et Hubert Proulx dans le rôle de Steven Gilbert.

ressenti par les spectateurs, dont il a été question plus tôt, est lié, en partie, à cette critique que chaque spectateur est invité à retourner contre lui-même.

Afin de démontrer cela, j'étudierai les mécanismes d'identification et de distanciation mis en œuvre par le théâtre de Fabien Cloutier en me penchant sur divers aspects du texte et des spectacles qui invitent les spectateurs soit à s'identifier aux personnages sur scène, soit à se mettre à distance d'eux. Ma réflexion sur le rôle du comique dans le théâtre de Fabien Cloutier s'articulera en trois chapitres. Le premier chapitre proposera une étude du premier moment du rire bergsonien dans le théâtre de Fabien Cloutier. Il s'agira alors de montrer, brièvement, comment le théâtre de Cloutier s'y prend pour susciter le rire, de même que de relever et d'analyser divers aspects des pièces qui invitent à l'identification aux personnages ou à la réalité présentée sur scène. Je me pencherai sur la forme de l'anecdote, sur l'ancrage des intrigues dans le quotidien et sur le comique référentiel, tous trois favorisant l'émergence du plaisir de reconnaissance chez les spectateurs. Le deuxième chapitre, consacré au deuxième moment du rire bergsonien tel que provoqué par le théâtre de Cloutier, montrera comment l'identification aux personnages est cependant interrompue par divers procédés de distanciation. Dans ce chapitre, j'examinerai les ruptures de ton et leur incidence sur l'émotion des spectateurs, ainsi que certains traits des personnages qui particularisent la relation de la scène à la salle. Dans le dernier chapitre, je me pencherai sur la critique sociale que comporte chacune des œuvres étudiées.

Si les observations d'Henri Bergson sur le comique ont certes été publiées il y a maintenant plus d'un siècle, il n'en demeure pas moins que son essai a su cerner certains des processus centraux du rire, que l'on peut observer à l'œuvre dans le rire à la fois plaisant et inconfortable que provoque le théâtre de Fabien Cloutier. Les analyses fournies dans ce

mémoire se limiteront à cette perspective, bien qu'il soit possible qu'elles soient, dans un travail futur, enrichies par des perspectives plus contemporaines.

L'objectif de ce mémoire est donc de jeter les bases d'une réflexion sur le fonctionnement du comique dans l'œuvre d'un auteur contemporain, en prenant appui sur la conception du comique telle que développée par Bergson, de même que d'employer la théorisation bergsonienne des dynamiques propres à la réception du comique afin de montrer comment les pièces de Cloutier formulent une critique sociale.

En proposant une réflexion sur l'emploi du comique et du rire dans l'œuvre du dramaturge, je souhaite contribuer à la recherche sur la dramaturgie contemporaine québécoise, en montrant une des nombreuses manifestations de la complexification des relations scène-salle dans le théâtre qui se fait aujourd'hui. De même, je souhaite enrichir la réflexion sur le rôle social du rire en montrant comment, dans les pièces étudiées, le rire devient une invitation à s'ouvrir à la figure de l'autre.

CHAPITRE 1

COMIQUE ET JEUX D'IDENTIFICATION

Le personnage comique est souvent un personnage avec lequel nous commençons par sympathiser matériellement. Je veux dire que nous nous mettons pour un très court instant à sa place, que nous adoptons ses gestes, ses paroles, ses actes [...]»³⁶.

- Henri Bergson

Si, dans son essai sur la signification du comique, Bergson ne traite de la notion de « sympathie » que très tardivement et, de surcroît, de façon extrêmement succincte, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient* de Freud est un texte qui permet d'acquérir une meilleure compréhension de ce premier moment du rire, et ce, même si l'auteur ne défend pas, à l'instar de Bergson, une théorie qui conçoit le rire comme l'expression d'un sentiment de supériorité.

Rire et empathie

Freud développe toute sa théorie du rire à partir du principe d'économie ou, plus précisément, d'« économie réalisée sur la dépense psychique³⁷ ». Le rire serait, selon Freud, la décharge physique d'une quantité d'énergie psychique dépensée et rendue, d'une façon ou d'une autre, inutile, superflue, à la façon d'une attente déçue. Quand on rit de l'autre – Freud commence avec l'exemple du comique de gestes –, c'est la comparaison entre deux dépenses psychiques, de laquelle résulte une économie, qui provoque le rire :

³⁶ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 148.

³⁷ Sigmund Freud, *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, p. 225.

Lorsque autrui fait un geste démesuré et inapproprié à sa fin, le surplus de dépense que j'effectue pour le comprendre se trouve inhibé *in statu nascendi*, c'est-à-dire en quelque sorte lors de sa mobilisation, il est déclaré superflu et il est libre pour une autre utilisation, éventuellement pour la décharge par le rire³⁸.

Cette explication du processus du rire ne s'applique cependant pas qu'au comique de gestes : selon Freud, de même que l'on rit d'un personnage ayant effectué un grand mouvement pour une action qui en nécessitait un petit, l'on juge parfois comique un personnage dont les capacités intellectuelles ne lui permettent pas d'accomplir une tâche nécessitant un certain effort mental³⁹. Dans les deux cas, qu'il s'agisse de rire d'un personnage ayant effectué une dépense trop grande ou d'un personnage ayant effectué une dépense trop petite, c'est la différence quantitative résultant de la comparaison entre la dépense du personnage comique et celle que nous aurions effectuée à sa place qui, selon les cas, engendre le plaisir comique. C'est ainsi qu'est introduite la notion importante d'empathie, qui joue un rôle fondamental dans le mécanisme du rire selon Freud :

[...] une comparaison est indispensable à la naissance de ce plaisir: nous découvrons que cette comparaison a lieu entre deux dépenses d'investissement qui se succèdent rapidement et qui sont relatives à la même performance, dépenses que, soit nous produisons en nous par le moyen de l'empathie avec l'autre, soit que nous trouvons dans nos propres processus psychiques sans qu'existe une telle relation⁴⁰.

L'empathie, chez Freud, correspond sensiblement au moment de sympathie chez Bergson : il s'agit, dans un cas comme dans l'autre, de se mettre à la place de la personne dont on rit ou, plus généralement, à la place de l'objet du rire :

[...] avec la perception d'un geste déterminé est donnée l'impulsion de le représenter par une certaine dépense. Ainsi donc, en accomplissant l'acte de « vouloir comprendre » ce geste, d'en avoir l'aperception, je

³⁸ *Ibid.*, p. 343.

³⁹ *Ibid.*, p. 345.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 346-347.

fais une certaine dépense, je me comporte, dans cette partie du processus psychique, tout à fait comme si je me mettais à la place de la personne observée⁴¹.

Il s'agit du versant empathique du rire – le premier moment du rire bergsonien –, que je choisis de lier au processus d'identification au théâtre et dont l'examen permettra de répondre, certes de façon non exhaustive, à la question « pourquoi le théâtre de Cloutier fait-il rire ? ». Ce premier chapitre sera consacré au premier moment du rire selon Bergson, le moment de sympathie ou encore le moment d'empathie, pour employer le mot de Freud. À ce moment, pendant un instant, le rieur se comporte en camarade vis-à-vis de la chose ou de la personne dont il rit. Cet instant est marqué par la proximité entre le rieur et l'objet de son rire. Dans le contexte du théâtre comique, cet instant peut être assimilé à l'identification du spectateur aux personnages ou à la réalité présentée sur scène.

Dans la première partie du présent chapitre, je me pencherai sur un examen du comique dans l'œuvre de Fabien Cloutier ; il s'agira alors d'identifier différentes manifestations du comique dans les pièces à l'étude. Cette première partie, plus brève, me permettra d'étendre ma réflexion vers les processus d'identification dans le théâtre de Cloutier, suscitant l'empathie des spectateurs, afin d'étudier leur incidence sur l'effet comique que produisent les pièces. Pour ce faire, j'étudierai l'influence de la narration, de la familiarité du contexte et du comique référentiel sur le plaisir de reconnaissance, puis j'étudierai les thèmes du commérage et de la médisance dans les pièces de Cloutier, pour enfin me pencher sur les figures des personnages absent et invisible, lesquelles favorisent certaines dynamiques d'identification aux personnages.

⁴¹ *Ibid.*, p. 343.

Quel comique ?

Un premier examen du théâtre de Fabien Cloutier permet facilement de déceler, bien à l'évidence dans chaque pièce, divers types de comique. On peut noter un comique de gestes, lié à la raideur du corps, par exemple, lorsque Le Père de Billy feint de se gratter et secoue sa tête pour prouver qu'il n'est pas responsable de la propagation de poux à la garderie que fréquente son enfant : « Billy / Ç'a-tu l'air d'y gratter ? / Hein ? / Y s'passe-tu 'a main dans tête ? / Y se shake-tu 'a tête de même pis de même / Parce que ça y gratte ? / Non⁴² ». De même, dans *Cranbourne*, lorsque le conteur raconte comment il a demandé sa copine en mariage, ayant fraîchement sorti la bague de son anus, après que la distributrice de caramel à l'usine des gâteaux Vachon ait causé un énorme dégât et l'ait enduit de caramel, on assiste à un comique de situation. C'est également le cas lorsqu'il raconte l'histoire du grille-pain qui propulsait les tranches de pain dans les airs :

J'sais pas si y avait mis un *spring* de matelas / Calvaire / Là-dedans /
Mais ça garrochait les toasts / Trois pieds dins airs / Pis nous aut' / À
côté d'la tab' oùsqu'y é l'toasteur / C'est comme la descente de cave /
Faque câlisse / Tu t'fais une toast / Pis l'ostie d'toasteur à Renaud /
Les pitche dans cave⁴³.

Un comique de mot est à relever dans chacune des pièces, mais il est surtout présent dans *Scotstown* et *Cranbourne* : non seulement la langue du Chum est-elle extrêmement colorée, fortement rythmée et truffée de jurons et de régionalismes, mais également, le personnage prononce souvent mal certains mots – « disculpabiliser⁴⁴ » pour « déculpabiliser », « substil⁴⁵ » pour « subtil », « viande annale⁴⁶ » pour « viande halal » – et il souligne souvent

⁴² Fabien Cloutier, *Billy [Les jours de hurlement]*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, p. 11.

⁴³ Fabien Cloutier, *Cranbourne*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, 2015 pour la réimpression, p. 59.

⁴⁴ Fabien Cloutier, *Scotstown*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2008, 2015 pour la réimpression, p. 64.

⁴⁵ Fabien Cloutier, *Cranbourne*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, 2015 pour la réimpression, p. 29.

⁴⁶ *Ibid.*

les particularités linguistiques régionales, imitant certains accents tout en invitant le public à en rire : « Y s'appelle Mario / Vu qu'on est dans Beauce / Tout le monde l'appelle Mardjo⁴⁷ ».

On peut enfin noter un fort comique de caractère chez plusieurs personnages : Le Père de Billy fait rire par son caractère emporté, le Chum à Chabot fait rire par sa forte expressivité et Carl fait rire par son immaturité. Évidemment, plusieurs autres procédés comiques sont à l'œuvre dans les textes de Cloutier – répétitions, autoréférentialité, contradictions des personnages que ces derniers ignorent, etc. –, de même que dans les représentations des pièces – gestes comiques, imitations, regards, etc. – ; or, ils ne seront pas détaillés de façon exhaustive dans ce travail, le plaisir de reconnaissance que fournit l'œuvre de Cloutier présentant un plus grand intérêt, dans le cadre de cette étude, que les occurrences individuelles du rire. En effet, le plaisir de reconnaissance a à la fois une incidence sur l'effet comique produit par les pièces et sur la relation scène-salle, invitant les spectateurs soit à se reconnaître dans les personnages sur scène, soit à voir, en eux, des personnes de leur entourage, instaurant ainsi une relation de la scène à la salle marquée par la proximité et l'empathie. Une étude des procédés favorisant le plaisir de reconnaissance dans les pièces de Cloutier permettra ainsi d'étudier le premier moment du rire bergsonien tel qu'il est provoqué par *Scotstown*, *Cranbourne*, *Billy [Les jours de hurlement]* et *Pour réussir un poulet*.

Récits, anecdotes et histoires drôles

Le récit joue un grand rôle dans trois des quatre pièces à l'étude, les personnages assumant fréquemment le rôle de narrateur. Les personnages de Cloutier, souvent face au public, lui racontent des événements de leurs vies respectives, des anecdotes, des histoires qui,

⁴⁷ Fabien Cloutier, *Scotstown*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2008, 2015 pour la réimpression, p. 43.

très souvent, font rire. Cette dynamique détend l'atmosphère en instaurant un rapport convivial entre la scène et la salle.

Scotstown est une pièce que l'auteur a écrite à partir d'un conte urbain nommé *Oùsqu'y é Chabot*⁴⁸, dont le texte constitue la première partie de la pièce. Ce spectacle est composé de longs segments narratifs : un conteur est présent sur scène et raconte au public petites histoires drôles, anecdotes et récits divers. *Cranbourne*, pour sa part, présente aux spectateurs un épisode continu, le personnage sur scène racontant le récit de sa quête d'une nouvelle vie, loin de la débauche, du chômage et du célibat : « Installez-vous comme du monde / Parce que ça va être plus que cinq minutes / Toute c't'histoire-là⁴⁹ ».

« Y m'en é t'arrivé une tabarnac / En février passé⁵⁰ », dit le Chum à Chabot dans *Scotstown*, au début du segment nommé « Le cousin ». « Début du mois d'août / Le mois d'août pendant l'été là / J'pars avec mon pick-up porter du compost », dit-il ensuite, au début de « Les Russes », de façon à mettre le public en contexte, marquant ainsi le début d'un épisode qu'il se prépare à raconter. Car en effet, toute la pièce *Scotstown*, comme la pièce *Cranbourne* d'ailleurs, est fondée sur l'acte de raconter, raconter des histoires dont certaines empruntent même à des formules toutes faites de blagues et d'histoires drôles, que les spectateurs peuvent reconnaître immédiatement. Dans « Oùsqu'y é Chabot », par exemple, le premier épisode de *Scotstown*, le Chum à Chabot raconte son premier Noël à Montréal. Accompagné de son ami Chabot, il décide de prendre un verre dès son arrivée. Les deux amis entrent alors dans un bar de la rue Sainte-Catherine où se produiront des événements qui sortent de l'ordinaire et dont l'élément déclencheur est la présence d'un homme déguisé en

⁴⁸ Étienne Bourdages, « L'éloquence d'un petit monde : entretien avec Fabien Cloutier », *Jeu : revue de théâtre*, n° 135, (2) 2010, p. 138.

⁴⁹ Fabien Cloutier, *Cranbourne*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, 2015 pour la réimpression, p. 8.

⁵⁰ Fabien Cloutier, *Scotstown*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2008, 2015 pour la réimpression, p. 37.

père Noël. La façon dont le Chum à Chabot décrit son arrivée a quelque chose de familier ; elle rappelle les classiques *blagues de bar* : « Y a un père Noël qui rent' dans l'bar⁵¹ ».

Billy [Les jours de hurlement] met également en scène des personnages qui, s'ils ne sont pas conteurs, assument souvent le rôle de narrateurs, rapportant des histoires entendues ou encore faisant le récit d'événements auxquels ils auraient assisté. La Madame raconte l'histoire d'une femme – on apprend, plus tard, qu'il s'agit de La Mère d'Alice – qui aurait fait une fausse couche dans la salle d'urgence d'un hôpital : « Ben y a une fille pas loin du gars qui disait ça au break / Genre son amie ou amie de ses amis / Ou amie d'sa blonde / Y l'a pas dit [...] La fille à l'urgence / Alle attend / Alle attend / Alle attend encore [...] Une heure / Quatre heures / Dix-quinze-vingt heures⁵² ».

Dans cette pièce, La Mère d'Alice est cependant celle qui, le plus souvent, joue le rôle de narratrice. Dans le premier acte, assise face au public, dans la mise en scène de Sylvain Bélanger, le personnage de La Mère d'Alice témoigne d'un événement passé : « Une semaine / Ça fait / Une semaine / J'arrive un matin à garderie / En allant porter Alice⁵³ ». Dans le premier acte de *Billy*, La Mère d'Alice ne converse avec aucun autre personnage et son monologue mêle narration et réflexions au sujet des bons soins qu'un parent devrait fournir à son enfant. Elle critique les parents de Billy tout en mettant en valeur ses propres talents de mère. Elle raconte qu'un matin, elle a vu Billy arriver à la garderie avec des miettes de crottes de fromage autour des lèvres. Elle raconte également qu'elle a déjà vu Billy, après l'heure de la collation, dévorer des pelures de pommes destinées à la poubelle. Pour elle, ces deux événements prouvent que chez lui, non seulement Billy ne mange pas à sa faim, mais il

⁵¹ *Ibid.*, p. 16.

⁵² Fabien Cloutier, *Billy [Les jours de hurlement]*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, p. 68-69.

⁵³ *Ibid.*, p. 9.

mange, également, très mal : « [...] Quand t'aimes les épluchures de pommes / Ça doit être parce que t'as pas mangé d'pommes / Souvent dans ta vie⁵⁴ ».

Les histoires racontées par les personnages de Cloutier sont de l'ordre de l'anecdote et de l'histoire triviale. Les personnages racontent ce qu'ils entendent aux nouvelles ou dans la salle de *break*. Ils témoignent de leur quotidien. Certes, l'extraordinaire se fraie un chemin dans *Scotstown* et dans *Cranbourne* – le Chum à Chabot a notamment plusieurs visions et hallucinations, parfois causées par l'alcool et la drogue, d'autres fois de façon spontanée –, mais cet extraordinaire se produit toujours dans un contexte banal ; il s'agit d'un réalisme magique non étranger à la forme du conte, où des touches de surnaturel s'introduisent dans un contexte réaliste.

Un récit familial du quotidien

Les personnages de Cloutier agissent alors tous dans un contexte banal, tiré d'un quotidien que les spectateurs connaissent ou sont en mesure de reconnaître. Des beuveries racontées dans *Scotstown* aux commérages de garderie que met en scène *Billy*, les événements qui ont lieu dans les pièces de Cloutier sont très souvent tirés de l'ordinaire. Dans les pièces à l'étude, c'est le banal du quotidien qui est présenté. Le tragique, chez Cloutier, s'infiltré dans un comique souvent trivial, qui rappelle la vie de tous les jours et qui, dans une certaine mesure, fait rire *parce qu'*il rappelle la vie de tous les jours. En ce sens, la présence marquée du récit anecdotique, ainsi que la familiarité du contexte, qu'il s'agit maintenant d'examiner, favorisent l'identification des spectateurs aux personnages, en qui ils sont en mesure de se reconnaître ou parmi lesquels ils parviennent à reconnaître des personnes qui pourraient être de leur entourage.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 20.

Dans *Billy*, par exemple, les détails sur la météo du jour se multiplient de façon à ancrer l'intrigue dans le quotidien. Parler de la température, en société, est chose très courante ; il s'agit d'un sujet de conversation de base, absolument banal, dont on peut discuter avec n'importe qui et qui, parfois, est signe que l'on n'a rien à dire. Dans la pièce, la température fournit un contexte, absolument banal et familier, au malheur qui se prépare.

Dans *Pour réussir un poulet*, ce sont les discussions concernant la cuisine et l'alimentation, nombreuses dans le texte, qui ancrent l'intrigue dans le quotidien. On en a déjà l'indice en prenant connaissance du titre de la pièce ; elle débute, de plus, avec les mots de Mario Vaillancourt, dictant le début d'une recette pour cuisiner un poulet :

Ça prend un poulet d'grain / Note ça / Poulet de grain / Pis bio si
possib' / J'veux pas tu m'orviennes dans un boutte / En m'disant que
ma recette de poulet est ordinaire / Parce que t'as pas été tight su
l'choix du poulet / Un poulet / Ça s'achète dans une boucherie / Une
bonne boucherie / Moé des grosses épicerie ousqu'y [*sic*] vendent du
steak haché / Du chlore à piscine / Pis des tayeurs d'hiver / Ça m'fait
peur / Tu vas dans une boucherie pis t'achètes un poulet d'grain bio⁵⁵

Le thème de la nourriture revient, par ailleurs, très souvent dans les trois pièces. Le Chum à Chabot se plaint de sa bouche pâteuse après avoir mangé la moitié d'un sac de Party Mix, mélange de croustilles et de craquelins bien connu⁵⁶. Il raconte un fait à la fois dégoûtant et comique au sujet d'un autre personnage : « McDonald sort son iPad / Que la crisse de vitre / Est pleine de traces de doigts / Qui s'jousent dans l'nez / Pis qui mangent des Doritos⁵⁷ ». La Mère d'Alice, enfin, évoque des marques de céréales populaires et familières au spectateur

⁵⁵ Fabien Cloutier, *Pour réussir un poulet*, Montréal, Les éditions de L'instant même / Dramaturges éditeurs, coll. « L'instant scène », 2014, p. 9.

⁵⁶ Fabien Cloutier, *Scotstown*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2008, 2015 pour la réimpression, p. 52.

⁵⁷ Fabien Cloutier, *Cranbourne*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, 2015 pour la réimpression, p. 22.

moyen, de façon à se mettre en valeur en tant que mère : « Des Honey Combs / Des Froot Loops / Des Sugar Crisp / Tu verras jamais ça chez nous⁵⁸ ».

Le plaisir de reconnaissance : un comique référentiel

Ancrer chacune des intrigues dans un contexte banal, tout comme raconter des événements tirés de la vie de tous les jours, des événements faciles à reconnaître, a pour effet de renforcer l'impression de familiarité que l'on peut ressentir dans les pièces de Cloutier et leur mise en scène. Cela favorise le plaisir de reconnaissance chez les spectateurs ainsi que chez les lecteurs.

Dans sa *Poétique*, Aristote souligne que le plaisir de reconnaissance est très lié à l'imitation, la *mimèsis*. Si l'être humain prend plaisir à voir toute chose imitée, c'est parce qu'il aime reconnaître ce qu'il voit. Il s'agit là du plaisir de reconnaissance : « [...] si l'on aime à voir des images, c'est qu'en les regardant on apprend à connaître et on conclut ce qu'est chaque chose comme lorsqu'on dit : celui-là, c'est lui⁵⁹ ». Le plaisir suscité par l'imitation est donc fondé sur la reconnaissance qu'elle rend possible : c'est parce que les objets représentés sont connus et identifiables que les spectateurs éprouvent du plaisir à les observer. Ce plaisir origine du fait que tout être humain prend plaisir à apprendre et que c'est par le biais de l'imitation qu'il apprend dès son jeune âge : « [...] [l'homme] a recours à la représentation dans ses premiers apprentissages⁶⁰ ».

Bien que les pièces de Cloutier ne soient pas, à première vue, mimétiques – pensons au réalisme magique dans *Scotstown* et *Cranbourne* et à l'éclatement spatio-temporel dans *Billy*

⁵⁸ Fabien Cloutier, *Billy [Les jours de hurlement]*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, p. 10-12.

⁵⁹ Aristote, *Poétique*, texte, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, 48b9.

⁶⁰ *Ibid.*, 48b4.

et *Pour réussir un poulet*, sur lequel je reviendrai plus tard –, plusieurs procédés à l'œuvre dans le théâtre de Cloutier ont néanmoins pour effet de favoriser le plaisir de reconnaissance parmi ses spectateurs. Assistant aux pièces de Cloutier, le spectateur québécois moyen est en mesure de reconnaître le contexte, non seulement grâce à son inscription dans la banalité du quotidien, mais aussi en raison du comique référentiel qui y est souvent à l'œuvre et qui, s'il ne s'inscrit pas dans un contexte absolument mimétique, est une *représentation du réel* fondé sur la singularité identifiable d'une culture. Pour Alain Bernard Marchand, la mimésis, au théâtre, est tout d'abord une affaire de reconnaissance :

La mimésis théâtrale, dès lors, est moins la reproduction du « réel » qu'un discours sur un « réel » absolument culturel, et voilà pourquoi il convient mieux de parler de représentation du réel que d'imitation du réel. [...] le « réel » que parle la scène n'est pas une prise sur le vif, mais une image culturelle du monde qui se fait passer pour naturelle. [...] Si le discours théâtral se donne pour « réel » en s'incarnant sur scène, ce « réel » n'est en fait que l'actualisation et, plus précisément, la dramatisation d'un fonds culturel qui identifie la collectivité : le vrai est ici le reconnu, mais dramatisé⁶¹.

Dans son essai sur le mot d'esprit, Freud consacre quelques pages au plaisir associé au fait de « retrouver le connu⁶² ». Revisitant le plaisir de reconnaissance aristotélicien, Freud explique le plaisir pris à la répétition, à la reprise et à la référence en intégrant l'idée d'Aristote à sa propre théorie du rire : « Que la rime, l'allitération, le refrain ainsi que d'autres formes littéraires de répétition de sonorités verbales similaires exploitent la même source de plaisir, à savoir le fait de retrouver le connu, voilà qui est également universellement reconnu⁶³ ». Chez Freud, le fait de reconnaître ou de « retrouver le connu » procure du plaisir et est susceptible de provoquer le rire parce qu'il permet d'effectuer une économie sur la dépense d'énergie

⁶¹ Alain Bernard Marchand, « Mimésis et catharsis : de la représentation à la dénégation du réel chez Aristote, Artaud et Brecht », *Philosophiques*, vol. 15, n° 1, 1988, p. 114.

⁶² Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 229.

⁶³ *Ibid.*, p. 230.

psychique, et ce, tout simplement car la dépense psychique effectuée devant le même est moindre que celle effectuée devant le différent. C'est pour cette raison, également, que l'intégration de faits d'actualité à une situation comique et l'imitation ou la caricature de personnalités connues font rire⁶⁴. Ainsi, autant chez Aristote que chez Freud, la représentation de faits connus ou reconnaissables procure du plaisir : chez Aristote, il s'agit d'un sentiment de plaisir qui rappelle les premiers apprentissages ; chez Freud, il s'agit d'un sentiment de plaisir né de l'économie effectuée du point de vue de la dépense psychique.

Les textes *Scotstown* et *Cranbourne* sont truffés de références à la culture populaire. On y trouve des références à la musique populaire québécoise ainsi qu'à des célébrités de la scène locale : le Chum à Chabot mentionne Boom Desjardins, Marcel Martel, Éric Lapointe, Snake du groupe Voivod, Normand Brathwaite, Gregory Charles et Denis Lévesque. Il fait aussi référence à plusieurs émissions télévisées : *les Bougon*, *Qui perd gagne*, *La semaine verte*, *Curieux Bégin*, *Lance et compte* et *La poule aux œufs d'or*.

Quand le Chum à Chabot évoque Boom Desjardins, c'est pour rire à la fois de ce dernier et de ceux qui écoutent sa musique. En l'occurrence, un jugement dépréciatif et généralisateur est formulé à l'endroit des grosses femmes : « Selon Chabot / Y a pas une grosse / Qui peut résister à un slow cochon / Su une toune de Boom Desjardins / Moé qui avait [*sic*] déjà envie d'chier / Quand j'entends c't'ostie d'chanson platte-là / Ça m'achève comprends-tu⁶⁵ ». Dans ce cas, comme dans plusieurs autres, un jugement est porté, directement ou indirectement, sur un groupe d'individus ainsi que sur la valeur des objets culturels évoqués. L'émission *Curieux Bégin*, par exemple, n'apparaît dans l'histoire du Chum à Chabot que de façon à mettre en valeur *La semaine verte*, une autre émission télévisée. Le

⁶⁴ *Ibid.*, p. 231.

⁶⁵ Fabien Cloutier, *Scotstown*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2008, 2015 pour la réimpression, p. 18.

Chum imite alors Christian Bégin, l'animateur de l'émission *Curieux Bégin*, en exagérant certains traits de sa voix, de sa façon de parler ainsi que de sa gestuelle. Sa caricature de la personnalité québécoise suscite rires et applaudissements dans la salle⁶⁶ : « Pis là l'beau Curieux y arrive pis y dit / "Penses-tu j'suis mieux de mettre / Du poivre de l'Inde / Ou bien du poivre du Kenya ?" / Du pouève c'est du pouève crisse de niouf⁶⁷ ».

Ici, la caricature est comique même si l'on ne connaît pas bien la référence : on peut à la fois rire d'une certaine culture bourgeoise rendue comique par l'imitation et rire, au contraire, de l'ignorance dont fait preuve le Chum à Chabot en matière d'art culinaire. Or, il est évident que l'imitation se révèle bien plus comique aux yeux du spectateur qui connaît la référence, de près ou de loin. Le plaisir de reconnaissance peut ainsi rendre davantage comique une situation qui l'est déjà.

D'autres exemples dignes de mention sont les références à Normand Brathwaite ainsi qu'à Gregory Charles, que le Chum fait lorsqu'il s'agit de parler de personnes noires. « Écoute ben là mon Brathwaite⁶⁸ », dit le Chum en s'adressant à un homme noir. De plus, quand vient le moment de défendre les personnes noires dans *Cranbourne*, il affirme : « Gregory Charles mettons / Y loue-tu des putes ? / Non / Y fait beaucoup d'choses Gregory Charles / Mais y loue pas des putes⁶⁹ ». De plus, il évoque *Lance et compte* lorsqu'il s'agit de parler de Russes : « Moé des Russes / J'en avais vu dans *Lance et Compte* / Mais en vré / C'est mes premiers⁷⁰ ». Ces références à la culture populaire québécoise permettent non seulement d'alimenter un

⁶⁶ Encore management (2015), « Scotstown », dans *Fabien Cloutier : Scotstown et Cranbourne* [DVD vidéo]. Montréal : Groupe TVA inc. (division : TVA Films), 25 :56 à 26 :25.

⁶⁷ Fabien Cloutier, *Scotstown*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2008, 2015 pour la réimpression, p. 40.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁹ Fabien Cloutier, *Cranbourne*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, 2015 pour la réimpression, p. 25.

⁷⁰ Fabien Cloutier, *Scotstown*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2008, 2015 pour la réimpression, p. 69.

comique référentiel, elles soulignent également l'ignorance du personnage, dont l'étendue des connaissances se limite à ce qu'il a vu à la télévision.

Si les personnages des pièces *Billy* et *Pour réussir un poulet* ne se réfèrent pas autant à la culture populaire, d'autres aspects de ces deux pièces permettent, autrement, d'ancrer les intrigues soit dans l'actualité, soit dans une certaine proximité culturelle. Les personnages de *Billy*, par exemple, font constamment référence au dur hiver québécois : « Y neige / Y annoncent quarante centimètres cette nuit / Pis encore d'la neige / Pis du temps très froid demain matin / Moins 27⁷¹ ». De même, dans *Pour réussir un poulet*, Carl joue à un jeu sur son téléphone intelligent, Judith partage des vidéos qu'elle a vues sur Youtube et Mélissa accuse Cédric, le fils de Steven, de passer son temps sur des sites pornographiques. L'omniprésence de la cyberculture dans *Pour réussir un poulet* inscrit ainsi le texte et le spectacle dans l'actualité. Par ailleurs, lorsque Judith parle de vidéos de singes drôles à son amie, elle fait référence, alors, à la panoplie de vidéos de singes qui circulent sur Internet, dont la plupart des usagers ont sans doute déjà entendu parler. En ces cas divers, le plaisir de reconnaissance fournit alors une explication à un certain type de comique présent chez Cloutier : le comique référentiel.

En ancrant les intrigues de ses pièces dans la banalité du quotidien, dans un contemporain que les spectateurs connaissent, de même qu'en multipliant les références à la culture populaire ainsi qu'à un contexte culturel bien précis, l'auteur favorise la naissance du plaisir de reconnaissance chez les spectateurs. Ces derniers reconnaissent ce qu'ils voient sur scène parce qu'ils connaissent le contexte et les références. Les personnages mis en scène dans

⁷¹ Fabien Cloutier, *Billy [Les jours de hurlement]*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, p. 7.

les pièces de Cloutier sont alors perçus comme des individus de tous les jours, que l'on pourrait tout à fait croiser dans la rue.

Se reconnaître soi-même : dynamiques d'identification

Or, face aux pièces de Fabien Cloutier, le plaisir de reconnaissance ne se limite pas à la reconnaissance du contexte et des situations tirées d'un réel connu. Dans plusieurs cas, on se reconnaît soi-même. En effet, outre le contexte de chaque pièce et la présence marquée de références à la culture québécoise qui favorisent le plaisir de reconnaissance chez les spectateurs, on peut noter d'autres procédés qui, de façon similaire, favorisent l'identification des spectateurs aux personnages sur scène.

Notamment, les adresses fréquentes aux spectateurs dans *Scotstown* et *Cranbourne*, ainsi que la présence marquée de la forme monologique dans *Billy* et *Pour réussir un poulet*, renforcent la relation entre la scène et la salle, en favorisant la complicité entre les spectateurs et certains personnages.

***Scotstown* et *Cranbourne* : la complicité scène-salle**

Le Chum à Chabot est seul sur scène ; les pièces *Scotstown* et *Cranbourne* présentent chacune un long monologue adressé directement aux spectateurs. Dès le début de *Scotstown*, une entente particulière s'établit implicitement entre le Chum à Chabot et son public. Le personnage fait son entrée en scène en s'adressant à toute personne présente dans la salle : « Chabot / Chabot / Chabot ostie Chabot / Y a pas quequ'un icitte qui l'a vu Chabot ? / C'est

un grand mince qui ressemble à Snake / Le chanteur de Voïvod⁷² ». Dès cet instant, les spectateurs sont directement impliqués dans l'intrigue.

Or, plus tard dans la pièce, soit au début du second épisode, nommé « Pas d'corps », le Chum à Chabot avoue aux spectateurs que les premières répliques de la pièce ne servaient qu'à les inviter à entrer dans l'action :

Là tantôt quand chu rentré / En disant « Chabot Chabot » / C'était arrangé / J'veux dire / L'histoire que j'viens d'conter / C'est vré / Mais je l'savais que Chabot était pas icitte / Chu rentré d'même pour vous mett' dedans / J'fais pas des jokes / Tout c'que j'vas vous dire à soir / C'est vré⁷³.

Dans cet extrait, d'une part, le conteur établit un contrat de vérité entre les spectateurs et lui-même, mais, d'autre part, en avouant son geste trompeur et en mettant de l'avant la théâtralité de sa démarche, il convie son public à un jeu tout particulier : pour que ce dernier fonctionne, les spectateurs doivent accepter de faire confiance au conteur en prêtant une valeur de vérité à ses propos malgré son aveu de malhonnêteté. Entre le conteur et les spectateurs consentants naît alors, dès le début de la pièce de théâtre, une relation de connivence, laquelle est intimement liée à cette conscience du jeu. « J'fais pas des jokes⁷⁴ », avance, avec ironie, le conteur sur scène, immédiatement après avoir raconté une histoire comique et suscité de nombreux éclats de rire dans la salle. Cette conscience du jeu, loin de freiner la participation des spectateurs, justifie davantage, encore, le rire : un jeu est mis en place dès le début de la pièce et, ainsi, l'atmosphère est d'emblée plus légère, plus enjouée. Les spectateurs qui acceptent de jouer le jeu sont alors disposés à écouter le conteur et à se joindre à lui, si bien que dans le bref segment nommé « Le bœuf de mon voisin a des grosses câlisses de gosses »,

⁷² *Ibid.*, p. 8.

⁷³ *Ibid.*, p. 29.

⁷⁴ *Ibid.*

où le Chum à Chabot demande aux spectateurs de participer à une chanson à répondre, ces derniers répondent effectivement en répétant le vers de la chanson que chante le Chum⁷⁵.

Comméragage et rire de supériorité dans *Scotstown* et *Cranbourne*

De plus, dans les quatre œuvres à l'étude, il arrive à plusieurs moments qu'un personnage, seul dans sa réalité, médise d'un autre personnage ou s'adonne à du comméragage. Chacune des pièces se présente de façon à ce que les personnages puissent tous, à un moment ou à un autre, parler d'un personnage absent de sa réalité ou encore tout simplement absent de la scène afin de porter un jugement à son endroit et d'ainsi inciter les spectateurs à rire. La figure du conteur, dans *Scotstown* et *Cranbourne*, ainsi que la forme monologique ou l'adresse implicite au spectateur, dans *Billy* et dans *Pour réussir un poulet*, alimentent certaines dynamiques d'identification et de distanciation à travers le rire.

Le Chum à Chabot, tout au long de ses nombreuses anecdotes, évoque une multitude de personnages, dont plusieurs font rire. Dans certains cas, la nature du rire correspond très clairement à un rire de supériorité. Notamment, au début de *Cranbourne*, le Chum décrit un cercle de connaissances avec qui il est invité à passer un séjour au chalet. Il s'agit de quatre hommes dont le Chum a une mauvaise opinion qu'il s'efforce de transmettre aux spectateurs par le biais de petites anecdotes. Il rapporte, au sujet de McDonald, l'histoire d'un accident de motocyclette :

McDonald / Y a shiré en bicyk à gaz y a deux ans / Sul ch'min Ditton /
En rentrant dans l'village d'Hampden / Pis y a orvollé / Pis la tête y a
fessé / Sul poteau d'la boîte à malle à Junior Pâquette / Là vous vous
dites / « Crisse / Un poteau d'boîte à malle / C'est pas si pire que ça » /
Mais Pâquette / Sa boîte à malle / Y se l'est patentée / Y a coulé du

⁷⁵ Encore management (2015), « Scotstown », dans *Fabien Cloutier : Scotstown et Cranbourne* [DVD vidéo]. Montréal : Groupe TVA inc. (division : TVA Films), 42 :42 à 42 :50.

ciment dans un tire de tracteur / Pis là-d'dans y t'a câlissé une rod de fer / Tabarnac / Un affaire de six pouces carrés câlisse / Faque quand qu'la tête à McDonald / A fessé là-d'ssus / C'est l'cerveau crisse qui a viré / Boutte pour boutte / Parce que l'ostie d'tire ben plein d'ciment lui / Y a pas bougé pantoute / Faque c'est ça comme gars McDonald⁷⁶

L'histoire de l'accident, bien que plutôt grave, est rapportée d'une telle façon par le Chum à Chabot que l'on ne peut qu'en rire. En effet, l'insistance sur les détails concernant l'endroit et les circonstances de l'accident ainsi que la multiplication des jurons rendent la situation comique. Le Chum évoque ensuite l'ignorance de Dugars, dont les spectateurs sont également invités à rire :

Dugars astheure / Dugars de Weedon / Y é drôle mais crisse / Ses intérêts / Ça s'limite aux chips barbecue / Pis à Judas Priest / Y connaît rdjien / Une fois qu'on était allés / Au Costco à Sherbrooke / Se faire une réserve de relish pis d'chips / Pour l'été / J'y d'mande si y veut d'la guacamole / Tabarnac / Y m'répond qu'y boé pas d'bière importée⁷⁷

Il poursuit en médisant de Bourdon, dont on est invité à rire en raison de sa mauvaise hygiène de vie :

Bourdon / Le gars qu'on va à son chalet / Y boé pas d'eau / Y boé pas d'eau câlisse / Y boé du Pepsi / D'la bière / Pas d'eau / Paraît que ça serait scientifiquement prouvab' / Que ça fait dix-sept ans qu'y a pas bu d'eau / Pis y fume / Pis y mange / Les câlisses de bâtons de viande séchée / Qu'y a sul comptoir des dépanneurs / Pis y va dans des cabines de bronzage / Lui Bourdon / Y a jamais parsonne dans sa famille / Qui a eu l'cancer / Faque on dirait / Qu'y veut être le premier à l'avoir⁷⁸

Le Chum conclut sa description de ce cercle de connaissances avec une description de Ti-Ziph Pouldjot. Il pousse à rire de sa stupidité en racontant la fois où il se serait vanté d'avoir léché les seins d'une danseuse nue : « On dirait qu'y comprend pas la vie câlisse [...]

⁷⁶ Fabien Cloutier, *Cranbourne*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, 2015 pour la réimpression, p. 13-14.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 14-15.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 15.

J'y dis là moé à Ti-Ziph / Parce que chu sensé câlisse⁷⁹ ». Dans chacune de ces situations, le Chum à Chabot invite le spectateur à rire d'un défaut de l'autre, et ce rire est un rire de supériorité, exprimant un jugement porté à l'endroit de ceux dont on rit, soit des personnages dont parle le conteur. En riant de ces personnages, on se range, du moins pendant un moment, du côté du Chum à Chabot, en s'identifiant, dans une certaine mesure, à lui ; on rit, avec lui, des défauts des autres.

La succession des descriptions comiques établit des degrés de supériorité ; à chaque exemple, le Chum à Chabot se valorise un peu plus et, en riant, les spectateurs font de même. Les rires s'accumulent en éclats, anecdote après anecdote ; le Chum rit, successivement, de la maladresse, de l'ignorance, de la mauvaise hygiène de vie et de la stupidité de l'autre tout en marquant une opposition importante entre les hommes qu'il décrit et lui-même. « [C]hu sensé câlisse », affirme-t-il avant de s'adresser directement aux spectateurs : « Faque on s'entend-tu pour dire / Que c't'une belle ptite gang de vainqueurs / Qui viennent me chercher l'premier mars⁸⁰ ? » En répondant à cette question par le rire, les spectateurs marquent leur approbation⁸¹.

Billy et Pour réussir un poulet : forme monologique et éclatement des dialogues

Bien que la relation scène-salle soit, évidemment, moins directe dans les pièces *Billy [Les jours de hurlement]* et *Pour réussir un poulet*, deux pièces à personnages multiples, que dans les contes *Scotstown* et *Cranbourne*, la présence marquée de la forme monologique et le dispositif spatio-temporel, sur lequel je reviendrai, ont un effet important sur les dynamiques

⁷⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 17.

⁸¹ Encore management (2015), « Cranbourne », dans *Fabien Cloutier : Scotstown et Cranbourne* [DVD vidéo]. Montréal : Groupe TVA inc. (division : TVA Films), 8 :04 à 8 :12.

identificatoires. Il faut rappeler, par ailleurs, que le monologue, en particulier lorsqu'il est prononcé face au public, correspond à une adresse implicite au spectateur, comme le rappelle Patrice Pavis : « Le monologue s'adresse en définitive directement au spectateur, interpellé comme complice et voyeur-“auditeur”⁸² ».

Billy présente de nombreux monologues et dialogues tronqués. Dans le premier acte, par exemple, les répliques de La Mère d'Alice, réunies ensemble, constituent un long monologue ; durant cet acte, elle ne s'adresse à personne d'autre qu'à elle-même, ou encore, apparemment, qu'aux spectateurs. Ce monologue est fréquemment interrompu par les répliques des autres personnages sur scène ; dans cette pièce, trois voix s'entrecroisent continuellement sur scène. Au cours du premier acte, aucun des trois personnages ne se parle : on assiste ou bien aux monologues des personnages, ou alors à des dialogues qu'ils entretiennent avec des personnages absents de la scène.

Dans la mise en scène de Sylvain Bélanger, La Mère d'Alice monologue face au public, racontant certains événements, réfléchissant à voix haute de façon à opposer ses propres qualités de mère à la négligence parentale dont ferait preuve Le Père de Billy. Elle exprime sa colère et son impatience avant de prendre la décision d'espionner les parents de Billy, dans le but de les dénoncer. Le Père de Billy, dans ce même acte, parle à son fils Billy ainsi qu'à la mère de son fils, deux personnages qui ne se manifestent ni à la vue, ni à l'ouïe des spectateurs, mais à certains moments, également, il exprime sa colère à un destinataire non précisé : il s'agit d'un court monologue informant les spectateurs du fait que Martine, l'éducatrice de Billy et d'Alice, a accusé Billy d'être la cause de la présence de poux à la garderie. Les premières répliques de La Madame, enfin, constituent un court monologue où

⁸² Patrice Pavis, « Monologue », dans *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 1996, p. 217.

elle se parle à elle-même afin de tenter d'amoindrir son mécontentement par rapport au préposé qui n'a toujours pas installé son babillard : « Y est-tu passé mon innocent ? / J'peux-tu espérer que mon innocent est passé ? [...] Prépare-toi [...] Respire⁸³ ». La présence marquée de la forme monologique, dans *Billy*, renforce la relation entre les personnages et les spectateurs ; chaque spectateur a alors l'occasion d'entretenir une relation privilégiée avec les personnages qui, très souvent, ne semblent s'adresser à personne d'autre que lui.

Pour réussir un poulet présente certes quelques monologues, mais on assiste surtout à un éclatement des dialogues, lesquels sont, très souvent, tronqués. Par exemple, la pièce commence avec les mots de Mario Vaillancourt partageant sa recette de poulet. Ce n'est que plus tard dans la pièce, cependant, que l'on apprend que c'est avec Mélissa, un autre personnage de la pièce, qu'il partageait la recette. Car en effet, au moment où les spectateurs prennent connaissance de la recette, ces deux personnages ne sont pas présentés, sur scène, comme étant dans la même réalité⁸⁴.

Médisance et commérage dans *Billy* et *Pour réussir un poulet*

Tout particulièrement dans la pièce *Billy*, médisance et commérage sont de mise : La Madame parle continuellement dans le dos de ses amies tout comme La Mère d'Alice et Le Père de Billy se critiquent mutuellement dans leurs monologues et dialogues tronqués. Dans *Pour réussir un poulet*, ce thème est moins présent, mais le dispositif spatio-temporel, semblable à celui de *Billy*, fait en sorte que les spectateurs n'ont fréquemment accès qu'à un

⁸³ Fabien Cloutier, *Billy [Les jours de hurlement]*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, p. 9-10.

⁸⁴ La majeure partie du premier discours de Mario Vaillancourt est prononcée face au public, alors que Mélissa est assise sur une chaise. Quand les deux personnages se parlent enfin face à face, le sujet de la conversation n'est plus la recette de poulet. Fabien Cloutier (2014), *Pour réussir un poulet. Captation vidéo* [DVD vidéo], Montréal : La Manufacture, 1 :40-3 :34.

côté du dialogue, ce qui a une incidence importante sur les dynamiques d'identification aux personnages.

Éclatement spatio-temporel

Billy [Les jours de hurlement] et *Pour réussir un poulet* sont divisées en actes, mais toutes deux sont dénuées de scènes à proprement parler : à l'intérieur d'un acte et tout au long de chacune des pièces, un personnage peut passer d'un temps et d'un lieu à d'autres sans qu'il n'y ait de marqueur textuel ou scénique. Dans la version publiée des deux pièces, par ailleurs, immédiatement après la présentation des personnages, l'auteur formule une mise en garde pour guider la lecture :

Il faut lire ce texte comme une partition. Les personnages ne viennent pas tour à tour face au public décharger ce qu'ils ont à dire. À l'intérieur d'un même acte, les situations, les lieux et les interlocuteurs sont plutôt multiples. Les personnages sont parfois en relation avec l'autre ou plusieurs autres, parfois seuls, dans leur réalité⁸⁵.

La multiplication des situations, des lieux et des interlocuteurs sur scène fait en sorte que les niveaux d'énonciation sont également multiples à tout moment sur scène : les dialogues et les monologues, de même que les adresses aux spectateurs et les adresses aux personnages, s'entrecroisent. En d'autres mots, dans *Billy* comme dans *Pour réussir un poulet*, une même page présente plusieurs scènes qui s'entremêlent, la scène de théâtre accueillant toujours des personnages issus de temps et de lieux différents. Du côté de la forme, l'aspect qui frappe immédiatement les spectateurs et les lecteurs est donc, d'emblée, l'entrecroisement constant des répliques des différents personnages, chacun étant souvent coincé dans sa réalité

⁸⁵ Fabien Cloutier, *Billy [Les jours de hurlement]*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, p. 6 et *Pour réussir un poulet*, Montréal, Les éditions de L'instant même / Dramaturges éditeurs, coll. « L'instant scène », 2014, p. 8.

propre, ce qui fait en sorte que plusieurs personnages peuvent parler et agir sur une même scène sans pourtant être en présence les uns des autres dans l'intrigue de la pièce.

Dans *Pour réussir un poulet*, plusieurs dialogues prennent place à différents endroits et à différents moments, s'articulant tous ensemble sur une seule et même scène dans le présent du spectacle. Dans cette pièce, les conversations s'entrecroisent en un ensemble parfois difficile à ordonner, créant un effet d'éparpillement, de désordre, mais aussi d'urgence :

CARL – « Six laveuses pour vingt-cinq piasses ! »
JUDITH GILBERT – Faut qu'tu voies le vidéo qu'j'ai trouvé
 Ça va nous changer les idées
 Va su Youtube
STEVEN – C'est rire du monde en tabarnac
CARL – J't'ostine pas
JUDITH GILBERT – Su Youtube
 Youtube
CARL – Sont finies mais crisses
 A fallu les ramasser c'tes laveuses-là
JUDITH GILBERT – C'est écrit « You » en noir
 Pis « tube » dans un carré rouge⁸⁶

L'entrecroisement des voix est cependant bien plus marqué dans *Billy*, où les dialogues traditionnels se font rares et où, par conséquent, les personnages discourent presque toujours depuis des temps et des lieux différents, chacun étant confiné dans sa propre réalité. Durant presque toute la pièce *Billy*, en effet, les trois personnages ne se parlent pas, monologuant ou alors dialoguant avec des personnages absents de la scène. Outre l'effet d'urgence, l'éclatement de l'espace et du temps de l'intrigue sur scène a plusieurs conséquences, dont la multiplication des personnages absents et des personnages invisibles.

⁸⁶ *Pour réussir un poulet*, Montréal, Les éditions de L'instant même / Dramaturges éditeurs, coll. « L'instant scène », 2014, p. 26.

Personnage absent et personnage invisible : définitions

Les figures du personnage absent et du personnage invisible jouent un rôle important dans les pièces *Billy [Les jours de hurlement]* et *Pour réussir un poulet*, à la fois en intensifiant l'effet comique que produit chacune des pièces et en favorisant la naissance de dynamiques identificatoires orientées vers des personnages particuliers. J'appelle personnage absent un personnage qui n'est pas en présence du personnage énonciateur au moment de l'énonciation ; ce personnage est toujours présent sur scène. Les personnages absents sont nombreux dans *Pour réussir un poulet* tout comme dans *Billy* : dès qu'un personnage est exclu de la réalité du personnage qui parle, il est absent de sa réalité, il s'agit donc d'un personnage absent. Parce que la scène qui accueille les personnages de Cloutier mêle constamment les espaces et les temps, dans un même acte, sauf exception, un personnage est toujours à la fois présent et absent, soit présent dans une réalité et absent dans une autre.

J'appelle personnage invisible un personnage en présence du personnage énonciateur au moment de l'énonciation, mais qui se dérobe à la vue des spectateurs, n'étant pas incarné par un acteur sur scène. C'est un personnage hors-scène, qui est présent dans l'intrigue, mais absent de la représentation. Les personnages invisibles jouent également un grand rôle dans les deux pièces, qui présentent des dialogues tronqués, c'est-à-dire des dialogues dont un des interlocuteurs a été réduit au mutisme et à l'invisibilité. Ainsi, par exemple, au début du premier acte de *Billy*, le personnage du Père de Billy s'adresse à son fils, mais ce dernier ne se manifeste jamais autrement que comme une présence sous-entendue dans les répliques du personnage qui parle : « Les manettes d'la X 'taient sua table du salon / T'as-tu joué à

matin⁸⁷ ? » À ce moment, le spectateur n'entend pas la réponse de l'enfant ; il ne peut que présumer la présence muette et invisible de Billy aux côtés de son père.

Le personnage absent : renforcement comique

Le personnage absent peut être risible et contribuer au comique d'une situation. À plusieurs moments dans *Pour réussir un poulet*, par exemple, le motif du personnage absent permet de créer un effet comique, notamment quand le rapprochement de deux réalités distinctes permet de souligner le contraste entre deux personnages parlant l'un à la suite de l'autre, mais dans des réalités distinctes. Ainsi, dans *Pour réussir un poulet*, Carl et Steven acceptent d'accomplir un travail important pour Mario Vaillancourt : assurer le transport et la vente d'huîtres de Caraquet, dont les profits seront séparés entre les trois personnages par la suite. Revenus de leur « voyage d'affaires » à Caraquet, Carl et Steven parlent de leur périple, en soulignant les bons et les mauvais côtés de la ville de Caraquet. Deux répliques se suivent alors au sujet de la gastronomie de la ville. Selon Steven, elle est de piètre qualité : « Pis y mangent pas ben / Toute est pané tabarnac⁸⁸ ». Or, Carl ne s'en plaint pas : « Pis on mange ben là en tabarnac / À cause d'la panure / Le poisson goûte pas l'poisson / J'en ai mangé une ostie d'butte⁸⁹ ». Le contraste entre ces deux répliques, contradictoires et se suivant de près, crée un effet comique. À ce moment, dans la pièce, Steven formule un jugement sur la valeur d'une chose et sur le mauvais goût de la population de Caraquet, puis Carl formule précisément le jugement inverse : en plus de rire du contraste entre les deux jugements, on est alors invité à rire de Carl, du fait qu'il n'ait pas connaissance de ce que Steven a dit, mais aussi de son

⁸⁷ Fabien Cloutier, *Billy [Les jours de hurlement]*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, p. 20.

⁸⁸ Fabien Cloutier, *Pour réussir un poulet*, Montréal, Les éditions de L'instant même / Dramaturges éditeurs, coll. « L'instant scène », 2014, p. 50.

⁸⁹ *Ibid.*

ignorance en matière de goût. C'est alors la mise en parallèle de deux réalités différentes et, en l'occurrence, de deux opinions opposées, que l'éclatement spatio-temporel et la figure du personnage absent permettent. L'effet produit est comique.

L'identification au personnage présent

La figure du personnage absent n'a cependant pas qu'une incidence sur l'effet comique de certaines situations. Elle a également un effet important sur la relation scène-salle qui se développe au cours du spectacle en encourageant, à certains moments, l'identification aux personnages et, à d'autres moments, leur mise à distance.

En effet, devant chaque cas de médisance, en particulier lorsqu'il s'agit d'un personnage qui médite d'un autre personnage sur scène, on est invité, implicitement, à prendre parti en tant que spectateur. Dans *Billy*, les personnages sont tantôt en action, parlant avec des personnages invisibles dans un lieu que l'on devine concret – l'appartement de la famille de Billy, le bureau de La Mère d'Alice, la garderie, etc. –, tantôt face au public, monologuant ou s'adressant aux spectateurs depuis un lieu abstrait, une sorte de non-lieu.

Au tout début de la pièce, tous les personnages sont ensemble sur scène, mais chacun est isolé dans sa propre réalité, sa propre *bulle*, n'étant pas, dans l'intrigue, en mesure d'entendre les autres personnages. Encore une fois, dans la mise en scène de Sylvain Bélanger, Catherine Larochelle, dans le rôle de La Mère d'Alice, joue le premier acte assise, face au public, témoignant aux spectateurs du mauvais traitement dont Billy est victime. Dans le premier acte, elle ne parle principalement que d'une chose, soit des parents de Billy, mais plus particulièrement du Père de Billy et de l'irresponsabilité dont il ferait preuve en tant que père. Elle raconte des anecdotes aux spectateurs, presque de façon à leur montrer, à coups

d'exemples, que Le Père de Billy est un mauvais père : « Pis Billy / Y a l'air fatigué lui aussi / Pis y a la face sale / C'est pas long laver une face⁹⁰ ».

Parallèlement à la critique que formule La Mère d'Alice à l'endroit du Père de Billy, les spectateurs voient agir Le Père de Billy sur scène, tout près de La Mère d'Alice, mais à ce moment, il est absent de sa réalité. À plusieurs reprises, on peut constater des situations où les répliques du Père de Billy s'accordent avec le discours de La Mère d'Alice, ce qui a pour effet de donner une certaine crédibilité au jugement de cette dernière, une certaine légitimité à sa médisance. Ainsi, par exemple, entre autres types de remarques, La Mère d'Alice formule des accusations infantilisantes à l'endroit du Père de Billy en ridiculisant ses intérêts : « Pis le père / Presque à chaque fois que je l'vois / Y a un gilet des Simpsons / Décroche gros cave⁹¹ ! » Parallèlement, Le Père de Billy parle, avec son fils, de jeux vidéos, presque de façon à confirmer l'impression de La Mère d'Alice : « T'es-tu rendu au tableau des sumos qui font du karaté⁹² ? ».

De même, alors que La Mère d'Alice raconte ce qu'elle voit en suivant les parents de Billy en voiture jusqu'au café où ils prennent le déjeuner, elle s'imagine dans la tête du Père de Billy, qui se commande des beignes, alors que son fils est laissé seul dans la voiture : « J'vas tu m'prendre un beigne fourré / Le plus sucré possible / Ou un beigne pas fourré / Mais avec deux pouces de marde dessus⁹³ ». Quelques répliques plus tard, Le Père de Billy dit, presque de façon à donner raison à La Mère d'Alice : « J'sais pas si c'est c'qu'y mettent dessus / Ou ben c'qu'y mettent dedans / Mais j'trouve qu'y puent c'tes sortes-là⁹⁴ ».

⁹⁰ Fabien Cloutier, *Billy [Les jours de hurlement]*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, p. 13.

⁹¹ *Ibid.*, p. 19.

⁹² *Ibid.*, p. 21.

⁹³ *Ibid.*, p. 26.

⁹⁴ *Ibid.*, p.27.

Dans tout le premier acte de *Billy*, La Mère d’Alice critique Le Père de Billy et ce dernier devient l’illustration de ses propos, fournissant une sorte de preuve, sur scène, aux reproches que lui fait La Mère d’Alice, donnant aux spectateurs une raison de penser que le personnage médisant dit vrai. Certes, La Mère d’Alice est souvent de mauvaise foi, la façon dont les personnages sont présentés aux spectateurs encourage néanmoins ces derniers à rire du Père de Billy, qui donne vie, tout au long du premier acte, au monologue de La Mère d’Alice. De plus, parce que l’absence du Père de Billy fait en sorte qu’il n’y a pas de contrepoids au discours de La Mère d’Alice, Le Père de Billy ne pouvant à aucun moment répondre directement aux attaques de cette dernière, on est invité à adhérer à son discours, du moins dans une certaine mesure.

Car l’éclatement spatio-temporel, qui permet de réunir différentes réalités sur scène, à la fois visibles et invisibles, crée l’effet d’une teichoscopie, qui accroît la crédibilité du discours du personnage médisant :

[...] la teichoscopie est une technique épique : elle renonce au support visuel, tout en focalisant sur l’énonciateur et en ménageant une tension peut-être encore plus vive que si l’événement était visible. Elle élargit le lieu scénique, met en rapport diverses scènes, ce qui renforce la véracité du lieu proprement visible à partir duquel s’effectue le reportage⁹⁵.

L’effet est le même dans toutes les pièces de Cloutier : la médisance et le commérage, lorsqu’ils sont pratiqués par un personnage seul dans sa réalité – ce qui est toujours le cas du Chum à Chabot –, sont rendus plus vrais par l’absence du personnage dont on parle. Cela donne lieu à un sentiment de plaisir chez les spectateurs, lié au voyeurisme qu’une telle position implique. Le spectateur devient l’auditeur privilégié qui entend ce que les personnages absents ou invisibles ne peuvent entendre. De même, comme le précise Pavis,

⁹⁵ Patrice Pavis, « Teichoscopie » dans *op. cit.*, p. 346.

dans tous ces cas où un personnage, seul dans sa réalité, fait part au public d'une histoire ou d'une anecdote par le biais du récit, les spectateurs ne peuvent que le croire, dans la mesure où ils n'ont accès, au moment où on leur raconte l'histoire, à aucune parole adverse, aucun contre-argument. Enfin, lorsque deux réalités sont mises en parallèle et lorsque les propos tenus dans une de ces réalités semblent exemplifier ceux tenus dans l'autre – pensons au cas des beignes où Le Père de Billy agit alors que La Mère d'Alice, dans un autre lieu, rapporte l'événement –, les spectateurs ont une confirmation renforçant davantage, encore, « la véracité du lieu proprement visible à partir duquel s'effectue le reportage⁹⁶ », justifiant la position du personnage médisant dans le temps de l'énonciation.

Par ailleurs, la mise en scène de Sylvain Bélanger présente les deux personnages d'une façon qui permet de renforcer cette dynamique, invitant les spectateurs à adhérer au discours de La Mère d'Alice. Le Père de Billy, entre le premier et le deuxième acte, mange un beigne, avec appétit, faisant tomber des miettes sur le sol et s'essuyant les mains sales sur sa chemise⁹⁷. Dans le deuxième acte, il mange un repas difficilement identifiable, la bouche ouverte, et boit une boisson gazeuse. À un moment, il introduit un doigt dans sa bouche pour déloger un morceau de nourriture coincé dans une craque de dents. De son côté, La Mère d'Alice mange une pomme⁹⁸. Ces détails de la mise en scène permettent de légitimer les opinions de La Mère d'Alice, Le Père de Billy étant présenté comme un homme sale, qui, contrairement à La Mère d'Alice, ne se soucie pas de sa propre santé.

Ainsi, au-delà de l'effet comique que le dispositif spatio-temporel peut créer, le motif du personnage absent, qui revient constamment sous cette forme, dans *Billy*, favorise

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ Fabien Cloutier (2012). *Billy [Les jours de hurlement]*. Captation vidéo [DVD vidéo], Montréal : Théâtre du Grand Jour, 18 :12-18 :35.

⁹⁸ *Ibid.*, 19 :00-26 :40.

l'identification à un personnage plutôt qu'à l'autre. En l'occurrence, on est invité à s'identifier à La Mère d'Alice plutôt qu'au Père de Billy, ou du moins à se ranger du côté de La Mère d'Alice dans le conflit qui oppose les deux personnages.

Le personnage absent : distance et jugement

Un personnage absent est un personnage dont on peut parler à sa guise, sans qu'il n'entende. Le motif du personnage absent permet ainsi, à différents moments dans *Billy*, d'introduire une distance entre les personnages qui permet à ces derniers de porter jugement sur l'autre sans que l'autre n'ait la possibilité de se défendre ou de se justifier. Or, le motif du personnage absent a également une incidence importante sur la relation scène-salle. Dans l'exemple cité, l'absence du Père de Billy dans la réalité de La Mère d'Alice crée également une distance entre les spectateurs et le personnage du Père, de façon à inviter ces derniers au jugement. Dans ce contexte, le rire exprime alors le jugement des spectateurs, qui désapprouvent les agissements du Père de Billy et qui s'en moquent, à une certaine distance de lui. Les spectateurs, autrement dit, sont invités dans la réalité de La Mère d'Alice, qui est assise face à eux, s'adressant, apparemment, à eux. En tant que spectateur, au cours du premier acte de *Billy*, on est donc invité à porter un jugement à l'endroit du Père de Billy, avec La Mère d'Alice, comme c'était le cas avec la pièce *Pour réussir un poulet*, où l'on était invité à rire du manque de goût de Carl. Dans l'exemple tiré de *Billy* comme dans l'exemple tiré de *Pour réussir un poulet*, le rire est un rire de supériorité où l'on s'identifie au personnage médisant pour porter un jugement dépréciatif à l'endroit d'un autre personnage. Or, le rire ne vient pas sans ce moment où « le rieur rentre tout de suite en soi⁹⁹ » :

⁹⁹ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 151.

La perception sympathique de l'infériorité de l'autre – et donc de notre supériorité et satisfaction – nous situe en face du comique à mi-distance entre l'identification parfaite et la distance infranchissable. Notre plaisir – tout comme dans le cas de l'illusion et de l'identification théâtrale – réside dans ces passages constants entre identification et distance, entre perception « de l'intérieur » et « de l'extérieur ». Mais, dans ce va-et-vient, c'est toujours la perspective distanciée qui l'emporte [...]¹⁰⁰.

C'est alors, précisément, qu'entre en jeu le deuxième moment du rire bergsonien, au cours duquel le rieur s'écarte de l'objet de son rire – du personnage comique – et substitue une distance critique à l'esprit de camaraderie qui marquait le premier moment du rire. Ce dernier est alors révélé dans toute sa cruauté. Le prochain chapitre sera consacré à l'examen de ce deuxième moment tel qu'il se présente dans le théâtre de Fabien Cloutier.

¹⁰⁰ Patrice Pavis, « Comique », dans *op. cit.*, p. 57.

CHAPITRE 2

L'ÉCHEC DE L'ENTREPRISE IDENTIFICATOIRE : JEUX DE DISTANCIATION

Nous verrions que le mouvement de détente ou d'expansion n'est qu'un prélude au rire, que le rieur rentre tout de suite en soi, s'affirme plus ou moins orgueilleusement lui-même, et tendrait à considérer la personne d'autrui comme une marionnette dont il tient les ficelles¹⁰¹.

- Henri Bergson

Nous en arrivons ainsi à ce deuxième moment du rire bergsonien, où « le rieur rentre [...] en soi¹⁰² », après s'être *mis à la place* du personnage comique. Comme je l'ai exposé dans l'introduction, j'associe ce moment du rire bergsonien au concept, largement utilisé au XX^e siècle, de distanciation théâtrale, dont les techniques, longuement réfléchies par Bertolt Brecht, peuvent toucher à la fois la structure du texte, la construction des personnages et la scénographie d'une pièce de théâtre. Chez Brecht, les procédés de distanciation servent principalement à empêcher ou interrompre l'identification aux personnages. Pavis en note quelques-uns dans son article sur la distanciation brechtienne, dont l'éclatement de la fable, le *gestus*, le jeu non incarné et tout autre procédé mettant l'accent sur la théâtralité des représentations, dont les adresses au public et la présence des *songs*, vers chantés venant interrompre l'action¹⁰³.

Une distance peut cependant être introduite entre la scène et la salle de diverses autres façons. En effet, la définition générale que Pavis donne de la distanciation caractérise cette

¹⁰¹ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 151.

¹⁰² *Ibid.*

¹⁰³ Patrice Pavis, « Distanciation », dans *op. cit.*, p. 99-100.

dernière comme un « [p]rocédé de mise à distance de la réalité représentée [laquelle] apparaît alors sous une perspective nouvelle qui en révèle le côté caché ou devenu trop familier¹⁰⁴. » Autrement dit, les procédés de distanciation, au théâtre, ne se limitent aucunement aux techniques développées par Brecht au XX^e siècle. En effet, si certains procédés théorisés par le dramaturge allemand se retrouvent chez Cloutier, d'autres procédés, propres au théâtre à l'étude, permettent également d'instaurer une distance entre la scène et la salle en engendrant un décrochage de la part des spectateurs et en rendant étranges ou choquants les propos tenus par les personnages.

Ce chapitre sera ainsi consacré à quelques procédés mis en œuvre dans les pièces de Cloutier qui favorisent la mise à distance des personnages et de l'intrigue. Car au-delà de la mise à distance des personnages absents et invisibles sur lesquels on est invité à porter un jugement ou desquels on est invité à rire, les quatre pièces à l'étude sont construites de façon à ce que l'on ne puisse jamais entièrement s'identifier aux personnages, qu'ils soient absents ou présents, l'identification n'étant toujours qu'éphémère. Ainsi, afin de présenter une étude des procédés récurrents dans les pièces de Cloutier qui encouragent la mise à distance des personnages sur scène, j'analyserai les changements de ton dans chacune des pièces ainsi que leur influence possible sur le sentiment du spectateur, puis je m'intéresserai à l'ambivalence de la relation scène-salle qui se développe au cours des spectacles. Ainsi, je montrerai comment plusieurs procédés sont à l'œuvre dans les pièces de Cloutier invitant les spectateurs à se mettre à distance des personnages et, ultimement, à les critiquer.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 99.

Comique et sentiment

La présence et l'importance du sentiment au théâtre sont incontestables, comme le montre Erin Hurley, dans *Theatre & Feeling*, où elle affirme que le sentiment est non seulement nécessaire à la pratique théâtrale, mais qu'il est également sa raison d'être¹⁰⁵. Dans son essai, Hurley distingue trois types de sentiments : l'affect est le sentiment naissant dans le corps sur lequel la conscience n'a aucun contrôle, l'émotion est l'interprétation socio-culturelle des signes de l'affect et l'humeur est un état qui influence la réceptivité de chacun à certains stimuli. Pour illustrer ces trois types de sentiments, l'auteure a recours à divers exemples. Devant un numéro de haute voltige, les pupilles du spectateur peuvent se dilater, son pouls peut augmenter : il s'agit de l'affect. On identifie, *a posteriori*, ces signes de l'affect comme étant des manifestations de la peur : il s'agit de l'émotion. Or, pour que la peur advienne, il faut qu'une certaine atmosphère soit mise en place : Hurley évoque, comme exemple, l'atmosphère de tension créée par la musique dans les films d'horreur.

Si le lien entre théâtre et sentiment ne fait pas de doute, la relation qu'entretiennent sentiment et comique est cependant plus difficile à circonscrire : d'une part, une atmosphère bien précise est nécessaire pour que le rire advienne ; d'autre part, rire et émotion, dans plusieurs cas, ne font pas bon ménage. Ainsi, dans son essai sur le mot d'esprit, évoqué au chapitre précédent, Freud insiste sur l'importance d'une bonne disposition au comique pour que le rire advienne : « [...] la condition la plus favorable à la naissance du plaisir comique est donnée par l'humeur enjouée générale, celle qui fait qu'on a "le cœur à rire"¹⁰⁶. » Puis, il se penche sur ce qui, en revanche, peut freiner le développement du plaisir comique : « [...] parmi

¹⁰⁵ Erin Hurley, *Theatre & Feeling*, Londres, Palgrave Macmillian, coll. « Theatre And », 2010, p. 36.

¹⁰⁶ Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 384.

les conditions qui perturbent le comique, le développement d'affect est la plus intense, et nul ne méconnaît l'importance qui lui revient dans ce domaine¹⁰⁷. »

Bergson, également, souligne l'importance d'une certaine indifférence dans le rire :

Il semble que le comique ne puisse produire son ébranlement qu'à la condition de tomber sur une surface d'âme bien calme, bien unie. L'indifférence est son milieu naturel. Le rire n'a pas de plus grand ennemi que l'émotion. Je ne veux pas dire que nous ne puissions rire d'une personne qui nous inspire de la pitié, par exemple, ou même de l'affection : seulement alors, pour quelques instants, il faudra oublier cette affection, faire taire cette pitié¹⁰⁸.

Ainsi, selon Bergson, pour que le rire puisse advenir au théâtre, il faut que soit réduite au minimum la présence de l'émotion, de façon à ce que les spectateurs puissent maintenir un état d'indifférence propice au plaisir comique. Dans les quatre œuvres à l'étude, plusieurs émotions du registre de l'empathie et de la tristesse sont suscitées par les situations présentées sur scène ou par les histoires racontées par les personnages. Les quatre pièces, également, sont très comiques. Dans les sections suivantes, je montrerai comment le théâtre de Fabien Cloutier mêle continuellement le tragique et le comique de façon à créer une atmosphère confuse où les spectateurs ne peuvent ni s'investir complètement dans le plaisir comique, ni vivre l'émotion jusqu'à son terme.

Le sentiment chez Fabien Cloutier : entre le grave et l'anodin

Le théâtre de Cloutier suscite indéniablement le rire ; or, les sujets traités dans les pièces ne sont pas des sujets qui inspirent, d'emblée, le plaisir. Parfois même, comme le montreront les exemples cités au cours des prochaines pages, le rire est complètement anéanti

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 387.

¹⁰⁸ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 3.

et laisse place à un moment d'émotion, où la gravité du silence tendu se substitue à la jovialité du rire. Tel que suggéré dans le chapitre précédent, les pièces de Fabien Cloutier sont en partie comiques car les intrigues se déroulent dans des contextes reconnaissables en raison de leur banalité ; dans chacune des pièces, cependant, le drame s'insinue dans l'ordinaire, le tragique s'immisce dans le comique.

Ainsi, bien que les quatre pièces à l'étude soient très évidemment comiques, on assiste à de fréquents changements de ton qui ont pour effet de fragiliser la relation scène-salle en suscitant une multitude d'émotions contradictoires chez les spectateurs qui, devant certaines situations présentées sur scène, ne savent pas comment réagir. Dans *Scotstown* et *Cranbourne*, le conteur peut passer d'une histoire comique qui fait rire par son aspect ridicule à une anecdote d'une violence extrême. Dans *Billy [Les jours de hurlement]*, le spectacle comique de commérage entre parents, on l'apprend à la fin de la pièce, dissimule le drame qui se prépare. Dans *Pour réussir un poulet*, enfin, c'est le rire qui semble déplacé dans un décor de misère. Ainsi, chaque intrigue, oscillant continuellement entre le comique et le tragique, entre le grave et l'anodin, suscite à la fois le plaisir comique et un certain déplaisir à l'arrivée du drame.

***Scotstown* : les brusques changements de ton**

Dans l'épisode « Pas d'corps » de *Scotstown*, le Chum à Chabot et Chabot sont invités à célébrer la Fête du Canada au Festival du sapin avec un groupe d'amis de Weedon. Cet épisode se produit quelques mois après qu'ils aient passé un Noël insolite à Montréal, Chabot ayant mystérieusement disparu lors de leur beuverie dans un bar de la rue Sainte-Catherine, puis les deux amis s'étant retrouvés, nul ne sait par quel moyen, « En cuillère / À pouelle /

Dans crèche de l'église de Scotstown¹⁰⁹ ». Chabot, depuis l'incident, présente des symptômes de dépression, de même qu'il est introuvable au moment où l'on cherche à l'inviter au Festival du sapin. Le Chum, alors, présume la mort de son ami : « D'après moé / Y s'é pendu / Ou bedon / Y é t'allé s'tirer une balle dans l'bois / Y é mort / Chu sûr / Je l'sens¹¹⁰ ». À ce moment dans le spectacle, le Chum vient tout juste de raconter une histoire comique, ayant suscité de nombreux rires dans la salle¹¹¹. Lors du Festival du sapin de l'année précédente, Chabot s'est fait vomir sur le clavier d'un musicien parce que ce dernier ne se montrait pas à la hauteur d'un certain standard de masculinité, étant un « [...] crisse de Tawouin / Avec un ostie d'perruque rouge / Large de même / Pis une p'tite face de gars / Qui en a déjà eu une dans l'cul¹¹² ». Les rires, à l'annonce de la mort présumée de Chabot, s'arrêtent et laissent place à un moment d'émotion, caractérisé par un silence dans la salle faisant écho à la tristesse et à l'accablement du Chum sur scène¹¹³. Ce moment est cependant plutôt bref, car immédiatement après que le Chum ait fait part aux spectateurs de la mort de Chabot, ces derniers sont à nouveau amenés à rire¹¹⁴, mais cette fois, c'est la naïveté dont fait preuve le Chum qui est comique : « Les queques fois qu'je l'ai vu / Après l'histoire de Montréal pis tout' / Y disait tout l'temps "Ben vite / Ça va finir pour moé / Pis personne en aura connaissance" / Moi j'me suis douté de rien / T'as beau lire ent' les lignes / Mais crisse j'ai rien vu / Y s'é tué¹¹⁵ ».

¹⁰⁹ Fabien Cloutier, *Scotstown*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2008, 2015 pour la réimpression, p. 28.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 34.

¹¹¹ Encore management (2015), « Scotstown », dans *Fabien Cloutier : Scotstown et Cranbourne* [DVD vidéo]. Montréal : Groupe TVA inc. (division : TVA Films), 19 :12-19 :57.

¹¹² Fabien Cloutier, *Scotstown*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2008, 2015 pour la réimpression, p. 31-32.

¹¹³ Encore management (2015), « Scotstown », dans *Fabien Cloutier : Scotstown et Cranbourne* [DVD vidéo]. Montréal : Groupe TVA inc. (division : TVA Films), 22 :27-22 :40.

¹¹⁴ *Ibid.*, 22 :51-23 :00.

¹¹⁵ Fabien Cloutier, *Scotstown*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2008, 2015 pour la réimpression, p. 33-34.

Immédiatement après avoir suscité quelques rires, cependant, le récit du Chum devient à nouveau très émouvant, alors que le conteur baisse le ton et conclut l'épisode sur une note grave :

J'ai peut-être pas l'air assez triste à vot' goût / Quand j'dis ça / Mais / Tsé / Si y faut que j'fasse une dépression / Toutes les fois que des gars d'mon âge / Se tuent en char / Ou bedon / Chaque fois qu'y en a un / Qui règ' ses problèmes / En s'rentrant l'canon du douze dans djeule / Ou bedon / En mettant un tuyau dans l'exhâsse / J'irai pas ben / Pis m'a faire ça à l'année longue / Des dépressions // Y a pas eu de funérailles / Y a pas d'corps / Mais c'est d'même / Pis c'est tout' / On est pas icitte pour downer tabarnac¹¹⁶

Or, à nouveau, l'atmosphère est rapidement détendue, car dès le début de l'épisode suivant, le Chum en profite pour brusquement changer de sujet. Certes, il commence sa nouvelle histoire avec une expression annonçant qu'il y aura un lien entre les deux épisodes, mais la faiblesse du lien établi, complètement insignifiant, rend cet emploi comique. Ainsi, le début de l'épisode suivant, nommé « Le cousin », distrait du drame tout juste raconté, en inspirant un sentiment de soulagement qui se traduit, dans la salle, par le rire : « Parlant d'tabarnac / Y m'en é t'arrivé une tabarnac / En février passé¹¹⁷ ».

L'épisode « Le cousin » débute ainsi de façon très comique, mais se termine sur une note plus sombre, en l'occurrence avec une scène d'extrême violence racontée par le Chum. Dans cet épisode, le Chum rend visite à son cousin, à Saint-Bernard-de-Beauce, lors du Festival de monuments de neige. Le soir, après avoir visité quelques monuments, le Chum et son cousin assistent à une veillée à la salle paroissiale, où le cousin du Chum rencontre une « p'tite jeune¹¹⁸ », qu'il ramène chez lui à la fin de la soirée. Le lendemain matin, le père de la jeune femme bat sauvagement le cousin du Chum quand il apprend qu'il a eu des rapports

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 35.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 37.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 57.

sexuels avec sa fille. Le Chum, en suivant une traînée de sang, retrouve son cousin râlant au sol d'un poulailler, cinq poussins déchiquetés vivants dans la bouche. La scène est d'une violence inouïe. Le Chum, après avoir raconté cette histoire, se montre atterré sur scène : « Deux-trois mois après / Y m'a dit qu'y était en congé / "Parce que y était tombé de son tracteur / Pis que l'tracteur y avait passé d'ssus" / Ben oué / Pis la p'tite jeune elle / Ben / Je l'sais pas¹¹⁹ ». Si la mention de la chute du cousin suscite quelques rires, l'état de la jeune femme, que l'on ignore, ainsi que le désarroi visible du Chum, sur scène, freinent les rires¹²⁰.

Or, tout comme après l'épisode précédent, le conteur change brusquement de sujet, détendant l'atmosphère en provoquant à nouveau le rire, de façon à ne pas laisser la douleur investir la salle très longtemps. Il invite alors explicitement le public à se changer les idées en participant à une chanson à répondre intitulée « Le bœuf de mon voisin a des grosses câlisses de gosses » : « Bon / Là / On pourrait peut-être se changer les idées / Eh / Moé / J'ai peut-être pas l'air de d'ça / Mais moé câlisse / J'aime chanter / Pis comme pour se changer les idées / On pourrait chanter¹²¹ ». Ici, le Chum à Chabot propose aux spectateurs un changement de ton littéral, qui n'est pas sans rappeler les *songs* brechtiens. Ce bref intermède suscite d'ailleurs abondamment le rire, non seulement en raison du caractère particulièrement vulgaire des paroles de la chanson, mais également parce que le Chum insiste longtemps sur le principe, déjà très simple, de la chanson à répondre, pour ensuite oublier les paroles de la chanson qu'il désirait chanter avec le public :

Ça paraît peut-être compliqué / Mais moé / J'chante la première phrase
[...] Pis vous aut' / Vous répondez la même affère / Sul même air [...]
Tout l'monde a catché là ? / Parce que / Faut pas qu'on s'fourre // « Le

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 57.

¹²⁰ Encore management (2015), « Scotstown », dans *Fabien Cloutier : Scotstown et Cranbourne* [DVD vidéo]. Montréal : Groupe TVA inc. (division : TVA Films), 41 :14-41 :20.

¹²¹ Fabien Cloutier, *Scotstown*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2008, 2015 pour la réimpression, p. 59.

bœuf de mon voisin / A des grosses câlisses de gosses » // Voyons [...] Ça va m'orvenir / On l'orfait / « Le bœuf de mon voisin / A des grosses câlisses de gosses » // S'cusez câlisse j'm'en rappelle pu¹²²

Il est à noter que si l'intermède, dans *Scotstown*, produit un changement de ton important, comme le faisaient les *songs* brechtiens, le fait qu'il s'agisse d'une chanson à répondre témoigne du regard ironique que pose Cloutier sur sa propre entreprise. Alors que les *songs*, chez Brecht, avaient pour objectif de rompre tout à fait l'identification aux personnages, la participation des spectateurs, chez Cloutier, a pour effet de nuancer la distance. Bien que les spectateurs « décrochent » du drame raconté, ils sont tout de même bien investis dans le conte que raconte le Chum, se situant toujours dans cet entre-deux de proximité et de distance.

Pour réussir un poulet : l'anodin pour déjouer la pitié

Dans le quatrième acte de *Pour réussir un poulet*, les personnages témoignent de divers actes d'intimidation qui ont eu lieu dans leur entourage. Mélissa essaie de convaincre Cédric, le fils de son copain Steven, d'envoyer une lettre d'excuses à une jeune fille qu'il a verbalement agressée : « C'est ça qu'y a dit à p'tite / Ton gars / De quatorze ans / "On va t'renter trois queues dans yeule"¹²³ ». De même, Judith Gilbert laisse un message dans la boîte vocale de son fils Steven pour lui demander du soutien moral après qu'elle ait découvert le corps d'un animal mort cloué à sa porte d'appartement, un poulet dont le sang coule au sol de l'entrée de son appartement : « Steven / C'est maman / Calvaire / Y a un poulet là un vrai

¹²² *Ibid.*, p. 60-61.

¹²³ Fabien Cloutier, *Pour réussir un poulet*, Montréal, Les éditions de L'instant même / Dramaturges éditeurs, coll. « L'instant scène », 2014, p. 33.

poulet / Su ma porte d'appartement / Un poulet qui coule à terre / Cloué su'a porte / Passe mon gars / Ok¹²⁴ ? ».

Le thème de l'intimidation, en soi, est susceptible de donner lieu à des situations pathétiques en raison de la violence inhérente aux actes d'intimidation et aux agressions dont on témoigne sur scène. Or, les changements de ton dans les pièces de Fabien Cloutier atténuent considérablement la dimension affective de la réception. Par exemple, deux personnes âgées auraient été volées, puis brutalement battues, avant d'être laissées pour mortes dans leur propre demeure. Alors que Steven raconte à son ami qu'un couple de personnes âgées a été victime d'un acte d'une violence inconcevable, Carl interrompt l'histoire avec une question et l'on assiste à un brusque changement de ton, une digression qui diminue la charge émotive du dialogue :

STEVEN – [...] Quatre-vingt-huit ans la madame / Le monsieur quatre-vingt-neuf / Sont chez eux / Pis y dorment / Y est quatre heures du matin / Y entendent du bruit / Ça arrive en sauvage / « Y est où l'argent / Y est où l'argent » / Les vieux donnent le peu qu'y ont / Les gars trouvent que c'est pas assez / Y fessent dessus / Tu sais-tu avec quoi ?

CARL – Non

STEVEN – Avec une cocotte en fonte

CARL – Une cocotte en fonte ?

STEVEN – Une cocotte en fonte

CARL – .

STEVEN – Une cocotte en fonte tabarnac / Pas l'affaire qui pousse dins arbres / Une cocotte / Une gros chaudron en fonte / En genre de fer pour faire mettons un rôti d'palette ou un poulet¹²⁵

Carl poursuit la conversation, ignorant complètement ce qui vient de lui être raconté, en faisant part à Steven de sa recette préférée pour cuisiner le poulet :

¹²⁴ *Ibid.*, p. 57.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 60-61.

Moé des chaudrons j'appelle ça des chaudrons / Pas des cocottes / Pis j'fais pas du poulet dans un chaudron / J'fais ça su une plate d'aluminium / Full épice dessus / Pis dedans j'câlisse une orange / Ronde là / Épluchée / Dans l'poulet / T'as jamais vu ça à tévé hein câlisser une orange ronde dans un poulet ? / C'est moé qui a inventé ça¹²⁶

Le contraste entre la gravité de l'histoire que racontait Steven et la futilité du sujet vers lequel Carl tente de dévier la conversation crée un effet comique en supprimant l'affect suscité par l'histoire du vieux couple se faisant violemment attaquer. Les sentiments de pitié et d'indignation, alors, s'ils naissent chez les spectateurs, ne peuvent demeurer que pendant un instant très bref avant d'être immédiatement supplantés par le rire qui exprime le soulagement dans la salle. Cet exemple n'est pas sans rappeler l'épisode de la chanson à répondre, dans *Scotstown* : le comique entre en scène pour remonter le moral, en permettant aux spectateurs de se changer les idées après un moment de tension.

Pour emprunter les mots de Freud, il s'agit alors d'une « économie réalisée en matière de pitié¹²⁷ », qui consiste en une distraction de l'émotion suscitée servant à inspirer l'indifférence au malheur de l'autre, favorisant ainsi la naissance du plaisir comique. Autrement dit, lorsque l'histoire bouleversante est racontée, on est porté à se sentir, soi-même, bouleversé ; or, l'émotion ressentie est immédiatement détournée par le changement de sujet soudain et l'appareil psychique fait alors l'expérience d'une économie sur la dépense

¹²⁶ *Ibid.*, p. 61.

¹²⁷ « L'économie réalisée en matière de pitié est l'une des sources les plus fréquentes du plaisir humoristique. L'humour de Mark Twain travaille habituellement selon ce mécanisme. Lorsque cet auteur, évoquant des scènes de la vie de son frère, nous raconte comment celui-ci, quand il était employé dans une grande entreprise de construction de routes, fut un jour projeté en l'air par l'explosion prématurée d'une mine et ne retomba sur la terre qu'à un endroit fort éloigné de son lieu de travail, alors s'éveillent inmanquablement en nous des motions de pitié à l'égard de l'accidenté; nous aimerions demander si, lors de son accident, il n'a subi aucun dommage; mais la suite de l'histoire, qui nous apprend que le frère en question se vit déduire une demi-journée de salaire pour "s'être éloigné de son lieu de travail", nous détourne complètement de la pitié et nous rend presque aussi durs que les entrepreneurs, aussi indifférents à une éventuelle dégradation de la santé du frère. » (Sigmund Freud, *op. cit.*, p. 402-403)

psychique. La dépense produite par l'émotion, alors rendue superflue, est déchargée par le rire.

Jean-Charles Chabanne, en proposant une lecture du comique dans *la Dame écouillée*, un fabliau anonyme du XIV^e siècle, souligne l'importance du rire comme outil de suppression de l'émotion permettant de traiter de thèmes et de sujets plus délicats :

La cruauté est à la fois effacée – et tolérée – par le prétexte du comique, tout en restant présente. On circule ainsi sur une ligne de crête étroite, dont le réglage est délicat: trop d'émotion tuerait le comique, trop peu d'émotion affaiblirait l'énergie. [...] On peut enfin s'interroger sur la réalité de cette "annulation" par le rire de l'affect initial: le comique ne serait-il pas un moyen de jouer librement avec des tabous (thèmes sadiques, scatologiques, blasphématoires...), tout en prétendant que tout cela est sans gravité, sans importance ? On retrouvera cette ambivalence en permanence¹²⁸.

Or, bien que le ton oscille continuellement entre le comique et le tragique, dans les pièces de Fabien Cloutier, chaque intrigue se clôt sur une note sombre, laissant la pitié planer dans la salle sans nouveau recours au comique pour supprimer la tension. L'histoire du Chum à Chabot se termine avec un grave accident de voiture et l'annulation de son mariage avec Cindy, le spectacle de *Billy* se termine avec l'oubli de La Mère d'Alice qui aura d'importantes conséquences sur la santé de sa fille et, à la fin de la pièce *Pour réussir un poulet*, il est suggéré que Carl acceptera que ses filles soient l'objet d'actes pédophiles. À ces moments, d'après les captations vidéo de chacun de ces spectacles, aucun rire ne se fait entendre dans la salle. Ainsi, malgré le fait que la violence présentée soit continuellement occultée par le comique au cours de chacun des spectacles, la fin de chaque intrigue présente un retour tragique incitant les spectateurs à se confronter aux sujets réellement difficiles dont traite chacune des pièces. Ces sujets, à la sortie du théâtre, ne peuvent plus laisser indifférent.

¹²⁸ Jean-Charles Chabanne, *op. cit.*, p. 53-54.

Un même objet pour susciter à la fois le rire et le sentiment

À ce sujet, par ailleurs, il peut être intéressant de se pencher sur les cas des pièces *Cranbourne* et *Billy [Les jours de hurlement]*, dont un élément structurel – qu’elles ont en commun – a une incidence particulière sur la naissance de l’émotion chez les spectateurs au moment où l’intrigue prend fin. Toutes deux, en effet, présentent des répliques identiques au tout début et à la toute fin de la pièce. Or, dans les deux cas, les mêmes répliques suscitent des réactions différentes d’une fois à l’autre puisque la deuxième fois, les spectateurs ont conscience d’un drame.

Cranbourne débute avec un discours grave, prononcé par le conteur, assis sur une chaise, seul sur scène, son visage, sa poitrine et une partie de ses bras tatoués étant éclairés d’une faible lumière. Le Chum à Chabot fait part au public d’un événement malheureux qui serait arrivé dans sa vie et qu’il s’apprête à raconter. Or, ce discours suscite le rire lorsque l’on ne sait pas de quel drame il s’agit. Le Chum formule alors des arguments pour défendre l’idée selon laquelle il serait un « bon gars », mais les exemples qu’il évoque pour illustrer sa bonté sont inutilement extravagants et sa langue, toujours très imagée, rend son discours comique :

J’ai-tu déjà faite un génocide moé ? / J’ai-tu déjà / Poussé un aveug’
devant un truck à vidanges / Pour pouvoir me gratter l’dessour des bras
/ Avec sa canne ? / J’ai-tu déjà volé du linge à des quêtoux / Qui ont
rien d’aut’ / Que des vieilles gâzettes comme couvartes / Pis qu’y
dorment dehors / À des températures que même un Esquimau / A
l’impression que l’trou d’cul / Va y fend’ au frette ? // Faque si câlisse
j’ai jamais faite ça / Si crisse chu genre / Qui penserait même pas à
faire ça / Ben ça veut dire que chu un bon gars / Pis si chu un bon gars
/ Comment ça qu’la pelletée d’marde / A’ m’arrive à moé¹²⁹ ?

Après ce court préambule, le Chum raconte son histoire, en commençant par guider son public à travers tous les événements qui ont précédé son mariage. Il raconte comment il

¹²⁹ Fabien Cloutier, *Cranbourne*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, 2015 pour la réimpression, p. 8.

s'est trouvé un premier réel emploi, à l'usine de production des gâteaux Vachon. Il raconte comment il a rencontré Cindy, dans ce contexte professionnel. Il raconte également comment il est tombé amoureux et comment il a finalement demandé Cindy en mariage. Bien entendu, chaque événement est raconté avec humour et le long monologue du Chum est ponctué de petites anecdotes comiques liées, de près ou de loin, à l'histoire principale.

Le matin du mariage, cependant, le groupe d'amis de Ti-Ziph Pouldjot, dont le Chum avait parlé au tout début de la pièce et dont il a été question au premier chapitre, décide d'organiser un enterrement de vie de garçon mémorable au Chum. Ce dernier et son ami Chabot se font alors droguer et emmener en voiture. Pouldjot et ses amis font preuve d'une grande violence physique à leur égard. Sur la route, le Chum, dans un état second, fait part aux spectateurs de ses visions, lesquelles, au moment de l'énonciation, sont présentées comme vraies : Pouldjot et sa bande le déposent à l'église, nu sur une civière, mais rien de très grave n'arrive vraiment au Chum, tout est pardonné par Cindy et le mariage a lieu comme prévu. L'histoire du mariage est racontée avec humour et l'on entend jouer une mélodie apaisante, mais surtout très touchante, au piano, pendant que le Chum la raconte. Le récit loufoque suscite le rire dans la salle ; ce rire est, en partie, un rire d'apaisement, exprimant le soulagement des spectateurs¹³⁰.

Or, on apprend, quelques instants plus tard, alors que la mélodie apaisante cesse subitement, que le Chum ne reprend réellement connaissance que peu de temps avant d'être victime, avec son ami Chabot, d'un accident de voiture important : « Le char à Pouldjotte / Toute scrappe / Viré à l'envers / Fini / La valise ouvarte / Chabot / Effouèrré sua sphate / À

¹³⁰ Encore management (2015), « Cranbourne », dans *Fabien Cloutier : Scotstown et Cranbourne* [DVD vidéo]. Montréal : Groupe TVA inc. (division : TVA Films), 1 :11 :23-1 :13 :57.

cinquante pieds du char / Y bouge pas¹³¹ ». C'est alors que le discours du début est repris par le conteur. Il acquiert, à cet instant, un sens tout à fait nouveau car les spectateurs, à présent, ont connaissance de la nature du drame. Le rire, alors, s'éteint et laisse place à l'émotion ; en l'occurrence, les spectateurs sont invités à ressentir de la tristesse, de la pitié, ou encore de l'indignation. Au moment où le Chum prononce les dernières phrases de son récit, la lumière baisse progressivement jusqu'à ce que le personnage se retrouve dans sa position initiale, qui rappelle le début du spectacle : assis, seul sur la scène, son visage, sa poitrine et une partie de ses bras tatoués éclairés d'une lueur faible. Les derniers mots sont prononcés par le Chum, la gorge serrée, avant que les lumières s'éteignent sur scène, au son d'une musique angoissante, laissant planer la douleur dans la salle, maintenant une tension importante dans l'air : « J'ai / J'voé encore Cindy / Temps en temps / Mais pour là / Y a trop de / / En d'dans d'moé / Pour faire subir ça à quequ'un // C'est toute¹³² ».

Dans *Billy [Les jours de hurlement]*, on assiste également à une reprise, à la fin de la pièce, des répliques énoncées au tout début de cette dernière, en guise de préambule. Ce procédé, dans *Billy*, crée le même effet que dans *Cranbourne*, bien que les répliques ne soient pas forcément comiques au début de *Billy*. Ainsi, les mots « Alice dort / Ma fille¹³³ » prennent un sens complètement différent, qu'ils soient prononcés sans contexte, ou qu'ils soient prononcés, par La Mère d'Alice, après que les spectateurs aient appris qu'Alice a été oubliée dans une voiture en plein hiver, le moteur allumé et la voiture stationnée de façon à boucher l'ouverture du tuyau d'échappement. Tout comme dans *Cranbourne*, les mêmes répliques ont un sens tout à fait nouveau lorsque les spectateurs ont conscience du drame.

¹³¹ Fabien Cloutier, *Cranbourne*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, 2015 pour la réimpression, p. 98.

¹³² *Ibid.*, p. 99.

¹³³ Fabien Cloutier, *Billy [Les jours de hurlement]*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, p. 7 et 115.

Ainsi, aucun personnage de Cloutier ne connaît une fin heureuse. *Scotstown* est la seule des quatre pièces à l'étude qui finit bien, mais par la suite, dans *Cranbourne*, on assiste à la véritable chute du Chum à Chabot, dont les aventures se terminent tragiquement. Dans tous les cas, le tragique l'emporte sur le comique et ce mélange continu des tons fait en sorte que les spectateurs ne peuvent jamais totalement s'investir dans le rire, bien que ce dernier soit très présent lors des spectacles. L'émotion suscitée par les intrigues et l'atmosphère produite par chacune des situations ne sont jamais fixes : lorsque l'on assiste aux pièces de Fabien Cloutier, il est difficile de se laisser aller, complètement, dans le rire – toujours interrompu par l'émotion –, tout comme l'on ne peut vivre, pleinement, l'émotion suscitée par certaines situations – constamment mise de côté au profit du rire. Cette instabilité des humeurs et des tons, présente dans toutes les pièces à l'étude, fragilise la relation scène-salle et constitue un procédé très efficace de distanciation : le jeu constant entre l'émotion et le comique, entre l'affect et l'indifférence, fait en sorte que l'investissement des spectateurs, d'un côté comme de l'autre, ne peut être que partiel.

Or, au-delà des changements de ton et du jeu avec les sentiments des spectateurs, un autre aspect des pièces de Cloutier permet de rompre, en définitive, le lien d'identification unissant la scène et la salle : les personnages mis en scène dans les pièces sont tous à la fois bons et mauvais, innocents et coupables, bourreaux et victimes ; la relation scène-salle est fondamentalement ambivalente. Ainsi, les personnages auxquels les spectateurs sont invités à s'identifier, à un moment ou à un autre dans chacune des pièces, se contredisent, se montrent faillibles et parfois même coupables, ce qui a pour effet d'inciter les spectateurs à se mettre à distance d'eux.

Les personnages : ambivalence de la relation scène-salle

Le Chum à Chabot

Le Chum à Chabot, à plusieurs reprises, condamne certains comportements que lui-même, par la suite, adopte. C'est un personnage dont les contradictions, souvent mises en évidence, inspirent le rire. Ainsi, immédiatement après avoir défendu aux spectateurs d'avoir des préjugés contre l'émission *La semaine verte*, lui-même formule un jugement contre l'émission *Curieux Bégin*, qu'il semble n'avoir regardée qu'une fois.

De plus, tout juste après avoir invité son public à rire des défauts de la bande d'amis de Ti-Ziph Pouldjot, le Chum à Chabot raconte un différend qui l'aurait poussé à hâtivement quitter le groupe d'amis tout juste après avoir accepté de séjourner au chalet d'un des hommes du groupe. À son arrivée au chalet de Bourdon, la bande d'amis tente de trouver une activité amusante à faire en groupe. Ti-Ziph lance alors l'idée d'avoir recours aux services d'une « escorte » de Montréal. Cette idée suscite des commentaires divers parmi le groupe d'amis. Dugars a des soucis financiers et McDonald craint que l'« escorte », à son arrivée, ne connaisse pas un mot du français. Mais plus encore, après qu'on ait proposé de faire venir l'« escorte » chez lui, McDonald formule un commentaire, dont le racisme sera, par la suite, critiqué par le Chum : « Des putes de Montréal / Ça va être du troub' / C'est des gang de nèg' ça / Qui s'occupent des putes / Pis quand y vont nous amener leu putes / Que y ont déjà fourrées à gang / Y vont mett' le trouble dans mon gros salon¹³⁴ ».

C'est à ce moment que le Chum qui, déjà, s'opposait à l'idée de faire venir une « escorte » au chalet, tient un discours moralisateur contre le racisme de McDonald, afin de défendre les personnes noires :

¹³⁴ Fabien Cloutier, *Cranbourne*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, 2015 pour la réimpression, p. 25.

Heille / Wô les gars / Wô crisse wô / McDonald / J'trouve ça lette en ostie c'qui sort de ta yeule / Y a pas juste les nèg' qui s'occupent des putes / Pis les nèg' / Ça fait pas jusse s'occuper des putes dans vie / Anyway câlisse / On dit pas « nèg » / On dit « Nouères » / On dit « Nouères » tabarnac [...]¹³⁵

Le Chum poursuit en justifiant sa colère aux spectateurs, de même qu'en ajoutant une nuance à sa critique, ce qui témoigne de la lucidité de sa position : « Chu choqué câlisse / Moé quand quequ'un va trop loin / J'viens en tabarnac / En même temps / J'y dis pas / Mais c'est normal que McDonald s'échappe / Y est comme moé / Y a appris à dire "Nèg" avant "Nouère" / Mais j'ai changé¹³⁶ ».

Or, le Chum à Chabot poursuit encore en allant lui-même « trop loin », car tout juste après avoir pris la défense des personnes noires devant ce groupe de connaissances, le Chum à Chabot, face aux spectateurs, tient lui-même un discours méprisant au sujet d'un groupe opprimé, faisant preuve, en l'occurrence, d'islamophobie :

J'me sus ben rendu compte itou / Que / Si j'avais envie d'être racisse / J'étais ben mieux de l'être sués islam / Que sués nouères / Ça a ben plus de sens [...] J'en ai vu un islam à Denis Lévesque / Genre un chef islam / Un ninane / Avec un genre de suit-robe blanc / Qu'une de ses quinze vingt femmes / Doit frotter à journée longue / Pour être blanc d'même / Ben Denis Lévesque / Y s'est pas dit / « M'as prendre le pire crisse d'islam / Yinque pour mett' le monde en tabarnac » / Ben non / Y en prend un normal¹³⁷

Une fois de plus, on découvre l'ignorance du conteur ainsi que le mépris qui en découle. Si, avant que le groupe d'hommes arrive au chalet de Bourdon, on riait encore des défauts de Ti-Ziph et de ses amis, comme je l'ai montré dans le premier chapitre, désormais, le rire de supériorité est dirigé autant vers les connaissances du Chum que vers le Chum lui-même. On se met à distance du Chum à Chabot, alors, pour rire de lui.

¹³⁵ *Ibid.*

¹³⁶ *Ibid.*, p. 25-26.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 26-28.

Par ailleurs, comme le rappelle Pavis, « [l]e terme “effet de distanciation” provient de la traduction du terme de CHKLOVSKI : *ostranenija*, “procédé” ou “effet d’étrangeté”¹³⁸ ». La distanciation, autrement dit, bien plus qu’un principe de mise à distance de l’objet observé, a pour but de le rendre étrange : « une reproduction distanciée est une reproduction qui permet certes de reconnaître l’objet reproduit, mais en même temps de le rendre insolite¹³⁹ ». Chez Cloutier, les personnages présentent des comportements et tiennent des discours qui, en société, sont communs et peuvent être perçus comme familiers. Or, ces comportements et ces discours sont développés de façon à ce que l’on en perçoive le non-sens et que l’on soit porté à les critiquer. Quand le Chum « va trop loin », c’est précisément ce qui se produit : son ignorance et son mépris sont développés au cours du spectacle de façon à ce qu’ils soient perçus comme étranges et, surtout, inacceptables. Au troisième chapitre, le Chum sera étudié, en partie, à la lumière de ce principe d’*étrangéisation*.

Les personnages de *Billy* [*Les jours de hurlement*]

Les personnages de *Billy*, pour leur part, se montrent à la fois bons et mauvais. Le Père de Billy est présenté, d’emblée, comme étant un mauvais père. Tel que souligné dans le premier chapitre, diverses raisons justifient que l’on soit plutôt porté à s’identifier à La Mère d’Alice qu’au Père de Billy dans le conflit qui oppose les deux personnages. Cependant, il n’est aucunement nécessaire de s’identifier à La Mère d’Alice pour approuver une partie de son discours lorsqu’elle critique Le Père de Billy. Car en effet, *a priori*, on sait qu’il n’est pas judicieux de laisser son enfant seul dans sa voiture, ne serait-ce que pour un bref moment, ce que fait Le Père de Billy. Ainsi, non seulement en raison des répliques de La Mère d’Alice,

¹³⁸ Patrice Pavis, « Distanciation » dans *op. cit.*, p. 99, l’auteur souligne.

¹³⁹ Bertolt Brecht, *Petit Organon*, 1963 : § 42, cité par Patrice Pavis, *ibid.*

mais aussi en raison des gestes du Père de Billy lui-même, les spectateurs sont portés à croire que ce dernier est, tel que l'affirme La Mère d'Alice, un mauvais père. Or, on apprend, lors de la confrontation entre les deux parents, à la toute fin de la pièce, que les gestes du Père de Billy étaient justifiés. Les miettes de crotttes de fromage sur le visage de Billy n'étaient ni un signe de la malpropreté de ses parents ni une preuve de la malnutrition de l'enfant :

C'est plus long pour lui / Apprend' des affaires / C'est pas d'tes
câlisses d'affaires pourquoi / Mais c'est plus long / Y prononce pas
ben / Pis on s'pratique à maison / On pratique en char / Pis l'matin
qu'y a réussi à chanter l'premier couplet / J'y ai donné une crotte de
fromage / Une crotte de fromage / Ça y a faite plaisir¹⁴⁰

Lors de cette même confrontation, quand La Mère d'Alice insiste sur l'importance de laisser la fenêtre de la voiture légèrement ouverte afin que l'enfant laissé à l'intérieur puisse respirer, Le Père de Billy justifie son acte en montrant qu'il était pleinement conscient des mesures de sécurité à prendre avant de laisser Billy dans la voiture :

Y a de l'air dans un char / À moins de bloquer l'egsâs pis de l'envoyer
en d'dans / Y a de l'air dans un char / Faque crisse-moé patience / ec'
ta fenêtre un peu ouverte [...] Y aime pas ça [...] Y aime pas rentrer [...]
Le char vire / La chauffrette marche [...] On barre le char [...] Pis on
s'place sul bord d'la vitre / Sul bord d'la vitre / Pis on checke [...] Lui /
Y est ben content / Y écoute sa musique dans l'char / J'y mets sa
compil / Y chante / Tranquille / Y aime ça / On orvient dans l'char /
Pis y est ben d'bonne humeur¹⁴¹

Le comportement du Père de Billy n'est certes pas irréprochable – immédiatement après avoir démontré son innocence quant aux reproches que lui faisait La Mère d'Alice, il se fait réprimander par un brigadier scolaire parce qu'il filme la détresse de La Mère d'Alice à titre de divertissement –, mais il se montre néanmoins soucieux du bien de son enfant. On peut noter, par ailleurs, que la réplique finale de chacune des deux dernières citations met l'accent

¹⁴⁰ Fabien Cloutier, *Billy [Les jours de hurlement]*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, p. 105.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 97-99.

sur le bonheur de Billy. Le Père de Billy prouve, à La Mère d’Alice tout comme aux spectateurs, que les apparences peuvent être trompeuses.

La Mère d’Alice, pour sa part, tout au long de la pièce *Billy*, est présentée comme une mère responsable. Chacun des actes, sauf le dernier, illustre un aspect de sa maternité qui inspire soit la considération – ou, du moins, l’approbation –, soit la pitié. Elle a un emploi à la commission scolaire, où les spectateurs ont l’occasion de la voir travailler. Elle se soucie de la santé et du bien-être de sa fille Alice, ce dont les spectateurs sont témoins lorsqu’elle insiste sur l’importance du petit déjeuner, dans le premier acte, ou encore lorsqu’elle discute des premiers symptômes d’un rhume ou d’une grippe avec Martine, l’éducatrice de garderie, dans le deuxième acte : « Oui Martine / C’est La Mère d’Alice / A’ tousse-tu encore ou c’est mieux ? [...] D’où tu penses ça vient c’maudite grippe-là ? / A’ tousse creux / C’est une toux “sec”¹⁴² ». De plus, dans le troisième acte, on assiste, par le biais de la narration de La Madame, à la fausse couche de La Mère d’Alice, ce qui incite les spectateurs et les lecteurs à ressentir de la pitié pour cette dernière :

Alle a même pas d’chambre la fille / Est même pas dans un corridor su
une civière / Y l’ont pas encore vue / Est au milieu de tout l’monde
dans salle d’attente [...] A s’lève la fille / A’ va dans des toilettes / Que
charche la dernière fois que ça a été lavé ! / A’ s’assit pis [...] A’ perd
son bébé / Dins toilettes de l’urgence [...] Dins toilettes / Pas su une
civière avec des infirmières pour l’aider / Pas dans une chambre / Pas
avec au moins un peu de dignité¹⁴³

Les trois premiers actes présentent ainsi La Mère d’Alice comme une mère respectable qui, malgré les dures épreuves qu’elle doit surmonter, veut assurer le bien de sa fille. Or, à la toute fin de la pièce, elle fait elle-même preuve de négligence parentale. C’est elle qui, finalement, se montre coupable du crime dont elle accusait Le Père de Billy, oubliant sa fille

¹⁴² *Ibid.*, p. 46.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 72-73.

dans sa voiture sans prendre les précautions nécessaires pour assurer sa sécurité. Ainsi, si, dans un premier temps, les spectateurs peuvent être portés à adhérer au discours de La Mère d’Alice pour diverses raisons, dans un deuxième temps, ils sont invités à s’en détacher, définitivement, au moment où les gestes du personnage contredisent ses dires.

Les personnages de *Pour réussir un poulet*

Enfin, les personnages de la pièce *Pour réussir un poulet* sont tous, eux aussi, à critiquer. Si la naïveté et le mauvais goût de Carl peuvent le rendre attendrissant aux yeux des spectateurs, on apprend, au cours de la pièce, qu’il a accepté, pour une certaine somme d’argent, de commettre des actes moralement répréhensibles au bénéfice de Mario Vaillancourt. Il a accepté, par exemple, de vomir sur le corps exposé d’un homme lors de ses funérailles, devant ses amis et sa famille, parce que ce dernier avait encore une dette envers Mario Vaillancourt. Il avoue également à sa sœur, Mélissa, que Mario Vaillancourt l’a payé pour intimider la mère de Steven : « Le poulet / Su’a porte / De ta belle-mère / C’est moé / . / . / J’fais des affaires pour Vaillancourt depuis un boutte¹⁴⁴ ». Enfin, dans le cinquième acte, on apprend qu’il est l’homme qui s’est introduit chez le couple de personnes âgées afin de régler une dette que leur fils avait envers Mario Vaillancourt. Il les aurait battus, explique-t-il, pour les empêcher d’appeler la police.

Steven, s’il ne commet pas d’actes aussi immoraux que ceux dont Carl se montre capable, est néanmoins présenté comme un père irresponsable. Il n’a pas de revenu stable et dépend de sa copine, laquelle n’est pas la mère de son enfant, pour subvenir aux besoins de ce

¹⁴⁴ Fabien Cloutier, *Pour réussir un poulet*, Montréal, Les éditions de L’instant même / Dramaturges éditeurs, coll. « L’instant scène », 2014, p. 72.

dernier, Cédric. Il dépend également de sa mère, Judith Gilbert, qui l'aide à vendre les huîtres de Caraquet en affichant une annonce sur Kijiji, un site de petites annonces.

Mélissa, la copine de Steven, est présentée comme le personnage le plus sensé de la pièce. Contrairement à Steven, elle a un emploi stable. Lorsque Cédric intimide une jeune fille à son école, c'est elle qui écrit un modèle de lettre d'excuses qu'elle demande à Cédric d'adresser à la jeune fille. Mélissa est le seul personnage, également, qui critique les blagues discriminatoires formulées par sa famille à l'endroit des personnes d'origine arabe :

JUDITH GILBERT – J'me suis faite voler un hibiscus su' a galerie

CARL – Meuh ?

STEVEN – J'gare ta porte était pas barrée en plus ?

Faut barrer les portes maman

Dans l'monde d'aujourd'hui

Faut barrer les portes

CARL – Ça prend un osti d'trou d'cul pour voler une plante

JUDITH GILBERT – Un trou d'cul ou un Arabe

MÉLISSA – Bon

CARL – J'pas sûr moé qu'un Arabe aurait volé une plante

Sont réputés pour puer

Pas pour voler

MÉLISSA – Crisse que c'pas drôle¹⁴⁵

Or, bien que Mélissa soit en partie présentée comme une femme responsable et respectueuse, elle est également à blâmer, car tout au long de la pièce, ses brefs échanges avec Mario Vaillancourt révèlent aux spectateurs qu'elle trompe Steven avec ce dernier, un homme égoïste et malintentionné.

Enfin, dans le quatrième acte de la pièce, le personnage de Judith Gilbert est présenté à la fois comme un bourreau et une victime, ce qui fait en sorte qu'il est impossible de ressentir de la pitié pour lui. Ainsi, d'une part, Judith Gilbert défend son petit-fils Cédric, menacé de suspension après avoir verbalement agressé une jeune fille à l'école qu'il fréquente. Elle tient

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 41.

alors un discours particulièrement dégradant à l'endroit de la victime, multipliant les insultes infantilisantes et misogynes, cherchant à l'intimider : « Toute ça à cause d'une p'tite memère / C'est ça l'pire Jacqueline / Une p'tite memère / À l'a meméré des affaires au prof pis là Cédric est dehors / Une p'tite menteuse / J'vas la trouver su Facebook la maudite / Pis à va savoir ma façon d'penser la p'tite plotte¹⁴⁶ ». À ce moment, dans la salle, des exclamations manifestant la surprise et la révolte de certains spectateurs se font entendre¹⁴⁷. D'autre part, peu de temps après, Judith Gilbert demande le soutien moral de son fils Steven parce que quelqu'un a cloué un poulet à sa porte d'entrée. Les spectateurs, alors, sont bien évidemment moins enclins à éprouver de la pitié pour elle après l'avoir entendue aussi profusément insulter une jeune fille innocente environ cinq minutes plus tôt dans le spectacle¹⁴⁸.

Ainsi, comme c'est le cas avec chacun des personnages de Cloutier, l'entreprise identificatoire, en définitive, ne peut qu'être interrompue. Comme je l'ai montré dans le premier chapitre, divers mécanismes mis en œuvre dans les textes, mais également sur scène, favorisent l'identification à certains personnages : on est invité, en tant que spectateur, à adhérer à leurs discours, à se reconnaître en eux. Cependant, ces personnages finissent tous soit par « aller trop loin » – c'est le cas du Chum à Chabot –, soit par se contredire et, alors, la direction du rire est déviée, on passe du rire sympathique au rire critique, où l'on rit des personnages eux-mêmes et non plus *avec* eux. Sans exception, les personnages de Cloutier auxquels on pourrait s'identifier sont tous présentés à la fois comme étant victimes et bourreaux, innocents et coupables, bons et mauvais. La relation unissant la salle à la scène oscille continuellement entre la proximité et la distance ; le processus d'identification,

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 51.

¹⁴⁷ Fabien Cloutier (2014), *Pour réussir un poulet. Captation vidéo* [DVD vidéo], Montréal : La Manufacture, 40 :52-41 :05.

¹⁴⁸ *Ibid.*, 40 :53-45 :06.

largement fondé sur l'empathie que ressentent les spectateurs pour les personnages, est systématiquement désamorcé. Cette rupture, ultimement, engendre un décrochage qui a un effet de distanciation.

Une invitation à la critique des personnages

C'est alors qu'entre en jeu la fonction sociale du rire bergsonien. De même que chez Brecht, divers procédés de distanciation permettaient de désamorcer l'émotion suscitée par les pièces afin que l'attitude des spectateurs de théâtre demeure toujours rationnelle, le deuxième moment du rire bergsonien, qui consiste en la mise à distance du rieur par rapport au personnage comique, révèle la vraie fonction, sociale, du rire. Ainsi, pour reprendre le mot de Bergson, le rieur, après avoir « sympathisé » avec le personnage comique, se met à distance de lui et « rentre tout de suite en soi ». Selon Bergson, nous rions des « impertinence[s] vis-à-vis de la société¹⁴⁹ ». Si le rire constitue, certes, une réaction irréfléchie à ces impertinences, acquise d'une « très longue habitude de la vie sociale¹⁵⁰ », Bergson insiste à de maintes reprises sur l'idée selon laquelle le rire, par le biais de l'humiliation, sert toujours au bon fonctionnement de la société.

La relation scène-salle qui se développe dans le théâtre de Fabien Cloutier oscille constamment entre deux pôles. Cette relation, tour à tour une relation de proximité et de distance, se développe ainsi en raison des procédés employés dans les pièces favorisant, d'une part, l'identification et, d'autre part, la distanciation ; elle permet d'illustrer, en pratique et dans un contexte théâtral, le lien qui unit le rieur au personnage comique tel que l'a théorisé Bergson. Le rire est d'abord sympathique, puis il devient critique à mesure que les spectateurs

¹⁴⁹ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 148.

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 151.

se dissocient des discours et des comportements des personnages auxquels ils ont auparavant été invités à s'identifier. Ainsi, de la même façon que l'on est invité à rire de l'ignorance, du mépris et des contradictions de chaque personnage, on est invité à critiquer l'ignorance, le mépris et les contradictions de ces mêmes personnages.

Une invitation à l'autocritique

Or, les pièces de Fabien Cloutier n'invitent pas qu'à la critique des personnages. En effet, justement parce que la dynamique toute particulière à laquelle obéit la relation scène-salle met continuellement en jeu à la fois des liens d'identification et de distanciation, les personnages que l'on est amené à critiquer sont des personnages chez qui l'on s'est auparavant reconnu, à qui l'on s'est même, peut-être, identifié en se mettant à leur place, sur scène. Le plaisir de reconnaissance, abondamment suscité par les pièces de Fabien Cloutier, ancre les intrigues dans un contexte familial, dans lequel il est facile de se projeter en tant que spectateur. Par le fait même, quand vient le moment de critiquer les personnages, les mêmes aspects des textes et des scénographies qui favorisent le plaisir de reconnaissance ancrent la critique dans ce même contexte familial. Autrement dit, si les spectateurs sont invités à critiquer des personnages auxquels ils se sont identifiés, chez qui ils se sont reconnus, ils sont également, dans une certaine mesure, invités à se critiquer eux-mêmes. C'est à ce moment que survient le sentiment de malaise qu'il n'est pas rare de ressentir en tant que spectateur devant une pièce de Fabien Cloutier. Il naît alors que l'on se questionne sur l'objet même du rire, les personnages étant conçus de façon à ce que l'on se reconnaisse en eux, mais que l'on sente, parallèlement, le besoin de les critiquer et donc, dans une certaine mesure, de se critiquer soi-même. L'invitation à l'autocritique est, par ailleurs, un but avoué de Fabien Cloutier :

Pour moi, si des spectateurs se reconnaissent dans mon personnage quand il dit : « crisse de tapette ! » et que, plus tard, ils se remettent en question ou se demandent pourquoi ils ont ri de telle façon à tel endroit, j'aurai atteint mon but. Le théâtre est un art vivant parce que d'un public à l'autre et même d'un spectateur à l'autre les réactions sont variables : quand il entend le personnage parler de « plans de nègre », il réagit différemment s'il est assis à côté d'un Noir ou non. Aussi, la connivence avec le conteur seul en scène confronte directement le spectateur à ses propres *bibittes*¹⁵¹.

Bergson lui-même, en examinant le rôle social du rire, évoque brièvement la question de l'autocritique, à laquelle le comique inviterait possiblement le rieur : « Dira-t-on que [...] le rire, en réprimant les manifestations extérieures de certains défauts, nous invite ainsi, pour notre plus grand bien, à corriger ces défauts eux-mêmes et à nous améliorer intérieurement ?¹⁵² »

Le malaise des spectateurs

Le malaise que l'on ressent dans la salle, cependant, ne naît pas que du fait que les spectateurs se reconnaissent parmi des personnages qu'ils sont également portés à critiquer. Il naît aussi du fait que tout au long des spectacles, notamment en raison des rires qui retentissent fréquemment, chaque spectateur ne cesse jamais d'être conscient de la présence des autres spectateurs assis à ses côtés. Chaque spectateur peut, lui aussi, faire l'objet du jugement de l'autre, comme le suggère l'auteur dans l'extrait d'entrevue cité plus haut. Ainsi, certains spectateurs rient à certains moments, alors que d'autres ne rient pas. Certains réagissent par le rire à des blagues déplacées, alors que d'autres demeurent silencieux. Le malaise naît alors également du fait que chaque individu présent dans la salle de théâtre, en raison de son statut de spectateur, se trouve dans une situation toute particulière : s'il choisit

¹⁵¹ Étienne Bourdages, *loc. cit.*, p. 141, l'auteur souligne.

¹⁵² Henri Bergson, *op. cit.*, p. 150.

de ne pas rire d'une blague raciste, par exemple, que pensera-t-il des spectateurs qui, eux, rient ? Toutes les fois qu'une blague déplacée suscite le rire, on est alors poussé à se questionner sur les raisons du rire, qu'il s'agisse de son propre rire ou de celui de son voisin. Nicolas Ridout, en examinant la présence des enjeux de nature éthique au théâtre, propose une réflexion sur l'incidence de cette conscience du spectateur sur sa position morale au sein d'un public :

Theatre inserts its ethical questions into the lives of its spectators in a situation in which those spectators are unusually conscious of their own status as spectators, and thus as people who may exercise ethical judgement. It also takes place in the presence of spectators who are aware of their status as spectators who are engaged in reciprocal spectatorship. We watch ourselves watching people engaging with an ethical problem while knowing that we are watched in our watching (by other spectators and also by those we watch). Because so much ethics is concerned with questions such as the relationship between how people seem and how they are, this situation of mutual spectatorship raises the ethical stakes in theatre in a way that is not quite possible anywhere else¹⁵³.

Si le spectateur, conscient de son statut de spectateur, se trouve toujours déjà dans une position favorisant le jugement éthique, un spectateur qui assiste à un spectacle présentant des enjeux moraux l'est encore davantage. Ainsi, le théâtre de Fabien Cloutier, en plus de critiquer certains aspects de la société, met en question, également, notre façon de percevoir l'autre. En assistant aux pièces de théâtre de Fabien Cloutier, on est invité à faire bien plus que simplement prendre connaissance du destin des personnages sur scène. On est confronté, tout

¹⁵³ Le théâtre introduit ses enjeux éthiques dans la vie des spectateurs dans une situation où ces derniers sont particulièrement conscients de leur statut de spectateurs et, donc, de leur statut d'individus pouvant exercer leur jugement éthique. Il a également lieu en présence de spectateurs conscients de leur statut de spectateurs engagés dans un spectatorat réciproque. Nous nous observons observer des individus aux prises avec un problème éthique tout en sachant que nous sommes observés dans notre observation (par d'autres spectateurs ainsi que par ceux que nous observons). Parce que l'éthique se préoccupe beaucoup de questions telles que le rapport entre être et paraître, cette situation de spectatorat réciproque soulève les enjeux éthiques au théâtre d'une façon qui n'est pas tout à fait possible ailleurs. Nicholas Ridout, *Theatre & Ethics*, Londres, Palgrave Macmillian, coll. « Theatre And », 2009, p. 15 (traduction libre).

au long de chacune des représentations, à soi et à l'autre en tant que membre d'un public, assis parmi un ensemble d'individus qui ne sont pas seulement des spectateurs assistant tous à la même pièce de théâtre, mais également des concitoyens à qui sont présentés les mêmes problèmes moraux.

En ce sens, le théâtre de Fabien Cloutier est un théâtre de dénonciation. Il emploie le rire, comme le défendait Bergson, à l'amélioration de la vie sociale et il use des procédés de distanciation, comme le préconisait Brecht, afin d'inviter les spectateurs à une critique de la société. Le théâtre de Fabien Cloutier, enfin, illustre parfaitement en quoi les deux moments du rire bergsonien peuvent correspondre à deux procédés dramaturgiques longuement commentés au cours du XX^e siècle et encore aujourd'hui, soit l'identification et la distanciation. Le prochain et dernier chapitre sera consacré à une analyse générale de chacune des pièces à l'étude à la lumière de cet engagement social.

CHAPITRE 3

LE THÉÂTRE DE FABIEN CLOUTIER :

UNE INVITATION À S'OUVRIR À L'AUTRE

*Le rire est un certain geste social, qui souligne et réprime une certaine distraction spéciale des hommes et des événements*¹⁵⁴.

- Henri Bergson

Selon plusieurs théoriciens du comique, le rire n'est pas une activité solitaire. Il implique toujours l'autre, qu'il soit traité avec amitié ou qu'il fasse l'objet de la moquerie. « Rire est un acte social, qui implique une relation aux autres¹⁵⁵ », écrit Jean-Charles Chabanne, dans son anthologie sur le comique, s'accordant avec Bergson, qui affirme que « [n]otre rire est toujours le rire d'un groupe¹⁵⁶ ». Le théâtre de Fabien Cloutier est un théâtre invitant à la critique de soi et de la société, suscitant un rire critique. Ses personnages comiques sont des représentations parfois caricaturales de comportements que l'on peut observer en société et que l'on est invité à condamner. De plus, chacune des pièces à l'étude présente des enjeux sociaux mettant toujours en scène la relation des personnages à des figures de l'altérité. Dans ce dernier chapitre, consacré à la dimension sociale du rire bergsonien, je me pencherai moins sur le rire lui-même et davantage sur la critiques sociale que contient chacune des pièces à l'étude, dans le but de mettre en lumière la fonction critique et sociale du rire dans le théâtre de Fabien Cloutier. Parce que le rire questionne notre relation à l'autre, il sera question, plus précisément, d'une étude des personnages et de leur relation aux autres.

¹⁵⁴ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 67.

¹⁵⁵ Jean-Charles Chabanne, *op. cit.*, p. 9.

¹⁵⁶ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 4-5.

Les monologues du Chum à Chabot seront étudiés afin de montrer comment *Scotstown* et *Cranbourne*, en mettant en scène un personnage à la fois ignorant et méprisant, suscitent un rire empathique de même qu'un rire de condamnation, menant ultimement à une invitation à l'autocritique. Le thème de la leçon de morale sera étudié, dans *Billy [Les jours de hurlement]*, de façon à souligner l'isolement des personnages sur scène et leur fermeture à l'autre. Le thème de la leçon de goût, enfin, sera analysé comme motif comique dans *Pour réussir un poulet*, une pièce invitant les spectateurs à critiquer l'égoïsme des personnages, qui pousse ces derniers à nuire aux autres.

***Scotstown* et *Cranbourne* : le conteur ignorant**

« L'ignorance a le mépris facile¹⁵⁷ », rappelle Fabien Cloutier, en exergue au texte publié de *Scotstown*. La phrase est de Félix Leclerc et elle peut être lue comme un avis au lecteur qui s'apprête à lire une série de monologues dits par un personnage dont les opinions de l'autre sont marquées par l'ignorance et le mépris. Le Chum à Chabot, seul sur scène dans *Scotstown* et *Cranbourne*, raconte des histoires peuplées de nombreux personnages qui font presque tous l'objet de ses blagues et de ses moqueries. Il s'agit d'histoires comiques, qui suscitent abondamment le rire des spectateurs. Sur scène, au fil de son récit, le Chum devient la caricature des personnes dont l'irrespect des autres est fondé sur un critère de différence. Son discours réunit, d'une manière condensée et de façon à en relever les contradictions, de nombreux discours perpétuant l'oppression et la marginalisation de certains groupes sociaux. Cette analyse permettra de dégager la fonction du rire des spectateurs dans *Scotstown* et

¹⁵⁷ Félix Leclerc, cité dans Fabien Cloutier, *Scotstown*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2008, 2015 pour la réimpression, p. 5.

Cranbourne, un rire exprimant à la fois la distance et la proximité, les spectateurs étant invités à critiquer le personnage de même qu'à ressentir de l'empathie pour lui.

Une ville « perdu[e]¹⁵⁸ », un personnage ignorant

Au tout début de *Scotstown*, le Chum procède à une mise en contexte de façon à fournir aux spectateurs un décor aux histoires qu'il s'apprête à raconter : « Scotstown / Vous savez c'est où ? / Dans l'coin d'Gould / Sul l'chemin d'Bury / En haut d'Milan quand t'arrives de / Mégantic / Crisse / Parsonne a jamais sorti d'chez-eux icitte ? / *Anyway* / C'est loin / C'est perdu / Comme Chabot / Pis y a pas grand nouveautés dans c'boutte-là¹⁵⁹ ». Il habite une petite ville qu'il qualifie lui-même de « perdue », un lieu que la plupart des spectateurs ne connaissent pas – c'est d'ailleurs ce que supposent les répliques « Crisse / Parsonne a jamais sorti d'chez eux icitte ? ». D'emblée, on apprend que le Chum à Chabot habite une petite ville où les habitants sont en nombre restreint et où la population est peu diversifiée. L'isolement géographique de Scotstown permet, en partie, d'expliquer l'ignorance du personnage. De même, le Chum ne semble pas vouloir vivre de nouvelles expériences, car si l'absence de nouveautés à *Scotstown* l'incite à passer Noël à Montréal, une fois arrivé à destination, il se contente de faire ce qu'il connaît déjà très bien : boire jusqu'à l'ivresse dans un bar choisi au hasard.

Les lecteurs et les spectateurs ont d'ailleurs l'occasion de constater l'ignorance du Chum à Chabot par certaines de ses remarques. Une fois assis dans le bar de la rue Sainte-Catherine, par exemple, le Chum et Chabot rencontrent un homme dénommé Mohamed et ils

¹⁵⁸ Fabien Cloutier, *Scotstown*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2008, 2015 pour la réimpression, p. 7.

¹⁵⁹ *Ibid.*, l'auteur souligne.

boivent de la sangria, ce que le Chum trouve « exotique en tabarnac¹⁶⁰ ». Également, tel que souligné plus tôt, sa connaissance des cultures étrangères se résume à ce qu'il voit à la télévision : il associe immédiatement un homme noir à Normand Brathwaite, il a recours à l'émission de Denis Lévesque pour justifier son islamophobie et, avant la fête du village de Scotstown, dans l'épisode « Les Russes », il avoue que la seule connaissance qu'il a de la Russie et de ses habitants provient de *Lance et Compte*. L'autre est toujours initialement perçu par le Chum comme un étranger, dont l'exotisme présente un intérêt superficiel. Autrement dit, le Chum ne s'intéresse jamais d'emblée aux personnes elles-mêmes, mais plutôt à la culture à laquelle il les associe et à laquelle, initialement, il les réduit : « J'voé comme le père russe / Qui a l'air à filer / Pour que l'plus jeune vienne / Se gagner un fusil à l'eau / Moé ça m'tente / Parce qu'en plus que je voé des Russes / Pour la première fois / Ça serait le fun d'en entend' parler un¹⁶¹ ».

Rire des autres

L'ignorance du Chum, on peut le constater dans les deux pièces, a une incidence importante sur sa façon d'appréhender l'autre. Très souvent, il rit et fait rire aux dépens des autres ; il s'agit véritablement, dans les deux pièces, d'un motif comique, chacune des anecdotes que raconte le conteur mettant en scène des personnages risibles dont le public est invité à se moquer. Un exemple de cela est la façon dont, en parlant de la bande d'amis de Ti-Ziph, dans *Cranbourne*, le Chum évoque un défaut de chaque homme pour en rire et pour faire rire le public. Les personnes de son entourage ne sont cependant pas les seules dont le Chum se moque. Il formule également des commentaires ainsi que des blagues au sujet de certains

¹⁶⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 72.

groupes de personnes, commentaires et blagues déplacés parce qu'ils témoignent d'une attitude discriminatoire et méprisante à l'endroit de ces groupes.

Par exemple, dans le tout premier épisode de *Scotstown*, le conteur invite les spectateurs à rire des grosses femmes. En effet, après s'être moqué du poids de ces dernières¹⁶², de même qu'après avoir insinué que toutes les grosses femmes ont de mauvais goûts musicaux¹⁶³, il décrit une femme de façon à amener le public à rire de son apparence : « A l'a chaud / Sa transpiration / Ça luit su elle comme / Comme / Crisse vous savez de quoi ça l'air / Une grosse qui a chaud¹⁶⁴ ». De plus, il traite une grosse femme de « gros bélouga du câlisse¹⁶⁵ », de « grosse crisse¹⁶⁶ », puis de « grosse ostie d'poubelle du tabarnac¹⁶⁷ ». Cette description est comique en raison de l'excès de colère inutile dont le Chum fait preuve, mais également par le fait que tout en insultant profusément la femme à qui il s'adresse, le Chum déclare qu'il a du savoir-vivre : « une chance que j'sais vivre / Pis qu'j'ai des principes / Parce que si t'étais pas une femme / J'te pèterais toutes les dents dans yeule¹⁶⁸ ». On rit alors du Chum parce que ses actions ne s'accordent pas avec son discours.

De même, dans l'épisode « Le cousin », le Chum ridiculise les Beaucerons, non seulement en imitant leur accent, mais aussi en se moquant de leur niveau d'intelligence : « Pour moé / Dans l'évolution de l'Homme / T'as l'homme / Le singe / Pis l'beauceron¹⁶⁹ ». Puis, dans l'épisode « Le retour de l'enfant prodigue », le Chum rit des roux : « C'est pas un

¹⁶² *Ibid.*, p. 14-15.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 18.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 21.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶⁶ *Ibid.*

¹⁶⁷ *Ibid.*

¹⁶⁸ *Ibid.*

¹⁶⁹ *Ibid.*, p. 41.

préjugé / Mais habituellement / Des crisses de roux c'est imbéciles [*sic*]¹⁷⁰ ». Ainsi, à plusieurs moments dans son monologue, le Chum à Chabot rit de certains groupes de personnes, reprenant des préjugés qui existent effectivement, étant réellement véhiculés en société.

Sexisme, homophobie, racisme et xénophobie

Parfois même, ses remarques et ses plaisanteries révèlent un certain mépris des femmes, une peur des homosexuels, de même qu'une forme de racisme et de xénophobie. En effet, bien que le conteur se montre, par moments, plus respectueux des femmes que les hommes de son entourage – on peut penser à l'épisode « Le cousin », où il prend position contre son cousin et tente d'aider la jeune femme avec qui ce dernier a eu des rapports sexuels –, à plusieurs reprises, son discours révèle son rapport ambigu aux femmes, le Chum réduisant souvent ces dernières au statut d'objets. Ainsi, dans *Scotstown*, le Chum perçoit de la beauté dans une représentation absolument dégradante de la femme, peinte sur la voiture de son ami :

À flashe en crisse son Econoline / En avant / Sul *hood* / Y a comme
faite peinturer une femme / De même / Avec des osties de plombs / Un
top de bikini Budweiser / Une bière dans une main / Un fouette dans
l'aut' / Les jambes écartées / Pis un serpent qui sort d'la plotte / C'est
vraiment beau¹⁷¹

De même, quand il tente de prouver aux spectateurs qu'il ne s'intéresse pas, sexuellement, aux femmes adolescentes, ses arguments maladroits le poussent à comparer la femme à divers objets :

Les p'tites filles / En gilet bédaine / Qui r'monte jusqu'aux têtes / Moé
/ Chu capab' me dire que / Même si ça commence à être kioûte des
fois / À c't'âge-là / Quand c'est trop jeune / Tu r'gâdes pas ça / J'veux

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 91.

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 32-33, l'auteur souligne.

dire / Y ont l'droit d'ben paraître / j'serais mal placé / Pour pas donner
l'droit au monde / De ben paraître / Mais mettons / Moé / Quand j'voé
une fille de treize-quatorze ans / Qui é belle / Ben / Pour moé / C'est
comme si c'était / Une belle canne à pêche / Un beau fusil / J'veux dire
/ Mettons / Chu capab' de dire que l'voisin / A un beau golden
retrieveur / Mais ça veut pas dire que j'ai envie de l'piner / On se
comprend / Faut savoir s'tenir dans vie / Mais le monde / Sont pas
tout' comme moé¹⁷²

Il n'est pas anodin que, dans cet extrait, l'adolescente soit tour à tour comparée à un accessoire de pêche, de chasse, puis à un animal domestiqué. Dans les trois cas, bien que le Chum soit bien intentionné, son discours s'avère tout de même extrêmement dépréciatif à l'endroit des femmes. Ainsi, si elles ne sont pas sexualisées par le Chum, elles sont, en revanche, considérées comme n'ayant pas de conscience propre, étant comparées à des objets inanimés, ou encore à un animal dépourvu d'autonomie et de liberté.

Le Chum à Chabot, également, tient un discours homophobe. S'il respecte certains homosexuels, il affirme explicitement éprouver de la peur vis-à-vis d'autres. Ainsi, lorsque le Chum et son ami Chabot arrivent à Montréal, dans « Oûqu'y é Chabot ? », la vue des drapeaux du Village gai leur inspire la crainte :

On s'ramasse dans l'coin / Des drapeaux en couleurs lignés / Les
drapeaux du défilé à TQS / La chienne nous pogne toé tabarnac / Moé
j'ai rien cont' ceux-là avec des plumes / Ou bedon / Les aut' qui
dansent la bédaine à l'air / En bobettes blanches / Mais ceux qui
m'font peur / C'est les gros câlisses en cuir / J'aimerais mieux tomber
face à face / Avec un ours de quat' cents livres dans l'bois / Que de
m'ramasser dans un coin / Ent' deux gros fefis habillés en cuir¹⁷³

De même, à la fin du même épisode, malgré les événements traumatisants qui sont survenus à Montréal, le Chum en profite pour formuler une blague homophobe : « C'est pas c'que j'appelle un Noël ben réussi / Mais j'me dis / Avec philosophie / Avoir fini à pouelle /

¹⁷² *Ibid.*, p. 47.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 13.

Ent' deux gros fefis en cuir / Qui t'crachent dans l'cul / Avant d'essayer de t'péter 'a cenne / Ça aurait été ben pire // M'a essayer d'm'orprendre c't'année¹⁷⁴ ». Ces répliques, qui marquent la fin du premier épisode de *Scotstown*, sont comiques et suscitent rires et applaudissements¹⁷⁵ à la fois parce qu'elles font référence à la blague homophobe précédente et parce que l'usage incongru de l'expression « avec philosophie » crée un effet comique, révélant l'ignorance du conteur. Or, ces répliques témoignent également de l'homophobie de ce dernier, qui n'hésite pas à rire aux dépens des hommes homosexuels, tout en employant un vocabulaire péjoratif pour les désigner.

Le monologue du Chum, enfin, est truffé de blagues et de commentaires racistes et xénophobes. Le Chum rit des autres en raison de leur couleur de peau, de leur culture et de leur pays d'origine. Dans l'épisode « Les Russes », par exemple, le Chum à Chabot se moque délibérément d'un enfant russe, non seulement en imitant son accent, mais également en invitant les spectateurs à rire de son prénom : « “Comment tu t'appelles ?” / “Petre” / “Pèteur ?” [...] “Peter ?” [...] “Prr ?” [...] “Prrrrout ?” / Tu t'appelles pas Prout calvaire ! » [...] J'trouve ça lette en crise comme nom Petre¹⁷⁶ ».

Également, dans l'épisode « Le retour de l'enfant prodigue », lorsqu'il discute, au téléphone, avec monsieur Moussouf, à son arrivée dans la ville de Québec, le Chum se montre méprisant à l'endroit des personnes noires et des personnes d'origine asiatique, surnommant son interlocuteur « mon Brathwaite » en raison de son accent et présumant que toutes les personnes asiatiques sont originaires de Chine : « Écoute ben là mon Brathwaite / Chu parké / Les quat' flasheurs allumés / À côté d'une grosse statue / Marquée Champlain en d'sour / Pis

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 28.

¹⁷⁵ Encore management (2015), « Scotstown », dans *Fabien Cloutier : Scotstown et Cranbourne* [DVD vidéo]. Montréal : Groupe TVA inc. (division : TVA Films), 16 :55 – 17 :20.

¹⁷⁶ Fabien Cloutier, *Scotstown*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2008, 2015 pour la réimpression, p. 73.

y a plein d'crisses de Chinois / Qui m'prennent en photos [*sic*]¹⁷⁷ ». Le discours injurieux du Chum sur les personnes asiatiques ne se limite cependant pas qu'à ces quelques répliques. Il les surnomme, par la suite, la « [b]ande d'osties d'mangeux d'chouchies¹⁷⁸ », affirmant également qu'il est « entouré d'jaunes¹⁷⁹ ».

L'évolution du personnage

Or, bien que le discours du Chum soit souvent à condamner, plusieurs événements, dans *Scotstown*, le poussent à s'ouvrir à l'autre, ce qui marque une évolution du personnage. Dans l'épisode « Les Russes », le père de Petre offre son pardon au Chum après qu'il se soit moqué de l'accent, du nom et de l'apparente ignorance de son fils. Petre lui-même, après avoir été humilié en public par le Chum, n'exprime aucune rancune et ne cherche qu'à l'aider, après une altercation que lui-même a provoquée avec le père russe et qui a mené à une rixe dont il est sorti vaincu. Cet épisode se termine par un beau moment de fraternisation, les habitants de *Scotstown* se réunissant tous pour célébrer la fête du village, et ce, grâce à la famille russe :

Là le monde au loin voyent ça / Y s'approchent toute la gang / Pis moi j'voé / Le père russe qui sort du tas / Y vient voir moé pis Petre / J'dépose Petre / Pis y m'dit / Tou es un vrai guerrier / Pis y m'donne deux becs sua bouche / Là le monde / Ça rit / Ça braille / C'est heureux / Ça fait la vague [...] Le Russe Y m'dit que / Depuis qu'y vit au Québec / Y s'est jamais autant senti en Russie qu'à Scotstown¹⁸⁰

Un autre événement incitant le Chum à s'ouvrir aux autres, dans *Scotstown*, survient dans le dernier épisode de la pièce, intitulé « Le retour de l'enfant prodigue ». Dans cet épisode, le Chum est reçu chez monsieur Moussouf, chez qui il fait deux découvertes

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 85.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 86.

¹⁷⁹ *Ibid.*

¹⁸⁰ *Ibid.*, p. 80-81.

importantes. D'une part, il s'étonne de l'odeur : « J'rent' dans maison / Ça sent ? / Ça sent ? / Ça sent comme n'importe où câlisse¹⁸¹ ! ». D'autre part, il est complètement charmé par la fille de monsieur Moussouf, une jeune femme noire :

Leu fille / Est belle / Belle / J'en bave quasiment / La plus belle que j'ai jamais vue / À l'a les cheveux noirs / Frisés / Pis des belles grosses lèvres / J'me laisserais orbondir là-dessus / Des heures de temps [...] « Veux-tu quelque chose à manger ? » / « Ehh... / Une banane » / Câlisse ! / C'est niaiseux câlisse banane / Mais moé / Dans ma tête ça a faite / « Noir Afrique banane » / C'est niaiseux crisse je l'sais¹⁸²

Le Chum, à la fin de *Scotstown*, s'ouvre graduellement à l'autre. La gêne qu'il éprouve face à sa propre ignorance, qualifiant de « niaiseuse » sa réflexion associant son interlocutrice à un continent, témoigne de sa volonté de se défaire de certains préjugés. Évidemment, un réflexe raciste est encore bien présent dans son discours, mais ces deux événements permettent de nuancer le personnage et de le rendre plus sympathique aux yeux des spectateurs.

***Cranbourne* : un bon gars**

Au début de *Cranbourne*, le Chum est déterminé à prouver aux spectateurs qu'il a changé, qu'il a évolué et qu'il est dorénavant un « bon gars¹⁸³ ». Il affirme, d'emblée, vouloir vivre de nouvelles expériences, ce que l'on peut interpréter comme un refus de son état d'ignorance : « J'me sens comme / Dans une période faible / J'ai pas vu grand-chose dans ma vie / Chu pas ben ben sorti d'che nous¹⁸⁴ ». Si *Scotstown* présentait le personnage comme un homme sans maturité, dont l'occupation principale consistait à enchaîner les beuveries et à faire des bêtises avec ses amis, *Cranbourne* présente, dès le début du monologue, un homme

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 88.

¹⁸² *Ibid.*, p. 89.

¹⁸³ Fabien Cloutier, *Cranbourne*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, 2015 pour la réimpression, p. 7.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 9.

fatigué de ne rien faire de sa vie : « À 33 ans / Ça fait deux ans de d'ça / J'me rends compte que ma vie / C'est pas grand-chose / J'bâtis rien / J'm'enlign pour mourir tout seul / Dans ma p'tite maison / Qui sent l'vieux garçon¹⁸⁵ ». Ennuyé par ce qui l'amusauparavant, le Chum ne trouve même plus de réconfort dans l'alcool : « J'ai pas bu hier / Ni depuis un bon boutte / J'boé presque pus¹⁸⁶ ».

Le début du texte de *Cranbourne* est bâti de façon à ce que presque tous les comportements discriminatoires du Chum que l'on était porté à critiquer, dans *Scotstown*, trouvent leur contrepartie. Si, dans *Scotstown*, les spectateurs riaient du Chum qui se réjouissait de l'exotisme de son expérience dans le bar de Montréal, buvant de la sangria servie par un homme nommé Mohamed, dans *Cranbourne*, le conteur incite les spectateurs à rire de l'ignorance d'un autre personnage – en matière de cuisine du monde : « J'y demande si y veut d'la guacamole / Tabarnac / Y m'repond qu'y boé pas d'bière importée¹⁸⁷ ».

De même, si, dans *Scotstown*, le sexisme, l'homophobie, le racisme et la xénophobie du Chum sont soulignés par ses nombreuses remarques et blagues avilissantes, dans *Cranbourne*, il défend tour à tour les femmes et les personnes noires, de même qu'il se montre sympathique à la cause des homosexuels, montrant qu'il a, effectivement, évolué. Ainsi, en réponse au discours sexiste qu'il tenait dans *Scotstown*, le Chum exprime son inconfort face à la représentation de la femme dans une vidéo pornographique que McDonald fait visionner au Chalet de Bourdon :

Y ouvre internet / Pis y mont' à Dugars / Pas d'la p'tite porn cute /
Mais d'la grosse porn hard du tabarnac / Que c'est des affaire de cinq-
six gars / Avec des graines longues comme mon bras / Pis des filles
éjarrées toé / Su toués câlisses de sens / Pis partout oùsque queque

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 14-15.

chose peut rentrer / Queque chose rent' / J'voé ça moé crisse / Pis j'ai
quasiment peur que l'idée leu pogne / Aux gars dans l'film / De fourrer
c'te pauv' fille-là dans l'nez / Pis ça m'écœure¹⁸⁸

Ensuite, il affirme ne plus ressentir de sentiments négatifs à l'égard des homosexuels :
« j'aime les fefis moi astheure¹⁸⁹ ». Enfin, le Chum prend la défense des personnes noires
québécoises en s'efforçant de prouver au groupe d'amis de Ti-Ziph qu'elles sont finalement
semblables au reste de la population :

J'en connais moi des Nouères / Trois / Trois personnellement [...] Tu
verras pas un Nouère se plaindre / À cause not' bouffe / Ça a eu assez
faim / Que ça mange c'qu'y a sua tab' / Pis quand y arrivent icitte / Y
parlent en bamboula un peu c'est sûr / Mais c'est pas long que / Y
sacrent eux aut' itou / Pis y ont envie d'aller à Poule aux œufs d'or /
Comme tout l'monde¹⁹⁰

Cependant, comme le montrent ces derniers extraits, si l'attitude du Chum a
effectivement changé, son discours demeure critiquable. Notamment, dans la dernière citation,
la répétition du mot « y », du pronom personnel « ils », est une marque de généralisation,
procédé ayant pour effet de désindividualiser les personnes sur lesquelles porte le discours.
S'il se montre plus sensible au sort des femmes dans *Cranbourne* que dans *Scotstown*, il réduit
tout de même la femme à une « pauvre fille » qu'il prend en pitié et qu'il considère, d'emblée,
comme une victime. S'il affirme, ensuite, aimer les homosexuels, il les nomme encore « les
fefis », une appellation fortement péjorative pour désigner les hommes homosexuels. Enfin,
s'il prend la défense des personnes noires, se montrant choqué de la remarque hautement
raciste de McDonald, ses arguments témoignent encore de son ignorance. Ainsi, bien que le
Chum désire s'ouvrir à l'autre, dans *Cranbourne*, son discours est encore empreint d'une

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 22.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 77.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 26-27.

forme ou d'une autre d'irrespect à l'endroit de tous les groupes concernés ; on est encore, en tant que spectateur, invité à le critiquer.

Le Chum : « Ce personnage aussi percutant qu'attendrissant¹⁹¹ »

Or, bien que le Chum à Chabot soit un personnage manifestement critiquable, sa relation aux autres étant marquée par le mépris et l'irrespect, sa quête n'est pas vouée à l'échec et ses progrès sont perceptibles. De même, malgré ses défauts importants, le Chum se montre souvent sensible, naïf et attachant. Il est ému quand il écoute de la musique de Noël enregistrée sur une cassette¹⁹² et il trouve belle une chanson de Marcel Martel qui célèbre l'amour éternel¹⁹³. Également, son incompetence en matière de séduction¹⁹⁴, qui le pousse à chercher, naïvement, des astuces dans une « revue d'bonnes femmes¹⁹⁵ », le rend attachant. Ces détails, non négligeables, font en sorte que le personnage du Chum à Chabot n'est jamais présenté comme un personnage absolument détestable. Il n'est pas entièrement mauvais et se montre souvent plus sensible au sort des autres que certains des personnages qu'il décrit. Dans *Cranbourne*, il s'efforce de changer sa façon d'appréhender l'autre. De même, le plaisir de reconnaissance, suscité par le comique référentiel, établit un lien de proximité entre le Chum et les spectateurs. Pour toutes ces raisons, on peut être porté à s'attacher au Chum, bien que l'on soit également invité à le critiquer. C'est là, notamment, que naît le malaise des spectateurs. On s'attache à un personnage dont les attitudes et les opinions sont très répréhensibles. Les pièces *Scotstown* et *Cranbourne* montrent que le racisme, le sexisme,

¹⁹¹ Encore management (2015), *Fabien Cloutier: Scotstown et Cranbourne* [DVD vidéo]. Montréal: Groupe TVA inc. (division: TVA Films), première de couverture de la pochette DVD.

¹⁹² Fabien Cloutier, *Scotstown*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2008, 2015 pour la réimpression, p. 10.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 94.

¹⁹⁴ Fabien Cloutier, *Cranbourne*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, 2015 pour la réimpression, p. 38-40.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 37.

l'homophobie et la xénophobie, ne se manifestent pas que chez des personnes fondamentalement méprisables. Ces comportements, au contraire, peuvent exister chez tous et même chez des personnes – ou des personnages – que l'on apprécie, d'où l'importance d'en prendre conscience pour les critiquer. Le Chum exemplifie, de façon caricaturale, tout comportement de discrimination basé sur la race, la nationalité, le genre et l'orientation sexuelle, donnant vie aux discours de mépris à l'égard de l'autre, du différent, tout en mettant en relief l'absurdité et le ridicule de tels comportements. Ainsi sont *rendus étranges* des comportements qui, en société, peuvent être normalisés.

Car en effet, l'exemple de la femme peinte sur la voiture de Martin Dugars ne constitue qu'un cas parmi tant d'autres des représentations sexualisées de la femme en société. Dans *Scotstown*, la peinture est manifestement de mauvais goût, ce qui incite à en rire. De même, en affirmant à la fois son respect pour certains homosexuels et sa crainte à l'égard d'un type particulier d'homosexuels, le Chum manifeste une ouverture sélective à l'autre, phénomène qu'il n'est pas rare d'observer en société. Enfin, considérer que toute personne asiatique est nécessairement originaire de Chine, faire des associations rapides entre deux personnes simplement parce qu'elles ont un accent ou une couleur de peau semblable, de même que rire de prénoms étrangers sont des comportements que l'on peut observer au quotidien et que l'on peut même qualifier de clichés tant ils sont courants. Le Chum, caricature de l'homme sexiste, homophobe, raciste et xénophobe, est comique précisément parce que son discours présente une version condensée de ces nombreux clichés. On est alors amené à rire de ces comportements, ainsi que de la dynamique discriminatoire dont ils découlent. On est amené à les critiquer.

Quand, dans « Le retour de l'enfant prodigue », le Chum accueille un homme dans sa voiture et qu'il découvre qu'il est accompagné d'un chien de type pitbull, il fait une remarque empreinte de sarcasme au sujet des chiens pitbulls, généralement vus, dans la société, comme des chiens dangereux : « Pas malin / Un pitbull / Pas malin¹⁹⁶ ». Il poursuit son monologue en décrivant une scène de cruauté animale, n'éprouvant aucune gêne à tuer des chiens :

Ça m'énarve pas trop moé tuer un chien / À Scotstown / C'est moé que
l'monde appelle / Quand y a un chien à tuer / Avant j'me donnais du
troub⁷ / À tuer ça à coup d'battes de baseball / Ou ben j'gaspillais des
balles de douze / Astheure / Tu l'pognes comme pour faire une prise /
Tu l'ramasses par la yeule / Un bon coup sec / Cric / Ça y pette l'cou
c'est fini / P'tit chien long d'même / Ou gros câlisse de chien / Cric /
Même affère¹⁹⁷

La remarque sarcastique au sujet des pitbulls exprime un mépris sans doute partagé par certains spectateurs convaincus que les chiens de type pitbull sont des chiens fondamentalement dangereux. Or, par la suite, au moment où le Chum affirme qu'il pourrait réellement tuer ces chiens et qu'il pourrait, de surcroît, tuer n'importe quel chien, il illustre tout à fait l'absurdité et l'illégitimité du mépris initial, qui repose sur des préjugés producteurs d'injustices. Si un spectateur peut rire, avec le Chum, de la remarque initiale exprimant le mépris des chiens de type pitbull, au moment où le Chum étend son mépris aux autres chiens, le spectateur est invité à se mettre à distance du Chum et à rire de lui, plutôt qu'avec lui. Dans la pièce, la violence décrite par le Chum, parce qu'elle est développée de façon à paraître exagérée, provoque le rire¹⁹⁸. Le comique, dans *Scotstown* et dans *Cranbourne*, suscite un rire à la fois sympathique, au sens bergsonien du terme, et un rire de réprobation. On s'identifie au personnage, puis on s'en distancie, de façon à le critiquer. Ce va-et-vient constant entre la

¹⁹⁶ Fabien Cloutier, *Scotstown*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2008, 2015 pour la réimpression, p. 92.

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 92-93.

¹⁹⁸ Encore management (2015), *Fabien Cloutier: Scotstown et Cranbourne* [DVD vidéo]. Montréal: Groupe TVA inc. (division: TVA Films), 1:10:56 – 1:11:21.

proximité et la distance, incitant les spectateurs à éprouver de l'empathie pour un personnage critiquable, est ce qui les invite, ultimement, à l'autocritique.

Billy [Les jours de hurlement] : l'échec de la leçon de morale

Au moment où débute la pièce *Billy [Les jours de hurlement]*, des sentiments d'exaspération, de colère et d'indignation sont exprimés sur scène par chacun des personnages. Le Père de Billy vient d'être accusé par l'éducatrice de son enfant d'avoir causé l'infestation de poux dans la garderie que fréquentent son fils Billy et Alice, la fille d'un autre personnage de la pièce. Il est fatigué d'être l'objet de jugements non fondés : « J'mouvre pas la yeule souvent / Yinque à cause que j't'en crisse / Mais là / J'veux dire / Un moment donné / Wô¹⁹⁹ ». La Mère d'Alice, pour sa part, n'en peut plus d'être témoin du malheur de Billy : « Hier / Y a eu un dé clic / Ça a faite / C't'assez [...] C't'assez [...] Là là [...] C't'assez²⁰⁰ ! ». La Madame, troisième et dernier personnage présent sur scène, attend encore impatiemment l'installation de son babillard : « M'a finir par me plaindre / L'innocent qui pose pas mon babillard / Y va arriver un matin / Pis la plainte va y tomber dans face²⁰¹ ».

Au début du premier acte, chaque personnage a une raison de se plaindre. L'insistance sur l'immédiateté du moment, dans les répliques du Père de Billy – « Mais là » –, ainsi que dans celles de La Mère d'Alice – « Là là » –, crée une impression d'urgence et souligne l'importance de cet instant dans l'action principale, ce qui justifie toute la colère exprimée par les personnages. De même, l'expression « c't'assez », répétée par La Mère d'Alice, dénote un fort niveau d'irritation. La pièce présente ainsi, sur scène, trois personnages prêts à régler leurs

¹⁹⁹ Fabien Cloutier, *Billy [Les jours de hurlement]*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, p. 15.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 15-16.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 26.

comptes. Ils en veulent aux autres et cherchent à punir les personnes responsables de leur malheur. À travers la mise en scène du *chiâlage*, appelé « sport national²⁰² » sur la quatrième de couverture du texte publié de la pièce, *Billy* présente des personnages dont les rapports sont empreints d'hostilité et marqués par la distance. Chacun des personnages de la pièce condamne les comportements de l'autre, cherchant à le changer en fonction de sa propre conception du bien. Le comique mis en place dans *Billy* suscite un rire qui reproduit, au plan de la relation scène-salle, la distance séparant les personnages les uns des autres et les portant à se méprendre, de façon à finalement amener les spectateurs à critiquer cette distance.

La leçon de morale

Les personnages de *Billy* sentent l'urgence de dire, de dénoncer et de faire bouger les choses. Ils veulent que l'autre change, car « [d]u monde qui savent pas vivre / Y en a partout²⁰³ ». « Maman parle fort », dit La Mère d'Alice à sa fille, « Mais c'est parce qu'y faut parler / Faut l'dire²⁰⁴ ». C'est ainsi que la leçon de morale s'impose comme l'un des thèmes les plus importants de la pièce, aux côtés du commérage et de la médisance, dont l'objet est toujours l'autre et ses agissements blâmables. Il est question de savoir-vivre et de morale : on condamne l'autre qui n'agit pas selon le bien. Pour La Mère d'Alice, dénoncer Le Père de Billy, qu'elle perçoit comme un mauvais parent, constitue un véritable devoir. Son discours se bâtit ainsi à partir de toute une série de reproches qu'elle voudrait adresser au Père de Billy, dans le but de changer son comportement et, ultimement, dans le but d'aider Billy.

²⁰² *Ibid.*, quatrième de couverture.

²⁰³ *Ibid.*, p. 49.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 35.

Épier l'autre : paternalisme et indiscrétions

Dans la pièce, les personnages s'intéressent aux occupations de l'autre, ils parlent continuellement de l'autre et se permettent de s'introduire dans son intimité. Le fait de s'occuper du sort de l'autre est toujours justifié par la volonté de faire le bien. Or, vouloir le bien de l'autre ne signifie pas nécessairement faire le bien, car les moyens que choisissent les personnages pour arriver à leurs fins frôlent souvent l'indiscrétion :

LA MÈRE D'ALICE – J'veus ai vus
J'veus ai suivis
LA MADAME – Tu sauras Monique
Que c'est parce que je l'apprécie Jocelyne
Que j'm'en fais pour sa santé
LE PÈRE DE BILLY – De quoi tu t'mêles²⁰⁵ ?

Dans cet extrait, seuls La Mère d'Alice et Le Père de Billy sont dans la même réalité. L'insertion, dans leur dialogue, des répliques de La Madame, qui tente de dissuader son amie de se procurer un scooter pour personnes à mobilité réduite, crée un rapprochement entre les comportements de La Mère d'Alice et ceux de La Madame, toutes deux s'intéressant toujours de façon indiscrète à la vie des autres, et ce, pour leur propre bien. Le Père de Billy, cependant, condamne ces comportements indiscrets. Tout au long de la pièce, il ne demande qu'une chose : qu'on le laisse vivre et élever son fils comme il l'entend. Représentant, sur scène, l'antithèse de La Mère d'Alice, Le Père de Billy, dans son rôle de père, choisit d'intervenir minimalement : « Moi j'achète la pâte à dents / J'achète la brosse / Y t'resse yinque à t'les brosser²⁰⁶ ». De même, il n'éprouve aucun désir de s'immiscer dans la vie des autres ou de changer le comportement de l'autre : « Ben Martine / J'vas-tu dans sa maison /

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 92.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 18.

Pour y dire de s'couer ses rideaux ? / De passer sa balayeuse ? / J'me déguise-tu en espion câlisse / Pis j'checke-tu l'nomb' de brassées d'linge / Qu'a' fait dans s'maine²⁰⁷ ? ».

Pour La Mère d'Alice, il n'existe qu'une bonne façon d'élever un enfant et il s'agit de celle qu'elle met, elle-même, en pratique. En se fondant sur cette conviction, elle cherche à imposer sa conception du bien au Père de Billy. À la garderie, le matin de la confrontation, La Mère d'Alice tente de lui faire avouer ses torts :

Files-tu cheap au moins? / Files-tu cheap? / On traite pas un enfant d'même / On fait pas ça / On l'traite comme du monde / On y donne d'autres choses que des crottes de fromage / On s'arrange pour qu'y mange comme du monde [...] On le rent' quand qu'on rent' queque part [...] On fait des activités / On marche / On patine / On fait du ski / Mais on fait des choses avec²⁰⁸

L'emploi du pronom indéfini « on », qui revient à onze reprises dans cet extrait, témoigne de la valeur prescriptive du discours de La Mère d'Alice : *on* agit de cette façon si *on* veut être un bon parent. Or, si, selon La Mère d'Alice, il n'existe qu'une façon d'être un bon parent, c'est parce qu'elle n'a pas pris la peine d'entendre les raisons du Père de Billy avant de critiquer ses actes. Ce choix de pronom, de même, est le signe d'une généralisation, ses prescriptions reposant souvent sur des lieux communs. L'emploi du mot « cheap », enfin, est à noter, car bien que l'expression « se sentir cheap » désigne un certain sentiment de culpabilité, le sens premier du mot, en anglais, fait référence à la valeur marchande des choses. La Mère d'Alice occupant un emploi mieux rémunéré que Le Père de Billy, ayant notamment les moyens de faire du ski avec Alice alors que Le Père de Billy ne peut se permettre que de l'emmener au parc, cet emploi n'est pas anodin.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 10.

²⁰⁸ *Ibid.*, p. 101-102.

Dans un ouvrage sur les concepts de liberté et de paternalisme chez John Stuart Mill, le professeur Ridha Chaïbi offre une définition concise du paternalisme permettant de mieux définir l'indiscrétion des personnages de *La Mère d'Alice* et de *La Madame*, qui s'autorisent à s'introduire dans le quotidien de l'autre afin de lui faire la morale : « Le principe du paternalisme est un principe qui justifie l'intervention dans la conduite d'un individu afin de l'empêcher de se nuire, ou, dans un sens plus radical, pour faire de sorte qu'il agisse pour son bien²⁰⁹ ». L'attitude paternaliste implique une forme d'infantilisation de l'autre, que l'on ne considère pas suffisamment responsable ou autonome pour prendre les bonnes décisions pour lui-même. *La Mère d'Alice* et *La Madame*, dans *Billy*, ne sont pas à l'écoute des raisons et des besoins des personnes qu'elles critiquent ; elles ne respectent pas la vie privée de l'autre. Leurs rapports à l'autre sont donc à la fois des rapports de proximité – elles épient l'autre dans son intimité – et de distance – elles refusent de lui prêter l'oreille.

Une critique superficielle

Or, si les personnages de *Billy* ont tous quelqu'un à critiquer, quelqu'un dont ils voudraient changer le comportement, les critiques et les reproches demeurent cependant superficiels puisque chacun des personnages se contente d'observer l'autre de loin et d'émettre un jugement sur l'autre avant même d'avoir pris la peine de l'écouter et de le connaître. L'apparence des parents de *Billy*, par exemple, contribue pour beaucoup à l'opinion que *La Mère d'Alice* se fait d'eux. À ses yeux, les parents de *Billy* sont gros, laids et « [y] ont tout l'temps la face de du monde / Qui regardent la télé jusqu'à quatre heures du matin²¹⁰ ». Elle

²⁰⁹ Ridha Chaïbi, *Liberté et paternalisme chez John Stuart Mill*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2008, p. 185.

²¹⁰ Fabien Cloutier, *Billy [Les jours de hurlement]*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, p. 13.

les appelle souvent les « parents lettres²¹¹ », les « gros parents lettres²¹² » et n'hésite pas à ajouter des éléments de spéculation à son jugement – « J'suis sûre qu'y puent²¹³ » –, de même qu'à l'étendre à tout un groupe de personnes : selon La Mère d'Alice, les parents de Billy habitent « un bloc lette / [o]ùsque d'autres sales comme eux autres restent²¹⁴ ».

Une dynamique de déresponsabilisation

L'autre est toujours appréhendé avec hostilité. De même qu'ils se plaignent continuellement des autres et critiquent les comportements de l'autre sans relâche, les personnages de *Billy* reconnaissent rarement leurs propres torts, l'autre étant toujours plus fautif que soi. Lorsque La Mère d'Alice appelle à la garderie que fréquente sa fille pour prendre des nouvelles de cette dernière, qui aurait contracté une maladie contagieuse, elle cherche immédiatement quelqu'un à qui en imputer la faute, exactement comme Martine tenait les parents de Billy responsables de la présence de poux à la garderie :

D'où tu penses ça vient c'maudite grippe-là ? [...] A' peut-tu avoir pogné ça d'la p'tite Chinoise / Avec qui qu'a' joue / Quand qu'y sont en multi-âges ? / Tu l'as vue comme moi / Est ben *cute* mais a' passe son temps à r'nâcler [...] À quatre ans / Un enfant est supposé être capable dire / Quand qu'y faut qu'y s'mouche [...] Un enfant qu'y [*sic*] r'nâcle / Souvent c'est parce que les parents r'nâclent²¹⁵

De plus, la figure très abstraite des « BS » revient à plusieurs reprises dans les répliques des personnages de la pièce, qui tiennent les « BS » responsables à la fois des problèmes de la société et de leur propre infortune. Selon La Madame, les « BS » font souffrir le système de santé : « La fille alle ortourne attendre / Pis là / Qui c'est qu'a' voé autour d'elle

²¹¹ *Ibid.*, p. 20 et p. 31

²¹² *Ibid.*, p. 26.

²¹³ *Ibid.*, p. 34.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 20.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 46-47.

encore ? / Hein ? / Qui c'est qui la fulle l'urgence ? / Des BS [...] Vu qu'y sont su l'aide sociale / Y peuvent pas s'payer ça *un* ambulance / C'est nous autres qui payent²¹⁶ ». Le Père de Billy, pour sa part, n'apprécie pas que les personnes bénéficiant de l'aide sociale vivent de son argent : « Moé mes beignes / J'l'es [*sic*] paye / J'les fais pas payer par quequ'un d'autre [...] J'sais que c'est d'la marde mes beignes / Mais j'la paye ma marde / Chu libre parce que c'est mon argent à moé²¹⁷ ». La Mère d'Alice, enfin, ne s'informant pas suffisamment au sujet du Père de Billy, présume que ce dernier est trop paresseux pour travailler :

Pis on l'sait-tu assez / Que ses deux gros parents lettes / Sont sul BS
[...] Y a du monde sul BS que c'est correct / Y perdent leur travail / Y
ont des enfants / Pendant sept huit / Dix mois / Un an gros max / C'est
normal d'les aider / Mais ces deux parents lettes-là / J'suis sûr [*sic*]
que ça travaille pas / Pis le seul but qu'y ont dans vie / C'est que l'cul
leur élargisse²¹⁸

Les personnages de la pièce identifient toujours l'autre comme coupable ; il s'agit, pour eux, d'une façon de se déresponsabiliser, de se déculpabiliser et de se rassurer. Car si l'autre est coupable, on ne peut se considérer, soi-même, fautif. À la fin de la pièce, quand La Mère d'Alice découvre qu'elle a elle-même enfermé sa fille dans sa propre voiture, Le Père de Billy ne fait rien pour l'aider, invoquant son impuissance : « Sont déjà six autour du char / J'vois pas à quoi j'servirais²¹⁹ ». Si Le Père de Billy refuse de venir en aide à La Mère d'Alice, sous prétexte que cela ne serait d'aucune utilité, il n'hésite pas à filmer la scène, tirant un plaisir évident du malheur de La Mère d'Alice, plaisir que le film lui permettra de revivre à volonté. Ainsi, si, par moments, le rire des spectateurs prend pour objet cette figure de l'autre – lorsque l'on rit, avec La Mère d'Alice, du Père de Billy, par exemple –, en définitive, le rire

²¹⁶ *Ibid.*, p. 77-80, l'auteur souligne.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 80-81.

²¹⁸ *Ibid.*, p. 28-29.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 108.

est dirigé contre tous les personnages présents sur scène, dont on critique cette propension à juger l'autre tout en s'en tenant éloigné.

L'échec de l'identification à La Mère d'Alice

L'étude de la figure du personnage absent, dans le premier chapitre, a permis de mettre en évidence certaines dynamiques identificatoires, qui, notamment, invitaient à rire de certains personnages plutôt que d'autres. Dans *Billy*, les spectateurs sont plutôt invités à s'identifier à La Mère d'Alice, les actions du Père de Billy, sur scène, permettant d'illustrer les propos de La Mère d'Alice en fournissant un fondement à ses reproches et à sa critique. L'absence du Père de Billy dans la réalité de La Mère d'Alice, également, renforce la dimension comique, suscitant un rire moqueur dirigé vers le personnage du Père de Billy.

Dans *Billy*, le regard est toujours posé sur l'autre, que l'on observe avec une certaine distance : « Y marchent jusqu'au char / Y rent' Billy dedans [...] J't'ici / Avec Alice / Ma fille Alice dans mon char avec moi²²⁰ ». Dans cet extrait, la forme possessive, qui revient à deux reprises, ainsi que le pronom personnel « moi », marquent la distance que La Mère d'Alice veut instaurer entre Le Père de Billy et elle-même, s'inscrivant en opposition avec ce dernier. Certes, le dispositif spatio-temporel, qui confine chacun des personnages dans sa propre réalité, illustre la distance qui sépare les personnages, dont la tendance à juger de loin est mise de l'avant. Mais surtout, en favorisant l'identification des spectateurs à un personnage plutôt qu'à un autre, l'éclatement spatio-temporel qui caractérise la pièce creuse la distance entre les spectateurs et Le Père de Billy, invitant ces derniers, à l'image de La Mère d'Alice, à juger de loin, sans tendre l'oreille à l'autre. Or, si l'on est porté à s'identifier au discours de La Mère

²²⁰ *Ibid.*, p. 21-22.

d’Alice, au début de la pièce, cette dernière se termine par la chute du personnage, ce qui provoque un retournement subit de situation et fait de La Mère d’Alice une véritable arroseuse arrosée.

Après l’incident, c’est effectivement au tour de La Mère d’Alice de faire l’objet du jugement et de la critique d’autrui. La Madame tient alors sur elle un discours qui ressemble énormément au type de discours que La Mère d’Alice tenait au sujet du Père de Billy, ses répliques exprimant un jugement réprobateur et plusieurs de ses remarques relevant de la généralisation et du préjugé :

La folle / A’ part / A’ va porter sa fille à garderie / On sait même pas si a’ va la porter / Parce qu’a’ travaille / Une niaiseuse de même d’habitude / Ça travaille pas / Ça gruge les allocations familiales des enfants / Pis ça parle au téléphone / Pis ça bricole [...] Ça a 30 / 35 / 40 ans crisse ces folles-là / Pis ça bricole / Pis ça écoute des émissions de bricolage [...] A’ va porter sa fille à garderie / Me semble / À température qu’y faisait / Alle aurait pu la garder à maison sa p’tite²²¹

Le comique, dans *Billy*, institue alors une relation entre la salle et la scène calquée sur celle qui unit les personnages sur scène. Le conflit opposant Le Père de Billy et La Mère d’Alice suscite le rire en deux instants distincts : le premier rire survient lorsque l’on s’identifie à La Mère d’Alice et que l’on rit, avec elle, des habitudes de vie et des comportements du Père de Billy – ce rire est la transposition de la relation de mépris liant les personnages sur scène au plan de la relation scène-salle – et le deuxième rire exprime une critique du premier rire : on est alors invité à rire de La Mère d’Alice, de ses contradictions et de son mépris de l’autre.

²²¹ *Ibid.*, p. 107-108.

Une communauté inattendue

Billy [*Les jours de hurlement*], par son intrigue et sa forme éclatée, illustre une crise du concept de communauté. La Mère d’Alice, Le Père de Billy et La Madame sont en conflit et l’agressivité de leurs discours témoigne de l’hostilité qu’ils éprouvent les uns envers les autres, hostilité amplifiée par le fait qu’ils sont tous physiquement présents sur scène, mais isolés dans leurs réalités respectives, ce qui, au début du moins, empêche toute communication et tout rapprochement.

Or, si l’éclatement de l’espace et du temps permet d’illustrer, d’une manière particulièrement saisissante, l’isolement des personnages, il permet paradoxalement de montrer, au-delà des conflits et de l’hostilité, que la réalité de chaque personnage rejoint celle des autres sur scène. En effet, le même dispositif formel qui confine chaque personnage dans sa propre réalité offre la possibilité aux spectateurs et aux lecteurs de penser les rapports entre les personnages autrement. Car si le texte de la pièce est non linéaire, les personnages parlant souvent depuis des lieux et des temps différents, il arrive à certains moments qu’ils se rejoignent et que leurs discours se répondent. Leurs monologues deviennent alors dialogiques, c’est-à-dire que bien qu’ils se situent dans des temps et des espaces disjoints, bien qu’ils ne soient pas ensemble et bien qu’ils parlent de sujets différents, leurs monologues, s’entrecoupant, deviennent dialogue au plan scénique. La scène, dans *Billy*, permet la réunion des voix. Ainsi, alors que Le Père de Billy parle des « gars d’charrues²²² », à qui revient la responsabilité de déneiger les rues de la ville, et que La Madame téléphone à une station de radio pour tenter de participer à un concours, le Père dit « Ça dort pas d’la nuitte / Ça tasse

²²² *Ibid.*, p. 29.

d'la neige²²³ » et La Madame poursuit en disant « C't'occupé²²⁴ », comme si les deux personnages parlaient de la même chose, ensemble. Cette convergence ne constitue ni une réelle communication, ni une réconciliation. Elle témoigne cependant d'une communauté d'expériences qui suggère que l'autre est toujours plus près de soi que l'on pense, et peut-être même plus que l'on voudrait.

Ainsi, en variant les dynamiques dialogiques, dans *Billy*, Cloutier joue fondamentalement avec les questions de la relation de soi à l'autre et de l'individu à la société. Le rire invite les spectateurs à prendre part à ce jeu. Dans son texte intitulé « Un nouveau partage des voix », Jean-Pierre Sarrazac suggère que les nouvelles formes du dialogue sur les scènes moderne et contemporaine sont autant de façons de traiter de la question de l'être-ensemble : « Le nouveau dialogisme qui se dessine dans le théâtre contemporain [...] s'inscrit résolument dans cette interrogation fondamentale – entre ontologie et poétique, entre le social et l'intime – sur notre “être-ensemble” ou sur l’“être-avec”²²⁵ ».

Dans le cas de *Billy*, le jeu avec les dialogues tronqués et les monologues dialogiques crée des rapprochements inattendus entre les personnages sur scène, de même qu'entre les spectateurs et les personnages. Ces rapprochements sont une invitation à s'ouvrir à l'autre, malgré le mépris, les préjugés et la différence. Car les trois personnages sur scène, malgré tous les conflits qui les opposent, se ressemblent. Fondamentalement, ils se battent tous pour une certaine justice et se défendent tous de la même façon, affrontant les différents obstacles auxquels ils font face en se déresponsabilisant, en se désengageant et en *chiâlant*, toujours plus fort, pour se défouler :

²²³ *Ibid.*, p. 30.

²²⁴ *Ibid.*

²²⁵ Jean-Pierre Sarrazac, « Un nouveau partage des voix », dans *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2012, p. 290.

LE PÈRE DE BILLY – Faque la tarte qui aime pas répond’ au téléphone
Parce que ça fait trop shaker son gras d’bras
Qu’est-ce qu’a’ finit par faire après ?
LA MADAME – Dis-lé
Que j’soye en maudit moé ‘tou²²⁶

Ce dernier extrait témoigne du caractère cathartique du *chiâlage* dans la pièce *Billy*. La Madame occupe alors, face au Père de Billy, une position semblable à celle des spectateurs face aux trois personnages qui se plaignent sur scène. Le descriptif de la pièce, aux éditions Dramaturges éditeurs, présente d’ailleurs cette dernière comme une « véritable catharsis collective²²⁷ ». Les discours colériques et méprisants des personnages se transmettent de façon contagieuse²²⁸ entre les personnages, mais aussi entre la scène et la salle. Avec les personnages, les spectateurs sont alors invités à décharger leur colère ; le rire, à certains moments, exprime un lien de connivence entre la scène et la salle. Or, l’identification aux personnages ou aux discours tenus sur scène ne dure pas. Le rire change rapidement de cible, les défauts des personnages, mis en relief à mesure que la pièce avance, encourageant les spectateurs à rire d’eux et à prendre leurs distances. La pièce, finalement, invite à s’observer soi-même avant de juger l’autre et, surtout, à écouter l’autre avant de le condamner.

Pour réussir un poulet : une pièce sur la valeur des choses

Parmi les quatre pièces à l’étude, *Pour réussir un poulet* est celle dont le ton est le plus grave. Si l’on se fie aux réactions du public telles qu’elles apparaissent dans les captations vidéo, il s’agit également de la pièce la moins comique. Car si le rire est très présent et retentit à de nombreuses reprises dès le début du spectacle, il s’estompe à mesure que l’intrigue

²²⁶ Fabien Cloutier, *Billy [Les jours de hurlement]*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, p. 60.

²²⁷ *Ibid.*, quatrième de couverture.

²²⁸ *Ibid.*

progressive et laisse place à un lourd silence. On peut supposer que ce rire est, en partie, l'expression d'un sentiment de supériorité qui permet de mettre en relief des relations de pouvoir sur scène et que le silence survient après que les spectateurs se soient mis à distance des personnages, de façon à les critiquer. Cette analyse, à partir d'une brève étude de la leçon de goût comme motif comique, portera sur la critique du désengagement et de l'égoïsme en société telle qu'elle s'articule dans *Pour réussir un poulet*.

La leçon de goût

« On est c'qu'on mange²²⁹ », déclare Mario Vaillancourt, à deux reprises, dans un discours qu'il prononce en ouverture de la pièce *Pour réussir un poulet*. « [Un] poulet industriel / C'est un poulet qui mange d'la marde / Faque si tu manges un poulet qui mange d'la marde / Toi aussi tu manges d'la marde²³⁰ », affirme-t-il à Mélissa, introduisant, d'emblée, l'un des thèmes majeurs de la pièce : la leçon de goût. En effet, à plusieurs reprises, les personnages font la leçon aux autres personnages, en particulier en ce qui concerne les goûts de l'autre, qu'il s'agisse de ses préférences en matière culinaire ou encore de ses intérêts musicaux. La leçon de goût, alors, permet à chacun des personnages de se distinguer de l'autre. Carl est le personnage qui suscite continuellement le rire en raison de son manque de raffinement. Ses amis et sa famille, par exemple, tentent de le convaincre de manger des huîtres qu'ils ont reçues en cadeau de Mario Vaillancourt, ce qui crée une situation comique. « J'trouve pas ça beau / Ça doit pas être bon²³¹ », déclare Carl, mais Steven insiste pour qu'il goûte à une huître : « Faut qu't'en mange [*sic*] pour que l'goût s'développe / Comme du

²²⁹ Fabien Cloutier, *Pour réussir un poulet*, Montréal, Les éditions de L'instant même / Dramaturges éditeurs, coll. « L'instant scène », 2014, p. 9-10.

²³⁰ *Ibid.*, p. 10.

²³¹ *Ibid.*, p. 42.

fromage bleu / Avec le temps / L'goût devient bon²³² ». La réponse de Carl, révélant son ignorance en matière gastronomique, suscite le rire dans la salle²³³ : « Du fromage bleu / la première fois j'ai mangé ça / J'ai eu l'impression de croquer dans un bobo su une graine²³⁴ ». Ce rire retentit également, dans le troisième acte, lorsque Steven se moque de Carl parce que ce dernier a assisté vingt-sept fois à un spectacle rendant hommage au groupe Queen²³⁵. Par la suite, entre le troisième et le quatrième acte, sur scène, Carl danse au son de la musique de Queen, sous un éclairage tamisé, ce qui provoque à nouveau le rire²³⁶. La leçon de goût devient un véritable motif comique qui pousse les personnages à rire des autres personnages, de même que les spectateurs à rire de certains personnages. Il s'agit de l'expression d'un sentiment de supériorité, qui s'accompagne de ce que Bergson appelle la « sympathie » ; les spectateurs rient de l'ignorance de Carl, mais son ignorance le rend aussi attendrissant.

Si ce rire peut sembler insignifiant, quand il éclate dans la salle, il attire cependant l'attention sur des rapports de pouvoir entre les personnages, que l'on ne peut ignorer quand on comprend que leurs goûts sont révélateurs de leur statut social : « Nous aut' on mange des hot dogs de pauv' / Que l'gros câlisse qui 'es fait / Coupe quasiment l'appétit avec sa face / On mange ça parce qu'on est pauv'²³⁷ ». On comprend, en effet, à mesure qu'avance l'intrigue, que ce que les personnages de *Pour réussir un poulet* consomment détermine en partie leur identité. Judith Gilbert refuse le café que lui offre Mario Vaillancourt : « J'ai

²³² *Ibid.*, p. 40.

²³³ Fabien Cloutier (2014), *Pour réussir un poulet. Captation vidéo* [DVD vidéo], Montréal : La Manufacture, 31 :50.

²³⁴ Fabien Cloutier, *Pour réussir un poulet*, Montréal, Les éditions de L'instant même / Dramaturges éditeurs, coll. « L'instant scène », 2014, p. 40.

²³⁵ Fabien Cloutier (2014), *Pour réussir un poulet. Captation vidéo* [DVD vidéo], Montréal : La Manufacture, 34 :42-35 :06.

²³⁶ *Ibid.*, 38 :00-38 :15.

²³⁷ Fabien Cloutier, *Pour réussir un poulet*, Montréal, Les éditions de L'instant même / Dramaturges éditeurs, coll. « L'instant scène », 2014, p. 23.

toujours jusse bu du thé²³⁸ ». De même, alors que Mario Vaillancourt insiste sur l'importance de ne manger que des poulets de grain, « [p]is bio si possib²³⁹ », Judith Gilbert choisit de ne pas boire l'eau du robinet : « Moi j'bois jusse de l'eau d'source²⁴⁰ ». Les deux personnages se soucient de leur propre santé, tous deux refusant de manger « d'la marde », pour reprendre les mots de Vaillancourt. L'image revient dans le discours de Judith Gilbert, qui justifie sa décision de ne boire que de l'eau de source : « L'eau d'la ville / C'est l'eau des égouts / Toute va là / La pluie / Les crottés qui s'lavent les mains dans les garages / Les malades de l'hôpital qui chisent leu médicaments pis leu maladie / Y disent qu'y traitent ça / Pis que ça redevient potable / Moi j'crois pas à ça²⁴¹ ».

« La valeur des choses²⁴² » : de la leçon de goût à la leçon de vie

Selon Carl, « On s'fait fourrer si on achète un hot dog / À douze et quatre-vingt-quinze²⁴³ ». Steven, parce qu'il désire mettre un terme à sa situation financière précaire, essaie de sensibiliser son ami à la valeur des choses et, plus particulièrement, à la valeur de l'argent : « Le hot dog était à douze et quatre-vingt-quinze [...] Douze et quatre-vingt-quinze dans ta crise de tête / C'est un montant cher ? [...] Pis si câlisse c'est parce que c'était meilleur²⁴⁴ ? » La plupart des personnages de la pièce vivent dans la pauvreté. Steven et Carl, les deux personnages principaux, tentent de sortir de leur situation de misère en demandant de l'aide à Mario Vaillancourt, un homme fortuné prêt à leur offrir divers emplois, comme on le constate au fil de l'intrigue. Si la pièce commence par les affirmations et recommandations de ce

²³⁸ *Ibid.*, p. 11.

²³⁹ *Ibid.*, p. 9.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 12.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 13.

²⁴² *Ibid.*, p. 33.

²⁴³ *Ibid.*, p. 18.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 18-19.

dernier, dont sa recette de poulet aux ingrédients couteux, c'est justement en raison du lien qui existe entre le statut social des personnages et leurs goûts culinaires.

Les expressions « on est c'qu'on mange » et « manger d'la marde » acquièrent alors un nouveau sens. D'une part, « manger d'la marde » signifie être pauvre et n'avoir pas d'argent pour manger autre chose que des aliments de faible qualité : « La différence entre un riche pis un pauv' / C'est pas le nombre de fois que tu manges par jour / C'est c' que tu manges ces trois fois-là²⁴⁵ ». D'autre part, cette expression désigne la vulnérabilité de la personne pauvre face à des employeurs malhonnêtes comme Mario Vaillancourt : « Chu honnête / Mais dans quesse qu'on est pognés là nous aut' / L'honnête travailleur / Y mange d'la marde²⁴⁶ ».

Mario Vaillancourt, propriétaire des « Galeries du Boulevard », occupe une position centrale et unique dans la pièce. Il entretient une relation avec chacun des autres personnages sur scène, mais demeure le personnage le plus isolé, la nature de chacune de ses relations le maintenant dans une posture de pouvoir par rapport aux autres personnages. Il entretient une liaison amoureuse avec Mélissa, serveuse au restaurant de son centre commercial. On apprend qu'il a déjà eu des aventures avec Judith Gilbert, la mère de Steven, et qu'ils se rencontrent encore de temps à autre. C'est elle qui, initialement, lui demande de donner du travail à son fils Steven. Steven et Carl, enfin, acceptent de travailler pour lui, mais les emplois qu'il leur procure ne sont pas rémunérateurs et, très souvent, ces emplois leur font perdre de l'argent, de sorte que les deux amis accumulent les dettes auprès de Mario Vaillancourt. Tous les personnages ont ainsi une raison de considérer ce dernier comme leur supérieur hiérarchique. Sur scène, il représente une figure d'autorité ; tous lui doivent quelque chose, qu'il s'agisse de respect, de reconnaissance ou d'argent.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 17.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 27.

L'argent : un bien amoral

« Moi j'suis l'marché / Le marché / Ça mène toute²⁴⁷ », déclare Mario Vaillancourt, après que Steven ait décidé de ne plus travailler pour lui en raison des minces revenus que lui rapportait son travail. *Pour réussir un poulet* est en effet une pièce où l'argent motive les actions des personnages. Pour Steven et pour Carl, c'est une question de survie ; tous deux sont pères et tous deux sont sans emploi. Dans le cas de Mario Vaillancourt, toutefois, l'argent a également une valeur symbolique, étant une marque de pouvoir suscitant le respect des autres personnages. Mario Vaillancourt accorde une telle importance à l'argent qu'il n'hésite jamais à faire du tort aux autres pour réclamer ce qu'ils lui doivent – un exemple de cela est le vol perpétré dans la demeure du couple Sicotte. Et, lorsqu'on lui doit de l'argent qu'on ne lui remet pas, il n'hésite pas à se venger. Il paie ainsi Carl pour que ce dernier vomisse sur le cadavre d'un de ses débiteurs.

C'que j'fais ou fais pas / Avec c't'argent-là change crissement rien / Est jusse à moé / J'pourrais décider d'acheter des beaux bécyks / À des p'tits mongols / J'pourrais soigner l'cancer de quequ'un au privé / Ou j'peux la flamber dans des osties d'niaiseries / En bout d'ligne / Ça change rien / C'est mon argent²⁴⁸ Une opposition est ainsi établie entre les actions altruistes et moralement louables – acheter des bicyclettes à des enfants handicapés et payer les traitements pour soigner le cancer d'une personne – et les actions plus égoïstes – gaspiller l'argent à loisir –, ce qui montre que pour Mario Vaillancourt, l'argent constitue un bien amoral. « Veux-tu avancer ou tu veux pas avancer²⁴⁹ ? », dit Mario Vaillancourt à Carl, après lui avoir demandé de vomir sur un cadavre, première parmi plusieurs « affaires²⁵⁰ » illégales que Carl accepte de faire pour son employeur au cours de la pièce.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 29-30.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 62.

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 35.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 72.

Les personnages de *Pour réussir un poulet* savent qu'il faut travailler pour gagner de l'argent et que la nature du travail ne relève pas toujours d'un projet très noble. C'est ce qu'explique Mélissa à Carl, qui ne veut pas vendre d'huîtres parce qu'il n'aime pas en manger : « T'as déjà acheté des couteaux au Dollarama ? [...] c'est d'la marde les couteaux du Dollarama / Tu coupes trois quat' carottes pis ça coupe pus [...] Le Chinois qui fait les couteaux / Y s'dit pas / "Je fais pas ça / Ça vaut rien" / Y'é fait / Y'é vend²⁵¹ ». Or, ce type de réflexion peut être employé afin de justifier toutes sortes d'actes. Vers la fin de la pièce, on apprend que Carl, qui, jusque-là, commettait des actes immoraux à l'instigation de Mario Vaillancourt, agit désormais de sa propre initiative. On le voit ainsi dérober une liasse de billets à une vieille femme et se justifier à sa sœur en invoquant le bien de ses filles :

Voler des ti-vieux / C'est pas comme voler une famille / J'ai des principes crisse [...] Des vieux / La seule argent qu'ça dépense / C'est pour faire l'épicerie pis acheter queques pelules [...] Ça sort pas / Ça s'achète pas d'linge parce qu'y l'usent pus / C'est pas trop dur su une paire de culotte [*sic*] de passer des journées à s'bercer [...] Sont tu seuls dans vie / Pas moé / Moé j'ai les filles / Y grandissent eux aut' / Pis leu linge / Y l'usent / J'en ai besoin ben plus qu'elle de c't'argent-là²⁵²

En plus d'émettre des remarques irrespectueuses à l'endroit des personnes âgées, Carl tente de justifier son acte immoral en défendant même, d'une façon tout à fait incongrue, ses propres principes moraux. On voit alors comment l'argent et le besoin d'argent, dans *Pour réussir un poulet*, diminuent le sens moral des personnages.

L'égoïsme des personnages

Tout au long de la pièce, les personnages sont également confrontés à des situations graves témoignant du malheur de l'autre. Ainsi, par exemple, l'amie de Judith Gilbert essaie

²⁵¹ *Ibid.*, p. 46.

²⁵² *Ibid.*, p. 70-71.

de sensibiliser cette dernière au sort des femmes arabes. De plus, on apprend que deux personnes âgées se sont fait violemment agresser. Or, à chaque fois qu'un personnage témoigne d'un événement de cette nature sur scène, la charge émotive est immédiatement évacuée au moyen d'une distraction. C'est de cette façon que sont provoqués les changements de ton dont il a été question au chapitre précédent : « Câlisse / T'as un monsieur pis une madame / Qui ont mangé une volée à coup [*sic*] d'chaudron d'fer / Ça peut-tu avoir l'air de t'intéresser plus / Que la façon d'faire cuire un osti d'poulet²⁵³ ? ». Comme c'est le cas avec les spectateurs, pour qui les changements de tons continuels ont un important effet distanciateur par rapport à l'intrigue, permettant de supprimer l'affect et d'empêcher tout sentiment de pitié pour les victimes des drames racontés, les personnages de *Pour réussir un poulet* ont recours des sujets futiles et à des sources de divertissement pour se distraire du malheur des autres.

De plus, très souvent, ils ne s'intéressent au sort des autres que s'ils y trouvent leur propre intérêt. Ainsi, dans le deuxième acte, Judith Gilbert se dispute avec son amie Jacqueline au sujet des pétitions que cette dernière lui envoie fréquemment : « C'est pas j'veux pus qu'on fasse d'internet ensemble / Mais arrête de m'envoyer des pétitions / Moé c'que j'aime c'est les vidéos drôles²⁵⁴ ». Elle avoue ne pas être sensible aux causes sociales, ridiculisant même l'engagement de son amie Jacqueline dans celles-ci : « “Impliquée impliquée” / Impliquée à faire chier l'monde²⁵⁵ ». Cependant, si le destin des femmes lapidées semble peu lui importer, une cause la touchant de plus près mérite toute son attention : « Sois honnête Jacqueline mosusse / Moé je l'suis / Mettons un p'tit d'icitte se tuerait en motocross /

²⁵³ *Ibid.*, p. 61.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 17.

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 18.

Ça prendrait un méchant paquet d'Arabes pour me faire autant d'peine²⁵⁶ ». Ainsi, quand elle apprend que son petit-fils Cédric est menacé de suspension parce qu'il aurait verbalement agressé une jeune fille, elle refuse de croire les accusations de cette dernière, cherche à l'intimider et incite son amie Jacqueline à joindre un groupe Facebook créé pour soutenir Cédric. Elle fait alors elle-même précisément ce qu'elle reprochait à son amie : « [...] j't'ai envoyé une invitation su internet / Pis tu répons pas / Faque t'ouvres ta page drette là / La petite planète terre à côté des messages / C'est là que ça va apparaître / Le groupe / C'est "Supportons Cédric" / Clique / Envoye²⁵⁷ ».

Plusieurs des personnages de *Pour réussir un poulet* font preuve d'un très grand égoïsme, leur propre intérêt l'emportant toujours sur l'intérêt collectif. Judith Gilbert n'envisage pas un seul instant la possibilité que son petit-fils ait effectivement agressé la jeune fille, elle cherche plutôt immédiatement à faire du mal à cette dernière pour le défendre. Mais plus encore, les personnages de *Pour réussir un poulet* accordent une telle importance à leur intérêt personnel qu'il sont poussés à faire du mal aux autres pour leur propre profit. Ainsi, quand Steven explique à son ami Carl qu'il ne veut plus vivre dans la misère, Carl est distrait par son téléphone cellulaire et n'écoute son ami que d'une oreille distraite. Quand Steven découvre que c'est un jeu qui empêche Carl de s'intéresser à la conversation qu'il tente d'avoir avec lui, il n'hésite pas à le critiquer : « Toé mon gros tabarnac / T'es le modèle parfait des niaiseux / Qui flushent cent dix piasses par mois / Sur un osti d'téléphone / Pour jouer à des jeux d'dragons²⁵⁸ ». Quand on découvre, par la suite, tout ce que Carl a fait pour Mario Vaillancourt afin d'obtenir de l'argent, on comprend que Steven n'a pas tort.

²⁵⁶ *Ibid.*

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 64.

²⁵⁸ *Ibid.*, p. 20.

Si la façon dont les personnages réagissent au malheur des autres révèle leur manque d'altruisme, leur réaction aux événements graves survenant dans leur propre vie, plus encore, révèle leur égoïsme. Pour Carl, l'argent que lui rapportent les différents boulots que lui offre Mario Vaillancourt suffit pour justifier le mal qu'il cause à d'autres. Il doit subvenir au besoin de ses deux filles et il utilise souvent ce prétexte pour justifier ses actes. Pour lui, le mal qu'il inflige aux autres n'est pas suffisant pour le pousser à refuser l'argent qui lui est promis : « C'est pas si pire / Je l'ai pas fourré quand même l'osti d'cadavre / Slack un peu / Ça s'nettoye²⁵⁹ ». Cependant, la gravité des actes commis par le personnage augmente à mesure que progresse la pièce, ce qui montre, de façon graduelle, qu'il ne peut y avoir de bonne justification à un acte moralement répréhensible. À la fin de la pièce, c'est au détriment du bien et de la liberté de ses filles, en commettant finalement l'injustifiable, qu'il parvient à réparer ses erreurs auprès de Mario Vaillancourt.

Une critique du désengagement

Pour réussir un poulet présente ainsi des personnages qui recourent à différents stratagèmes pour se sortir de leur situation de misère, chaque moyen étant cependant voué à l'échec. Or, si la succession de leurs malheurs semble relever d'un cercle vicieux, ils sont tout de même loin d'être de simples victimes que l'on est invité à prendre en pitié ; on est, bien au contraire, amené à les critiquer. Steven et Carl, les deux personnages sur lesquels est centrée l'intrigue, sont présentés comme des êtres irresponsables. Tous deux pères et tous deux sans emploi, ils dépendent des autres pour subvenir aux besoins de leur famille. Steven trouve des emplois, mais dès qu'un détail ne lui convient pas, il décide de démissionner. C'est Mélissa, la

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 37.

copine de Steven, qui doit assumer la responsabilité financière et morale de Cédric, le fils de Steven :

J'trippe là-dessus moé faire six voyages à une table / Pour soixante-quinze cennes de tip / J'compte ça moé câlisse / Ça doit m'prendre trente allers-retours comptoir-table / Pour payer l'équivalent de l'osti d'deux litres de jus / Que ton gars boit à même la crisse de pinte / Pis qu'y vide d'une traite / Parce que y a pas la moindre câlisse d'idée d'la valeur des choses / Tu veux pus travailler su l'fer ? / Tu t'sens pas respecté ? / Comment tu penses que j'file / À payer tu seule l'osti d'internet / Que le compte est tout l'temps busté / Parce que quand ton gars vient icitte / Y download tout c'qui s'fait d'films de cul / Qui sont en train d'y montrer / que trois queues dans yeule d'une fille / C'est normal²⁶⁰ ?

Ainsi, quand les affaires de Steven ne tournent pas comme il le voudrait, ses problèmes se résolvent sans lui, grâce à ceux qui l'entourent. Sa copine s'occupe de son fils, sa mère l'aide à vendre les huîtres et, à la toute fin de la pièce, c'est Carl, acceptant de soumettre ses filles à des pédophiles, qui règle leur dette commune. Steven se plaint beaucoup de la situation dans laquelle il se trouve et déclare haut et fort qu'il veut s'en sortir, mais il ne s'en sort jamais vraiment et la raison pour laquelle il demeure coincé dans la misère est qu'il ne prend jamais lui-même ses responsabilités, comme le rappelle Mario Vaillancourt lorsque Judith Gilbert lui demande d'annuler la dette de son fils : « Si à chaque fois qu'y est dans marde / C'est sa mère qui s'débat plusse que lui pour en sortir / Câlisse qu'y mérite jusse de rester là²⁶¹ ».

Tout comme les personnages de *Billy*, les personnages de *Pour réussir un poulet* se déresponsabilisent constamment : « STEVEN – J'ai l'système cont' ma blessure / Les crosseurs cont' moé / Ça va ben en tabarnac²⁶² ». Quand les huîtres se mettent à pourrir dans le camion non réfrigéré loué par Mario Vaillancourt, Judith Gilbert n'en impute la faute ni à

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 33.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 56.

²⁶² *Ibid.*, p. 28.

Mario Vaillancourt, ni à Steven et à Carl : « On dirait que y ont le réchauffement climatique contre eux aut'²⁶³ ». Cette réplique est particulièrement significative, le réchauffement climatique étant justement un grave problème dont nous sommes tous responsables, en tant qu'êtres humains, mais dont nous n'assumons que très rarement la responsabilité sur une base individuelle.

Pour réussir un poulet: une recette au goût amer

La première de couverture de la version publiée du texte de la pièce *Pour réussir un poulet* présente une photographie : Carl et Steven sont assis sur le couvre-caisse d'une camionnette rouge, stationnée dans une ruelle dont le sol est couvert de débris divers. Le ciel est gris, la caisse de la camionnette contient des outils sales dont certains sont rouillés et, sur le couvre-caisse, entre les deux hommes, une nappe est dressée, sur laquelle sont posées deux coupes de vin, deux assiettes et deux fourchettes. Cette photographie représente la situation de Steven et de Carl qui, en espérant gagner de l'argent, se salissent les mains.

Pour réussir un poulet critique l'égoïsme, le désengagement social et la déresponsabilisation. Si le désespoir des personnages peut susciter la pitié des spectateurs au début de la pièce, cette dernière met de l'avant l'aveuglement grandissant dont les personnages font preuve, fermant leurs yeux au sort des autres au profit d'intérêts personnels. Comme dans le cas de *Billy*, la dynamique à l'œuvre chez les personnages eux-mêmes, qui refusent de faire face aux problèmes de la société, est transposée au plan de la relation scène-salle. Les changements de ton, dont il était question au deuxième chapitre, font vivre aux spectateurs la

²⁶³ *Ibid.*, p. 55.

mise à distance des problèmes et des événements dramatiques, mise à distance à laquelle les personnages de la pièce ont continuellement recours.

Les enjeux moraux présentés dans *Pour réussir un poulet* connaissent une gradation ; Carl justifie continuellement ses actes jusqu'à ce qu'il fasse de ses filles des proies pour pédophiles. Ainsi, si les spectateurs rient de l'ignorance et du mauvais goût de Carl au début de la pièce, ils sont ensuite invités à le critiquer, de même qu'à critiquer tous les personnages présents sur scène. La leçon de goût, présentée comme un motif comique dès le début de la pièce, permet d'attirer l'attention des spectateurs sur les dynamiques de pouvoir qui existent entre les personnages. Par le rire, les spectateurs prennent part à ces dynamiques. Ultimement, cependant, la leçon de goût est mise en parallèle avec l'avarice de Mario Vaillancourt et elle révèle que les personnages feraient tout pour obtenir de l'argent. Ainsi, si les spectateurs sont invités à rire des personnages, ils sont irrémédiablement amenés à les critiquer et le rire s'efface graduellement au profit de cette critique de plus en plus lucide et acerbe.

Le motif du poulet, évoqué au début de la pièce pour représenter le mode de vie aisé de Mario Vaillancourt, revient, vers la fin de la pièce, comme une représentation de l'échec de Steven et de Carl, les fluides du cadavre animal s'écoulant sur le sol de l'entrée de la demeure de Judith Gilbert. Les huîtres, produit de consommation de luxe censé rapporter une fortune aux deux jeunes hommes, sont finalement le symbole de leur déchéance : « Y a des huîtres su des polythènes dins chambres / Y a des p'tites bitchs à l'école qui ont traité Lorie de poisson / Parce que son linge pue / Crisse²⁶⁴ ». Les huîtres « en train d'farmenter²⁶⁵ », dont l'odeur imprègne les vêtements des filles de Carl, annoncent l'ultime acte dont ce personnage se montre capable et qui est de loin le pire d'entre tous. La leçon de goût, qui constituait un motif

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 70.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 58.

comique au début de la pièce, revient, à la fin de la pièce, en laissant un goût amer. Car, en fin de compte, même si la recette de poulet de Mario Vaillancourt se révèle savoureuse, il aura fallu tuer des poulets pour qu'elle soit réalisée.

CONCLUSION

ENTRE PROXIMITÉ ET DISTANCE :

COMIQUE ET RIRE BERGSONIEN DANS LE THÉÂTRE DE FABIEN CLOUTIER

*Crions leur bêtise
Dénonçons
Oui dans la rue
Oui dans des conférences de presse
Mais dans nos œuvres aussi²⁶⁶*

- L'auteur, personnage de *La dérape*

Le rire bergsonien

Revenons, à présent, aux questions posées au tout début de ce mémoire. Pourquoi et comment le théâtre de Fabien Cloutier fait-il rire ? De même, quelle est la cause du malaise suscité dans la salle et comment se produit le passage du plaisir au malaise ? Ce mémoire a tenté de montrer que le rire que provoque le théâtre de Cloutier est un rire bergsonien et que le malaise suscité dans la salle se produit au moment où les spectateurs sont invités à retourner la critique sociale contre eux-mêmes. Chez Henri Bergson, le rire joue un rôle primordial dans la société ; en deux temps, il suscite à la fois l'empathie du rieur et la mise à distance de ce dernier par rapport à l'objet de son rire, dont il s'éloigne en le critiquant. Le rire est une façon de souligner les extravagances de l'autre au moyen de l'humiliation. Son objectif premier, selon Bergson, est de corriger les comportements nuisibles au bon fonctionnement de la société.

L'examen du comique dans le théâtre de Fabien Cloutier, exposé tout au long de ce mémoire, a reposé sur une idée fondatrice : les deux moments du rire bergsonien, transposés

²⁶⁶ Fabien Cloutier, *La dérape*, Montréal, CEAD, Tapuscrit n° 8691, s. d., p. 6.

au théâtre, s'apparentent aux processus d'identification et de distanciation au cours desquels, respectivement, les spectateurs ressentent de l'empathie pour les personnages et se mettent à distance de ces derniers ou de la réalité présentée sur scène. Divers aspects des pièces de Cloutier qui invitent les spectateurs à s'identifier aux personnages ont ainsi été étudiés au premier chapitre, de même que divers aspects invitant les spectateurs à se mettre à distance de ces mêmes personnages, au deuxième chapitre. D'une part, la forme anecdotique, la multiplication des détails du quotidien et le comique référentiel, notamment, suscitent un plaisir de reconnaissance encourageant les spectateurs à s'identifier aux personnages ainsi qu'à la réalité présentée sur scène. De plus, la forme du conte met en place une relation de complicité entre les spectateurs et le Chum à Chabot dans *Scotstown* et *Cranbourne* et l'usage particulier de la forme monologique, dans *Billy [Les jours de hurlement]* et *Pour réussir un poulet*, alimente certaines dynamiques identificatoires, encourageant les spectateurs à s'identifier à certains personnages plutôt qu'à d'autres. Selon le *Dictionnaire du théâtre* de Patrice Pavis, par ailleurs, la simple présence des personnages sur scène dispose les spectateurs à l'identification parce qu'elle met en relation, d'emblée, leurs réalités respectives : « Ce que nous retrouvons dans le *corps** de l'acteur *présent* n'est rien d'autre que notre propre corps : d'où notre trouble et notre fascination en face de cette présence étrangère et familière²⁶⁷ ».

D'autre part, divers procédés, dans les pièces de Cloutier, invitent les spectateurs à se distancier des personnages sur scène, de façon à les critiquer. Les changements de ton importants, le caractère caricatural des personnages et leur statut moralement ambivalent sont des aspects de l'œuvre de Cloutier qui encouragent les spectateurs à ne pas s'identifier aux

²⁶⁷ Patrice Pavis, « Présence », dans *op. cit.*, p. 270, l'auteur souligne.

personnages, mais plutôt à s'en distinguer. Selon Lipovetsky, le code humoristique est particulièrement approprié comme procédé de distanciation, l'auteur s'accordant ainsi, dans l'essai « La société humoristique », publié dans *L'ère du vide*, avec l'idée bergsonienne selon laquelle le rieur, en définitive, se met toujours à distance de ce dont il rit : « L'humour tient à distance, empêche le spectateur d'adhérer au "message", fait obstacle à la rêverie diurne et au procès d'identification. N'est-ce pas cela, cette *distanciation* qu'a réalisée précisément l'art moderne^{268?} »

Le comique, chez Cloutier, présente ainsi deux aspects fondamentaux de l'analyse bergsonienne du rire : à la fois la proximité et la distance, l'empathie et le jugement réprobateur né d'un recul critique. Le troisième chapitre, enfin, a permis de montrer comment le rire que suscitent les pièces de Cloutier, satisfaisant la dernière condition du rire bergsonien, sert à la critique de certains comportements que l'on peut observer en société. Le Chum à Chabot est un personnage dont les comportements et les discours discriminatoires sont présentés de façon à en souligner le ridicule, le conteur se montrant à la fois sexiste, homophobe, raciste et xénophobe. Les personnages des pièces *Billy [Les jours de hurlement]* et *Pour réussir un poulet* ont en commun une tendance à se déresponsabiliser dans leurs propres vies, mais aussi à se désengager en société. Certains de ces personnages, dont Judith Gilbert et Carl Beaudoin, expriment également des opinions xénophobes, qui ne sont pas sans rappeler le discours du Chum. Dans tous les cas, les personnages de Cloutier parlent des autres, tantôt pour en rire, tantôt pour les tenir responsables de leurs problèmes personnels ou encore des problèmes de la société. La figure de l'autre fait souvent l'objet de blagues et de moqueries dans les monologues du Chum, les personnages de *Billy* tiennent leurs concitoyens

²⁶⁸ Gilles Lipovetsky, « La société humoristique », dans *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1993, p. 213.

responsables de leurs propres problèmes, portant jugement sur eux, mais toujours à distance, et les personnages de *Pour réussir un poulet*, aveuglés par leurs intérêts personnels, font du mal aux autres tout en cherchant systématiquement des façons de se déresponsabiliser.

Entre l'empathie et la réprobation : une invitation à l'autocritique

Les personnages sont ainsi tous critiquables pour une raison ou pour une autre, les spectateurs étant invités à rire de leurs défauts et de leurs contradictions. À mesure que les intrigues avancent, les spectateurs sont progressivement amenés à critiquer chacun des personnages, qui incarne et condense de façon presque parodique certains comportements et types de discours dont le sens et la légitimité sont mis en question par les pièces de Cloutier. Toutefois, parce que de nombreux procédés sont mis en place, tout au long de chacune des œuvres, pour que les spectateurs aient également le réflexe de s'identifier à ces mêmes personnages, ou du moins à se reconnaître en eux, ils sont simultanément invités à s'autocritiquer. Les pièces de Cloutier présentent des personnages auxquels on est à la fois porté à s'attacher et invité à critiquer. En ce sens, Cloutier subvertit le rire des spectateurs, qui se retourne toujours inévitablement contre eux. Ce retournement explique, en partie, le malaise ressenti dans la salle.

Le moment de malaise

Ce malaise est cependant intensifié par le fait que les spectateurs sont, tout au long des représentations, en présence d'autres spectateurs. Chaque spectateur dans la salle, au moment où il rit ou s'abstient de rire, peut à la fois porter un jugement sur les autres spectateurs et faire l'objet du jugement réprobateur de ces derniers. L'enjeu du rire concerne toujours la relation

de soi à l'autre ; il est toujours, comme le défend Bergson, fondamentalement social. C'est précisément ce qui est en jeu dans le théâtre de Fabien Cloutier : d'une part, au plan de l'intrigue, chacune des pièces met en scène les relations des personnages à diverses figures de l'altérité ; d'autre part, elles suscitent un malaise dans la salle qui met en question la relation des spectateurs à la fois aux personnages et aux autres spectateurs.

Le jeu avec les formes dialogiques diverses, par ailleurs, est une expression de ce questionnement. Le monologue du Chum témoigne de sa profonde solitude, tout comme l'éclatement de l'espace et du temps, donnant lieu à des dialogues disloqués dans *Billy [Les jours de hurlement]* et *Pour réussir un poulet*, permet d'exprimer l'isolement des personnages tout en mettant en relief les aspects communs de leurs expériences individuelles. Le théâtre de Cloutier présente alors, en jouant avec les liens unissant les personnages entre eux, mais également joignant la scène et la salle, une réflexion sur l'« être-ensemble²⁶⁹ » et l'« être-avec²⁷⁰ », sur « des manières d'être ensemble ou séparés²⁷¹ ». Chez Cloutier, cette réflexion mène à une invitation à s'ouvrir à l'autre, certes de façon critique, mais toujours en lui tendant l'oreille. Le rire, abondamment suscité par le théâtre de Fabien Cloutier, permet ainsi de mettre en jeu les relations entre les membres d'un groupe social, en incitant à un « approfondissement de l'expérience de l'altérité, en tant qu'expérience plurielle²⁷² ».

Ce travail a consisté en l'analyse d'une œuvre singulière à partir de la théorie du rire de Bergson. Il serait sans doute intéressant d'explorer, à partir des réflexions développées dans ce travail, une perspective plus contemporaine sur le rire au théâtre, à l'aide d'autres théories du comique développées après Bergson. Une deuxième avenue féconde sur laquelle s'engager,

²⁶⁹ Jean-Pierre Sarrazac, *op. cit.*, p. 290.

²⁷⁰ *Ibid.*

²⁷¹ Jacques Rancière, *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique-éditions, 2008, p. 61.

²⁷² Hervé Guay, « Vers un dialogisme hétéromorphe », *Tangeance*, n° 88, 2008, p. 76.

qui permettrait également de poursuivre le travail commencé dans ce mémoire, consisterait en l'analyse de la portée critique du regard que pose Fabien Cloutier, en relation avec ses contemporains, sur la société québécoise. Les pièces de jeunes auteurs comme Catherine Léger et Étienne Lepage, notamment, pourraient être mises en dialogue avec celles de Cloutier.

Les limites de l'étude du comique

Bergson rappelle que le rire, bien que servant à critiquer les écarts de comportement de chaque membre de la société, ne frappe pas toujours avec justesse : « Pour frapper toujours juste, il faudrait qu'il procédât d'un acte de réflexion. [...] Il part tout seul, véritable riposte du tac au tac. Il n'a pas le loisir de regarder chaque fois où il touche²⁷³ ». Jacques Rancière, pour sa part, insiste sur l'idée selon laquelle l'effet politique de toute œuvre d'art demeure, en définitive, toujours « indécidable²⁷⁴ ». Car si le théâtre de Fabien Cloutier manifeste un engagement social, il demeure ardu d'étudier, avec justesse, l'effet que produit une pièce de théâtre sur les spectateurs, de même qu'au sein de la société.

Certes, il est tout à fait possible de noter plusieurs occurrences du rire bergsonien lors des représentations des pièces de Cloutier, comme en ont témoigné les multiples références faites aux captations vidéo. De plus, si l'on ne peut nier que les réactions au comique varient inévitablement d'un spectateur à l'autre, chacune des pièces à l'étude présente, sans conteste, des procédés favorisant l'identification et la distanciation chez les spectateurs. Les trois chapitres de ce mémoire ont présenté une analyse de ces procédés, de même qu'une étude de la critique proposée par le théâtre de Fabien Cloutier. Cependant, afin de conclure sur une note

²⁷³ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 150-151

²⁷⁴ Jacques Rancière, *op. cit.*, p. 91.

plus amère, à l'image des pièces de Cloutier, mais aussi à l'instar de l'essai bergsonien, il serait imprudent de ne pas admettre, avec Jean-Charles Chabanne, que « [l]ire le comique, analyser le comique, c'est justement accepter – mais dans la jubilation – la limite du travail critique²⁷⁵ ».

²⁷⁵ Jean-Charles Chabanne, *op. cit.*, p. 23.

MÉDIAGRAPHIE

1. CORPUS

1.1 Pièces à l'étude

CLOUTIER, Fabien. *Billy [Les jours de hurlement]*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, 138 p.

CLOUTIER, Fabien. *Cranbourne*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, 2015 pour la réimpression, 99 p.

CLOUTIER, Fabien. *Pour réussir un poulet*, Montréal, Les éditions de L'instant même / Dramaturges éditeurs, coll. « Instant scène », 2014, 80 p.

CLOUTIER, Fabien. *Scotstown*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2008, 2015 pour la réimpression, 108 p.

1.2 Captations vidéo des pièces à l'étude

CLOUTIER, Fabien (2012). *Billy [Les jours de hurlement]*. Captation vidéo [DVD vidéo], Montréal : Théâtre du Grand Jour, 62 minutes.

CLOUTIER, Fabien (2015). *Fabien Cloutier : Scotstown et Cranbourne* [DVD vidéo]. Montréal : Encore management, Groupe TVA inc. (division : TVA Films), 187 minutes.

CLOUTIER, Fabien (2014). *Pour réussir un poulet*. Captation vidéo [DVD vidéo], Montréal : La Manufacture, 67 minutes.

1.3 Autres pièces et textes considérés dans l'étude

CLOUTIER, Fabien. *La dérape*, inédit, Centre des auteurs dramatiques (CEAD), tapuscrit n° 8691, 7 p.

CLOUTIER, Fabien. *N'allez pas au thi-ââttt !*, inédit, Centre des auteurs dramatiques (CEAD), tapuscrit n° 8563, 4 p.

CLOUTIER, Fabien. « Refuser, combattre, affirmer et fêter », *Jeu : revue de théâtre*, n° 154, (1) 2015, p. 60-63.

2. TEXTES CRITIQUES ET THÉORIQUES

2.1 Articles sur le corpus

ASSELIN, Véronique et Valérie Chénier. « *Le licheur, La chienne et La dérape* de Fabien Cloutier », CRILQC, coll. « CEAD | Théâtrothèque », 2015, 35 p.

BOURDAGES, Étienne. « C'est arrivé près de chez vous », *Jeu : revue de théâtre*, n° 145, (4) 2012, p. 9-12.

BOURDAGES, Étienne. « L'éloquence d'un petit monde : entretien avec Fabien Cloutier », *Jeu : revue de théâtre*, n° 135, (2) 2010, p. 141, p. 138-143.

2.2 Théorie et histoire du théâtre

ARISTOTE, *Poétique*, texte, traduction et notes par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, 465 p.

BRECHT, Bertolt. *Petit organon pour le théâtre*, Paris, Éditions l'Arche, 96 p.

GUAY, Hervé. « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 46, 2010, p. 15-36.

GUAY, Hervé. « Vers un dialogisme hétéromorphe », *Tengeance*, n° 88, 2008, p. 63-76.

GUAY, Hervé. « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 47, 2010, p. 9-13.

HURLEY, Erin. *Theatre & Feeling*, Londres, Palgrave Macmillian, coll. « Theatre And », 2010, 88 p.

LEHMANN, Hans-Thies. *Le théâtre postdramatique*, Paris, Éditions l'Arche, 2002, 312 p.

MARCHAND, Alain Bernard. « Mimésis et catharsis : de la représentation à la dénégarion du réel chez Aristote, Artaud et Brecht », *Philosophiques*, vol. 15, n° 1, 1988, p. 108-127.

NAUGRETTE, Catherine. « De la *catharsis* au cathartique : le devenir d'une notion esthétique », *Tengeance*, n° 88, 2008, p. 77-89.

PAVIS, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin / Dunod Éditeur, 1996 pour la deuxième édition, 2015 pour l'impression, 447 p.

PAVIS, Patrice. « Le gestus brechtien et ses avatars dans la mise en scène contemporaine », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 25, 1999, p. 95-115.

RIDOUT, Nicholas. *Theatre & Ethics*, Londres, Palgrave Macmillan, coll. « Theatre And », 2009, 76 p.

SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 2012, 403 p.

2.3 Théorie du rire, du comique et de l'humour

BERGSON, Henri. *Le rire : essai sur la signification du comique*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 2012 pour la 14^e édition, 359 p.

CHABANNE, Jean-Charles. *Le comique : anthologie constituée et lecture accompagnée*, Paris, Gallimard, coll. « La bibliothèque Gallimard », 2002, 265 p.

FREUD, Sigmund. *Le mot d'esprit et sa relation à l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1993, 442 p.

GERMAIN, François. *L'art de commenter une comédie : le comique et son expression, avec applications à la composition française*, Paris, Éditions Foucher, coll. « Expliquez-moi... », 1968, 72 p.

PARÉ, André-Louis. « Humour, jeu et ludisme : à quoi joue-t-on ? / Humor, Games and Playfulness : What Are We Playing ? », *Espace : Art actuel*, n° 77, 2006, p. 8-15.

2.4 Théorie de l'art politique et autres textes critiques

ARCHIBALD, Samuel. « Le néoterror et moi », *Liberté*, vol. 53, n° 3, (295) 2012, p. 16-26.

CHAÏBI, Ridha. *Liberté et paternalisme chez John Stuart Mill*, Paris, L'Harmattan, coll. « Ouverture philosophique », 2008, 333 p.

RANCIÈRE, Jacques. *Le spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique-éditions, 2008, 145 p.