

Université de Montréal

L'affirmation de soi au détriment de l'autre dans le théâtre de Fabien Cloutier :  
Analyse de *Scotstown, Billy (les jours de hurlement)* et *Bonne retraite, Jocelyne*

Par  
Joannie Malo

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

Octobre 2020

© Joannie Malo, 2020

Université de Montréal

Département des littératures de langue française, Facultés des arts et des sciences

---

*Ce mémoire intitulé*

**L'affirmation de soi au détriment de l'autre dans le théâtre de Fabien Cloutier :  
Analyse de *Scotstown*, *Billy (les jours de hurlement)* et *Bonne retraite*, *Jocelyne***

*Présenté par*

Joannie Malo

*A été évalué par un jury composé des personnes suivantes*

**Jeanne Bovet**  
Président-rapporteur

**Erin Hurley**  
Membre du jury

**Jean-Marc Larrue**  
Directeur de recherche

## RÉSUMÉ

Ce mémoire postule que l'affirmation de soi, dans le théâtre de Fabien Cloutier, se fait au détriment de l'autre, voire contre l'autre. Je vérifierai cette hypothèse à travers l'analyse des pièces *Scotstown, Billy (Les jours de hurlement)* et *Bonne retraite, Jocelyne*. Ce mémoire part de l'idée selon laquelle l'affirmation identitaire, aujourd'hui, va de pair avec les principes d'« écart » et de « différence », élaborés par François Jullien dans son essai *Il n'y a pas d'identité culturelle*. Dans les diverses théories, identité et altérité sont intrinsèquement liées. On va même jusqu'à opposer identité et altérité. Dans l'imaginaire collectif et dans l'univers dramaturgique de Fabien Cloutier, la notion d'altérité comporte une connotation fortement négative. Toutefois, ce qui fait la force des pièces de Cloutier, c'est qu'elles dépassent le constat que le soi est confronté à l'autre. Il s'opère plutôt en elles le passage du régime de la « différence » à celui de l'« écart ». Le régime de la « différence » implique un rapport de verticalité, ou autrement dit, de supériorité. Celui d'« écart » implique un rapport d'horizontalité, où les deux entités qui la composent sont prises pour ce qu'elles sont, pour ce qui les rassemble et les dissocie, sans que l'une serve de modèle ou de point de comparaison à l'autre. Pour repérer et analyser les manifestations de l'affirmation de soi et ses effets sur l'autre, telles qu'elles sont perceptibles dans les trois œuvres du corpus, je me pencherai plus particulièrement sur les modalités de l'énonciation et la nature du dialogisme comme les définit Hervé Guay. Je tenterai finalement de montrer comment *Scotstown, Billy (les jours de hurlement)* et *Bonne retraite, Jocelyne* dénoncent la tendance à banaliser l'autre afin de mieux se valoriser et comment ces pièces tentent de changer la conception de l'altérité.

**Mots-clés :** XXI<sup>e</sup> siècle, théâtre québécois contemporain, Fabien Cloutier, identité, altérité.

## ABSTRACT

This memoir argues that self-affirmation in Fabien Cloutier's theatre is made at the expense of or even against others. I will verify this theory through the analysis of the plays *Scotstown, Billy (The Days of Howling)* and *Bonne retraite, Jocelyne*. I will begin from the idea that nowadays, the affirmation of identity goes hand in hand with the principles of "gap" and "difference", which were developed by François Jullien in his essay *Il n'y a pas d'identité culturelle*. In many theories, identity and alterity are intrinsically linked. They even go as far as to oppose identity and alterity. Within the collective imaginary and in Fabien Cloutier's dramatic universe, the notion of alterity implies a strongly negative connotation. However, the strength of Cloutier's plays lies in them going beyond the simple fact that the self is confronted to others. Instead, they undergo the transition from François Jullien's "difference" system to the one of "gap". The "difference" system implies a vertical relationship, or in other words one of superiority. The "gap" system implies a horizontal relationship, where the two entities that make it up are taken for what they are, for what links them together and what separates them, without one serving as a model or as a point of comparison to the other. To identify and analyse expressions of self-affirmation and their effects on others, as they are notable in the three works of the corpus, I will focus on the enunciation modalities and the nature of dialogism as Hervé Guay defines them. Finally, I will attempt to demonstrate how *Scotstown, Billy (The Days of Howling)* and *Bonne retraite, Jocelyne* denounce the tendency to depreciate others in order to better empower oneself, as well as how these plays attempt to change the notion of alterity.

**Keywords :** 21st century, contemporary Québec theatre, Fabien Cloutier, identity, alterity.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Résumé</b>	<b>I</b>
<b>Abstract</b>	<b>II</b>
<b>Table des matières</b>	<b>III</b>
<b>Dédicace</b>	<b>V</b>
<b>Remerciements</b>	<b>VI</b>

### INTRODUCTION

<b>La dramaturgie québécoise contemporaine : un théâtre engagé</b>	<b>1</b>
Fabien Cloutier : un dramaturge reconnu	2
Identité et altérité : sous les principes de « différence » et d'« écart »	6
Identité, altérité, « différence » et « écart » chez Cloutier : description du projet	7

### CHAPITRE 1

<b>La construction de l'identité et le rapport à l'altérité</b>	<b>9</b>
La théorie de François Jullien : l'identité comme « ressource »	14
L'universel, l'uniforme et le commun : des notions à nuancer	15
Le passage de la différence à l'écart : un nouveau traitement de l'altérité	18
La culture : une caractéristique de l'identité?	20
Les « ressources » culturelles au lieu de l'identité culturelle	21
Le passage de l'écart au « commun »	22
Le « dialogue des cultures » par le biais de la traduction	23
Affirmation de soi : sous les phénomènes de dialogisme et de polyphonie	24
Le dialogisme « hétéromorphe » d'Hervé Guay	25

## **CHAPITRE 2**

<b>Identité et altérité sous le régime de la différence</b>	<b>29</b>
Énonciation théâtrale : la nouvelle relation émetteur/récepteur	30
<i>Scotstown</i> : monologue intérieur et discours rapporté	32
<i>Billy (les jours de hurlement)</i> : dialogues « décalés » et en « temps réel »	37
<i>Bonne retraite, Jocelyne</i> : un polylogue cacophonique	42
La perception de l'altérité : une connotation fortement négative	47
<i>Scotstown</i> : la différence sensorielle	48
<i>Billy (les jours de hurlement)</i> : la différence socioéconomique	53
<i>Bonne retraite, Jocelyne</i> : la différence familiale	57

## **CHAPITRE 3**

<b>Identité et altérité sous le régime de l'écart</b>	<b>63</b>
<i>Scotstown</i> : de la différence à l'écart	64
<i>Billy (les jours de hurlement)</i> : échec de la différence	69
<i>Bonne retraite, Jocelyne</i> : impasse de la différence et écart dans la jeunesse	71
Le régime de l'écart dans le théâtre de Fabien Cloutier	80
La langue du théâtre de Cloutier	81
Les personnages de l'univers de Cloutier	82
L'identité des personnages	84
La réception du discours des personnages : une invitation à l'autocritique	87

## **CONCLUSION**

### **Entre différence et écart : identité et altérité dans le théâtre de Fabien Cloutier**

L'affirmation de soi au détriment de l'autre	91
Identité et altérité sous les régimes de différence et d'écart : synthèse de la démarche	92
Identité et altérité dans le théâtre québécois contemporain	95

<b>MÉDIAGRAPHIE</b>	<b>97</b>
---------------------	-----------

*À Fabien Cloutier,  
Pour ses œuvres qui ont inspiré mon mémoire.*

## REMERCIEMENTS

Pour commencer, je tiens à remercier Jean-Marc Larrue, mon directeur de recherche, pour sa confiance en mon projet et pour son appui, avant et pendant la rédaction de ce mémoire. Son implication, son dévouement et ses remarques pertinentes m'ont été d'une grande aide.

Je remercie ensuite mes parents pour leur soutien. Merci pour vos bons plats et pour vos *lifts* au métro. Merci pour votre écoute.

Merci à ma sœur, Stéphanie, et à mon amoureux, Georges, mes premiers lecteurs. Merci à ma cousine Mélina, pour avoir joué le rôle de « pré-membre du jury ». Merci à mon amie Tara, la traductrice officielle de mon résumé en anglais. Merci pour votre patience, votre générosité et votre temps.

Je tiens enfin à remercier le Département des littératures de langue française (DLLF) de l'Université de Montréal pour l'approbation de ce projet.

## INTRODUCTION

### **La dramaturgie québécoise contemporaine : un théâtre engagé**

Depuis le début du millénaire, de plus en plus de jeunes auteurs et autrices s'imposent sur la scène théâtrale francophone du Québec. Nés entre les années 1970 et 1990, ils se sont fait connaître vers la fin de la vingtaine, début de la trentaine. De nos jours, ils sont plus d'une centaine à être actifs sur les scènes professionnelles et plus de la moitié des pièces jouées à Montréal provient de cette génération de dramaturges. Au sein des caractéristiques qui différencient cette nouvelle génération de la génération antérieure, on note la singularité de son écriture et la nature de son engagement dans les grands débats de la société actuelle.

Dans « Distinguer le théâtre d'intervention du théâtre engagé », Francis Ducharme s'interroge sur la question de l'engagement littéraire, et plus précisément au théâtre. S'appuyant sur des théoriciens du théâtre engagé tels que Denis Guénoun, Olivier Neveux et David A. Schlossman, Ducharme affirme : « l'art dramatique est toujours politique, toujours minimalement engagé, car l'art est toujours un geste d'enrichissement de la société et une prise de position éthique par rapport à elle<sup>1</sup>. » Il dit également que lorsqu'il se veut « apolitique », le théâtre a tout de même une valeur politique en soi<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Francis DUCHARME, « Distinguer le théâtre d'intervention du théâtre engagé », *Postures*, Actes du colloque « Engagement : imaginaires et pratiques », 2005, p. 113.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 122.

Bien que cela soit vrai, cela n'enlève rien au fait que les jeunes dramaturges, laissant leur marque de nos jours, le font sous une autre forme d'engagement. Influencés par le postmodernisme, les auteurs et autrices des années 2000 remettent en cause tout le progrès accompli et rejettent les grandes idéologies et utopies du siècle dernier. Le théâtre québécois contemporain se veut un théâtre de la responsabilité sociale qui privilégie de nouveaux thèmes, autour du féminisme, de l'écologisme et de l'identité démultipliée, pour n'en nommer que quelques-uns.

### **Fabien Cloutier : un dramaturge reconnu**

Parmi les dramaturges de cette nouvelle génération, Fabien Cloutier se distingue par l'acuité de sa critique de la société et par son succès public. Dramaturge, metteur en scène et comédien, Cloutier est diplômé en 2001 du Conservatoire d'art dramatique de Québec. Il a joué dans une trentaine de productions théâtrales sur différentes scènes du Québec. Avec ses chroniques à l'émission de radio *Plus on est de fous plus on lit !*, sur les ondes de Radio-Canada Première, Cloutier parcourt les proverbes, dictons et régionalismes québécois. Il est également chroniqueur pour les émissions *Paparagilles* et *Esprit critique*. Au cinéma, mais surtout à la télévision, on a pu, entre autres, voir Fabien Cloutier dans *Les Beaux Malaises*, *Chasse-Galerie*, *Karl/Max*, *Blue Moon*, *Boomerang* et *Les pays d'en haut*. En 2005, dans le cadre des *Contes urbains*, au Théâtre La Licorne, la prestation de son conte, *Oùsqu'y é Chabot?*, fait forte impression. Fabien Cloutier y joue le personnage d'un joyeux luron de Scotstown, un petit village d'Estrie. Cette première histoire raconte l'aventure du narrateur et de son « chum » Chabot décidant d'aller fêter Noël à Montréal.

En 2008, le personnage du « chum » est de retour avec la pièce *Scotstown*. Celle-ci reprend *Oùsqu'y é Chabot?* et complète les aventures du conteur avec quatre autres contes (*Pas d'corps*, *Le cousin*, *Les Russes*, *Le retour de l'enfant prodigue*) et un intermède. *Pas d'corps* met en scène le « chum à Chabot » qui parle de la dépression de son ami et de sa disparition. *Le cousin* traite de la pédophilie du cousin du narrateur. Vient ensuite l'intermède, où le conteur invite le public à une chanson à répondre : « Le bœuf de mon voisin a des grosses câlisses de gosses ». *Les Russes* fait le récit de l'altercation entre le « chum à Chabot » et un Russe qui se porte à la défense de son enfant humilié à une fête de village. Enfin, *Le retour de l'enfant prodigue* relate la réapparition surnaturelle de Chabot. La réception de *Scotstown* est très positive : « Les talents du conteur [...] sont [...] indéniables. La justesse de son jeu, ses inimitables mimiques et son entrain contagieux ajoutent à la performance où les fous rires du public [...] se ramassent à la pelle<sup>3</sup>. » Dix ans après sa première représentation, le « chum à Chabot » continue de marquer le théâtre québécois : « De ville en ville, le chum à Chabot a touché une variété de publics, et les réactions suscitées par ce dernier différaient du tout au tout d'une personne à l'autre<sup>4</sup>. » En 2010, *Scotstown*, pièce à l'humour direct et choquant, remporte le prix Coup de cœur des festivaliers du volet Zoofest du Festival Juste Pour Rire. L'année suivante, on retrouve une fois de plus le « chum à Chabot » dans *Cranbourne*, une création du Théâtre Urbi et Orbi, finaliste au Prix Michel-Tremblay pour le meilleur texte porté à la scène.

---

<sup>3</sup> *LE DEVOIR* : Alexandre CADIEUX, *Théâtre – Double K.-O. rue Papineau*, 31 janvier 2009, [En ligne], <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/230472/theatre-double-k-o-rue-papineau> [consulté le 26 février 2019].

<sup>4</sup> *VOIR* : Catherine GENEST, *Fabien Cloutier / Cranbourne et Scotstown : une page qui se tourne*, 17 mars 2015, [En ligne], <https://voir.ca/scene/2015/03/17/fabien-cloutier-cranbourne-et-scotstown-une-page-qui-se-tourne/> [consulté le 26 février 2019].

Une autre pièce de Cloutier obtient aussi une récompense marquante. Le Prix Gratien-Gélinas 2011 est, en effet, attribué à *Billy (Les jours de hurlement)*. Cette pièce met en scène trois personnages : la Mère d’Alice qui s’indigne du fait que les parents de Billy seraient irresponsables, le Père de Billy qui ne supporte plus que les autres interviennent dans ce qui ne les concerne pas et la Madame qui s’impatiente du fait que l’on n’ait toujours pas posé le babillard qu’elle avait demandé pour son bureau. Au cours de la pièce, les personnages expriment leur avis sur un grand nombre de sujets controversés et se jugent mutuellement. La pièce est divisée en quatre actes. Le premier acte définit la situation initiale : on y présente les personnages, leurs caractéristiques et leurs fonctions. Le deuxième et le troisième acte correspondent à la montée du conflit entre les personnages. Le dernier acte conclut le drame. *Billy*, c’est le déferlement « d’une colère construite de toutes pièces par les préjugés, les idées reçues et notre propre ignorance des autres<sup>5</sup>. » La pièce a bien été reçue par la critique. On parle d’un « spectacle à ne pas manquer, si vous n’avez pas peur d’être confronté d’aussi proche à notre société québécoise<sup>6</sup> » et d’une « pièce qui nous frappe à grands coups de poing su’à yeule et nous laisse réfléchir à la façon dont les débats sont menés dans la société [...]<sup>7</sup>. » On dit aussi que « son propos est d’une pertinence absolue en cette ère où les débats sont animés et parfois trop hargneux pour être intelligents<sup>8</sup>. »

---

<sup>5</sup> LA LICORNE, *Billy (Les jours de hurlement)*, [En ligne], [https://theatrelalicorne.com/lic\\_pieces/billy/](https://theatrelalicorne.com/lic_pieces/billy/) [consulté le 12 mars 2019].

<sup>6</sup> MON THÉÂTRE : Pascale ST-ONGE, *Billy (Les jours de hurlement) – Critique*, 3 mai 2012, [En ligne], <http://www.montheatre.qc.ca/archives/08-licorne/2012/billy.html> [consulté le 12 mars 2019].

<sup>7</sup> RADIO-CANADA : Simon BÉLANGER, *Billy (Les jours de hurlement)*, de Fabien Cloutier (*Dramaturges éditeurs*), 12 mai 2016, [En ligne], <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/780328/billy-les-jours-de-hurlement-fabien-cloutier-livre-incontournable> [consulté le 12 mars 2019].

<sup>8</sup> LA PRESSE : Alexandre VIGNEAULT, *Billy (Les jours de hurlement) : intelligent et dérangeant*, 4 mai 2012, [En ligne], <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201205/04/01-4521844-billy-les-jours-de-hurlement-intelligent-et-derangeant.php> [consulté le 12 mars 2019].

La plus récente pièce de Cloutier, *Bonne retraite, Jocelyne*, une coproduction du Théâtre de La Manufacture et du Théâtre français du Centre national des Arts, a été jouée pour la première fois au Théâtre La Licorne le 9 octobre 2018. Neuf personnages s’y confrontent : Jocelyne, ses frères et sœurs, leurs conjoint(e)s, et les enfants de ces baby-boomers qui constituent une autre génération. À la suite du décès d’une collègue de travail, Jocelyne rassemble ses proches afin de les informer de sa prise de retraite prématurée. Toutefois, la réunion en famille ne se déroule pas comme prévu. La nouvelle de Jocelyne ne suscite pas l’effet souhaité puisque les invités sont plus occupés à partager leurs opinions sur le TDAH du collègue de Brigitte (sœur de Jocelyne) ou sur la peine d’amour de Keven (neveu de Jocelyne). Inéluctablement, cette confrontation familiale prend soudain l’allure d’un procès public. Avec *Bonne retraite, Jocelyne*, Fabien Cloutier interroge la culture du vide, les conversations futiles, les maladresses, les préjugés et le choc des valeurs. La critique, à propos de cette pièce, est partagée. D’une part, on en apprécie la réflexion critique : « Ici comme ailleurs, Fabien Cloutier se tient au plus près des sujets qui fâchent [...]. [L]’artiste donne dans la dénonciation, exprime sa colère, son indignation, sa soif de voir la situation s’améliorer<sup>9</sup>. » D’autre part, on reproche à ce théâtre miroir son manque d’audace et sa facilité : « On se demande pourquoi l’auteur a fait le choix de nous raconter ce qu’on sait déjà [...]. La mise en scène de Fabien Cloutier ne recèle pas de grandes trouvailles, se contentant de placer et de déplacer<sup>10</sup>. »

---

<sup>9</sup> *LE DEVOIR* : Christian SAINT-PIERRE, « *Bonne retraite, Jocelyne* » : *la galerie des monstres*, 17 octobre 2018, [En ligne], <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/539150/bonne-retraite-jocelyne-la-galerie-des-monstres> [consulté le 26 février 2019].

<sup>10</sup> *REVUE JEU* : Michelle CHANONAT, *Bonne retraite, Jocelyne : Comme dans un party de famille*, 15 octobre 2018, [En ligne], <http://revuejeu.org/2018/10/15/bonne-retraite-jocelyne-comme-dans-un-party-de-famille/> [consulté le 26 février 2019].

## **Identité et altérité : sous les principes de « différence » et d'« écart »**

Comme les auteurs de sa génération, Fabien Cloutier veut sensibiliser le spectateur aux conséquences de son action comme de son inaction sur le cours des choses. Il veut lui faire prendre conscience de ses responsabilités. La dramaturgie de Cloutier s'interroge entre autres sur les questions de solidarité sociale, d'inclusion et d'exclusion. C'est pourquoi les phénomènes d'identité, d'altérité, de différenciation et de rejet de l'autre seront au cœur de ma réflexion. Je me pencherai plus particulièrement sur la façon dont s'articulent l'identité et l'altérité dans les œuvres de Cloutier. Il s'agira dans mon projet de recherche de montrer comment l'affirmation de soi, dans le théâtre de Fabien Cloutier, se fait au détriment de l'autre, voire contre l'autre.

Je vérifierai cette hypothèse en me basant sur les pièces mentionnées plus haut, soit, *Scotstown, Billy (Les jours de hurlement)* et *Bonne retraite, Jocelyne*. Même si les trois pièces à l'étude sont à caractère comique et que leur propos peut parfois sembler léger, elles mettent en jeu un rire à la fonction essentiellement critique. Cette fonction passe, entre autres, par la dénonciation du discours haineux et méprisant des personnages les uns envers les autres. On peut ainsi affirmer que dans l'univers dramaturgique de Fabien Cloutier, l'altérité comporte une connotation fortement négative. Les personnages s'affirment et se valorisent non pas par ce qu'ils sont, mais par ce qui les différencie des autres. Toutefois, ce qui fait la force des pièces de Cloutier, c'est qu'elles dépassent le simple constat où le soi est confronté à l'autre. Il s'opère plutôt en elles le passage du régime de la « différence » à celui de l'« écart », tel que défendu par François Jullien dans son essai *Il n'y a pas d'identité culturelle*. Ces deux concepts seront expliqués plus en détail au premier chapitre.

## **Identité, altérité, « différence » et « écart » chez Cloutier : description du projet**

Ma réflexion sur la place de l'affirmation de soi dans le théâtre de Fabien Cloutier s'articulera en trois parties. Le premier chapitre proposera une étude de la construction de l'identité en rapport avec le concept d'altérité. Je m'appuierai d'abord sur des ouvrages ayant traité du lien entre identité et altérité.

Je présenterai ensuite la théorie de François Jullien et les deux concepts clés qu'il a développés pour expliquer les modalités de l'affirmation de l'identité : la « différence » et l'« écart ». Il s'agit de deux régimes identitaires que Jullien dégage de l'histoire des relations entre groupes et individus depuis l'Antiquité. Je propose de reprendre ces deux concepts, mais dans une perspective dynamique, c'est-à-dire dans un mouvement de bascule du premier, le régime de la « différence », vers le second, le régime de l'« écart ». Mon hypothèse fondamentale est que le théâtre de Fabien Cloutier repose justement sur ce passage radical, mais difficile et incertain de la « différence » à l'« écart ».

Dans le premier chapitre, je m'intéresserai également aux phénomènes de dialogisme et de polyphonie. Je m'appuierai entre autres, à cette fin, sur les travaux théoriques qu'Hervé Guay a menés sur ces notions puisqu'elles me serviront dans mon analyse des manifestations de l'affirmation de soi et ses effets sur l'autre.

Les deux chapitres suivants seront consacrés au passage du régime de la « différence » à celui de l'« écart » dans les trois pièces du corpus. Le deuxième chapitre portera donc sur le concept de « différence » de François Jullien. Nous verrons comment, dans chacune des pièces, la figure de l'autre est perçue et comment se manifeste cette « différence ».

Dans ce chapitre, j'examinerai le système d'énonciation des trois pièces, notamment par l'analyse des différents types de dialogues qu'on y trouve. Je m'intéresserai de même au lexique et au discours social des personnages, ainsi qu'aux relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres.

Dans le troisième chapitre, je me pencherai sur le concept d'« écart » et sur la transition du régime de la « différence » à celui de l'« écart » dans les œuvres étudiées. Nous verrons que cette transition consiste en un échec ou une impasse du régime de la « différence » et en une promotion de celui de l'« écart ». Enfin, nous verrons que des caractéristiques communes aux trois pièces du corpus consistent en des stratégies que l'on peut associer à l'« écart ».

L'objectif de ce mémoire est donc de jeter les bases d'une réflexion sur l'affirmation identitaire dans l'œuvre d'un auteur contemporain. Tout cela en prenant appui sur la conception de l'identité développée par François Jullien, de même que sur les modalités de l'énonciation et la nature du dialogisme telles que théorisées par Hervé Guay. Avec ce mémoire, j'aimerais montrer comment *Scotstown, Billy (les jours de hurlement)* et *Bonne retraite, Jocelyne* dénoncent la tendance à banaliser l'autre afin de mieux se valoriser et comment ces pièces tentent de changer la conception de l'altérité. En proposant une réflexion sur les enjeux d'identité et d'altérité dans le théâtre engagé de Fabien Cloutier, je souhaite contribuer à la recherche sur la dramaturgie contemporaine québécoise. J'aspire également à enrichir la réflexion sur la construction de l'identité en rapport avec l'altérité, en montrant que les pièces de Cloutier sont une invitation à se remettre en question et à s'ouvrir différemment à la figure de l'autre.

## CHAPITRE 1 : La construction de l'identité et le rapport à l'altérité

L'identité et l'altérité sont des concepts qui ont été largement commentés dans les théories des sciences humaines et sociales. Lorsqu'on compare les études critiques, un constat s'impose d'emblée : les deux termes sont presque toujours mis en relation.

Ils semblent indissociables : « [L]'identité se construit par la confrontation à l'autre. Identité et altérité entretiennent ainsi des rapports nécessaires sinon fondateurs [...]. [Ils] constituent des éléments essentiels du vivre ensemble de la société occidentale actuelle<sup>1</sup>. »

Concernant uniquement l'identité, à proprement parler, Jacques Fantino, dans l'introduction d'*Identité et altérité : la norme en question : hommage à Pierre-Marie Beaude*, un collectif issu du colloque « Normes et minorités : l'identité aux prises avec la figure de l'autre », affirme que l'identité n'est pas individuelle : il s'agit d'une construction collective.

Par exemple, pendant une longue période de temps, du Moyen-Âge jusqu'au monde contemporain, l'identité se serait définie par le religieux. Et depuis le XX<sup>e</sup> siècle, l'individu s'identifierait par une appartenance culturelle ou ethnique<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Jacques FANTINO (dir.), *Identité et altérité : la norme en question : hommage à Pierre-Marie Beaude*, Paris, Éditions du Cerf, 2010, p. 9.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 10.

Cette idée d'identité « collective » rejoint celle défendue par le sociologue Zygmunt Bauman dans son recueil d'entretiens sur l'identité. Dans ses échanges avec Benedetto Vecchi, publiés sous le titre *Identité*, Bauman affirme que l'identité repose sur des « communautés d'idées et de principes » et que tout est une question d'« appartenance »<sup>3</sup>.

Par conséquent, si l'identité se compose de divers éléments, elle serait donc plurielle, comme le défend Sébastien Rouquette. Dans le chapitre d'introduction de *L'identité plurielle : images de soi, regards sur les autres*, Rouquette identifie trois niveaux d'identité.

Le premier niveau identitaire est l'image de soi, ce qui nous est propre, ce que nous avons de personnel. Le deuxième niveau est l'appartenance à des groupes (famille, religion, politique, langue, ethnie, etc.), le rapport au commun. Le troisième niveau est l'image de l'autre, ce qui nous différencie de lui<sup>4</sup>. On mesure ici la complexité de la notion d'identité et on voit à quel point l'altérité lui est intrinsèquement liée.

Par ses nombreuses facettes et son ambiguïté, l'identité devient si difficile à saisir que Nathalie Heinich a tenté de la définir par ce qu'elle n'est pas plutôt que par ce qu'elle serait. Dans *Ce que n'est pas l'identité*, Heinich dénonce la tendance à faire de l'identité quelque chose d'unique<sup>5</sup>. Et c'est dans la conclusion de l'ouvrage qu'elle se risque à la définir : « L'identité, c'est la résultante de l'ensemble des opérations par lesquelles un prédicat est affecté à un sujet<sup>6</sup>. »

---

<sup>3</sup> Zygmunt BAUMAN, *Identité*, Paris, Éditions de l'Herne, 2010, p. 20.

<sup>4</sup> Sébastien ROUQUETTE (dir.), *L'identité plurielle : images de soi, regards sur les autres*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2011, p. 7-8.

<sup>5</sup> Nathalie HEINICH, *Ce que n'est pas l'identité*, Paris, Gallimard, 2018, p. 59.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 105.

On déduit de tout cela que l'identité est multiple et qu'elle se définit par son rapport avec l'altérité. Qu'en est-il de cette dernière? Depuis l'Antiquité, l'altérité est mise à distance de l'identité. Par exemple, la civilisation gréco-romaine avait une vision dualiste du monde. D'un côté, il y avait ceux qui appartenaient à la cité, de l'autre, ceux qui provenaient du *Barbaricum*, c'est-à-dire, les barbares, les peuples non gréco-romains, les étrangers<sup>7</sup>. Ce serait de cette origine que le concept d'étranger, de l'autre, de l'altérité inspire le mépris et la crainte.

Cette pensée traverse nombre d'études contemporaines. *De l'un et de l'autre : essai sur l'altérité* (réédition de *L'affrontement de l'autre* publié en 1973) de Joseph De Finance, publié en 1993, explore la notion d'altérité. Selon l'auteur, l'étude du comportement humain signifie l'étude de son comportement envers l'autre et sa différence : « Toute typologie de l'agir humain est une typologie de nos attitudes envers l'autre, plus précisément envers l'altérité de l'autre<sup>8</sup>. » Pour définir l'identité, les diverses théories l'ont opposée à l'altérité. De Finance fait de même avec le concept d'altérité qu'il définit par la négation : « Dire que A est *autre* que B, c'est dire qu'il *n'est pas* B<sup>9</sup>. » L'altérité est l'*autre* de l'identité, étant donné que « [c]'est quelque chose et *ce n'est pas* moi<sup>10</sup>. » L'altérité donne sa signification à l'identité et vice versa puisque « la connaissance de l'autre [...] suppose toujours en nous un décalage en notre finitude réelle, subjective [...] »<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> Henryk SAMSONOWICZ, « À la rencontre de l'Autre dans le haut Moyen Âge » dans Philippe Josserand et Jerzy Pysiak (dir.), *À la rencontre de l'Autre au Moyen Âge : in memoriam Jacques Le Goff, actes des premières Assises franco-polonaises d'histoire médiévale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, p. 27.

<sup>8</sup> Joseph DE FINANCE, *De l'un et de l'autre : essai sur l'altérité*, Rome, Pontificia Università Gregoriana, 1993, p. VI

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 3.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 19.

Identité et altérité sont ainsi étroitement liées. Cette relation intime entre les deux concepts a aussi été théorisée par Pierre Ouellet et Simon Harel dans l'ouvrage collectif *Quel autre? L'altérité en question*. Dans le chapitre d'introduction intitulé « Le principe d'altérité », Pierre Ouellet passe par la figure de l'autre pour circonscrire l'altérité :

L'*autre* est à la fois l'étranger plus ou moins exclu, dominé ou minorisé [...], l'un des pôles de la construction identitaire [...], la figure emblématique de la responsabilité [...], le fondement même de toute relation intersubjective [...] et de tout dialogisme comme de toute énonciation [...]<sup>12</sup>.

Ce passage résume bien le travail que j'entends mener : d'un côté, il suppose qu'il y aurait un rapport de différenciation et de rejet de l'autre, voire de domination. D'un autre côté, il montre à quel point l'altérité fait partie de la construction identitaire ou, autrement dit, de l'affirmation de soi. Cette position se rapproche à plusieurs égards de celle de Joseph De Finance.

Plus loin, Ouellet ajoute que l'altérité est plus qu'un « fait » ou qu'un « thème », c'est aussi une « forme de vie », une « sensibilité », une « forme d'expérience énonciative [...] de sa propre identité et de celle d'autrui »<sup>13</sup>. Cela confirme une fois de plus que l'identité ne peut être séparée de l'altérité.

La réflexion de Barbara Skarga dans *L'invention de l'Autre* est également éclairante. Comme dans les études critiques précédentes, Skarga explique que l'identité se construit à travers l'altérité :

---

<sup>12</sup> Pierre OUELLET, « Le principe d'altérité » dans Pierre Ouellet et Simon Harel (dir.), *Quel autre? L'altérité en question*, Montréal, VLB éditeur, 2007, p. 7-8.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 9.

[L]e concept de l'autre entraîne, encore aujourd'hui, une série de problèmes de différente nature. [...] [U]ne des questions centrales devient celle de l'identité. En effet, l'autre est juste à côté et m'oblige à me demander qui je suis moi-même puisqu'il est autre<sup>14</sup>.

L'article de Skarga présente aussi la perception à la fois méliorative et péjorative que peut prendre l'altérité. En effet, elle dit :

L'autre est [...] un transcendant, quelque chose en dehors de moi, quelque chose d'extérieur. [...] Il peut [...] désigner quelqu'un de désirable ou quelqu'un de détestable, quelqu'un qui apporte un don ou quelqu'un qui menace de destruction. Quelqu'un qu'on attend ou quelqu'un contre qui il faut se protéger<sup>15</sup>.

Il s'agit là d'un constat important puisqu'il vient valider une des idées qui seront développées dans ce mémoire de maîtrise, celle affirmant que dans l'univers dramaturgique de Fabien Cloutier, la notion d'altérité comporte une connotation fortement négative.

Nous venons de voir que, dans ces différents ouvrages théoriques bien connus, identité et altérité forment une dualité. C'est cette dualité que le philosophe français François Jullien interroge, à la lumière du débat sur l'identité qui a cours en France depuis les années 2010. L'intérêt du travail de Jullien est qu'il tente de transcender l'idée selon laquelle le soi est nécessairement confronté à l'autre. Ainsi, dans son essai *Il n'y a pas d'identité culturelle*, il suggère plutôt le concept de dynamiques identitaires, fondées sur le glissement progressif, observable et souhaité, du régime de la « différence » à celui de l'« écart ».

---

<sup>14</sup> Barbara SKARGA, « Fondements » dans Joanna Nowicki et Czeslaw Porebski (dir.), *L'Invention de l'Autre*, Paris, Sandre, 2008, p. 14.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 13-14.

## **La théorie de François Jullien : l'identité comme « ressource »**

François Jullien est un philosophe français, spécialiste des langues et civilisations chinoises et helléniques. Titulaire de la chaire sur l'altérité au Collège d'études mondiales de la Fondation Maison des sciences de l'homme, François Jullien publie, en 2016, aux Éditions de l'Herne, un essai portant sur la polémique, très vive alors en France, entourant la conception de l'identité, celle-ci étant délimitée de nos jours par le rapport des cultures entre elles. Dans *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Jullien commence par déconstruire le concept d'« identité ». Il défend plutôt celui de « ressources culturelles ». L'identité, selon Jullien, ne peut pas se définir à travers la culture puisque la principale caractéristique de cette dernière est qu'elle est constamment en changement.

Pour Jullien, « défendre des ressources culturelles » quelconques ne serait pas seulement la responsabilité du groupe ethnique ou social auquel elles appartiennent, ce serait la responsabilité de tous, donc des autres groupes également. Ces « ressources culturelles » sont à la disposition de tous et ne sont le propre de personne. Elles ne se prescrivent pas non plus, chacun est libre de les exploiter ou non. Pour ce qui est du traitement de l'altérité, Jullien identifie deux régimes qu'il nomme « différence » et « écart ». Ces notions seront explicitées dans le présent chapitre puisqu'elles seront employées dans l'analyse du théâtre de Fabien Cloutier. Pour comprendre la démarche de François Jullien, il faut d'abord préciser les concepts fondamentaux d'« universel », d'« uniforme » et de « commun » auxquels il recourt.

## L'universel, l'uniforme et le commun : des notions à nuancer

Dans les deux premiers chapitres d'*Il n'y a pas d'identité culturelle*, Jullien commence par distinguer les deux sens que peut prendre le concept d'« universel ». Le sens premier, le sens dit « faible », est la définition usuelle du mot « universel », soit : « [q]ui a le caractère de l'universalité<sup>16</sup>. » Cette acception est assez anodine et ne soulève guère de questions. C'est le deuxième sens d'universel, le sens « fort », qui pose problème selon le philosophe. L'Occident a exigé que tout ce qui relève de la pensée soit universel. L'universel est certes nécessaire dans la démarche scientifique, mais l'est-il autant dans la sphère morale ? Par exemple, peut-on appliquer un système d'oppositions binaires dans le domaine des comportements humains, faisant de l'universel le contraire de l'« individuel » ? Tel est le genre de questions de fond que se pose François Jullien et qui l'amènent à se demander si l'universel existe réellement. Ne serait-il pas plutôt quelque chose de « singulier » que l'on aurait imposé comme « universel » ?

Jullien pense qu'une telle conception de l'universel n'est plus recevable aujourd'hui, et cela pour deux raisons. La première est que l'universel serait inconséquent puisqu'il « est le produit d'une histoire singulière de la pensée<sup>17</sup>. » La deuxième est que cette « histoire singulière » n'a rien de prescriptif et n'obéit pas à un déterminisme transhistorique. Selon Jullien, l'universel varie en fonction des sensibilités des époques. Il provient de l'accumulation, par strates, de diverses « pratiques » qu'il appelle « plans ».

---

<sup>16</sup> Universel, universelle. (s. d.). Dans *Dictionnaire Larousse en ligne*. Repéré à [https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/universel\\_universelle/80623](https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/universel_universelle/80623)

<sup>17</sup> François JULLIEN, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris, Éditions de l'Herne, 2016, p. 15.

Il en retient trois : « celui philosophique (grec) du concept ; celui juridique (romain) de la citoyenneté ; et celui religieux (chrétien) du salut<sup>18</sup>. » Le concept d'universel serait d'abord né chez les Grecs, puisque ces derniers ont cherché le « tout ». Jullien prend pour exemple Socrate qui ne s'intéressa plus aux belles choses, mais à ce que pourrait être « le beau ». Jullien mentionne aussi Aristote qui, dans la *Métaphysique*, est sorti de l'« individuel » pour s'en aller dans l'« universel abstrait constituant la connaissance<sup>19</sup>. » Jullien tente de mesurer l'effet de la démarche aristotélicienne – le fait d'avoir abandonné l'individuel –, se demandant, au passage, si ce n'est précisément pas le but de la littérature de retrouver cet individuel perdu. Le deuxième plan est celui de l'universel instauré par les Romains, le plan de la citoyenneté : « L'importance historique de Rome [...] est ainsi d'avoir étendu le partage de sa propre citoyenneté jusqu'à rendre celle-ci commune à tout l'Empire [...]»<sup>20</sup>. Ici, Jullien souligne que Rome n'est qu'une cité « individuelle » comme une autre qui s'est élevée au rang d'« universel ». Enfin, le troisième « plan » exposé par Jullien correspond à l'universel du christianisme qui serait le partage d'une même foi. Cette forme d'universel, selon Jullien, ne serait pas inclusive, comme l'est l'universel de la citoyenneté romaine, mais exclusive. Plus précisément, la foi chrétienne rejeterait tout ce qui ne relèverait pas de la grâce et de l'amour de Dieu<sup>21</sup>. Julien explique que la foi en le Christ aurait transformé la nature des êtres humains. Ceux-ci sont dorénavant considérés comme « enfants de Dieu » et la religion leur aurait enlevé toute différence ou, en d'autres mots, toute « individualité ». Voilà donc en quoi consiste l'« universel » pour Jullien : un concept fondé sur l'accumulation de définitions au fil du temps.

---

<sup>18</sup> *Op. cit.*, p. 16.

<sup>19</sup> *Op. cit.*, p. 17.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 20.

<sup>21</sup> *Op. cit.*, p. 21-22.

Aspirer à un tel universel est-il valable ? Jullien nous répond que « l'universel pour lequel il faut militer est [...] un universel [...] qui n'est jamais comblé [...] »<sup>22</sup>. » De surcroît, Jullien soutient que cet universel « incomplet » n'impose plus de limites et nous entraîne dans le « commun », qui sera décrit plus loin.

Jullien remet ensuite en question l'idée d'« uniforme ». On pourrait être porté à croire que l'uniforme est l'objectif de l'universel. Selon le penseur, c'est l'inverse. L'uniforme vient corrompre l'universel. De plus, il ne découle pas de la logique, c'est une fabrication que l'on aurait normalisée et banalisée. Pour Jullien, l'uniforme a une utilité d'un point de vue économique, mais pas social. L'universel et l'uniforme n'auraient donc pas leur place dans le domaine éthique. D'une part, parce que l'universel cherche l'absolu (ce que Jullien appelle « l'un »). D'autre part, parce que l'uniforme n'est que le « un » remodelé. Ce qui fait en sorte que l'universel et l'uniforme ne tendent pas à l'« universalité », mais, paradoxalement, au « singulier ».

Par conséquent, Jullien propose le concept de « commun » pour ce qui a trait au domaine de l'éthique et de la politique puisque celui-ci peut faire l'objet de partage. Contrairement à l'uniforme, le commun n'est pas ce qui se ressemble ou s'assimile, d'où le concept de « commun différent » que François Jullien juge plus fécond. Il note également que le commun ne s'impose pas d'emblée comme le fait l'universel. En effet, le commun se transmet et se choisit à un degré variable. Cependant, il ne faut pas que la distinction entre ces différents communs les amène à se rabattre sur eux-mêmes, ce qui relèverait alors selon Jullien du « communautarisme ».

---

<sup>22</sup> *Op. cit.*, p. 27.

## Le passage de la différence à l'écart : un nouveau traitement de l'altérité

C'est dans le troisième chapitre d'*Il n'y a pas d'identité culturelle* que François Jullien développe les concepts de « différence » et d'« écart », les deux notions phares qui font la particularité du travail que j'entends réaliser. Dans ce chapitre, Jullien propose un déplacement conceptuel : « en place de la différence invoquée, je proposerai d'aborder le divers des cultures en termes d'*écart* ; en place d'identité, en termes de *ressource* ou de *fécondité*<sup>23</sup>. » Nous nous intéresserons plus loin à cette « nouvelle » conception de l'identité. Commençons par distinguer les termes de différence et d'écart.

Pour résumer la pensée de Jullien, disons que la différence définit l'altérité par la « distinction » et l'écart par la « distance »<sup>24</sup>. La différence implique un rapport de verticalité ou, autrement dit, de supériorité. L'écart, quant à lui, repose sur un rapport d'horizontalité, par lequel les deux entités qui la composent sont prises pour ce qu'elles sont, pour ce qui les rassemble et les dissocie, sans que l'une serve de modèle ou de source de comparaison à l'autre. Aussi, la différence cherche à classer, par conséquent, à identifier, alors que l'écart n'a pas cette vocation.

Pour Jullien, le régime de la différence conduit les cultures à se refermer sur elles-mêmes. C'est pourquoi il propose de traiter l'altérité en fonction du régime de l'écart, car celui-ci tend plutôt vers l'ouverture.

---

<sup>23</sup> *Op. cit.*, p. 34.

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 35.

Dans le troisième chapitre, Jullien précise comment l'écart peut mener à l'« entre », un principe qu'il préconise, et qui donne à l'écart une grande valeur :

L'écart, par la distance ouverte entre l'un et l'autre, a fait apparaître de l'« entre » [...]. Dans la différence, chacun s'en retournant de son côté, s'étant séparé de l'autre pour mieux identifier son identité, il n'y a pas d'« entre » qui s'ouvre entre eux et plus rien ne se passe. Mais, dans l'écart, en revanche, c'est grâce à l'*entre* ouvert par la distance apparue que chacun, au lieu de se replier sur soi-même [...], reste tourné vers l'autre, mis en tension par lui – en quoi l'écart est à vocation éthique et politique<sup>25</sup>.

Ensuite, Jullien précise que l'entre ne représente pas quelque chose en particulier. Cela ne signifie pas pour autant que l'entre ne produit pas d'effet : « Car c'est dans l' "entre", cet entre ouvert par écart [...], que "quelque chose" effectivement passe (se passe) qui déclôt l'appartenance et la propriété, celle qu'on bâtit par différence, et que se défait donc l'identité<sup>26</sup>. »

En somme, dans ce troisième chapitre d'*Il n'y a pas d'identité culturelle*, le philosophe nous invite à quitter le régime de la différence, qui cherche à uniformiser l'identité, pour passer au régime de l'écart. Car l'écart force les diverses identités dans une dynamique d'échange, alors qu'elles ont des « différences ».

L'écart mène ainsi à repenser l'identité culturelle chez Jullien. Il faudrait à présent la considérer en termes de « ressources »<sup>27</sup>. C'est d'ailleurs le propos du quatrième chapitre de l'essai qui porte le même titre que celui de l'ouvrage : « Il n'y a pas d'identité culturelle ».

---

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 38-39.

<sup>26</sup> *Op. cit.*, p. 39-40.

<sup>27</sup> *Op. cit.*, p. 41.

## La culture : une caractéristique de l'identité ?

Selon Jullien, on ne peut pas faire de la culture une caractéristique de l'identité, car cela reviendrait à considérer la culture comme quelque chose d'immuable. Qui plus est, Jullien nous rappelle que l'idée de « fonds culturel commun » ne va pas de soi, qu'il s'agit d'une invention. Et que si un tel « fonds » existait, cela ferait en sorte qu'il y aurait des cultures supérieures et inférieures. Encore une fois, voici pourquoi Jullien croit qu'on ne peut pas aborder la diversité culturelle en fonction du régime de la différence. D'une part, parce que ce régime entraînerait les cultures vers le repli identitaire. D'autre part, parce qu'il viendrait figer l'identité de chaque culture. Il s'agit d'un effet paradoxal, puisque « le propre du culturel est de muter et de se transformer [...] »<sup>28</sup>.

On dit d'une langue qu'elle est morte, quand plus personne ne la parle, quand elle ne change plus. Il en va de même des cultures. La « transformation » est à la base de la culture, et c'est pour cette raison qu'on ne peut pas fixer les caractéristiques d'une culture, donc encore moins dire qu'elle possède une identité<sup>29</sup>. Jullien prend pour exemple la culture française. Peut-elle se définir sous la plume d'un seul auteur ? Non. La culture française ne se représente pas sous la vision de l'un plus que de l'autre. Elle se représente sous l'écart, la tension entre les différentes visions. Il faut donc se tourner vers l'écart puisqu'il crée un « entre » qui constitue la réussite d'une culture ou plutôt sa « ressource »<sup>30</sup>.

---

<sup>28</sup> *Op. cit.*, p. 45.

<sup>29</sup> *Op. cit.*, p. 46.

<sup>30</sup> *Idem.*

## Les « ressources » culturelles au lieu de l'identité culturelle

Cette approche nous prépare au sujet développé dans le cinquième chapitre de l'essai : ce n'est pas l'identité culturelle qu'il faut défendre, mais les « ressources » culturelles. François Jullien tient à faire la distinction entre les deux. « Défendre une identité culturelle » fait de la culture une possession. Tandis que « défendre des ressources » crée une inclusion continue. Cela fait en sorte que la culture n'est pas la propriété de l'un, mais de tous. Pour Jullien, ces ressources seraient aujourd'hui menacées sur deux fronts. D'un côté, la quête de l'universel, tel qu'on l'a vu, n'est que de l'uniformisation « déguisée » en universel. De l'autre, elles sont mises en péril par cette autre dynamique défensive qu'est le « communautarisme », parce qu'il entraîne le repli des cultures sur elles-mêmes.

Comment défendre les ressources d'une culture ? Jullien répond qu'il ne faut pas comprendre « défendre » dans le sens de protéger, mais dans le sens d'« activer<sup>31</sup> ». Il faut noter qu'« identité culturelle » est au singulier et que « ressources culturelles » est au pluriel. Chercher à définir la culture par l'identité, c'est appliquer le singulier à quelque chose qui est multiple. Il faut donc repenser notre rapport à la culture. Jullien répète que la culture n'est pas quelque chose que l'on possède, qu'elle n'est pas la propriété d'un groupe ethnique ou social. La culture est quelque chose qu'on choisit de rendre à son usage. Ainsi, les ressources des différentes cultures ne sont pas incompatibles. Elles peuvent très bien s'entremêler et sont à la disposition de tous ceux qui font l'effort d'en bénéficier<sup>32</sup>.

---

<sup>31</sup> *Op. cit.*, p. 55.

<sup>32</sup> *Op. cit.*, p. 64.

## Le passage de l'écart au « commun »

Le chapitre six d'*Il n'y a pas d'identité culturelle* poursuit l'idée d'écart que François Jullien avait développée dans le troisième chapitre de l'essai. Encore une fois, Jullien insiste sur le fait que l'écart permet une ouverture : « [les] *écarts* culturels sont des déploiements ouvrant de nouveaux possibles et découvrant d'autres ressources. Ils font sortir la culture de l'ornière de sa tradition, la pensée du confort de son dogmatisme [...] et réengagent l'esprit dans une aventure<sup>33</sup>. »

L'écart, c'est explorer de nouvelles approches, c'est s'éloigner du conforme. L'écart déploie et déploie continuellement la pensée<sup>34</sup>. Tandis que l'écart agit avec dynamisme, la différence, par son exigence de classification – et de hiérarchisation –, contraint les choses à rester dans le même état. Ainsi, Jullien mentionne à nouveau que le rapport aux cultures, sous le système de la différence, engendre de l'isolement. Dans l'écart, les éléments distinctifs des cultures sont placés en vis-à-vis, soit au même niveau, et se répondent.

Et c'est cette mise en relation qu'est l'écart qui permet d'accéder au « commun » selon Jullien : « le commun est d'où se déploient les écarts et les écarts sont ce qui déploie le commun<sup>35</sup>. » Le commun n'est pas ce qui est similaire et encore moins une assimilation : le commun est fondé sur l'intégration, il promeut l'échange et le dialogue.

---

<sup>33</sup> *Op. cit.*, p. 67.

<sup>34</sup> *Op. cit.*, p. 69.

<sup>35</sup> *Op. cit.*, p. 76.

## Le « dialogue des cultures » par le biais de la traduction

Dans le dernier chapitre d'*Il n'y a pas d'identité culturelle*, François Jullien s'interroge sur le « dialogue des cultures »<sup>36</sup>. Depuis toujours, on rêve que les cultures forment un ensemble harmonieux. Comment s'accomplira cette union ? Tomberons-nous dans le piège de l'uniformisation ? Dans quelle langue le dialogue se fera-t-il ? En anglais, la langue de la mondialisation ? Cela ne reviendrait-il pas à assimiler les cultures à celle que l'on aurait désignée comme dominante ? Voici plutôt ce que suggère Jullien :

Le dialogue ne peut se faire que dans la langue et de l'une et de l'autre, [...] dans l'*entre* ouvert par la traduction. [...] Le monde à venir doit être celui de l'entre-langues : non pas d'une langue dominante, [...] mais de la traduction activant les ressources des langues les unes par rapport aux autres<sup>37</sup>.

La traduction permet qu'il y ait du mouvement entre les cultures. Cet échange qu'est la traduction ouvre à d'autres cohérences et à d'autres modes d'intelligibilité<sup>38</sup>. La réflexion de Jullien sur la traduction est d'un très grand intérêt pour quiconque se préoccupe de l'avenir des relations entre les pays et les cultures, mais elle déborde l'objet de ce mémoire qui se concentre, donc, sur la théorie des régimes de différence et d'écart que Jullien défend dans son essai. Retenons de sa pensée qu'il faut accepter les « différences » plutôt que de les repousser, ce qui amène à basculer de la différence à l'écart. Nous verrons dans les prochains chapitres de ce mémoire comment ce mouvement de bascule est perceptible, à des degrés variables et selon diverses modalités, dans les trois pièces à l'étude.

---

<sup>36</sup> *Op. cit.*, p. 79.

<sup>37</sup> *Op. cit.*, p. 88-89.

<sup>38</sup> *Op. cit.*, p. 90.

## Affirmation de soi : sous les phénomènes de dialogisme et de polyphonie

Dans le chapitre d'introduction de ce mémoire, j'ai suggéré que l'analyse des manifestations de l'affirmation de soi et de ses effets sur l'autre serait basée sur les phénomènes de dialogisme et de polyphonie. Il s'avère à présent opportun de développer davantage ces différents concepts. Le terme *dialogique* a d'abord été théorisé dans les travaux de Mikhaïl Bakhtine à la fin des années 1920, notamment dans *La poétique de Dostoïevski*. Le dialogisme bakhtinien repose sur une pluralité des voix. Est dialogique tout ce qui fait percevoir ces voix, les incite à s'exprimer à leur manière et à correspondre entre elles.

Au théâtre, comme l'a écrit Anne Ubersfeld, l'énonciation est double, elle fait donc nécessairement entendre plus d'une voix : « La parole théâtrale est toujours dialogique par définition : il n'y a pas à l'énoncé théâtral un *sujet un* ; une parole au théâtre qui n'ait qu'un énonciateur est impossible<sup>39</sup>. » Pour Ubersfeld, les deux principales instances énonciatives que sont l'émetteur et le récepteur sont doublées au théâtre. E1 et E2, les deux énonciateurs, correspondent à l'auteur (E1) de la pièce et à ses personnages (E2). Puis, le discours du/des locuteur(s) est adressé à deux destinataires : les personnages (D1) et les spectateurs (D2).

Partant des travaux de Bakhtine, le théâtrologue québécois Hervé Guay a entrepris d'adapter le concept de dialogisme au théâtre contemporain, ce qui l'a conduit à suggérer que ce théâtre est passé à un nouveau type de dialogisme qu'il désigne comme « hétéromorphe ».

---

<sup>39</sup> Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, p. 9.

## Le dialogisme « hétéromorphe » d'Hervé Guay

Dans un premier article publié dans la revue *Tangence* en 2008, Hervé Guay décrit comment le dialogisme théâtral s'est déplacé du texte, d'un modèle dialogique dominé par la figure de l'auteur, à la représentation, en faisant place à une coprésence de voix et de langages ou, autrement dit, à une « hétéromorphie » :

Le théâtre passe [...] d'un modèle dialogique textuel sous l'autorité de l'auteur à un modèle dialogique spectaculaire [...] qui intègre peu à peu un nombre croissant de discours relativement autonomes [...]. Cette reconfiguration des responsabilités théâtrales a entraîné de nouveaux rapports au public. Nous sommes ainsi en présence [...] d'un nouveau dialogisme [...] <sup>40</sup>.

Une première caractéristique de ce nouveau dialogisme est donc la pluralité des voix dans l'énonciation théâtrale. Ces voix, selon Guay, « se juxtaposent les unes aux autres, entrent en concurrence, créent des contrastes marqués [...] ou encore entraînent des digressions imprévisibles ou des effets de choralité <sup>41</sup>. »

Le nouveau dialogisme de Guay mène ainsi à un discours relevant de la multiplicité et engendre un objet hétéromorphe. De plus, ce renouvellement entraîne une exploration de l'altérité en tant que phénomène pluriel <sup>42</sup>. La pensée d'Hervé Guay converge avec celle de François Jullien puisque cette idée de pluralité des voix dans le dialogisme hétéromorphe relève de la même logique que celle du régime de l'« écart ». Les deux promeuvent le dialogue dans la société.

---

<sup>40</sup> Hervé GUAY, « Vers un dialogisme hétéromorphe » dans *Tangence*, numéro 88, 2008, p. 68.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 69.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 75.

Dans un autre article, publié en 2010 dans *L'Annuaire théâtral*, Guay juxtapose les notions d'hétéromorphie et de polyphonie. L'hétéromorphie, au théâtre, est indissociable de la nature composite de ce dernier. Cela s'avère particulièrement dans le théâtre contemporain : il est hétéromorphe puisqu'il repose sur l'interartialité et sur l'intermédialité, c'est-à-dire, sur l'interaction de pratiques artistiques et de différents médias au sein d'une œuvre (écrite comme scénique). Ensuite, Guay précise le lien entre hétéromorphie et polyphonie. Puisque le théâtre contemporain est composé de diverses formes, il doit nécessairement mobiliser une pluralité de discours et de langages, instaurant, par conséquent, une pratique polyphonique.

Un aspect marquant de cette hétéromorphie tient donc au fait qu'elle introduise l'altérité dans la fabrication de l'événement théâtral. En d'autres mots, l'hétéromorphie ne s'oppose pas à la différence, elle l'implique, on pourrait même dire qu'elle l'invite<sup>43</sup>. Dans l'article, Guay décrit également comment le nouveau dialogisme hétéromorphe déplace la dynamique de l'échange des relations intrapersonnages vers celles entre émetteurs et récepteurs<sup>44</sup>. Pour décrire cette nouvelle relation émetteur/récepteur, Guay propose dix stratégies générales d'énonciation et de réception du discours spectaculaire (cinq pour chacune). Ces stratégies sont très diversifiées et correspondent à une grande variété de situations dramatiques. Parmi ces différentes stratégies, trois stratégies d'énonciation du discours spectaculaire et deux stratégies de réception seront particulièrement intéressantes pour l'étude du théâtre de Fabien Cloutier.

---

<sup>43</sup> Hervé GUAY, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence » dans *L'Annuaire théâtral*, numéro 47, 2010, p. 16.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 17.

Une première stratégie d'énonciation, décrite dans l'article de Guay, est la stratégie de performance. Elle correspond au fait que le performeur parle de façon directe au public afin de briser l'illusion de la fiction. Dans cette stratégie, le performeur donne l'impression de plus ou moins assumer la fonction de personnage, au point tel qu'il semble s'incarner lui-même<sup>45</sup>.

Une seconde stratégie est celle de l'utilisation plus fréquente du monologue. Toutefois, dans le théâtre contemporain, nous n'avons plus affaire au monologue classique, mais plutôt au monologue intérieur qui se distingue par un « désordre émotionnel ou cognitif »<sup>46</sup>. Également, le monologue brise l'illusionnisme, le « quatrième mur », et rend encore plus clair le fait que l'acteur s'adresse aux spectateurs<sup>47</sup>.

Une dernière stratégie d'énonciation, relevée par Guay, est celle de l'autoreprésentation. Il s'agit du fait que le public a conscience de la double énonciation au théâtre. En effet, il sait que le discours des personnages s'adresse à la fois à ces derniers et à lui-même<sup>48</sup>.

Pour ce qui est de la réception du discours spectaculaire, il y a d'abord la stratégie immersive. Elle vise à réduire l'espace entre la salle et la scène, ce qui augmente le sentiment de participation au discours spectaculaire chez le public<sup>49</sup>. Finalement, il y a la stratégie intimiste. Elle veut transformer le spectacle en une expérience individuelle. La stratégie intimiste donne l'impression que le performeur s'adresse à un seul interlocuteur, ce qui fait ressentir au spectateur un sentiment de proximité<sup>50</sup>.

---

<sup>45</sup> *Op. cit.*, p. 19-20.

<sup>46</sup> *Op. cit.*, p. 20.

<sup>47</sup> *Op. cit.*, p. 21.

<sup>48</sup> *Op. cit.*, p. 22.

<sup>49</sup> *Op. cit.*, p. 24.

<sup>50</sup> *Op. cit.*, p. 25.

## Conclusion du chapitre

Les dynamiques que Guay associe au dialogisme hétéromorphe ne sont pas nécessairement et directement toutes liées aux questions d'identité. Cependant, les échanges et déplacements qu'elles produisent forcent non seulement à redéfinir les agentivités, mais à les situer dans une nouvelle configuration les unes par rapport aux autres. C'est ainsi que les concepts d'identité et d'altérité, théorisés et largement commentés dans les divers ouvrages cités plus tôt et, en particulier, chez François Jullien viennent préciser les enjeux du dialogisme hétéromorphe. On pourrait même dire qu'ils en définissent la cause et l'objet. C'est le cas dans les trois œuvres de Fabien Cloutier.

Dans les deux chapitres qui suivent, nous verrons comment la construction de l'identité et le rapport à l'altérité se développent dans le théâtre de Fabien Cloutier. Nous verrons comment les pièces à l'étude mettent en jeu à la fois le régime de la différence et celui de l'écart, en basculant du premier au second. Le recours aux travaux d'Hervé Guay sur les notions de dialogisme et de polyphonie permettra d'analyser plus précisément les manifestations de l'affirmation de soi et ses effets variables sur l'autre. L'œuvre de Fabien Cloutier est justement fondée sur cette variabilité, sur des mouvements, des situations changeantes qui passent du jeu d'oppositions binaires et figées à celui de dynamiques multidirectionnelles, polymorphes et multidimensionnelles. C'est ce qui fait sa richesse et son originalité.

## CHAPITRE 2 : Identité et altérité sous le régime de la différence

Le présent chapitre sera consacré au premier régime identitaire selon François Jullien, soit, celui de la « différence ». Dans ce régime, l'individu entretient un rapport de verticalité, de supériorité avec l'autre. Autrement dit, dans ce système, la notion d'altérité comporte une connotation négative. Ce chapitre fera donc un examen du système de la différence dans les trois pièces du corpus. Il s'agira d'identifier diverses manifestations de l'affirmation de soi dans chacune des pièces. Cela permettra de centrer la réflexion sur la construction identitaire dans le théâtre de Fabien Cloutier et d'observer son incidence sur le rapport avec l'autre, c'est-à-dire, sur la perception de l'altérité. Pour ce faire, j'étudierai le système d'énonciation des trois pièces, entre autres par l'analyse des différents types de dialogue. Pour *Scotstown*, je m'intéresserai aux effets du monologue et du discours rapporté. Pour *Billy (les jours de hurlement)*, je porterai mon attention sur le « dialogue de sourds<sup>1</sup> » entre les personnages. Pour *Bonne retraite, Jocelyne*, je me concentrerai sur l'analyse du polylogue.

Enfin, je m'intéresserai aux personnages, en me penchant sur leur discours et sur les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres, afin d'en dégager des dynamiques de hiérarchisation. À la lumière de cette analyse, nous pourrions voir que la figure de l'autre, dénigrée dans *Scotstown*, est celle de l'étranger et dans *Billy*, celle du pauvre. Dans *Bonne retraite, Jocelyne*, la figure de l'autre se révèle à l'intérieur même de la cellule familiale.

---

<sup>1</sup> Selon le *Guide littéraire* de Carole Pilote, il s'agit d'un « monologue à deux » où chaque personnage parle seul ou à un interlocuteur invisible. Carole, PILOTE, *Guide littéraire*, 3<sup>e</sup> édition, Montréal, Chenelière Éducation, 2012, p. 114.

## **Énonciation théâtrale : la nouvelle relation émetteur/récepteur**

Avant d'étudier le système d'énonciation de chaque pièce, il n'est pas inutile d'expliquer le fonctionnement de l'énonciation au théâtre en général. Quand on s'intéresse au système d'énonciation, il faut avant tout savoir reconnaître les instances énonciatives. Dans le schéma de la communication de Jakobson, les deux instances énonciatives sont l'émetteur et le récepteur.

L'émetteur est celui qui assume le discours. Tel qu'indiqué dans le premier chapitre du présent mémoire, Anne Ubersfeld défend l'idée qu'au théâtre, l'énonciation est double. Il y a donc deux énonciateurs (E1) et (E2). L'énonciateur premier (E1) est l'auteur, en l'occurrence, Fabien Cloutier. C'est lui qui a créé ses pièces et qui en a organisé le contenu. Cette instance énonciative n'est pas l'objet de mon analyse. Celle qui m'intéresse, c'est l'énonciateur second (E2), c'est-à-dire, les personnages. La parole leur est laissée par l'entremise de dialogues que j'analyserai plus loin.

L'énonciateur, qu'il s'agisse de l'auteur ou des personnages, destine son discours à un récepteur, également appelé destinataire. Encore une fois, au théâtre, celui-ci est dédoublé. À un premier niveau (D1), le destinataire est un personnage (celui auquel s'adresse le personnage parlant). Puis, au second niveau (D2), le destinataire correspond aux spectateurs ou lecteurs de la pièce.

Au premier chapitre de ce mémoire, nous avons également vu que le dialogisme hétéromorphe, théorisé par Hervé Guay, est moins axé sur les relations intrapersonnages et qu'il touche davantage la relation émetteur/récepteur. Puis, nous avons examiné diverses stratégies d'énonciation et de réception du discours spectaculaire pour décrire cette nouvelle relation émetteur/récepteur.

Parmi les stratégies d'énonciation, il faut retenir celle qui se fonde sur l'autoreprésentation, c'est-à-dire, celle où le public a justement conscience de la présence de cette double énonciation au théâtre : il sait que le discours des personnages s'adresse à la fois à ces derniers et à lui-même.

Parmi les stratégies de réception, j'ai évoqué la stratégie immersive. C'est celle qui vise à réduire l'espace entre la salle et la scène, notamment par le bris du quatrième mur. On ne trouve pas cette stratégie dans *Bonne retraite, Jocelyne* puisque cette pièce se rapproche plus du théâtre traditionnel que les deux autres. Toutefois, comme nous le verrons, les choses sont différentes dans les deux autres pièces : le bris du quatrième mur est partiel dans *Billy (les jours de hurlement)* et il est total dans *Scotstown*.

J'ai aussi évoqué la stratégie intimiste, comme autre stratégie de réception. C'est celle qui veut transformer le spectacle en une expérience individuelle. Elle donne l'impression que le performeur s'adresse à un seul interlocuteur, ce qui crée un sentiment de proximité chez le spectateur.

Au théâtre, les personnages, correspondant à l'énonciateur second (E2), transmettent leur discours par l'entremise de dialogues. Voyons à présent quels types de dialogue caractérisent le mieux chacune des pièces.

## ***Scotstown* : monologue et discours rapportés**

*Scotstown* est une pièce de théâtre qui a les apparences d'un conte. D'ailleurs, la première version de la pièce, intitulée *Oùsqu'y é Chabot ?*, était un « conte de Noël », qui avait été présenté au théâtre la Licorne le 6 décembre 2005, dans le cadre d'une série de représentations ayant pour titre « Contes urbains »<sup>2</sup>. Le personnage/conteur y tient ainsi le rôle de narrateur – le narrateur étant, dans ce cas-ci, un énonciateur qui assume la narration. Il peut être absent ou présent. Dans le cas de *Scotstown*, il s'agit d'un narrateur présent. S'il raconte sa propre histoire, on parle de narrateur sujet, s'il raconte celle d'autres personnages, de narrateur témoin. Le « chum à Chabot » incarne les deux à la fois. Lorsqu'il assume le rôle de narrateur sujet, cela a pour effet de renforcer la subjectivité du récit. Lorsqu'il assume le rôle de narrateur témoin, cela produit au contraire un effet de distanciation par rapport au récit. Pour ce qui est de la dimension narrative, la focalisation du chum à Chabot est interne puisqu'elle se limite à celle d'un seul personnage. Une telle focalisation crée un récit subjectivé qui présente une vision personnelle et filtrée du narrateur.

Précisons que le chum à Chabot est le seul personnage présent sur scène. Le type de dialogue principal est donc le monologue. Dans celui-ci, le personnage s'adresse directement au public. La stratégie de réception du discours spectaculaire adoptée ici est de type immersif puisque le quatrième mur est inexistant et que l'espace entre la salle et la scène, entre le public et le personnage, est réduit à l'extrême.

---

<sup>2</sup> CEAD : *Ousqu'y é Chabot?*, [En ligne], [http://www.cead.qc.ca/cead\\_repertoire/id\\_document/7901](http://www.cead.qc.ca/cead_repertoire/id_document/7901) [consulté le 28 novembre 2019].

Cette immersion se manifeste dans le monologue par les nombreuses interpellations faites au public. Dans le premier conte, le personnage entre en scène en demandant aux spectateurs s'ils n'auraient pas vu son ami Chabot : « Y a pas quequ'un icitte qui l'a vu Chabot ?<sup>3</sup> ». L'adverbe de lieu *ici* sert de déictique spatial qui permet de révéler l'endroit où se trouve le locuteur au moment où il émet son énoncé (en l'occurrence la salle de spectacle du théâtre La Licorne). Dans la même histoire, quelques lignes plus loin, le chum à Chabot pose une question au public : « Scotstown / Vous savez c'est où ?<sup>4</sup> ». Cette phrase interrogative est une tentative du personnage pour instaurer un lien de complicité. Puis, n'obtenant pas de réponse, il réagit avec humeur : « Crisse y a pas grand monde / Qui a déjà sorti d'chez-eux icitte<sup>5</sup> ». Cette phrase nous en apprend sur la relation entre le locuteur et le destinataire. Elle détermine le statut inférieur du destinataire en fonction du locuteur. Dès ce moment, on se trouve dans le régime de la différence, car il y a un rapport de verticalité, c'est-à-dire de supériorité, entre le soi (le chum) et l'autre (le public).

La pièce *Scotstown* est composée de cinq contes et d'un intermède. Le deuxième conte de la pièce commence également avec une interpellation du public :

Bon / Ça va vous aut'? / *Good* / [...] Là tantôt quand chu rentré / En disant « Chabot Chabot » / C'était arrangé / [...] Chu rentré d'même pour vous mett' dedans / [...] Tout c'que j'vas dire à soir / C'est vré / Chu pas icitte pour vous bullshiter / Pis vous pelleter d'la marde / Moé / Des osties d'menteurs / Ça m'a toujours fendu l'cul / Faque chu pas d'même en tabarnac<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Puisque les trois pièces du corpus sont du même auteur, j'aurai recours aux abréviations suivantes pour les notes de bas de page à venir : *S* pour *Scotstown*, *B* pour *Billy (les jours de hurlement)* et *BRJ* pour *Bonne retraite, Jocelyne*. Dans le cas de la citation actuelle : *S*, p. 7.

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> *Idem*.

<sup>6</sup> *S*, p. 24.

Cet énoncé est contradictoire puisque le personnage dit qu'il n'est pas là pour invectiver – « pelleter d'la marde » – alors que c'est ce qu'il a déjà fait et ce qu'il continuera de faire. « Tout c'que j'vas dire à soir / C'est vré », le chum à Chabot est tellement convaincu de détenir la vérité qu'il ne se rend même pas compte qu'il est dans le régime de la différence. Après le troisième conte, vient l'intermède. C'est l'occasion pour le personnage d'inviter le public à chanter avec lui la chanson à répondre : « Le bœuf de mon voisin a des grosses câlisses de gosses ». Encore une fois, il s'agit d'une tentative d'instaurer un lien de complicité afin que le chum obtienne l'adhésion et l'appui des spectateurs à ses propos. Le sentiment de proximité, créé par cette chanson grivoise, nous amène à accepter les propos du personnage et à demeurer comme lui dans le système de la différence.

Plus tôt, je mentionnais que le personnage assumait le rôle de narrateur sujet lorsqu'il racontait sa propre histoire et le rôle de narrateur témoin lorsqu'il racontait celle des autres. Le chum à Chabot est le seul personnage présent sur scène, mais il n'est pas le seul personnage de la pièce. Pour faire parler les autres personnages, il emploie le discours rapporté<sup>7</sup>. Par exemple, dans *Oùsqu'y é Chabot ?*, le personnage principal fait parler son chum au moyen du discours direct : « Là Chabot y dit : "Pourquoi qu'on irait pas fêter Noël à Montréal ?"<sup>8</sup> ». Le discours direct permet au narrateur de rendre compte des paroles d'autrui sans les assumer. De plus, cela permet de restituer les propos dans leur spontanéité, ce qui en conserve la portée.

---

<sup>7</sup> Le discours rapporté est un type de discours permettant de citer les paroles ou les pensées d'autrui. Cela peut se manifester de différentes manières. Il y a, entre autres, le discours direct qui reproduit les propos d'autrui en les citant directement. Cela se fait grâce à un verbe d'énonciation, des deux-points ou d'un tiret et de guillemets.

<sup>8</sup> *S*, p. 8.

Pour favoriser la fluidité du récit, le chum à Chabot rapporte aussi directement le discours d'autrui, mais sans verbe d'énonciation et marques typographiques particulières. Il s'agit alors de discours direct libre comme dans l'extrait suivant :

Aux quat'chemins de Bury / Y a un bonhomme qui fait du pouce / [...] Me semb q'y r'semb' au bedeau de Scotstown / [...] « Vot' eau bénite as-tu gelée ou bedon / Vous manquez de corps du Christ pour à soir ? » / Y répond pas / « Ça va-tu / Avez-vous frette ? » / « Oussé qu'vous allez les jeunes ? »<sup>9</sup>

Ici le personnage reprend les paroles du bedeau, « Oussé qu'vous allez les jeunes ? », sans toutefois l'annoncer. De plus, que ce soit du discours direct ou du discours direct libre, à l'oral, lors des représentations de la pièce, le chum prend la voix et l'idiolecte des autres personnages. Il recourt à cette imitation moqueuse dans le but de discréditer leurs propos. Il agit de la même façon à l'endroit de son chum Chabot. Dans l'extrait cité au bas de la page précédente, soit « Pourquoi qu'on irait pas fêter Noël à Montréal ? », le conteur prend une drôle de voix pour rapporter les propos de Chabot<sup>10</sup>. De même, avec l'affirmation « Montréal / Crisse de plan d'nèg' de tabarnac<sup>11</sup> », on comprend que le chum désapprouve l'idée de Chabot. Nous sommes une fois de plus dans le régime de la différence puisque le personnage entretient avec la figure de l'autre, que ce soit ou non celle d'un proche, un rapport hiérarchique de verticalité. Mis à part le discours direct et direct libre, le chum recourt aussi au discours indirect. Celui-ci, rappelons-le, consiste à reformuler les paroles d'autrui par un verbe d'énonciation, par la subordination, par le changement des personnes verbales et par un jeu des temps verbaux, comme dans l'extrait suivant :

---

<sup>9</sup> S, p. 10.

<sup>10</sup> Fabien CLOUTIER, *Fabien Cloutier : Scotstown et Cranbourne* [DVD vidéo], Montréal, Encore management, Groupe TVA inc. (division : TVA Films), 2015, 1 min 40 sec-1 min 44 sec.

<sup>11</sup> S, p. 8.

« Mon cousin lui / Y doit pas s'rappeler / De tout c'qui s'est passé dans l'poulailler / Quand y m'a rappelé 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”<sup>12</sup> ». Dans ce passage, les guillemets ne servent pas à identifier les paroles rapportées. Ils sont utilisés pour souligner une ironie, pour montrer que le chum juge son cousin. Enfin, le chum emploie le discours indirect libre. Celui-ci reformule aussi les propos rapportés. Toutefois, l'indirect libre ne comporte ni verbe d'énonciation, ni conjonction de subordination : « Selon Chabot / Y a pas une grosse qui peut résister à un slow cochon / Su une toune de Boom Desjardins<sup>13</sup> ». Le discours indirect augmente la part de subjectivité puisque le locuteur peut résumer les paroles d'autrui, voire les transformer lorsqu'il les reformule.

Ces divers exemples illustrent bien l'arsenal discursif dont se sert le chum pour affirmer son statut supérieur à l'égard, à la fois, du public et des autres personnages de la pièce. Le chum à Chabot, le seul personnage présent sur scène, tour à tour narrateur sujet et narrateur témoin, utilise le monologue pour s'adresser au public et le discours rapporté pour faire parler les autres personnages de la pièce. Le monologue et le discours rapporté créent ainsi un récit subjectivé qui présente une vision personnelle et filtrée du narrateur. Le monologue, l'une des stratégies d'énonciation du discours spectaculaire décrites par Hervé Guay, a également pour effet de réduire l'espace entre la scène et la salle et, donc, d'inciter le public à adhérer aux propos du chum. Ces procédés amènent le personnage et les spectateurs à s'installer dans le régime de la différence, puisque l'opinion de l'autre (les autres personnages) n'est pas prise en compte.

---

<sup>12</sup> S, p. 45.

<sup>13</sup> S, p. 15.

### ***Billy (les jours de hurlement) : dialogues « décalés » et en « temps réel »***

*Billy* met en scène trois personnages : la Mère d’Alice, le Père de Billy et la Madame. Dans la majeure partie de la pièce, le type de dialogue correspond à ce que Carole Pilote qualifie de « dialogue de sourds<sup>14</sup> ». Il s’agit d’un « monologue à deux » ou, le cas échéant, d’un « monologue à trois », où chaque personnage parle seul ou s’adresse à un interlocuteur invisible. Lors de la représentation, les comédiens sur scène se tiennent face au public, ce qui donne l’impression que les personnages s’adressent directement aux spectateurs. Cela a pour effet de leur faire ressentir un lien de proximité et de transformer le spectacle en une expérience collective mais, en même temps, individuelle pour chaque spectateur. Il s’agit de la stratégie intimiste, stratégie relevant donc de la réception du discours spectaculaire.

Pour illustrer le dialogue de sourds, observons cette capture d’écran<sup>15</sup> d’une représentation de la pièce et un lien internet d’une captation de la pièce<sup>16</sup>. Si l’on consulte la capture d’écran au haut de la page suivante, on peut constater que les comédiens regardent dans trois directions différentes. La Mère d’Alice regarde du côté cour, le Père de Billy regarde devant lui (vers le public) et la Madame regarde du côté jardin. Cette configuration exprime une vision tragique de la condition humaine puisqu’elle montre que les personnages ne communiquent pas les uns avec les autres et ne promeuvent donc pas le « vivre ensemble ».

---

<sup>14</sup> Carole, PILOTE, *Guide littéraire*, 3<sup>e</sup> édition, Montréal, Chenelière Éducation, 2012, p. 114.

<sup>15</sup> Yanick, MACDONALD, « Billy Théâtre du Grand Jour », 2012, *Les méconnus*, [en ligne], <https://lesmeconnus.net/billy-les-jours-de-hurlement-maudit-systeme-de-criss/> [consulté le 6 décembre 2019].

<sup>16</sup> Youtube : *Billy (Les jours de hurlement) – Théâtre du Bic*, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=oLcK5HkenoU> [consulté le 6 décembre 2019].



Pour ce qui est de la captation vidéo, il s'agit d'un extrait de la représentation de la pièce au Théâtre du Bic. L'extrait correspond aux pages 9 à 11 et 13 à 15 du texte. Comme précisé plus tôt, la majorité des dialogues de la pièce sont des dialogues de sourds. L'acte un et l'acte trois, dans leur entièreté, sont composés d'un dialogue de sourds. Dans l'acte deux, ce dialogue se poursuit, mais il est entrecoupé par un véritable dialogue entre le Père de Billy et la Madame. Le dernier acte est composé de la même manière que l'acte deux. Dans celui-ci, s'alternent un dialogue de sourds et un réel dialogue, cette fois entre la Mère d'Alice et le Père de Billy. Le dialogue de sourds confirme que les personnages de *Billy* se trouvent dans le régime de la différence. La suite de fragments discontinus que vient former ce type de dialogue traduit d'abord l'hyper individualisme des personnages. En effet, plutôt que d'avoir un dialogue avec un autre interlocuteur, les personnages préfèrent « s'entendre parler ». Ensuite, si le dialogue de sourds ne correspond pas à un monologue, mais à un réel dialogue, nous n'avons accès qu'aux répliques des personnages présents (la Mère

d'Alice, le Père de Billy, la Madame), et pas à celles des personnages invisibles. Les personnages présents nous placent donc dans le régime de la différence puisque la perception de l'autre (celle des personnages invisibles) n'a pas d'importance, seule celle des personnages présents (donc leur propre perception) est présentée.

Par la suite, si le dialogue de sourds ne correspond pas à dialogue entre les personnages présents et absents, mais qu'il s'agit d'un dialogue entre les trois personnages principaux, cela signifierait qu'ils s'interrompent mutuellement, et par conséquent, qu'ils se placent en position de supériorité l'un par rapport à l'autre. Enfin, le dialogue de sourds montre la non-communication entre les personnages. Malgré le fait qu'ils soient dans le même espace physique (la scène de la salle de spectacle), les personnages ne s'adressent pas la parole, à quelques exceptions près. Ils sont refermés sur eux-mêmes. Il n'y a qu'à deux moments, le premier à l'acte deux et le second au dernier acte, où il y a des réels dialogues entre les personnages. Et même dans ces moments peu nombreux, où il semble y avoir un dialogue entre deux individus, il se dégage un rapport de force, modelé sur le système de la différence, tel qu'on le retrouve dans le dialogue de sourds. Penchons-nous à présent sur chacun de ces véritables dialogues. Commençons par celui de l'acte deux :

LA MADAME – [...] Ta job / C'est pas poser des babillards / C'est dire que tu poses des babillards [...] / Diseur de posage de babillard [...] / Y devrait appeler ça / Préposé au pognage de cul / Pis au s'en câlissage ben / Que le monde ayent pas leu babillard

LE PÈRE DE BILLY – Va chier [...] / Va chier crisse de folle / Le monde peuvent ben s'sauver d'toé [...] / C'est pas parce que t'es vieille [...] / T'es vieille / Pis tu penses que ça t'donne le droit / De parler au monde / Comme tu veux vieille crisse [...] / Va chier!

LA MADAME – C'est yinque ça qu't'as dans yeule / Chier / Chier / Va chier / Belle génération / Belle génération d'marde<sup>17</sup>

---

<sup>17</sup> B, p. 52-53.

À ce moment, le marqueur de différence entre les personnages est la différence d'âge : l'éternel conflit générationnel. D'un côté, il y a la Madame, le personnage plus âgé des deux, qui se considère supérieure compte tenu de son âge. La Madame n'hésite d'ailleurs pas à donner dans le sophisme. Elle fait une généralisation hâtive lorsqu'elle tire la conclusion que toutes les personnes de la génération du Père de Billy tiendraient un langage vulgaire comme lui, ce qui ferait de cette génération une « génération d'marde ». D'un autre côté, il y a le Père de Billy qui reproche à la Madame de croire qu'elle est supérieure du simple fait qu'elle est d'une autre génération. Toutefois, le Père de Billy recourt lui-même à l'argument de l'âge lorsqu'il insinue que la Madame serait vieille et donc déconnectée de la réalité.

Après ce passage dialogué tendu survient une sorte de « réconciliation » entre les personnages, lorsque ces derniers se plaignent du « maudit système<sup>18</sup> ». En effet, le Père de Billy confie ses problèmes à la Madame. Il lui parle de ses enfants qui ont des difficultés d'apprentissage et qui devraient bénéficier des services d'un ou d'une orthopédagogue, mais à cause du manque de budget, ils ne peuvent le ou la voir qu'une heure par semaine. À ce moment, la Madame semble ressentir de la compassion pour le Père de Billy. On pourrait presque croire que les personnages sont alors passés au régime de l'écart. Toutefois, s'ils s'entendent un instant dans cette partie de la pièce, c'est parce qu'ils ont pour point commun leur aversion de la bureaucratie. Nous sommes donc encore dans le système de la différence.

---

<sup>18</sup> B, p. 54.

D'ailleurs, cette « réconciliation » entre le Père de Billy et la Madame est passagère, puisqu'à la fin du dernier acte, les personnages sont une fois de plus plongés dans le régime de la différence :

LE PÈRE DE BILLY – Une plainte tabarnac?

LA MADAME – T'avais yinque à grouiller/ Ton gros cul de gros lard

LE PÈRE DE BILLY – Tu veux j'parde ma job? / J'ai une famille moé crisse /J'ai deux enfants

LA MADAME – À l'ancienneté qu'j'ai / J'mérite mieux qu'ça [...] / Pas m'ortenir / Mes tites pinouches / T'es aurais dans face

LE PÈRE DE BILLY – Tes tites pinouches / Pis tes tits papiers / Pine-toi les dans l'cul / Pis crisse-moi patience<sup>19</sup>

Terminons cet examen des dialogues de *Billy* avec le dialogue *in presentia* du Père de Billy et de la Mère d'Alice au dernier acte. C'est le moment où se produit la confrontation appréhendée entre les deux parents. La Mère d'Alice accuse le Père de Billy d'être un parent négligent puisqu'il laisse son enfant dans la voiture : « c'est dangereux laisser un enfant dans un char / Pas de fenêtre un peu ouverte<sup>20</sup> ». Ce qu'elle ne sait pas, c'est que le Père de Billy agissait de façon très sécuritaire :

Était ouverte / Pas beaucoup / Parce qu'y neige [...] / Pis y fait frette / Mais le char virait oui / 'ec la fênete un peu ouverte [...] / [Billy] y aime pas ça / [...] / Y aime pas rentrer [...] / Le char vire / La chaufferette marche [...] / On barre le char [...] / Lui / Y est ben content / Y écoute sa musique dans l'char / [...] / Y chante / Tranquille / Y aime ça / On orvient dans l'char / Pis y est ben d'bonne humeur<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> B, p. 113-114.

<sup>20</sup> B, p. 94.

<sup>21</sup> B, p. 95-99.

Ironiquement, la Mère d’Alice était tellement pressée de venir faire la morale au Père de Billy, de « [lui] tomber dans face<sup>22</sup> » et, ainsi, affirmer sa « différence », qu’elle a elle-même commis la faute qu’elle reprochait aux parents de Billy. Elle a, en effet, oublié sa fille dans sa voiture. Ce moment marque le paroxysme du drame. Nous reviendrons plus tard sur ce dénouement moralisateur puisque celui-ci évoque l’échec du système de la différence, donc par extension, une promotion de l’écart.

### ***Bonne retraite, Jocelyne : un polylogue cacophonique***

*Bonne retraite, Jocelyne* est la pièce la plus conventionnelle des trois : elle met en scène des personnages qui s’échangent des répliques relativement banales. Contrairement aux deux autres, le quatrième mur est présent dès le début de la pièce et n’est jamais brisé. Si les personnages communiquent uniquement entre eux, cela ne signifie pas pour autant que le public n’est pas le destinataire de leurs propos.

Comme nous l’avons vu plus tôt lorsque nous nous sommes intéressés à l’énonciation théâtrale, cette dernière est double. Les deux énonciateurs (E1) et (E2), c’est-à-dire l’auteur et les personnages, adressent leurs discours à deux destinataires : d’abord aux personnages (D1) et ultimement aux spectateurs/lecteurs de la pièce (D2). Cette double énonciation correspond à la stratégie d’autoreprésentation d’Hervé Guay qui, rappelons-le, amène le public à prendre conscience que le discours des personnages s’adresse à la fois à ces derniers et à lui-même.

---

<sup>22</sup> B, p. 31.

*Bonne retraite*, Jocelyne s'apparente au théâtre traditionnel puisque l'échange verbal principal entre les personnages est le dialogue. Or, le dialogue de cette pièce est complexe, car il s'agit d'un polylogue. La différence entre le dialogue ordinaire et le polylogue est le croisement des répliques dans le dernier, c'est-à-dire, le fait qu'il y ait dialogue à plusieurs. Le polylogue permet, en particulier, de souligner l'égoïsme des personnages, car il révèle surtout l'absence d'écoute puisque les personnages se coupent sans cesse la parole.

Par exemple, à la fin de l'acte un, quand Jocelyne veut annoncer sa retraite et parle du décès de sa collègue, Brigitte et Jean parlent de leurs voyages dans le Sud, tandis que Paul, Keven et Justin parlent de tortues géantes des Galápagos<sup>23</sup>.

Un autre élément révélateur du polylogue est l'« allongement » du tour de parole des personnages. En moyenne, les personnages prennent au minimum une dizaine de répliques pour exprimer leurs idées. Globalement, la nouvelle dont l'annonce a été la plus lente est celle du départ de Jocelyne à la retraite. Il faut plus de cinquante répliques à Jocelyne pour le dire. Au premier acte, après avoir joué aux devinettes avec les membres de sa famille, Jocelyne veut faire son annonce :

« On rejouera tantôt hein [...] / Là on rejouera tantôt [...] / On rejouera tantôt / Là / Faut que je vous parle<sup>24</sup> ».

Ces trois tentatives de Jocelyne sont entrecoupées d'interventions d'autres personnages (les points de suspension) qui retardent d'autant la nouvelle. Dans ces répliques, la répétition du groupe de mots « on rejouera tantôt » crée un effet d'insistance. Mais Jocelyne a beau

---

<sup>23</sup> *BRJ*, p. 45-47.

<sup>24</sup> *BRJ*, p. 35.

se répéter, les autres ne l'écoutent pas, tous occupés qu'ils sont à parler du TDAH du collègue de Brigitte, à comparer les voyages dans le Sud format « tout inclus » aux voyages humanitaires, à débattre de la médecine alternative, de l'adoption internationale ou encore des droits des animaux.

Le polylogue correspond donc au mode dialogique dominant de *Bonne retraite, Jocelyne*. Au sein même de ce type de dialogue, on trouve des passages tendus marqués par un rythme syncopé. Par exemple, au premier acte, alors que les personnages sont censés s'amuser – ils jouent aux devinettes –, la tension qui existe entre eux est palpable, :

BRIGITTE – Maria Sharapova / [...] Quessé qu'à fait dans vie elle ? [...]

PAUL – Maria Sharapova / À joue au tennis [...]

BRIGITTE – Mais qui qui a écrit ça ? / [...] On avait dit du monde connu [...]

PAUL – C'est une grande joueuse de tennis / Est connue

BRIGITTE – Bon / Monsieur écoute le tennis

PAUL – Ça m'arrive

BRIGITTE – Ça va être le fun le jeu si t'as mis plein d'noms de sport / Que juste le monde qui ont trop d'temps à perdre connaissent<sup>25</sup>

Cet échange entre Paul et Brigitte souligne le conflit latent perceptible entre les personnages. Les répliques courtes, présentes tout au long de la pièce, cèdent à des répliques plus longues et plus cinglantes au dernier acte, alors que la tension est à son comble :

JEANNE – [...] Keven lui / Y s'trouve une p'tite job / Y s'fait une blonde / Q'y aime / Pis qu'on aime / Pis y est heureux / Pis toi / Tu dis que c'est normal que sa blonde orvienne pas?

---

<sup>25</sup> BRJ, p. 15-16.

JOCELYNE – Tu buvais pendant ta grossesse / Tu buvais [...] Faque Keven / Son pissage au litte / Pis si y ramasse de la marde au zoo / C’est peut-être de ta faute à toi<sup>26</sup>

À ce moment précis, la remarque accusatrice de Jocelyne marque l’achèvement d’une organisation discriminatoire fondée sur la morale et met en relief le rôle de bouc-émissaire qu’elle attribue à Jeanne. Les répliques de *Bonne retraite, Jocelyne* sont, dans l’ensemble, plutôt courtes que ce qu’on voit là, mais il arrive à certains personnages de s’épancher plus longuement. C’est le cas de Jocelyne. Ainsi, au dernier acte, on trouve une longue réplique du personnage<sup>27</sup>. Jocelyne y parle de sa rupture avec Claude Veilleux, un amour de jeunesse. À ce moment, Jocelyne est clairement dans le régime de la différence, cherchant à ramener l’attention sur elle, alors que les personnages sont en train de parler de la peine d’amour de Keven. Elle minimise alors la souffrance de ce dernier et le déprécie en tant que personne, le reléguant au rang de membre secondaire, voire négligeable de la famille.

L’autre moment où Jocelyne s’exprime plus longuement survient évidemment lors de son monologue à l’acte deux. Il s’agit d’un retour en arrière, alors que Jocelyne dit adieu à ses collègues. Dans ce monologue, Jocelyne parle entre autres de son désir de faire des voyages humanitaires et de s’engager comme bénévole à l’étranger. C’est un moment d’intense émotion. Le monologue permet à Jocelyne de révéler ses sentiments, ses pensées, et aux spectateurs d’en apprendre plus sur son caractère. Ils découvrent un personnage aimant et développent un lien de proximité avec Jocelyne, ce qui a pour conséquence qu’ils adhéreront davantage à ses propos qu’à celui des autres.

---

<sup>26</sup> *BRJ*, p. 84-85.

<sup>27</sup> *BRJ*, p. 76-77.

Dans *Scotstown*, *Billy* et *Bonne retraite*, *Jocelyne*, le monologue joue un rôle central. Il s'agit là d'une des stratégies d'énonciation du discours spectaculaire qu'évoque Hervé Guay. Le monologue de *Bonne retraite*, *Jocelyne* s'apparente à celui du théâtre classique. Ce n'est pas le cas des monologues de *Scotstown* et *Billy* qui, en brisant le « quatrième mur », font du public le destinataire principal du récit.

De plus, l'emploi du monologue, du dialogue de sourds et du polylogue dans *Billy* et *Bonne retraite*, *Jocelyne* illustrent l'individualisme des personnages puisque ceux-ci préfèrent discuter avec un interlocuteur invisible (le public), dont ils n'ont pas besoin de considérer la réponse, plutôt que d'échanger avec des interlocuteurs (les autres personnages), avec qui ils devraient établir un dialogue.

Par ailleurs, pour *Scotstown* et *Billy*, l'emploi du monologue mène à une autre stratégie d'énonciation, celle de la performance. C'est celle où le comédien donne l'impression de se fondre au personnage, au point où il semble se livrer lui-même. Dans la stratégie de la performance, il ne semble pas y avoir de personnages sur scène, comme dans *Scotstown*, où l'on pourrait croire que le chum à Chabot est Fabien Cloutier. Cette impression est renforcée du fait que les personnages n'ont pas de noms (Chum à Chabot, le Père de Billy, la Mère d'Alice, la Madame). Nous reviendrons plus loin sur cette idée d'indifférenciation des personnages puisqu'elle appartient au régime de l'écart.

## **La perception de l'altérité : une connotation fortement négative**

Je conclus ici cette étude du système d'énonciation des trois pièces, à travers l'analyse des différents types de dialogue présents dans chacune des pièces. Je m'intéresserai à présent aux personnages principaux. Dans chacune des trois sections qui suivent – une pour chaque pièce –, je me pencherai d'abord sur la caractérisation des personnages (traits physiques, psychologiques, statut, etc.) et j'analyserai ensuite les relations qu'ils entretiennent les uns avec les autres, afin de voir comment se dégage leur point de vue sur l'altérité.

Peu importe la proximité entre le soi et l'autre, la perception de l'altérité, dans les trois pièces à l'étude, est fortement connotée négativement, les personnages employant invariablement des formules dépréciatives et vulgaires pour désigner l'autre.

Il s'agit de marques de modalisation, c'est-à-dire, des moyens pour le locuteur d'exprimer son point de vue. Dans les trois pièces du corpus, le vocabulaire produit des effets sur la perception de l'altérité et il le fait en renforçant le régime de la différence puisque ce type de vocabulaire infériorise l'autre et dénote le manque de respect à son égard.

Les modalisateurs employés par les personnages pour parler des autres permettent ainsi d'affirmer que dans *Scotstown*, la différenciation de l'autre est sensorielle. Dans *Billy*, elle se situe au niveau socioéconomique. Et dans *Bonne retraite, Jocelyne*, la différenciation est interne, elle se fait au sein même du microcosme de la famille, en fonction de critères socioéconomiques, générationnels et sanitaires. Observons cela à travers la description de la caractérisation et du discours des personnages principaux de chaque pièce.

## **Scotstown : la différence sensorielle**

Le chum à Chabot est le personnage principal de *Scotstown*. Il s'agit d'un homme caucasien, francophone et célibataire, dans la fin de la vingtaine ou début de la trentaine et habitant Scotstown, un petit village de l'Estrie. Le chum et son ami Chabot ont peu d'ambition : « on travaille pu / Pis avec le pot qu'on vend / On a en masse de cash pour manger /Pis s'souïler à l'année longue<sup>28</sup> ». On comprend que le chum n'a pas d'emploi fixe et subvient à ses besoins grâce à des expédients et trafics plus ou moins légaux – en l'occurrence, la vente de cannabis. De plus, on apprend que le chum n'a comme intérêt que de combler ses besoins primaires.

À présent, intéressons-nous à son apparence physique. Examinons cette photographie<sup>29</sup> de Fabien Cloutier interprétant le personnage.



---

<sup>28</sup> S, p. 8.

<sup>29</sup> Louise, LEBLANC, « *Scotstown*: fine grossièreté », 2009, *La Presse*, [en ligne], <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/200910/31/01-917115-scotstown-fine-grossierete.php> [consulté le 6 décembre 2019].

Le chum à Chabot est habillé simplement : il porte un chandail sans manches de couleur brune, orné d'un orignal, ainsi qu'une paire de jeans. Sur son bras gauche est tatoué le mot « F\*CK », ce qui fournit un indice sur la vulgarité du personnage. Par cette caractérisation physique et psychologique se dégage le portrait d'un personnage populaire et campagnard, qui nourrit le cliché du « gars de région ». Contrairement aux gens habitant les grandes villes, le chum n'est pas habitué à la diversité, ce qui explique sa sensibilité aux différences physiques et qui explique également le titre retenu pour cette section du chapitre, « *Scotstown* : la différence sensorielle », puisque la différenciation de l'autre dans cette pièce se fait par les sens.

Commençons par la vue puisque le chum différencie d'abord l'autre par son apparence physique. Cette différenciation s'applique en premier lieu aux homosexuels. Ainsi, dans le conte *Oùsqu'y é Chabot ?*, le personnage raconte :

On s'ramasse dans l'coin / Des drapeaux en couleurs lignés [...] / La chienne nous pogne [...] / Moé j'ai rien cont' ceux-là avec des plumes / Ou bedon les aut's 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 cuir.<sup>30</sup>

Ici, le chum dit avoir une phobie à l'égard de certains homosexuels, ceux habillés en cuir.

Cette crainte est exprimée de nouveau à la fin du conte :

Chu couché / Avec Chabot / En cuillère / À pouelle / Dans crèche de l'église de Scotstown / Pis tout l'village rit d'nous aut' / [...] Mais j'me dis / Avec philosophie / Avoir fini à pouelle / 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<sup>31</sup>

---

<sup>30</sup> S, p. 11-12.

<sup>31</sup> S, p. 23.

Ces deux passages illustrent très bien les préjugés du personnage envers les hommes homosexuels. D'abord, il s'imagine que ceux habillés en cuir, seraient tentés de le sodomiser. Ensuite, même s'il dit avoir seulement un problème avec ces « types d'homosexuels », il pose tout de même des préjugés plus généraux, comme le relève le passage suivant : « Moé j'ai rien cont' ceux-là avec des plumes / Ou bedon les aut's qui dansent la bédaine à l'air / En bobettes blanches ». Le chum ne côtoie pas d'homosexuels dans son quotidien campagnard. Son seul contact avec ces personnes se fait à travers le festival *Fierté Montréal*, diffusé à la télévision : « Les drapeaux du défilé à TQS<sup>32</sup> ». Le chum associe donc les extravagances d'un festival à toute la communauté homosexuelle.

Par la suite, le chum tient des propos offensants sur les femmes qui ont un surplus de poids. Dans le premier conte de la pièce, lorsque le chum s'adresse à une femme ayant de l'embonpoint, il le fait en l'injuriant. Il l'interpelle par les termes « grosse crisse », « gros bélouga du câlisse » ou encore « grosse ostie d'poubelle du tabarnac<sup>33</sup> ». L'anaphore, la répétition de l'adjectif *grosse*, ajoutée au vocabulaire vulgaire (*crisse, câlisse, ostie, tabarnac*), crée un effet de martèlement convulsif, voire obsessionnel. Si le chum juge donc l'autre sur son apparence physique, il fonde son opinion sur des stéréotypes. Il compare entre autres les gens vivant en région à son cousin : « Mon cousin / C't'un gros tout seul / Qui fait yinque se soûler / S'occuper d'son étab' / Pis taponner su son quat'-roues / C'est sa vie / Comme le trois quarts du monde de Saint-Bernard<sup>34</sup> ». L'utilisation de la conjonction *comme* rapproche le cousin du chum et les habitants de Saint-Bernard, une municipalité de Beauce, puisqu'elle leur attribue une caractéristique commune.

---

<sup>32</sup> S, p. 12.

<sup>33</sup> S, p. 18.

<sup>34</sup> S, p. 31.

Le chum tient aussi des propos racistes. Lorsqu'il parle d'une personne d'une origine ethnique différente de la sienne, il ressent le besoin de la comparer à une autre personne, voire à un personnage de cette même origine. Dans le conte *Les Russes*, le chum parle de ces derniers en les associant à Mikhaïl Gorbatchev, à Vladislav Tretiak ou encore à des personnages de la série *Lance et compte*<sup>35</sup>. Dans le conte *Le retour de l'enfant prodigue*, le chum s'adresse à un homme de race noire en l'appelant « Brathwaite<sup>36</sup> » (référence à Normand Brathwaite), et traite un homme d'origine asiatique de « monsieur Miyagi<sup>37</sup> », un personnage de la franchise *Karaté Kid*. Ces propos témoignent de la xénophobie du personnage et le placent d'emblée sous le régime de la différence. Le chum à Chabot différencie l'autre visuellement, que ce soit par la différence d'orientation sexuelle, la différence corporelle ou la différence culturelle. Tel qu'indiqué plus tôt, la différenciation de l'altérité se fait aussi par d'autres sens, en particulier par l'odorat. Le chum à Chabot déprécie l'autre s'il juge qu'il a une odeur inhabituelle, d'emblée qualifiée de nauséabonde. Par exemple, le chum et Chabot dénigrent le bedeau de Scotstown puisque les deux hommes « trouvai[ent] qu'y sentait 'a marde<sup>38</sup> ». Encore dans *Ousqu'y é Chabot ?*, le chum témoigne de son ambivalence à l'égard du serveur Mohamed à cause de son odeur : « Mohamed y a beau sentir la swompe / Mais y fait des crisses de bons shooteurs<sup>39</sup> ». L'importance accordée à l'olfaction va même s'appliquer à une ville entière. Dans le conte *Le cousin*, le chum déforme « Saint-Bern », le diminutif de la municipalité de Saint-Bernard, en « Saint-Brun<sup>40</sup> », en référence à la surutilisation de purin.

---

<sup>35</sup> S, p. 53-61.

<sup>36</sup> S, p. 66.

<sup>37</sup> S. 67.

<sup>38</sup> S. 9.

<sup>39</sup> S, p. 12.

<sup>40</sup> S, p. 33.

La dernière différenciation sensorielle de l'autre dans *Scotstown* se fait par l'ouïe. Lorsque le chum fait usage du discours direct, il imite la voix des autres, ce qui a pour effet de discréditer leurs propos. Au-delà de la moquerie, le chum crée une différenciation linguistique avec l'autre. Dans le conte *Le cousin*, le chum imite le parler régional des gens de la Beauce dans le but de les rabaisser : « “Comment ça que mon bébé y a rdjique une hambe? / Y a pas de jhueux / Y peut djique mar'her d'ortchulons”<sup>41</sup> » « Y s'appelle Mario / Vu qu'on est dans Beauce / Tout le monde l'appelle Mardjo<sup>42</sup> ». Dans ces passages, le chum reprend trois caractéristiques de l'accent beauceron. Il y a l'aspiration des consonnes fricatives [ʒ], [z], [ʃ] transformées en [h]. Il y a aussi les sons [k] et [j], prononcés respectivement [t͡ʃ] et [d͡ʒ]. Ainsi, *rien*, *Mario* et *de reculons* sont prononcés « rdjique », « Mardjo » et « d'ortchulons », en raison de l'influence du normand dans le français québécois et plus particulièrement dans l'accent beauceron. Le chum va aussi parodier l'accent russe. La voyelle fermée arrondie *u*, passe ainsi de la position antérieure [y] (prononciation en français) à la position postérieure [u] (prononciation en russe). De la même façon, lorsqu'il s'adresse à Petre, le chum prononce le mot *concentration* [kõsãtʁasjõ] en segmentant la voyelle et la consonne nasale ([ɔn] et [an]), plutôt qu'en nasalisant la voyelle ([õ] et [ã]). Pour terminer, le chum parodie l'accent africain, dans *Le retour de l'enfant prodigue*, lorsqu'il élide le son *r* en fin de syllabe comme dans *bonjour* et *chercher* qui deviennent respectivement [bõʒu] et [ʃɛʃe], ou encore lorsqu'il y a labialisation du [ʁ] en [w] dans les autres contextes (*bienheureux*, *entendre*, *être*, *précis*, *ressemble*, *encore*, *Terrasse Dufferin*, *rentrer*, etc.).

---

<sup>41</sup> S, p. 33.

<sup>42</sup> S, p. 35.

### ***Billy (les jours de hurlement) : la différence socioéconomique***

Nous venons de voir que dans *Scotstown*, la différenciation de l'altérité se situe à un niveau externe, puisqu'elle passe par les sens (vue, odorat et ouïe). Dans *Billy (les jours de hurlement)*, la différenciation est moins primaire, la différence n'est plus déterminée, ou du moins plus autant, par l'apparence ou l'origine ethnique, mais par le statut socioéconomique. En effet, même si la Mère d'Alice et la Madame jugent le Père de Billy par son physique (elles le traitent de « gros »), le régime de la différence dans cette pièce repose surtout sur le statut social et économique de chacun des trois personnages. Les trois sont québécois et francophones. La différenciation de l'autre n'est donc pas de nature ethnique. Ce qui différencie les personnages, c'est plutôt leur situation économique, telle qu'elle se mesure par leur pouvoir d'achat. Intéressons-nous donc à la caractérisation des personnages, ce qui permettra de dégager les liens entre eux et de déterminer leurs visions de l'altérité, à commencer par la Mère d'Alice. Celle-ci occupe un emploi de réceptionniste dans une commission scolaire et, tout comme le Père de Billy, elle a un enfant d'âge préscolaire. Au premier acte, la Mère d'Alice se vante d'avoir adopté un mode de vie sain, ce qui ferait d'elle un bon parent :

Moi j'fais attention / Mettons les céréales que j'achète / C'est des bonnes céréales / [...] Pis le jus / C'est du vrai jus / [...] Pas des affaires faites avec du chimique / Le déjeuner / C'est le repas le plus important d'la journée / [...] Pis des fruits / Y a toujours des fruits chez nous / Chers / Pas chers / Y a des fruits / [...] Des Honey Combs / Des Froot Loops / Des Sugar Crisp / Tu verras jamais ça chez nous<sup>43</sup>

---

<sup>43</sup> B, p. 10-12.

Dans ces confidences, la Mère d’Alice nous fait l’énumération de ce qui se trouve, mais aussi de ce qui ne se trouve pas dans son garde-manger. Elle insiste sur les aliments sains tels que « des bonnes céréales », « du vrai jus » ou encore « des fruits », en se répétant souvent. Ainsi, une phrase emphatique telle que « Le déjeuner / C’est le repas le plus important de la journée » souligne les certitudes de la Mère d’Alice et « nous » convainc de son ascendant sur les autres. Je dis bien « nous », car dans la dernière réplique de cet extrait, la Mère d’Alice emploie le pronom personnel *tu*. Elle s’adresse, en effet, à un interlocuteur invisible qui, dans les faits, est le public. De plus, l’emploi du pronom *tu* plutôt que *vous* exprime la familiarité et la proximité, ce qui contribue à la stratégie intimiste que j’invoquais plus tôt, celle qui transforme le spectacle en expérience individuelle et qui donne l’impression que le performeur s’adresse à un seul interlocuteur à la fois. Également, à l’acte trois, on apprend que la Mère d’Alice a subi une fausse couche. Tous ces éléments de sa caractérisation favorisent l’identification au personnage et à ses propos, ils le rendent éminemment sympathique.

Passons maintenant à la description du personnage de la Madame. Celle-ci est « adjointe senior aux activités de formation<sup>44</sup> ». Du fait de son ancienneté, elle tire orgueil de son travail, bien qu’il soit assez modeste. Tout au long de la pièce, il n’y a qu’une seule chose qui l’obsède, l’installation d’un babillard au mur de son bureau. On apprend aussi que la Madame est une personne plutôt hargneuse, ses propos sont souvent injurieux et irrespectueux. Par exemple, pour parler du Père de Billy, qu’elle déteste simplement parce qu’il n’a toujours pas posé le babillard en question, elle enfile les termes « innocent »,

---

<sup>44</sup> B, p. 13.

« niaiseux », « gros niouf », etc. La Madame fait même preuve de méchanceté envers ses propres collègues.

Quant au Père de Billy, comme le nom du personnage l'indique, c'est un père de famille. Au fil du texte (ou de la représentation), on découvre qu'il travaille au même endroit que la Madame. Il y occupe le poste de « préposé à l'installation et à l'entretien du matériel d'affichage<sup>45</sup> », un travail d'employé de soutien de niveau inférieur. Au premier acte, les préjugés de la Mère d'Alice se dévoilent dans l'image qu'elle donne des parents de Billy, celle de parents indignes :

Je vas porter ma fille Alice à garderie / Pis j'croise les parents de Billy / La face poquée / Y ont tout l'temps la face de du monde / Qui regardent la télé jusqu'à quatre heures du matin / [...] La mère de Billy / Son linge sent la cigarette / Pis le père / Presque à chaque fois que je l'vois / Y a un gilet des Simpsons / Décroche gros cave ! / [...] Faque à matin / J'décide de voir qu'est-ce qu'y font de leur vie / C'tes parents lettes-là / [...] Pis j'me parke dans rue / En face de l'appartement de Billy pis les parents lettes / Y sortent du bloc / Un bloc lette / Oûsque d'autres sales comme eux restent / [...] Pis on l'sait-tu assez / Que ses deux gros parents lettes / Sont sul BS<sup>46</sup>

Se basant sur leur apparence, dont on peut admettre avec elle qu'elle est assez peu soignée, la Mère d'Alice déduit que les parents de Billy ne travaillent pas et vivent de l'assistance sociale. D'ailleurs, au début de la pièce, les propos du Père de Billy lui-même semblent lui donner raison. On nous dépeint un personnage sans éducation et vulgaire, qui passe le plus clair de son temps à jouer à des jeux vidéo ou à regarder des sports de combat à la télévision en mangeant des beignes. Au deuxième acte, lorsque le Père de Billy confie ses soucis à la Madame, la perception qu'on a de lui change sensiblement. On est porté à ressentir de l'empathie, même à prendre parti pour lui.

---

<sup>45</sup> B, p. 52.

<sup>46</sup> B, p. 13-28.

Le métier du Père de Billy est peu valorisant, peu payé et le fait d'abaisser l'autre est à peu près la seule stratégie dont il dispose pour se rehausser à ses propres yeux. Le dernier acte de la pièce commence par un « monologue » du Père de Billy au cours duquel il prépare ce qu'il va dire à Martine, l'éducatrice de la garderie où va Billy, qui a faussement accusé celui-ci d'être à l'origine de l'épidémie de poux qui affecte tous les enfants.

Dans ce discours qu'il prépare à haute voix, le Père de Billy reproche à Martine de fonder son accusation sur des préjugés. S'ensuit une attaque personnelle dans laquelle éclate toute sa jalousie : « Pourquoi ça serait pas ta fille à toé / Qui a amené les poux dans garderie? / [...] Parce que vous aut' vous faites du ski / Tu laisses toutes les crisses de *tapes* de billets de ski / Sul zippeur / Pour être certaine qu'on sache que vous faites du ski<sup>47</sup> ».

La situation socioéconomique, le pouvoir d'achat, le malheur ou le succès de l'autre dans *Billy (les jours de hurlement)* sont sources de conflit et constituent donc la base du régime de la différence. D'un côté, les personnages de la Madame et de la Mère d'Alice sont des femmes vantardes qui ont des idées reçues sur les autres, et plus particulièrement sur le Père de Billy, qu'elles regardent de haut en raison de son apparence physique. De l'autre, le Père de Billy, qui se trouve à être le bouc émissaire de la pièce, méprise également ceux auxquels il s'adresse. Le rapport à l'altérité dans cette pièce est un rapport de verticalité, ce qui correspond bien au régime de la différence de François Jullien. Mais, comme on le voit, ce régime ne parvient jamais à se stabiliser. Concluons ce chapitre en analysant comment se manifeste le système de la différence dans *Bonne retraite, Jocelyne*.

---

<sup>47</sup> B, p. 85.

### ***Bonne retraite, Jocelyne : la différence familiale***

La différenciation de l'autre dans *Bonne retraite, Jocelyne* est moins évidente puisqu'elle se joue au sein du microcosme familial. *Bonne retraite, Jocelyne* met en scène une famille qui se réunit dans le cadre d'une soirée. Jocelyne, le personnage central de la pièce, invite ses frères, sa sœur, leurs conjoint(e)s ainsi que leurs enfants à venir célébrer son départ à la retraite. Toutefois, la soirée ne se déroule pas comme prévu, les convives sont plus occupés à s'interrompre les uns les autres et à parler de ce qui les intéresse, qu'à s'écouter. Par exemple, Brigitte, le personnage le plus narcissique du groupe, trouve toujours un moyen de ramener la conversation à elle. Ainsi, après la partie de devinettes, elle commence à parler de l'un de ses collègues :

Distrain comme mon gars du bureau / [...] Un gars que ça fait un boutte qui m'tape su'es nerfs / Le problème / [...] C'est que lui / Y a toujours été un peu lâche / Pis bizarre des fois / [...] Là / Congé de maladie / Ressources humaines / [...] Y a vu des spécialistes / Pis y est allé se chercher un diagnostic de TDAH / À quarante-deux ans<sup>48</sup>

Ces répliques de Brigitte servent d'entrée en matière à l'un des sujets principaux de la pièce, soit la maladie mentale. Sa stigmatisation est l'une des premières manifestations de la différenciation de l'altérité dans la pièce. Plusieurs personnages de la pièce, notamment les personnages plus âgés, rejettent tout simplement cette réalité hors de leur univers comme en témoigne l'extrait suivant :

JOCELYNE – Les psychologues [...] / Ça peut te dire ce que tu veux entendre

JEAN – Eux autres / Quand le compteur roule / Sont contents

---

<sup>48</sup> BRJ, p. 35-37.

JOCELYNE – Si t’as rien / T’as pas d’affaire dans leur bureau / Faque y ont d’affaire à te garder là [...] / Si t’as pas d’raison d’être en dépression / Y vont t’en trouver une

BRIGITTE – Mais mon gars / Lui / Ça me surprend pas qu’y est TDAH [...] / C’est juste qu’avant / Y s’excusait d’être spécial / Là c’est nous autres qui faudrait s’excuser d’avoir l’air en maudit de répéter juste pour lui

PAUL – C’est comme devenu une défaite pour pus être bon?

[...]

JOCELYNE – Ces maladies-là / Ça me donne l’impression qu’y en avait moins avant

JUSTIN – Les psychologues / Y sortent des universités / Si toute va ben dans tête de tout le monde / Y travaillent pas<sup>49</sup>

Après cet échange, Jocelyne tente de ramener la discussion vers le motif de la rencontre familiale, en parlant du décès de l’une de ses collègues. À ce moment, Jocelyne s’attend à recevoir des condoléances. Mais lorsqu’elle précise aux membres de sa famille que son amie Marie-Claude avait choisi de recevoir des traitements de médecine alternative, ceux-ci ne montrent aucune compassion pour la défunte. Au contraire, ils la jugent sévèrement :

JEAN – Heille / Moi le monde qui pensent / Qu’y peuvent soigner une grippe dans un bain d’bouette

[...]

JUSTIN – Mais un cancer / Ça se soigne pas avec des herbes pis de l’huile

BRIGITTE – À serait peut-être vivante / Si au lieu de ses affaires de médecine naturelle / Était allée à l’hôpital / [...] Elle a été combien d’années / À se frotter ‘es boules avec de l’huile / Au lieu d’aller à sa mammographie? / [...] Le cancer c’est la pire maladie / Ta Marie-Claude à pensait s’en sauver / Avec la même affaire que tu fais cuire les frites dedans? / [...] J’ai de la peine pour toi Jocelyne / Je comprends que c’est triste / Mais ça me choque les femmes comme ton amie / Qui pensent de même<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> *BRJ*, p. 38-40.

<sup>50</sup> *BRJ*, p. 47-50.

Ces répliques, surtout celles de Brigitte, portent à penser que Marie-Claude ne méritait pas leur sympathie à cause de ses choix différents. Par la suite, Brigitte évoque les risques de l'adoption. Ici aussi, les propos provoquent un clivage puisque Brigitte, par ses propos, dénigre Jeanne, la conjointe de Justin, qui a été adoptée. Le premier acte se termine par l'annonce de la retraite de Jocelyne, qui est entrecoupée d'une discussion sur les droits des animaux. Nous avons déjà abordé le deuxième acte, qui correspond au monologue de Jocelyne et qui a déjà été analysé<sup>51</sup>. Passons donc au dernier acte de la pièce, au cours duquel les personnages se querellent à propos des différences observables au sein de la famille. Le troisième acte poursuit la conversation sur la santé mentale et, plus précisément, sur les troubles cognitifs. On y voit Keven à parler de son travail au zoo, puis de sa rupture amoureuse. Un peu comme cela a été le cas avec le décès de l'amie de Jocelyne, Keven n'a pas le soutien attendu de sa famille. Beaucoup ne compatissent pas à sa peine sous prétexte que c'est lui qui a rompu : « Jocelyne – Mais c'est lui qui l'a laissée / Ça a dû y faire mal elle aussi / Pis tant mieux pour elle si est pas restée deux mois tout seule / À rien faire pis à brailler de son bord<sup>52</sup> ». Mis à part ses parents, les autres membres de la famille semblent d'ailleurs plus sympathiques au sort de sa blonde, qu'à Keven lui-même :

BRIGITTE – Jocelyne a raison / On peut ben l'encourager à passer par-dessus sa peine / Mais si y a fait une erreur en la laissant / C'est pas l'aider que d'y dire d'espérer que l'autre va revenir / C'est juste normal que elle / À l'aille orfaite sa vie

JEANNE – Coudonc / On dirait que tu prends son bord à elle

JOCELYNE – On prend pas son bord

JUSTIN – Lui y a de la peine / Pis toi / T'es là que c'est normal que l'autre fasse sa vie

JOCELYNE – C'est normal itou / Elle en a eu de la peine<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> Voir p. 45 du mémoire.

<sup>52</sup> *BRJ*, p. 73.

<sup>53</sup> *BRJ*, p. 77-78.

Ce désaccord sur la situation de Keven mène à la confrontation familiale ultime. Dans *Bonne retraite, Jocelyne*, les personnages se trouvaient sous le régime de la différence lorsqu'ils ont stigmatisé la santé mentale et les troubles cognitifs, la médecine alternative, l'adoption internationale et les droits des animaux, pour ne citer que cela. Cependant, ce qui plonge surtout les personnages dans cette dynamique de la différence, c'est la jalousie qu'ils nourrissent les uns à l'encontre des autres. La dispute familiale à l'acte trois commence avec les répliques sarcastiques de Jeanne :

Faque à chaque maudit party / On vous écoute vous plaindre / [...] Qu'à telle place l'eau est trop frette / [...] Pis que là y a pas de bacon / Ou que la piscine est pas assez grande / [...] Vous faites ça dans not' face / [...] C'est facile hein de vouloir protéger les dauphins / Quand t'as déjà nagé cinq-six fois avec / [...] P'tite crise de prétentieuse / [...] Vous nous avez / [...] Orgadés de haut / [...] Ça nous fait quoi ça / Vous pensez ?<sup>54</sup>

Pour se défendre de cette attaque, Jocelyne en rajoute et révèle à tout le monde le secret de Jeanne et Justin. On apprend ainsi que, lorsque Jeanne était enceinte de Keven, elle aurait consommé de l'alcool<sup>55</sup>. À la suite de cette révélation, Justin est prêt à en venir aux coups :

JEAN – Heille / Wo

JUSTIN – Lâche moé

PAUL – Calme-toi

JUSTIN – Tasse-toé / [...] Vous allez vous excuser

JOCELYNE – Tu veux te battre avec tes sœurs ?<sup>56</sup>

Puis, comme Jocelyne, Justin révèle un autre secret de famille, sur Brigitte cette fois : « Toé Jean / Le sais-tu oussé que j'ai ramassé ma sœur / Avant que t'à connaittes ? / À l'a plein

---

<sup>54</sup> *BRJ*, p. 83-84.

<sup>55</sup> *BRJ*, p. 84-85.

<sup>56</sup> *BRJ*, p. 86.

d'affaires à nous apprendre on dirait / À doit te l'avoir dit / À n'a pas faite d'erreurs elle ?<sup>57</sup> ». Les relations inter-personnages sont donc bien représentatives du régime de la différence puisque chacun cherche à avoir le dessus sur l'autre.

### **Conclusion du chapitre**

Dans ce chapitre, je me suis intéressée à diverses manifestations du régime de la différence dans les trois pièces à l'étude. Nous avons vu que, dans ce régime, la notion d'altérité comporte une forte connotation négative puisque l'individu entretient un rapport de supériorité avec l'autre ou cherche à l'établir et à l'imposer. Pour analyser le régime de la différence, je me suis d'abord penchée sur le système d'énonciation des trois pièces. Pour *Scotstown*, j'ai observé comment fonctionnent le monologue et le discours rapporté. Pour *Billy*, j'ai analysé l'articulation du dialogue de sourds. Pour *Bonne retraite Jocelyne*, je me suis concentrée sur le polylogue. L'analyse de ces différents types de dialogue a permis de dégager une conclusion : les personnages sont centrés sur eux-mêmes et n'établissent pas de véritables dialogues avec les autres. Dans cette étude du régime de la différence, je me suis aussi penchée sur la caractérisation et la relation des personnages afin de déterminer leur rapport à l'altérité. Nous avons vu que cette distanciation avec l'autre se faisait à trois niveaux : à un niveau ethnique (*Scotstown*), à un niveau social (*Billy*) et à un niveau familial (*Bonne retraite, Jocelyne*). Peu importe le lien entre le soi et l'autre, l'altérité est toujours perçue négativement. Les trois pièces du corpus participent d'un processus général d'infériorisation de l'altérité, marquant l'empreinte du régime de la différence.

---

<sup>57</sup> *BRJ*, p. 88.



### CHAPITRE 3 : Identité et altérité sous le régime de l'écart

Le dernier chapitre de ce mémoire sera consacré au second régime identitaire de François Jullien, c'est-à-dire, l'« écart ». Dans ce régime, l'individu entretient un rapport d'horizontalité, c'est-à-dire d'égalité avec l'autre, et la notion d'altérité ne comporte plus de connotation négative. Comme je l'ai suggéré au premier chapitre, *Il n'y a pas d'identité culturelle* est une invitation à passer du régime de la différence à celui de l'écart. Nous retrouvons cette même invitation dans le théâtre de Fabien Cloutier. Ce chapitre propose donc un examen de ce mouvement de bascule dans les trois pièces du corpus.

Dans *Scotstown*, nous constaterons le passage de la différence à l'écart chez le narrateur, et ce par l'analyse des contes *Les Russes* et *Le retour de l'enfant prodigue*. C'est lors de son altercation avec un Russe dans le quatrième conte, quand le chum à Chabot se trouve en position de dominé – ou vaincu –, qu'il peut s'ouvrir l'esprit et accepter la figure de l'altérité dans le dernier conte. Dans *Billy (les jours de hurlement)*, il n'y a pas de passage à l'écart, à proprement parler. C'est l'échec du régime de la différence, par le dénouement tragique de la pièce, qui constitue une sorte de « promotion » du régime de l'écart. Dans *Bonne retraite, Jocelyne*, le système de la différence est une fois de plus présenté comme une faillite, et le système de l'écart est mis en application par les personnages plus jeunes, représentant la génération de l'avenir. Enfin, nous verrons que des caractéristiques générales des trois pièces, en lien avec les personnages, renvoient à des stratégies que l'on peut associer à l'écart.

## **Scotstown : de la différence à l'écart**

Dans le précédent chapitre de ce mémoire, nous avons vu que le chum à Chabot évoluait dans le régime de la différence puisqu'il dépréciait systématiquement l'autre, sans même le connaître, en raison de sa différence physique, qu'elle soit visuelle, audible ou olfactive. Le passage de la différence à l'écart dans *Scotstown* s'effectue seulement à partir du quatrième conte, s'intitulant *Les Russes*. Dans cette histoire, le chum se voit confier, par la mairesse, la responsabilité d'organiser une activité pour les enfants lors de la fête du village de Scotstown. L'activité consiste à faire deviner le nom de fruits ou de légumes grâce à des indices. Lorsque la devinette est trouvée, le chum remet au participant un fusil à eau. De nombreuses personnes sont présentes à la fête, dont une famille russe. La jeune femme de cette famille se trouve à être la « blonde » d'un ancien habitant de Scotstown, vivant désormais à Montréal. L'ancien habitant, sa blonde et la famille de cette dernière (son père, sa mère et son petit frère) sont de passage à Scotstown à l'occasion de la fête.

Le jeu de devinettes attire plusieurs enfants, dont le petit garçon de la famille russe. Le chum commence par lui demander son nom : « “Comment tu t'appelles ?” “Petre” “Pèteur ?” [...] “*Peter* ?” [...] “Prr ? / Perr? / Prrrrout ? / Tu t'appelles pas Prout calvaire”<sup>1</sup> ». Nous sommes clairement ici sous le régime de la différence puisque le chum tourne en ridicule le prénom de l'enfant, « différent » de ce qu'il a l'habitude d'entendre. Puis, lorsque le chum pose la devinette au garçon, ce dernier ne semble pas comprendre, de toute évidence à cause de la barrière linguistique.

---

<sup>1</sup> S, p. 56-57.

Le chum ne s'adapte pas à cette réalité. Au contraire, il fait comme si de rien n'était et se moque d'une certaine manière de l'enfant lorsqu'il finit par deviner la réponse : « J'y donne son fusil à l'eau / Mais avant que Petre descende du stage / J'y dit / "Tins ton côcombe mon côcombe"<sup>2</sup> ». Le père de l'enfant humilié se porte alors à sa défense : « "Tou t'es moque de Petre" / [...] "Tou as manqué de respect envers la famille russe" / [...] "Fourre-toi-le dans le cul ton concombre"<sup>3</sup> ». Le chum relève l'affront : « "S'cuse-toé l'Russe / Parce que si j'te mets mon poing dans face / Tu vas voir que ça fesse pas mal plus / Que vot' crise de vodka aux patates"<sup>4</sup> ». L'échange dégénère :

Le Russe enlève son gilet / Moé si / On s'orgâde / Pis ça part / Le Russe / Y fait des osties d'passes / Qui s'peuvent pas / J'en ai mangé une crise / Le monde sont impressionnés par l'Russe / Y tombent à ses pieds / Le monde / Y amènent le russe vers l'bar / Pis y y payent des verres / Pis y te l'congratulationne / Comme si c'était un vrai Vladislav Tretiak / Pis moé j'me ramasse tout seul / À terre / J'me sens battu / *Looser* / Dépossédé de mon monde<sup>5</sup>

Il a fallu que le chum se fasse battre à plate couture et se retrouve « [à] terre », en posture d'infériorité, pour finalement accepter la figure de l'autre. Lors de la représentation, pendant que le personnage rejoue sur scène l'altercation, on peut entendre de la musique russe<sup>6</sup>. Dans ce passage, on constate aussi que le chum éprouve désormais du respect pour le Russe puisqu'il le compare à Vladislav Tretiak, un joueur de hockey russe célèbre.

La transition de la différence à l'écart s'est donc faite au prix d'un combat et d'une victoire : par son exploit, le Russe a réussi à s'imposer comme un égal, aux yeux du chum.

---

<sup>2</sup> S, p. 59.

<sup>3</sup> *Idem*.

<sup>4</sup> S, p. 60.

<sup>5</sup> S, p. 61.

<sup>6</sup> Fabien CLOUTIER, *Fabien Cloutier : Scotstown et Cranbourne* [DVD vidéo], Montréal, Encore management, Groupe TVA inc. (division : TVA Films), 2015, 58 min 9 sec-58 min 42 sec.

Le passage de la différence à l'écart est général, il se manifeste aussi dans les répliques suivantes, alors que les enfants de la fête, dont Petre, viennent aider le chum :

Chu quasiment sul bord partir à brailler / Quand j'voé-ti-pas vingt-huit kids arriver / Autour de moé / Avec leu fusil à l'eau / J'pense qu'y vont m'rincer / Pis m'humilier encore plus / Ben non / Moé chu comme leur ami / Ça leu fait d'la peine en tabarnac de m'voir de même / Y s'mettent à prend' l'eau d'leu fusil [...] / Y m'nettoyent / Y m'disent que c'est pas grave / [...] j'voé-ti-pas Petre s'en venir vers moé [...] / Y arrive arâ moé / Y m'donne son côcombe / pis y dit / « Mange / Ça va te faire du bien » / Ah là câlisse le cœur me fend tabarnac / J'pogne le côcombe / Pis j'pogne Petre / Pis on se serre [...] / Le père russe sort du tas / Y vient voir moé pis Petre / Pis y m'dit / « Tou es un vrai guerrier » / Pis y m'donne deux becs sua bouche<sup>7</sup>

Ce sont d'abord les enfants et Petre qui ont déclenché le passage de la différence à l'écart.

C'est grâce à leur ingénuité et leur innocence que le chum et le Russe ont pu faire la paix.

À la suite de cette réconciliation, le conte se termine par une fête générale :

Là le monde / Ça rit / Ça braille / C'est heureux / Ça fait la vague / La mère russe / À va chercher des gâteaux russes qu'y avait dans l'char / Pis à m'donne ça / Moé / J'envoie le Kéven à Burt / Chercher d'la viande hachée d'original congelée / [...] Pour que les Russes ramènent ça chez-eux / [...] Moé pis l'Russe / On s'accotte au bar / Pis on s'met à tinker / Le Russe y m'dit que / Depuis qu'y vit au Québec / Y s'est jamais autant senti en Russie qu'à Scotstown / Pis on finit la veillée / Sul *stage* / Avec le Russe qui danse des danses de Russes / Pendant que j'chante *La petite grenouille* / Ça été mon plus beau jour de l'été<sup>8</sup>

Ce dénouement heureux serait une réussite du régime de l'écart, si l'on suit les marqueurs de François Jullien, puisque cet écart aurait mené à de l'« entre », un autre concept théorisé par Jullien que l'on peut considérer comme l'espace d'ouverture entre les entités.

En effet, l'entre, présent dans le régime de l'écart, permet au chum à Chabot de se tourner vers l'autre. L'écart favorise également une dynamique d'échange, comme on peut le voir dans l'extrait ci-dessus, où les différents personnages se partagent leurs « ressources »

---

<sup>7</sup> S, p. 61-63.

<sup>8</sup> S, p. 63.

culturelles. Ces dernières constituent un autre élément important de la théorie de François Jullien puisqu'elles créent une inclusion contrairement à l'identité culturelle qui fait de la culture une possession<sup>9</sup>. L'écart aura donc permis de maintenir le dialogue entre les cultures, puisque leurs distinctions ne sont plus l'objet d'une division, d'un repli identitaire. À l'inverse, les caractéristiques entre les cultures sont maintenant à un niveau égal et se répondent.

L'acceptation de l'altérité par le chum à Chabot se fait donc au quatrième conte et se poursuit dans la dernière histoire de la pièce, *Le retour de l'enfant prodigue*. Dans celle-ci, le narrateur doit se rendre à Québec pour porter un fumoir loué à un certain Monsieur Moussouf. Au début du conte, le chum est encore dans le régime de la différence, puisqu'il imite l'accent d'Adrien Moussouf, le surnomme « Brathwaite » et se montre irrespectueux envers un groupe de touristes asiatiques, qui se trouvent sur son passage, en les traitant de « Bande d'osties d'mangeux d'chouchies », de « jaunes » et de « monsieur Miyagi »<sup>10</sup>. Toutefois, son attitude change lorsqu'il arrive à la maison de Monsieur Moussouf : « On est à leu maison / [...] Pis on a du fun moé pis l'bonhomme / On rit / On fait des jokes / [...] J'rent dans maison / C'est beau / Ça sent ? / Ça sent ? / Ça sent comme n'importe où câlisse<sup>11</sup> ». D'une part, le chum se rend compte que la différence, entre Monsieur Moussouf et lui, n'est pas nécessairement quelque chose de négatif. Il se rend même compte qu'il n'y en a peut-être aucune. D'autre part, le chum s'aperçoit que ce qui les distingue n'est pas aussi important que ce qu'il s'imaginait.

---

<sup>9</sup> François JULLIEN, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris, Éditions de l'Herne, 2016, p. 51.

<sup>10</sup> S, p. 65-67.

<sup>11</sup> S, p. 67-68.

À mesure que s'instaure le régime de l'écart, le chum s'ouvre à l'altérité. En effet, il s'éprend de la fille de Monsieur Moussouf et de ce qui fait sa singularité : « Est belle / Belle / J'en bave quasiment / La plus belle que j'ai jamais vue / [...] J'essaye de jaser / Mais j'ai comme pu d'moyen / Est belle / À l'a les cheveux noirs / Frisés / Pis des belles grosses lèvres / J'me laisserais orbondir là-dessus des heures de temps<sup>12</sup> ». Ce passage constitue une hyperbole puisqu'on y trouve l'adverbe *jamais*, une structure comparative « la plus belle que... », ainsi qu'une image forte représentant l'éternité « des heures de temps ». L'hyperbole confirme que le chum à Chabot trouve la jeune femme attirante. Cela constitue un progrès, car cela signifie que le chum serait prêt à fréquenter une personne issue d'un autre groupe ethnoculturel.

Mais les choses s'arrêtent là puisque le chum commet une maladresse qui met abruptement fin à la rencontre. Sur le chemin du retour, il voit un auto-stoppeur et décide de le prendre. L'homme est accompagné de son chien. Durant le trajet, l'auto-stoppeur s'endort et le chien se met à parler. Le chien demande au chum de le libérer du diable et que la seule façon d'y parvenir serait de l'embrasser. Le chum accepte à contrecœur et la malédiction tombe, puisque le chum n'est plus en train d'embrasser un chien, mais...Chabot ! Arrivé à Scotstown, on célèbre la réapparition surnaturelle de Chabot :

Pour fêter son retour / On fait un gros feu / Tout' les chasseurs du village / Donnent des fesses de chevreuil pis d'original / Pour le méchoui / [...] Pis moé ben / J'avais écrit une lettre à monsieur pis madame Moussouf / Pis à sa fille / La belle noire / Sont là / Elle / À s'appelle Amanda / Les Russes sont là itou / Y ont mis leu casses de pouelles / Pis y font des genres d'affères de théât' de leu pays / [...] Les enfants trippent là-dessus / [...] La mère à Chabot a retrouvé Mohamed / [...] Y é là / Pour faire ses drinks pis ses desserts de l'Arabie / [...] Tout' Scotstown est réunie avec les Russes / Pis la boisson pis les desserts magiques à Mohamed / Moé / J'vas m'assire dans l'carré des balançoires / [...] Avec

---

<sup>12</sup> S, p. 68-69.

Amanda / À me prend la main / J'lève les yeux / Pis j'voé l'gros orignal passer dans l'ciel / Y m'orgâde pis y fait / « Yeah » / Yeah<sup>13</sup>

La fin du *Retour de l'enfant prodigue* est identique à celle du conte *Les Russes*. On y retrouve des individus provenant de différents milieux qui s'échangent une fois de plus diverses « ressources culturelles », comme nous l'avons vu plus tôt. À la fin de ce conte, qui est aussi la fin de la pièce, les chasseurs du village fournissent de la viande pour le méchoui. La famille russe « active<sup>14</sup> » et partage les ressources de sa culture aux habitants de Scotstown en leur présentant des extraits de pièces de théâtre russe. Il y a aussi Mohamed, le serveur du bar dans *Ousqu'y é Chabot?*, qui fait « ses drinks pis ses desserts de l'Arabie ». Le régime de l'écart a mené les personnages de *Scotstown* à s'ouvrir à la figure de l'autre puisque d'un côté, le chum a convié la famille Moussouf à la fête, et que de l'autre, Chabot et sa mère ont invité Mohamed. On peut donc conclure que *Scotstown*, de Fabien Cloutier, illustre bien le passage de la différence à l'écart, et ce principalement dans les deux derniers contes de la pièce.

### ***Billy (les jours de hurlement) : échec de la différence***

Dans le deuxième chapitre du présent mémoire, j'ai avancé l'idée que le régime de la différence reposait sur l'exacerbation des différences de statut socioéconomique des personnages dans *Billy*. En introduction, j'ai émis comme hypothèse que l'affirmation de soi des personnages se faisait toujours au détriment de l'autre, voire contre l'autre. Comme autre hypothèse, j'ai suggéré que les pièces de Fabien Cloutier dépassaient le simple

---

<sup>13</sup> S, p. 82-84.

<sup>14</sup> François JULLIEN, *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris, Éditions de l'Herne, 2016, p. 55.

constat où le soi était confronté à l'autre. J'ai formulé l'idée qu'il s'opérait plutôt en elles le passage du régime de la différence à celui de l'écart.

Dans *Billy*, ce passage ne se fait pas aussi directement que dans *Scotstown*. À la fin de *Billy*, les personnages ne sont d'ailleurs pas passés au régime de l'écart. Ce qui y est plutôt révélé, c'est l'échec du système de la différence, et ce, par le dénouement tragique de la pièce. Dans cette section du chapitre sur l'écart, nous ferons l'analyse du dernier acte de *Billy*.

Comme nous l'avons vu, au chapitre précédent, lors de l'analyse des dialogues de *Billy*, le dernier acte est composé de dialogues de sourds et d'un dialogue en coprésence. Ce dialogue survient lorsque la Mère d'Alice confronte le Père de Billy et l'accuse de négligence parentale. Pressée d'en arriver là, la Mère d'Alice ne se rend pas compte que, dans son emportement, elle a reculé sa voiture dans un banc de neige et qu'elle a laissé sa fille dans la voiture, le moteur en marche. Le tuyau d'échappement étant bloqué par la neige, le gaz carbonique s'est peu à peu accumulé à l'intérieur de l'habitacle. Lorsque la Mère d'Alice prend conscience de la situation, il est déjà trop tard. On apprend, par les répliques des trois personnages, le triste sort de la petite :

LA MADAME – La folle s'en rend compte / A' sort d'la garderie / A' part à course vers son char / A' voé son char qui vire jacké dans l'banc d'neige / [...] A' checke pour voir si la boucane sort pas d'legsâs / [...] Mais a'voit pas d'boucane sortir de l'legsâs / Parce qu'y est bouché par le banc de neige

LE PÈRE DE BILLY – Faque l'legsâs se vide dans l'char / Écoute-la beugler

LA MADAME – Y ont dit que dans vit' du char / Y avait les traces de mains d'la p'tite / Qui a gratté pour sortir / Mais est attachée dans son siège de char / A' sent le gaz arriver / Pis a' veut sortir / [...] C'est poison ça / [...] Pauvre enfant / [...] J'espère que l'monde va y penser astheure / Qu' y feront pas comme c'folle-là / Tu laisses pas un p'tit dans l'char / Pis tu t'parkes pas / Avec un char qui vire / Le p'tit tout seul dans l'char

[...]

LA MÈRE D'ALICE – Alice dort / Ma fille / A' dort / J'espère<sup>15</sup>

Cette fin ambiguë ouvre sur deux possibilités. La Madame évoque ainsi le sort de ceux qui survivent à pareille asphyxie : « Y en a qu'y disent que des fois / Le monde qui s'empoisonnent à ça / Ça peut virer légumes pis pas vite / Pis avoir d'la misère à parler pis toute<sup>16</sup> ». Toutefois, la dernière réplique de la pièce, celle de la Mère d'Alice, peut aussi signifier que la petite fille est décédée. Dans cette réplique, le verbe *dormir* pourrait avoir un sens connoté, celui d'euphémisme pour la mort. Dans les deux cas, que ce soit la mort ou de lourdes séquelles, la fin moralisatrice de *Billy (les jours de hurlement)* est, sans l'ombre d'un doute, une dénonciation radicale du régime de la différence. *Billy* a démontré l'échec de ce régime, mais sans toutefois ouvrir sur celui de l'écart. Peut-on alors considérer cet échec comme une promotion de l'écart?

### ***Bonne retraite, Jocelyne : impasse de la différence et écart dans la jeunesse***

Comme pour les deux autres pièces à l'étude, *Bonne retraite, Jocelyne* met d'abord de l'avant le régime de la différence dans son traitement de l'altérité. Nous avons vu que la différenciation de l'autre s'y faisait au sein d'une même famille. Qu'en est-il du traitement du régime de l'écart ? Y a-t-il une transition entre les deux régimes identitaires, comme c'est le cas dans *Scotstown* ? Ou comme dans *Billy*, on y fait la critique de la différence, sans toutefois qu'il y ait passage à l'écart ? *Bonne retraite, Jocelyne* est un combiné des deux. Comme dans *Billy*, le régime de la différence mène à une impasse. Et comme dans

---

<sup>15</sup> *B*, p. 109-115.

<sup>16</sup> *B*, p. 111.

*Scotstown*, on y observe le passage de la différence à l'écart. Je propose donc de comparer le passage de la différence à l'écart dans *Bonne retraite, Jocelyne* à celui qu'on trouve dans les deux autres pièces du corpus, en commençant par *Billy*. Dans *Bonne retraite, Jocelyne*, la dénonciation de la différence n'est pas aussi explicite que dans *Billy*. Dans cette dernière, le dénouement tragique est une condamnation sans équivoque du régime de la différence. Dans *Bonne retraite, Jocelyne*, nous faisons plutôt face à une impasse. Au dernier acte de la pièce, les personnages s'attaquent les uns les autres dans le but d'affirmer un ascendant hypothétique, ce qui relève du régime de la différence. Cela commence avec Jeanne qui trahit sa jalousie en attaquant les membres de sa famille qui sont plus à l'aise qu'elle financièrement. Elle en vient même aux insultes pour diminuer les autres. Jocelyne y réagit, affirmant que si Keven, le fils de Jeanne, a des problèmes de développement cognitif, c'est parce que celle-ci a bu pendant sa grossesse. Ce sont là deux des moyens qu'utilisent les personnages pour se rehausser en dépréciant l'autre, le premier est d'ordre économique, le second d'ordre moral.

Cette révélation du « secret » de Jeanne provoque la colère de Justin, son mari, qui cherche d'abord à punir l'insulte par les coups. Mais il opte finalement pour la violence psychologique, révélant, lui aussi, un autre secret de famille, à propos de Brigitte, cette fois<sup>17</sup>. Enfin, dans ses dernières répliques de la pièce, Brigitte cherche en vain à avoir le dernier mot – et le dessus –, comme les autres personnages auparavant :

BRIGITTE – Mais j'suis pas fonctionnaire / J'peux pas espérer prendre ma retraite à cinquante-cinq ans / Pis faire quasiment soixante mille piasses jusqu'à ma mort / Je suis pas jalouse c'est juste / C'est toute / C'est ça / Au privé / Nous autres / On n'a pas ça  
[...]

---

<sup>17</sup> Voir *supra*, p. 60-61.

JOCELYNE – On a faite des choix différents

BRIGITTE – Attends un peu / On a les mêmes études / On a juste pas eu la même chance / J'en aurais mérité moi aussi des bonnes conditions / Mais là on va continuer à travailler / Si on veut que nos enfants aillent dans des bonnes écoles / Pis se payer des p'tits luxes / Mais toi avec ta retraite de fonctionnaire / Tu vas avoir un meilleur salaire que moi / C'est injuste / Pis ça coûte très cher à la société toute ça

JOCELYNE – C'est où que Justin t'a ramassée pis que tu nous as jamais dit ?<sup>18</sup>

Cette dernière question renvoie au secret que le frère et la sœur – Justin et Brigitte – n'ont jamais révélé, parce qu'il n'est pas avouable. La fin de *Bonne retraite*, Jocelyne conduit à une impasse du régime de la différence, un régime qui, ici aussi, se désintègre à mesure qu'on tente de le construire. Personne n'en sort gagnant. Les personnages quittent la scène un à un, meurtris et désemparés, comme nous le verrons plus loin.

Avant le départ de Justin et Jeanne, Paul demande à Justin comment avancent ses recherches pour l'achat d'un quatre-roues :

PAUL – Justin / Tu m'avais pas dit que tu tcheckais pour un quatre-roues? / [...]

JUSTIN – Ça marchera pas / Ça fait six mois que j'fais une quinzaine d'heures d'overtime / par semaine / Six mois / On a-tu réussi à ramasser de l'argent? On est-tu plus riches? On a-tu l'impression de pus courir après nos cennes? Non / [...]

JEAN – Notre voisin / C'est un maniaque de ça / [...] 'lui à sa fille / Y a une quinzaine d'années / Y est en ordre au boutte / [...]

JEANNE – Ça vaut peut-être la peine que tu prennes son numéro de téléphone

JUSTIN – Non

JEAN – C'est pas neuf mais / Ç'a toujours été bien entretenu

JUSTIN – Y a-tu une fois dans ma vie / Que c'que je veux / C'est pas obligé d'être usagé? / [...] On va y aller nous autres<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> BRJ, p. 95-96.

<sup>19</sup> BRJ, p. 92-93.

Ce départ abrupt marque l'échec du dialogue et le repli de chacun dans ses préjugés. C'est ensuite au tour d'Ève, de Viviane et de Keven d'aller se coucher. Puis, lors du dernier échange entre Brigitte et Jocelyne (voir les répliques à la page précédente), Jean déclare simplement « On va faire un boutte<sup>20</sup>», marquant la fin des échanges et l'impossible résolution des différends. *Bonne retraite*, *Jocelyne* se termine avec seulement deux personnages en scène, qui échangent des banalités sur le maïs. Dans ce moment qui pourrait être celui d'une grande intimité, Paul ne se rend même pas compte que Jocelyne est dévastée par la tournure des événements :

PAUL – Je n'ai acheté hier / Le gars venait juste de les vider su'à table / J'y ai dit / "Y est-tu frais" / y m'a dit oui / pis j'en ai ouvert un / pis y était frais / J'en ai acheté six

JOCELYNE – Bon / [...] Demain la vaisselle / [...] Tu vas être correct pour conduire toi?

PAUL – Oui oui / J'en ai mangé trois hier / Là / Aujourd'hui / J'en mange chez vous / Demain / M'as manger mes trois autres / Ça fait six / J'veux dire mes six vont être mangés / Pendant qu'y est bon / C'est l'temps d'en manger

JOCELYNE – Bye Paul<sup>21</sup>

Par leurs fins tristes, les pièces *Billy (les jours de hurlement)* et *Bonne retraite*, *Jocelyne* marquent l'échec du régime de la différence autant qu'elles le dénoncent. La première, parce qu'elle mène à une tragédie et la seconde parce qu'elle n'offre pas d'issue de secours immédiate. Cependant, contrairement à *Billy*, *Bonne retraite*, *Jocelyne* ouvre un possible fragile en mettant en jeu des rouages du régime de l'écart. Dans cette pièce, c'est en effet chez les personnages plus jeunes, ceux qui font partie de la génération des milléniaux, que le régime de l'écart se manifeste. Les propos d'Ève, de Viviane et de Keven sur la société contemporaine en témoignent.

---

<sup>20</sup> *BRJ*, p. 96.

<sup>21</sup> *BRJ*, p. 97-98.

Commençons par Ève, l'aînée des trois. Contrairement à sa sœur Viviane, Ève montre une plus grande maturité et est plus sereine à l'égard de ce qui l'entoure. Lorsque les personnages jouent aux devinettes, elle est la seule à garder son calme :

VIVIANE – On a-tu parlé nous autres pendant leur tour? / J'm'amuserais plus si y se fermaient 'a trappe

ÈVE – C'est vrai que ça parlait beaucoup<sup>22</sup>

Ève exprime avec plus de délicatesse que Viviane le fait que l'autre équipe parlait pendant que son équipe jouait. De même, lors de la discussion sur la santé mentale et les troubles cognitifs, Ève ne fait preuve d'aucun préjugé à propos du collègue TDAH de Brigitte :

BRIGITTE – Y en a à job qui m'disent que chu prime / Me semble qu'on fait le même salaire / Si moi on me paye tant / Pour que quand quelqu'un me dit d'quoi je l'fasse / C'est pas normal que je fasse le même salaire / Si lui faut y dire trois fois

ÈVE – Ça enlève pas ses compétences<sup>23</sup>

Ève se montre aussi compréhensive envers les personnes « différentes », comme le montre la réplique suivante : « Comme un gars au cégep que je prenais des notes pour lui / Lui / Écouter le prof pis écrire en même temps / Y peut pas / Mais y est intelligent<sup>24</sup> ». De plus, elle considère que ces personnes devraient bénéficier de mesures d'intégration, comme des tarifs réduits au zoo<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> *BRJ*, p. 23.

<sup>23</sup> *BRJ*, p. 40.

<sup>24</sup> *BRJ*, p. 41.

<sup>25</sup> *BRJ*, p. 63.

Enfin, Ève fait preuve d'empathie pour Marie-Claude, la défunte collègue de Jocelyne : « C'est donc ben triste / J'vas pleurer / Pis j'la connais même pas<sup>26</sup> », et prend la défense de Keven lorsque sa rupture amoureuse devient matière à un procès familial : « Maman / On parle à Keven / Là toi t'es là / Tu juges<sup>27</sup> ». Tous ces exemples confirment qu'Ève a adopté le régime de l'écart dans son rapport aux autres. Elle est capable de comprendre la singularité de leur situation en se mettant à leur place.

L'attitude de Keven révèle un autre rapport à l'écart. Keven est le fils de Justin et de Jeanne, donc le neveu de Jocelyne et le cousin d'Ève et de Viviane. Il ne s'exprime pas beaucoup durant la pièce, en raison de sa timidité, mais surtout à cause du peu d'estime qu'il a de lui-même. Par exemple, à l'acte un, Keven redoute le moment où ce sera à son tour de jouer aux devinettes : « C'est pas à moi à faire deviner j'espère ?<sup>28</sup> »

À l'acte trois, Keven essaie de s'affirmer davantage en parlant de son travail au zoo : « Y vient des groupes d'autistes des fois au zoo / [...] Moi / Vu que chu popir avec les différents / J'me tiens pas loin des fois des groupes d'autistes / Au cas<sup>29</sup> ». Toutefois, quand il se fait interrompre (les points de suspension), il se rétracte :

ÈVE – Quesse tu disais Keven?

KEVEN – C'est peut-être plate

---

<sup>26</sup> *BRJ*, p. 49.

<sup>27</sup> *BRJ*, p. 71.

<sup>28</sup> *BRJ*, p. 29.

<sup>29</sup> *BRJ*, p. 63-66.

Keven s'occupe de l'entretien dans un zoo, un emploi qui ne nécessite pas de formation particulière. S'il n'a pas poursuivi ses études, c'est parce qu'il avait des difficultés d'apprentissage à l'école. On soupçonne Keven de souffrir aussi de légers troubles cognitifs (puisque Jeanne aurait bu pendant sa grossesse). Victime lui-même du régime de la différence, Keven aspire plutôt, comme le démontre son ouverture à l'altérité, au régime de l'écart.

Le cas du personnage de Viviane est plus ambigu. Alors qu'elle reste ancrée dans le régime de la différence dans ses rapports avec les hommes et les femmes en général, sa défense des animaux relève de la dynamique de l'écart. En effet, lorsqu'il s'agit des humains, Viviane ne se distingue pas tellement des personnages de la génération précédente. En voici un exemple, alors qu'elle s'exprime sur la santé mentale (chez les humains) : « C'est pas une maladie tant que ça » et « Au cégep pis tu prends même pas tes notes toi-même »<sup>30</sup>.

Toutefois, Viviane se trouve dans le régime de l'écart lorsqu'elle manifeste sa sensibilité envers les droits des animaux, comme on peut en juger ici :

« Nager avec les dauphins / C'est super pas bon pour eux autres / C'est comme les maltraiter / [...] C'est pas faite pour trainer des touristes / Pis vivre dans des piscines / Des dauphins<sup>31</sup> ». Ici, le passage à l'écart s'effectue par les valeurs antispécistes que défend Viviane et par sa rupture avec l'anthropocentrisme ambiant.

La réaction des trois jeunes personnages, au moment de la confrontation familiale au dernier acte, pourrait être considérée comme une adhésion au régime de l'écart.

---

<sup>30</sup> *BRJ*, p. 40-41.

<sup>31</sup> *BRJ*, p. 54-55.

Dans ce passage, les jeunes tentent de calmer et de raisonner les adultes, ils cherchent à résoudre le conflit plutôt qu'à l'envenimer :

JUSTIN – OK là

BRIGITTE – Bon

ÈVE – Non mononc

JEAN – Heille / Wo

JUSTIN – Lâche moé / [...] Vous allez vous excuser

[...]

KEVEN – Papa

BRIGITTE – S'excuser de quoi?

VIVIANE [à Jeanne] – Dis-y de s'calmer au lieu d'brailler

[...]

ÈVE – Arrêtez

[...]

ÈVE – C'est la soirée de ma mère pour sa retraite / C'est sa soirée / Y a-tu moyen que l'monde se calme / Pis qu'on fasse juste pus s'ostiner / Pis qu'on fête la retraite de ma mère normalement?<sup>32</sup>

C'est d'ailleurs grâce à cette dernière réplique d'Ève que la dispute cesse, du moins temporairement. *Bonne retraite*, Jocelyne dénonce ainsi à sa façon le régime de la différence en révélant la fragilité de l'ordre établi sur la différence sociale, intellectuelle et financière. Malgré l'échec de la différence, la pièce n'ouvre pas sur un nouvel ordre des choses. Mais elle ne se conclut pas pour autant sur une impossibilité.

---

<sup>32</sup> *BRJ*, p. 86-88.

À la fin de la pièce, les personnages quittent la scène, l'un après l'autre, victimes du régime de la différence. Les premiers à partir sont Justin et Jeanne. Viviane, Ève et Keven voient alors Paul, Brigitte et Jocelyne reprendre leur dispute :

JOCELYNE – Papa pis maman t'ont pas forcé à travailler / Nos parents étaient pas riches / Mais y nous ont pas forcés à travailler

PAUL – Y nous forçaient pas / Mais moi / Si je voulais des affaires / Fallait que je les paye

BRIGITTE – On a toutes faite ça

[...]

PAUL – [...] Aussitôt que j'ai pu travailler pis avoir mes affaires / Je l'ai faite

VIVIANE – C'est quoi le rapport avec notre mère?

PAUL – J'suis pas allé aux études / Mais j'suis content / Que ma sœur ait des belles conditions de retraite / Mais des fois la vie / C'est pas juste notre faute si c'est pas comme on veut

VIVIANE – J'vas aller me coucher moi<sup>33</sup>

Dans ce passage, Viviane constate que Paul est toujours dans le régime de la différence puisqu'il ressent le besoin de se justifier et de se comparer aux autres. N'étant pas passé à l'écart comme elle, Viviane décide d'aller se coucher plutôt que de continuer d'entretenir cette conversation sans issue. Il arrive la même chose à Ève et à Keven qui vont eux aussi se coucher au moment où Paul et Jocelyne échangent des banalités :

PAUL – À l'épicerie pas loin de chez nous cette semaine / Y est à douze pour deux piasses

[...]

JOCELYNE – Du blé d'Inde des États-Unis probablement

ÈVE – J'me couche moi aussi / Keven / Je t'ai fait un lit su l'divan<sup>34</sup>

---

<sup>33</sup> *BRJ*, p. 93-95.

<sup>34</sup> *BRJ*, p. 96-97.

On peut conclure que dans *Bonne retraite, Jocelyne*, les personnages les plus jeunes ont adopté, en partie ou en totalité, le régime de l'écart comme mode de pensée et agissent en conséquence. Mais ici, contrairement à *Scotstown*, où la majorité des personnages principaux, dont le narrateur, sont passés au régime de l'écart, seule la nouvelle génération a effectué ce changement. Ève, Keven et Viviane n'ont pas réussi à mener leurs parents, leurs oncles et leurs tantes vers l'écart. Ils se sont toutefois rendu compte de la faillite de la différence et s'en sont distanciés.

### **Le régime de l'écart dans le théâtre de Fabien Cloutier**

L'écart est, rappelons-nous, un mode de pensée qui vise à traiter l'identité et l'altérité sur un pied d'égalité. Nous venons de voir comment cela se manifeste dans les rapports entre les personnages. Mais ce n'est pas le seul moyen qu'utilise Fabien Cloutier pour promouvoir le régime de l'écart. Sa façon de caractériser les personnages participe du même objectif, à commencer par leur idiolecte – ces derniers ont en partage un même sociolecte et un même registre de langue. Mais l'auteur joue aussi sur leur statut social et sur l'ambivalence de leur désignation. Ces divers éléments sont la manifestation la plus explicite du régime de l'écart dans son écriture. C'est avec leur analyse que je termine ce chapitre avec, en conclusion, un retour sur la réception des pièces et ce qu'elle révèle de leur résonance.

## La langue du théâtre de Cloutier

Les personnages des pièces de Fabien Cloutier, qu'ils proviennent de la région ou de la ville, qu'ils soient pauvres ou riches ou encore jeunes ou vieux, partagent tous un sociolecte commun, le français québécois familier. Les protagonistes s'expriment dans un registre de langue familier, voire populaire. La langue familière se reconnaît à des marques d'oralité et à un contexte précis. Pour ce qui est de la langue populaire, elle est associée généralement aux milieux moins scolarisés. Sans faire une liste exhaustive des caractéristiques du français québécois, rappelons qu'il comporte des archaïsmes, des amérindianismes, des anglicismes, des régionalismes et des néologismes. On trouve tout cela dans les dialogues de Cloutier, on y rencontre aussi de nombreuses abréviations, contractions et suppressions. On remarque enfin la présence des jurons. La langue familière et populaire des pièces de Cloutier contribue à la mimésis et à l'instauration d'une relation de complicité avec les lecteurs ou spectateurs des pièces. Malgré la communauté de ce sociolecte et de ce registre de langue, les personnages de Cloutier possèdent chacun un idiolecte spécifique, révélateur de leur âge, de leur sexe, de leur environnement et de leur statut socioéconomique. La langue familière et populaire des personnages n'a pas de fonction discriminatoire, elle est, le plus souvent, de l'ordre de l'écart : personne ne s'en sert pour affirmer sa supériorité, malgré des caractéristiques distinctives saillantes. Les seules occasions où la langue agit comme outil discriminatoire se trouvent dans *Scotstown*, quand le chum imite de façon moqueuse l'accent des autres personnages. La langue commune est donc une façon pour Fabien Cloutier de rendre tous les personnages principaux de ses pièces égaux entre eux, indifférenciables.

## Les personnages de l'univers de Cloutier

Un deuxième élément commun aux pièces de Fabien Cloutier a trait au statut des personnages. *Scotstown* met en scène l'archétype du « gars de région ». *Billy (les jours de hurlement)* présente des personnages urbains, également d'origine québécoise, francophones et montrant des différences socioéconomiques. Pour ce qui est de *Bonne retraite, Jocelyne*, il s'agit de membres d'une famille québécoise francophone moyenne, eux aussi aux prises avec des différences de nature sociale et économique. Si l'on analyse les personnages dans leur ensemble, on constate qu'ils ne sont pas si différents qu'ils prétendent l'être. Les personnages principaux de l'univers dramaturgique de Fabien Cloutier sont, pour la majorité, des Québécois francophones ordinaires que l'on pourrait associer à la classe moyenne. Cela est particulièrement visible dans les pièces *Billy* et *Bonne retraite, Jocelyne*. La chose est plus subtile dans *Scotstown*, où le concept de classe moyenne est moins opérant que celui de communauté rurale. Or, le chum à Chabot est bien un membre à part entière de cette communauté et il y est même actif (on le voit par la responsabilité dont la communauté le charge). Pour ce qui est des personnages de *Billy*, leur appartenance à la classe moyenne est manifeste. Ils se réclament de cette classe et en partagent les préjugés, affirmant leur statut de contribuables et leur mépris des « BS », comme dans ces répliques de l'acte trois :

LA MÈRE D'ALICE – Qu'est-ce qu'y fait là lui? Qu'est-ce qu'y fait là? Vous l'passez avant moi? Y a pas l'air malade pantoute / Y est yinque soûl raide / [...] Mon bébé est dans du papier d'toilette / [...] Dans quelle société qu'on est? / J'paye des impôts moi / J'travail à Commission scolaire des Trois-Monts / Pis mon travail c'est utile / [...] Pis j'paye mes taxes / Pis ça fait 19 heures que j'suis icitte

LA MADAME – [...] Qui c'est qui la fulle l'urgence? / [...] Des BS

LE PÈRE DE BILLY – Y s'pettent la face le premier du mois / [...] Jusqu'au prochain premier du mois / Où y vont fuller l'urgence

LA MADAME – Comme mes tits-gars d'la radio l'ont déjà dit / [...] « Le premier du mois / Les urgences sont pleines de BS / Qui en plus sont arrivés en ambulance / Pourquoi? / Parce que c'est gratis »

LE PÈRE DE BILLY – Moé mes beignes / J'l'es paye / J'les fais pas payer par quequ'un d'autre / [...] Mon câlisse d'argent / Qui sort de mes poches / À coups de 50% d'mon salaire / Ben que mon argent / A' paye du monde qui s'pogne le cul dans mon dos / J'commence à en avoir ras l'ostie d'pompon<sup>35</sup>

Même si dans cet extrait, nous nous trouvons dans le régime de la différence, on peut tout de même constater que les points de vue des trois protagonistes sont assez rapprochés. Dans *Bonne retraite, Jocelyne*, nous retrouvons ce même genre de discours, encore une fois, que ce soit de la part des personnages plus riches, relativement parlant, ou, au contraire, des personnages plus pauvres :

JOCELYNE – Un gars va chauffer paqueté / Y pogne le clos / Le cerveau y vire boutte pour boutte / Y est pus toute là / Collectivement / On y paye toutes son hôpital / [...] On y paye son salaire jusqu'à la fin de ses jours / [...] On rénove sa maison / Parce que y est pus capable d'entrer dans son bain standard / Pis quand y va au zoo / Même si y s'en rappellera pus demain / On y fait un tarif réduit<sup>36</sup>

PAUL – À douze ans / Je livrais des commandes d'épicerie / J'allais les chercher au magasin pis je les amenais chez l'monde / [...] J'avais pas souvent de tip / Parce que ceux qui se faisaient livrer / C'étaient souvent des BS lâches / [...] Au bout de six mois / J'me sus acheté un bécik avec toutes mes dix cennes accumulées / [...] J'me suis faite voler mon bécik / [...] Y a un BS qui me suivait des fois / [...] Chu sûr que c'est l'BS<sup>37</sup>

On pourrait en multiplier les exemples. Ce qu'il faut souligner ici, c'est ce nivellement social qui ramène tous les personnages au même plan. Globalement, ce sont de petits employés salariés.

---

<sup>35</sup> B, p. 71-82.

<sup>36</sup> BRJ, p. 64-65.

<sup>37</sup> BRJ, p. 93-94.

## L'identité des personnages

Un autre aspect frappant de l'identité des personnages de Cloutier, qui contribue à la dynamique de l'écart, est leur dénomination. Fait notable, dans deux des trois pièces à l'étude, les personnages n'ont pas de nom. Dans *Scotstown*, le conteur se présente et présente Chabot en même temps : « En plus ça fait un ostie d'boute / Que j'connais ça moé Chabot / Les deux on vient de Scotstown<sup>38</sup> ». Le narrateur emploie souvent le pronom personnel *on* ou des formulations inclusives, telles que « Pis moé pis Chabot », pour exprimer qui il est et ce qu'il fait. C'est pourquoi les critiques parlent du personnage principal en utilisant la locution « le chum à Chabot », comme je l'ai fait dans ce mémoire. Dans *Billy (les jours de hurlement)*, les personnages n'ont pas de nom propre, ce sont la Mère d'Alice, le Père de Billy et la Madame. Comment interpréter cela ? Une première réponse serait d'assimiler ces personnages sans nom à l'« impersonnage » de Jean-Pierre Sarrazac. Dans *Poétique du drame moderne*, ce dernier met de l'avant ce concept original pour rendre compte de ces personnages dépourvus de caractères spécifiques qui hantent les scènes postmodernes. L'impersonnage de Sarrazac n'est plus un personnage psychologique individualisé. Il est neutre et impersonnel<sup>39</sup>. Bien que le narrateur de *Scotstown* et les personnages de *Billy* n'aient pas de noms, ils ne sont pas sans caractéristiques propres, comme nous avons pu le voir, bien au contraire.

---

<sup>38</sup> S, p. 7.

<sup>39</sup> Jean-Pierre SARRAZAC, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, p. 183-241.

Nous connaissons leurs traits psychologiques, leur statut socioéconomique, leurs sentiments, les relations qu'ils entretiennent avec les autres. Le concept d'impersonnage est donc difficilement applicable. C'est pourquoi je propose celui de « personnage a-nommé » qui convient mieux à ces personnages sans nom mais qui ne sont pas anonymes pour autant. Les personnages a-nommés sont identifiés et situables dans un réseau grâce à un tiers (Chabot, Alice, Billy). Au premier coup d'œil, les personnages a-nommés donnent l'impression de procéder du principe de la différence puisque leur identité repose sur un autre qui servirait en quelque sorte de modèle, de point de référence ou de centre gravitationnel. Or, le Chum à Chabot, la Mère d'Alice et le Père de Billy ne sont pas nommés en fonction de n'importe quel personnage. Ils le sont à partir des personnages absents, qui ne font partie ni de la représentation (ils ne sont pas présents sur scène) ni de l'énonciation (ils n'ont pas de répliques). De manière générale, les personnages absents sont rabaissés par les personnages principaux et présents. Dans *Scotstown*, nous avons vu que le chum dépréciait les autres en fonction de leurs particularités visibles et qu'il avait entre autres tourné en ridicule leur orientation sexuelle, leur différence corporelle et ethnique, ainsi que leur façon de s'exprimer. Dans la majeure partie de la pièce, le chum à Chabot est tellement ancré dans le régime de la différence, qu'il en vient à se moquer de son ami Chabot lui-même, qu'il considère pourtant, en général, comme son *alter ego*. Dans *Billy*, la Madame est odieuse envers tous. En effet, elle est ignoble envers le Père de Billy, Jocelyne (un personnage de la même pièce) et ses autres collègues de travail. Il y a ensuite le Père de Billy qui s'attaque à Martine, l'éducatrice de la garderie, et la Mère d'Alice qui laisse éclater tous ses préjugés contre Billy et sa famille. Enfin, n'oublions pas Alice, personnage aussi absent, qui est la principale victime du système de la différence.

Le personnage absent des pièces de Cloutier, dans le régime de la différence, a un rôle de faire-valoir et constitue une cible plus facile puisqu'il ne peut pas se défendre verbalement ou physiquement. Ainsi, on relève un étrange retournement dans ces deux pièces de Cloutier, peuplées de personnages a-nommés. Les personnages nommés, externes et absents, ne sont pas des personnages supérieurs et transcendants dont les personnages a-nommés pourraient tirer une quelconque légitimité, à la manière des longues filiations dont la Bible ou les récits homériques offrent d'innombrables exemples<sup>40</sup>. Ici, le personnage absent est, au contraire, lui-même un personnage minoré, victime impuissante, bouc-émissaire. Il est, d'une façon ou d'une autre, inférieurisé par celui-là ou celle-là même qu'il permet de singulariser.

L'absence de nom propre, qui ampute l'intégrité du personnage scénique d'un élément identitaire essentiel, et la condition victimaire des personnages nommés, mais extra-scéniques, procèdent d'une double négation qui a pour principal effet de rabaisser tous ces personnages, qu'ils aient ou non un nom. Ce rabaissement, ou nivellement par le bas, crée une indifférenciation, négative en l'occurrence, qui, paradoxalement, participe du régime de l'écart.

Si Fabien Cloutier nivelle donc par le bas ses personnages, cela pourrait vouloir dire qu'il ne croit pas à l'écart. Selon cette logique, l'écart serait négatif et ne pourrait se faire qu'en minorant et réduisant tout le monde. Il s'agirait alors d'une vision bien négative. On a plutôt tendance à penser que, au contraire, Cloutier valorise l'écart et combat la différence. Comment alors expliquer dans ce contexte, cet écart qui rabaisse et diminue?

---

<sup>40</sup> Dans la Bible, comme dans de nombreux récits anciens, les personnages sont identifiés par leurs ascendants masculins. Exemple : Ismaël, fils d'Abraham.

Dans *Scotstown* et *Billy*, Cloutier fait advenir le régime de l'écart, mais ce dernier ne peut se faire que par la négation de toute logique différentielle. Pour passer du régime de la différence à celui de l'écart, tout le monde doit être ramené à un niveau zéro, et ce, en rendant négative toute forme de singularisation. Il s'agit là d'un passage obligé : il faut tout remettre à plat pour se libérer de l'emprise de la différence et pouvoir accéder à autre chose.

Cette autre chose, on commence à la percevoir dans *Bonne retraite, Jocelyne*. La singularisation – par les noms propres, les éléments biographiques, les liens de parenté – y est active. Le régime de la différence, lui aussi présent, mais pas autant dominant, y est bien évidemment contesté. Nous l'avons vu par le discours des jeunes personnages, mais aussi par le fait qu'il n'y a ni dominants ni gagnants dans cette pièce. Cela marque bien la subtilité de la pensée de Fabien Cloutier. Elle n'est ni naïve ni angélique. L'écart est souhaitable, mais y arriver n'est ni simple ni indolore. C'est un long cheminement.

### **La réception du discours des personnages : une invitation à l'autocritique**

Est-ce bien là la leçon que les spectateurs retiennent de ces trois œuvres ? Tout porte à penser que oui. En conclusion à ce chapitre, nous tenterons de voir si les processus de rejet et d'identification à l'œuvre dans ces pièces amènent le public à se remettre en question dans le sens souhaité par Fabien Cloutier. Commençons par la réception du discours du chum à Chabot. Il correspond clairement au stéréotype du « gars de région » qu'on connaît bien et dont on voudrait se distancier. Cependant, dans un article du mensuel *Voir*, publié en 2015, au moment des ultimes représentations de *Scotstown* et de *Cranbourne*, Fabien Cloutier exprime sa surprise à propos de réactions de certains spectateurs :

Ça m'est arrivé quelques fois d'avoir des gars qui viennent me voir et qui me disent: « C'est moi. » Sont comme: « Crisse, c'est moi. C'est ma vie, tabarnac! » J'ai eu ça, des gars qui viennent te voir sur scène et qui aiment ça, qui se sentent pas comme le dindon de la farce. C'est peut-être ce dont je suis le plus content<sup>41</sup>

Il précise que des membres du public, généralement des hommes, sont venus le voir, à la fin de représentations, pour lui dire à quel point ils se reconnaissaient dans son personnage, dans ses réflexions, ses comportements. Même s'il ne s'agit que de quelques spectateurs, la réaction étonne puisque les préjugés du chum sont plutôt risibles, comme en témoignent les réactions du public. Ce rire est toutefois entremêlé de malaises. Pourquoi ? Si nous condamnons les propos du chum, pourquoi nous font-ils rire ? Ce rire grinçant ferait-il écho à un malaise que nous éprouverions à l'égard de notre propre ignorance ? Sans doute. Nous nous sentons coupables de rire, car nous réalisons que nous avons déjà pensé de cette façon. Dans *Billy*, les propos auxquels nous adhérons le plus spontanément sont ceux de la Mère d'Alice. L'acte un commence et se termine avec elle. Ses répliques surpassent en nombre celles du Père de Billy, tout au long de l'acte et, comme on le sait, la Mère d'Alice ne cesse d'accabler le Père de Billy de tous ses préjugés qui sont, en quelque sorte, « confirmés » à l'acte deux. Dans ses propres répliques, le Père de Billy se présente comme quelqu'un de peu éduqué et de vulgaire. Puis, au dernier acte, la mère d'Alice, qui nous avait été présentée comme une mère modèle, commet elle-même une faute aussi irréparable qu'impardonnable.

---

<sup>41</sup> VOIR : Catherine GENEST, *Fabien Cloutier / Cranbourne et Scotstown : une page qui se tourne*, 17 mars 2015, [En ligne], <https://voir.ca/scene/2015/03/17/fabien-cloutier-cranbourne-et-scotstown-une-page-qui-se-tourne/> [consulté le 28 mars 2020].

Ce retournement vise frontalement le spectateur qui ne peut faire autrement que de se questionner sur son propre jugement. On retrouve cette même incitation à l'autocritique dans *Bonne retraite, Jocelyne*. On se reconnaît en l'un de ses personnages ou on peut reconnaître en lui un frère, une sœur, un oncle, une tante, etc. On peut se reconnaître dans leurs discours, que nous le voulions ou non. Puis, on constate, à la fin de ces pièces, que la différence ne les a menés nulle part. Cette identification involontaire est donc une invitation à remettre en cause l'ordre préalablement exposé, qui correspond, à bien des égards, à l'ordre établi. Les œuvres de Cloutier effectuent ainsi le passage de la différence à l'écart, nous invitant à ne plus classer, identifier, différencier. Par leurs personnages rappelant les « Québécois(es) moyen(ne)s », les pièces de Cloutier sont une invitation à ne plus traiter les singularités dans un rapport de verticalité, mais plutôt dans un rapport d'horizontalité, à troquer les séparations pour un « entre » dynamique où sont mises en commun les « ressources culturelles » de tous et toutes.

## Conclusion du chapitre

Pour conclure ce chapitre, je rappellerais que j'ai d'abord analysé comment s'effectuait le passage du régime de la différence à celui de l'écart, dans les trois pièces du corpus. Dans *Scotstown*, nous avons observé que la transition était totale. Dans *Billy*, nous avons vu qu'il n'y en avait pas. La dénonciation du premier régime faisait office de promotion au second. Dans *Bonne retraite, Jocelyne*, la transition était partielle. On dénonçait le régime de la différence et on percevait un mouvement vers l'écart. Cette démarche restait toutefois inaboutie puisque le passage n'est perceptible que chez les personnages de la nouvelle génération. Je me suis ensuite intéressée à l'écart en général dans le théâtre de Fabien Cloutier. J'ai remarqué que les personnages des trois pièces à l'étude partageaient une langue et un statut social communs. J'ai aussi remarqué que l'identité des personnages, par leur « a-nomination », par leur présence ou leur absence, par les modalités de la représentation et de l'énonciation, démontrent d'un mouvement d'ensemble en faveur du régime de l'écart.

## CONCLUSION

### **Entre différence et écart : identité et altérité dans le théâtre de Fabien Cloutier**

#### **L'affirmation de soi au détriment de l'autre**

J'ai mentionné, en introduction, que la dramaturgie québécoise contemporaine s'engage dans les grands débats de la société actuelle. Parmi ses auteurs, Fabien Cloutier se distingue par l'acuité de sa critique de la société et par son succès public. Comme les auteurs de sa génération, Fabien Cloutier veut sensibiliser son public à ses responsabilités. La dramaturgie de Cloutier s'interroge sur les questions de solidarité sociale, d'inclusion et d'exclusion. C'est pourquoi les phénomènes d'identité, d'altérité, de différenciation et de rejet de l'autre ont été au cœur de ma réflexion.

Revenons sur l'hypothèse initiale posée au tout début de ce mémoire : l'affirmation de soi, dans le théâtre Fabien Cloutier, se fait d'abord au détriment de l'autre, voire contre l'autre. Cette proposition partait du constat général selon lequel que l'individu s'affirme, non pas par ce qu'il est, mais par ce qui le différencie de l'autre. Il en va de même dans le champ théorique, comme nous l'avons vu au premier chapitre, où les concepts d'identité et d'altérité sont presque toujours mis en relation. Identité et altérité semblent indissociables. Les diverses théories sont même allées jusqu'à les opposer l'une à l'autre. Jusqu'à présent, identité et altérité ont formé une dualité insécable.

## **Identité et altérité sous les régimes de différence et d'écart : synthèse de la démarche**

La notion d'altérité comporte donc une connotation négative dans l'imaginaire collectif et, en apparence du moins, dans l'univers dramaturgique de Fabien Cloutier. Cependant, ses pièces dépassent ce constat où le soi est confronté à l'autre. Nous avons vu qu'il s'opère plutôt en elles le passage du régime de la différence à celui de l'écart, comme on le retrouve dans l'essai *Il n'y a pas d'identité culturelle* de François Jullien. Chez Jullien, ces deux régimes identitaires jouent des rôles primordiaux dans leur rapport avec l'altérité. Dans un premier temps, le régime de la différence mène à la mise à distance de tout ce qui est autre. Dans la différence, identité (le soi) et altérité (l'autre) se situent dans un rapport vertical où le premier est considéré supérieur au second et toute manifestation de celle-ci est perçue comme une menace à ce rapport. Dans un deuxième temps, le régime de l'écart tend plutôt vers l'ouverture. Dans la dynamique de l'écart, identité et altérité se situent, à l'inverse, dans un rapport d'horizontalité, où elles sont prises pour ce qu'elles sont, pour ce qui les rassemble et les dissocie, sans que l'une serve de modèle ou de source de comparaison à l'autre. L'examen de l'affirmation de soi dans le théâtre de Fabien Cloutier, exposé tout au long de ce mémoire, a reposé sur une idée fondatrice : le passage de la différence à l'écart dans les trois pièces à l'étude. Cela a commencé au second chapitre de ce mémoire, où l'analyse du système d'énonciation et du réseau des personnages des pièces du corpus a montré que ces derniers évoluaient d'abord sous le régime de la différence. Dans *Scotstown*, le chum à Chabot emploie le monologue et le discours rapporté pour s'exprimer ou pour faire parler les autres personnages. Étant le seul présent sur scène, le personnage assume aussi le rôle de conteur, ou autrement dit, de narrateur.

Qu'il raconte sa propre histoire ou celle des autres, le chum est un narrateur présent à focalisation interne. Son statut de narrateur et les types de discours qu'il utilise révèlent donc le degré de subjectivité de son récit. Cela souligne également le principe de distanciation qui définit son rapport aux autres. Cette distanciation se fait à un niveau physique, puisque le chum apprécie l'autre en fonction de facteurs sensoriels : la vue, l'odeur, le son.

Dans *Billy (les jours de hurlement)*, la principale modalité d'énonciation utilisée est le « dialogue de sourds », qui s'apparente plutôt à un « monologue à trois » puisque chaque personnage parle seul ou s'adresse à un interlocuteur invisible qui pourrait être le spectateur. Malgré leur présence dans le même espace physique, les personnages ne communiquent à peu près jamais entre eux. Quand cela survient, le dialogue ne vise qu'à rabaisser l'autre sur la base de son âge, de son niveau de scolarité, de son mode de vie, de son pouvoir d'achat. La différence ici est d'ordre socioéconomique.

Dans *Bonne retraite, Jocelyne*, nous avons observé que la principale forme dialogique est le polylogue, puisque les répliques des personnages s'entrecroisent. Le polylogue permet de souligner l'égoïsme des personnages, illustré par leur absence d'écoute et par le fait qu'ils s'interrompent continuellement. Au sein du polylogue, on trouve des passages cinglants au rythme rapide qui permettent de percevoir la tension et les conflits entre les membres de cette famille. En effet, si la différenciation de l'autre, dans *Scotstown* et *Billy*, se produisait à l'échelle du village, du quartier ou au sein du milieu de travail, elle s'exerce au sein même de la cellule familiale dans *Bonne retraite, Jocelyne*.

Dans cette dernière, le dénigrement de l'autre porte peu à conséquence. Il commence à l'extérieur et loin du cercle familial. Les membres de la famille prennent ainsi pour cibles des personnes de leur entourage vivant avec un handicap physique ou intellectuel. Puis, les attaques se font plus précises et circonscrites, se refermant progressivement sur le cercle familial en le faisant littéralement éclater.

Puis au troisième chapitre, nous avons vu comment se manifestait le régime de l'écart dans chacune des trois pièces. Dans *Scotstown*, par l'analyse des contes *Les Russes* et *Le retour de l'enfant prodigue*, nous avons observé que le chum à Chabot était progressivement passé du régime de la différence à celui de l'écart. Dans les deux autres pièces, ce passage n'est pas aussi explicite. Dans *Billy, les jours de hurlement*, le régime de l'écart ne s'est pas manifesté à proprement parler. C'est plutôt la condamnation de la différence, par le dénouement tragique de la pièce, qui mène à une valorisation de l'écart.

On observe la même logique dans *Bonne retraite, Jocelyne* : l'impasse de la différence à la fin de pièce peut être aussi comprise comme une promotion du régime de l'écart. Toutefois, s'il n'y a aucune manifestation active de l'écart dans *Billy*, celle-ci est tout de même perceptible dans *Bonne retraite, Jocelyne*. Le passage de la différence à l'écart y est partiel puisqu'il ne s'effectue que chez les personnages plus jeunes, ceux appartenant à la génération des milléniaux.

Dans *Scotstown*, le passage de la différence à l'écart est total puisqu'au dernier conte de la pièce, au moment où tous les personnages célèbrent le retour de Chabot, une grande fête est organisée, dans laquelle on peut voir le triomphe du régime de l'écart, puisque les personnages sont maintenant ouverts à la figure de l'autre et se partagent leurs différentes « ressources culturelles ».

Enfin, le troisième chapitre a permis de montrer comment des éléments communs aux trois pièces pouvaient être associés au régime de l'écart. Ces éléments tournaient surtout autour de la caractérisation des personnages. Leur langue et leur statut social nous ont permis de déduire que les personnages des pièces de Cloutier appartiennent à un grand tout et leur dynamique réticulaire est caractéristique du régime de l'écart. Leur dénomination (définie ou non) renforce cette appartenance structurelle au régime de l'écart. Enfin, nous avons vu que la réception du discours des personnages incite les spectateurs à l'autocritique, à remettre en question l'ordre établi et leurs propres perceptions.

### **Identité et altérité dans le théâtre québécois contemporain**

Ce travail a consisté en l'analyse de trois pièces de Fabien Cloutier, à partir des régimes identitaires de François Jullien. Il serait intéressant d'explorer d'autres œuvres théâtrales contemporaines, ayant elles aussi dramatisé la construction identitaire et le traitement de l'altérité. Une deuxième avenue féconde sur laquelle s'engager, qui permettrait également de poursuivre le travail commencé dans ce mémoire, consisterait en l'analyse d'autres œuvres de Fabien Cloutier. Le chum à Chabot, personnage principal du conte *Ousqu'y é Chabot?* et de la pièce *Scotstown*, est aussi le protagoniste de *Cranbourne*, la suite de *Scotstown*. Dans cette pièce, le personnage a vieilli, a cheminé et sa vision du monde a changé. Le chum décide de répondre à l'appel de la stabilité et part en quête du bonheur et de l'amour. La série *Léo*, diffusée sur le *Club illico* depuis 2018, aurait aussi pu faire l'objet d'une analyse, puisqu'on peut la considérer comme l'adaptation télévisuelle, destinée à un très large public, de *Scotstown* et de *Cranbourne*. En effet, on reconnaît certains traits du chum dans le personnage de Léo.

Une autre œuvre de Fabien Cloutier, *Pour réussir un poulet*, permettrait d'élargir la réflexion, puisqu'elle met en scène des représentations de différentes classes sociales. L'analyse serait d'autant plus intéressante que *Billy* et *Pour réussir un poulet* s'expriment dans une tonalité dramatique similaire et possèdent une parenté de thèmes et d'intrigues. D'autres œuvres théâtrales contemporaines, *As Is (tel quel)* et *Comment je suis devenu musulman* de Simon Boudreault, pourraient être mises en dialogue avec les œuvres de Cloutier et en enrichir la lecture. La première parce qu'elle remet en question les préjugés à propos des différentes classes sociales. La seconde, car elle expose le choc des cultures et des valeurs. Une dernière œuvre qui pourrait être considérée dans une perspective comparative serait *Ennemi public* d'Olivier Choinière. Cette pièce présente, comme *Bonne retraite*, *Jocelyne*, une famille qui cherche un responsable aux maux qui accablent la société québécoise et qui est prête à faire d'un proche le coupable à sacrifier.

Dans *Il n'y a pas d'identité culturelle*, François Jullien rappelle que l'écart mène à l'« entre », un concept opératoire clé fondé sur l'ouverture aux autres cultures, aux collectivités et aux personnes en général. Son essai est une invitation à passer de la différence à l'écart, puisque ce dernier favorise une dynamique d'échange des « ressources culturelles », seule avenue envisageable pour le monde d'aujourd'hui. À leur façon, les trois pièces de Cloutier, analysées dans ce mémoire, illustrent ce qui, pour beaucoup d'entre nous, tient aujourd'hui de l'évidence.

## MÉDIAGRAPHIE

### 1. CORPUS

#### 1.1 Pièces à l'étude

CLOUTIER, Fabien. *Scotstown*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2008, 84 p.

CLOUTIER, Fabien. *Billy (les jours de hurlement)*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2012, 138 p.

CLOUTIER, Fabien. *Bonne retraite, Jocelyne*, Longueuil, L'instant même, 2018, 96 p.

#### 1.2 Captations vidéo et photographies des pièces à l'étude

CLOUTIER, Fabien. *Fabien Cloutier : Scotstown et Cranbourne* [DVD vidéo], Montréal, Encore management, Groupe TVA inc. (division : TVA Films), 2015, 87 min.

LEBLANC, Louise. « *Scotstown: fine grossièreté* », 2009, *La Presse*, [en ligne], <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/200910/31/01-917115-scotstown-fine-grossierete.php> [consulté le 6 décembre 2019].

MACDONALD, Yanick. « *Billy Théâtre du Grand Jour* », 2012, *Les méconnus*, [en ligne], <https://lesmeconnus.net/billy-les-jours-de-hurlement-maudit-systeme-de-criss/> [consulté le 6 décembre 2019].

Youtube : *Billy (Les jours de hurlement) – Théâtre du Bic*, [en ligne], <https://www.youtube.com/watch?v=oLcK5HkenoU> [consulté le 6 décembre 2019].

## 2. TEXTES CRITIQUES ET THÉORIQUES

### 2.1. Articles sur le corpus

CEAD : Ousqu'y é Chabot?, [En ligne], [http://www.cead.qc.ca/\\_cead\\_repertoire/id\\_document/7901](http://www.cead.qc.ca/_cead_repertoire/id_document/7901) [consulté le 28 novembre 2019].

LE DEVOIR : CADIEUX, Alexandre. *Théâtre – Double K.-O. rue Papineau*, 31 janvier 2009, [En ligne], <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/230472/theatre-double-k-o-rue-papineau> [consulté le 26 février 2019].

LE DEVOIR : SAINT-PIERRE, Christian. « Bonne retraite, Jocelyne » : *la galerie des monstres*, 17 octobre 2018, [En ligne], <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/539150/bonne-retraite-jocelyne-la-galerie-des-monstres> [consulté le 26 février 2019].

LA LICORNE : Billy (*Les jours de hurlement*), [En ligne], [https://theatrelicornes.com/lic\\_pieces/billy/](https://theatrelicornes.com/lic_pieces/billy/) [consulté le 12 mars 2019].

MON THÉÂTRE : ST-ONGE, Pascale. *Billy (Les jours de hurlement) – Critique*, 3 mai 2012, [En ligne], <http://www.montheatre.qc.ca/archives/08-licorne/2012/billy.html> [consulté le 12 mars 2019].

LA PRESSE : VIGNEAULT, Alexandre. *Billy (Les jours de hurlement) : intelligent et dérangeant*, 4 mai 2012, [En ligne], <https://www.lapresse.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201205/04/01-4521844-billy-les-jours-de-hurlement-intelligent-et-derangeant.php> [consulté le 12 mars 2019].

RADIO-CANADA : BÉLANGER, Simon. *Billy (Les jours de hurlement), de Fabien Cloutier (Dramaturges éditeurs)*, 12 mai 2016, [En ligne], <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/780328/billy-les-jours-de-hurlement-fabien-cloutier-livre-incontournable> [consulté le 12 mars 2019].

REVUE JEU : CHANONAT, Michelle. *Bonne retraite, Jocelyne : Comme dans un party de famille*, 15 octobre 2018, [En ligne], <http://revuejeu.org/2018/10/15/bonne-retraite-jocelyne-comme-dans-un-party-de-famille/> [consulté le 26 février 2019].

VOIR : COUTURE, Philippe. *Pour réussir un poulet : «on est c'qu'on mange»*, 2 octobre 2014, [En ligne], <https://voir.ca/scene/2014/10/02/pour-reussir-un-poulet-on-est-cquon-mange/> [consulté le 17 mars 2020].

VOIR : GENEST Catherine. *Fabien Cloutier / Cranbourne et Scotstown : une page qui se tourne*, 17 mars 2015, [En ligne], <https://voir.ca/scene/2015/03/17/fabien-cloutier-cranbourne-et-scotstown-une-page-qui-se-tourne/> [consulté le 26 février 2019].

## 2.2. La construction de l'identité et le rapport à l'altérité

- BAUMAN, Zygmunt. *Identité*, Paris, Éditions de l'Herne, 2010, 136 p.
- DE FINANCE, Joseph. *De l'un et de l'autre : essai sur l'altérité*, Rome, Pontificia Università Gregoriana, 1993, 370 p.
- FANTINO, Jacques (dir.). *Identité et altérité : la norme en question : hommage à Pierre-Marie Beaude*, Paris, Éditions du Cerf, 2010, 324 p.
- HEINICH, Nathalie. *Ce que n'est pas l'identité*, Paris, Gallimard, 2018, 134 p.
- JULLIEN, François. *Il n'y a pas d'identité culturelle*, Paris, Éditions de l'Herne, 2016, 93 p.
- OUELLET, Pierre, « Le principe d'altérité » dans Pierre Ouellet et Simon Harel (dir.), *Quel autre? L'altérité en question*, Montréal, VLB éditeur, 2007, 378 p.
- ROUQUETTE, Sébastien (dir.). *L'identité plurielle : images de soi, regards sur les autres*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal, 2011, 332 p.
- SAMSONOWICZ, Henryk, « À la rencontre de l'Autre dans le haut Moyen Âge » dans Philippe Josserand et Jerzy Pysiak (dir.), *À la rencontre de l'Autre au Moyen Âge : in memoriam Jacques Le Goff, actes des premières Assises franco-polonaises d'histoire médiévale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2017, 244 p.
- SKARGA, Barbara, « Fondements » dans Joanna Nowicki et Czeslaw Porebski (dir.), *L'invention de l'Autre*, Paris, Sandre, 2008, 276 p.

## 2.3. Théorie et histoire du théâtre

- DUCHARME, Francis, « Distinguer le théâtre d'intervention du théâtre engagé », dans *Postures*, Actes du colloque « Engagement : imaginaires et pratiques », 2005, p. 109-125.
- GUAY, Hervé, « De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence », dans *L'Annuaire théâtral*, numéro 47, 2010, p. 15-36.
- GUAY, Hervé, « Vers un dialogisme hétéromorphe », dans *Tangence*, numéro 88, 2008, p. 63-76.
- PILOTE, Carole. *Guide littéraire*, 3<sup>e</sup> édition, Montréal, Chenelière Éducation, 2012, p. 114.
- SARRAZAC, Jean-Pierre. *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, 2012, 402 p.
- UBERSFELD, Anne. *Lire le théâtre III. Le dialogue de théâtre*, Paris, Belin, 1996, 217 p.