

Université de Montréal

La québécoité dans le théâtre contemporain
Mythanalyse de *Scotstown*, *Yukonstyle* et *Félicité*

par

David St-Jean-Raymond

Département de Littératures de langue française
Faculté d'Arts et Sciences

Mémoire présenté à la Faculté d'Arts et Sciences
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise
en Littératures de langue française

Octobre 2015

© David St-Jean-Raymond, 2015

Résumé

Ce mémoire aborde trois œuvres du théâtre québécois contemporain, *Scotstown* de Fabien Cloutier, *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume et *Félicité* d'Olivier Choinière dans le but de les comparer. Cette comparaison doit alimenter une réflexion sur le concept de *québécoité*, que le présent mémoire définit comme la mise en place d'un traitement de l'identité qui encourage le développement d'une certaine ambivalence identitaire. En stipulant que les discours identitaires sont empreints de ce que Gérard Bouchard appelle les mythes sociaux, ce mémoire analyse le corpus proposé pour en extraire les parts rationnelles de ces mythes, mais aussi les parts émotionnelles, qui agissent comme fondation de l'identité au même titre que la raison. Ce faisant, ce mémoire a pour ambition de déplacer une perception de la *québécoité* ancrée dans une tradition historique et politique influencée par le nationalisme pour ramener ce concept vers une définition plus large, mais aussi plus polysémique pour interpréter l'histoire de la dramaturgie québécoise, qui entretient depuis la Révolution tranquille un rapport ironiquement ambivalent à l'égard des discours identitaires.

Mots-clés : Théâtre québécois, théâtre contemporain, mythe social, québécoité, histoire du théâtre, identité

Abstract

This memoir addresses three works of contemporary Quebec theatre, Fabien Cloutier's *Scotstown*, Sarah Berthiaume's *Yukonstyle* and Olivier Choinière's *Félicité*, for the purpose of comparing them. This comparison must fuel a reflection on the concept of *Quebec-ness*, herein defined as the establishment of a treatment of identity promoting the development of an ambivalent identity. By providing that identity discourses are marked by what Gérard Bouchard calls "social myths", this memoir analyses the proposed corpus with the intent of extracting the rational part of such myths along with their emotional parts, with both parts considered equally significant in the foundation identity. This memoir seeks to move away from common conceptions of *Quebec-ness* that are rooted in a political and historical tradition influenced by nationalism and proposes a more global definition of this concept, a definition that takes into account various meanings, allowing us to revisit the history of Quebec dramaturgy, as said dramaturgy ironically maintains an ambivalent position in regards to identity discourses since the Quiet Revolution.

Keywords : Quebec theatre, contemporary theatre, social myth, Quebec-ness, theatre history, identity

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Remerciements.....	vi
Introduction.....	1
L’histoire du théâtre québécois : une apparente inertie	1
La québécoité comme fondement de la dramaturgie : (re)définition d’une notion piégée	6
Tentations nationalistes, tentations universalistes	9
Perspectives mythanalytiques et mythocritiques de la québécoité	12
Choix du corpus d’analyse.....	25
La spatio-temporalité du mythe social dans l’écriture dramaturgique.....	29
Temps et territoires comme ancrages identitaires.....	29
<i>Scotstown</i> , ou la vacuité des traditions et des lieux	33
L’écrasante présence du territoire et du passé dans <i>Yukonstyle</i>	43
Appropriation du passé et traumatisme familial dans <i>Félicité</i>	53
Territoires anxigènes, temporalité trouble : les fondations instables du mythe social ...	60
Regard sur l’Autre, regard sur Soi : altérité et introspection dans le mythe social.....	63
L’Autre est un miroir : mise en perspective identitaire	63
L’acquisition d’une identité dans <i>Scotstown</i>	68
Héritages et filiations dans <i>Yukonstyle</i>	76
Hiérarchies et subversions dans <i>Félicité</i>	83
Individualité et altérité : le Soi comme créateur du collectif.....	90
La conflictualité subtile : détournements et autres stratégies para-conflictuelles.....	93
Le carnavalesque comme outil de contournement de la sacralité du mythe.....	93
Émotivité furtive et vulgarité dans <i>Scotstown</i>	97
Obsessions et silences dans <i>Yukonstyle</i>	104
Jeux de miroirs dans <i>Félicité</i>	110

La conscience du code théâtral au cœur du conflit identitaire.....	115
Conclusion	117
Bibliographie.....	126

À mes parents

Remerciements

Je tiens à remercier ma famille, qui m'a toujours encouragé et soutenu, moralement comme financièrement, dans mes études au deuxième cycle. Je tiens aussi à remercier les copains du baccalauréat, qui ont su tolérer mes divagations et qui ont toujours cru en mon potentiel. Merci aux amis de l'Assomption, mes fidèles compagnons, toujours présents et garants de ma vie sociale. Je remercie le Département de littératures de langue française pour avoir accepté ma candidature à la maîtrise, moi qui n'étais pas directement issu de l'univers des lettres. Un merci tout spécial à Jean-Marc Larrue, mon directeur de recherche, qui a su guider ma réflexion, mais aussi inspirer ce projet par sa passion aussi encourageante que contagieuse pour le théâtre sous toutes ses formes. Enfin, je remercie tous ceux qui auront le désir (et le courage) de lire ce mémoire. Un auteur n'est que peu de choses s'il n'a pas de lecteurs. Vous êtes, qui que vous soyez, l'une des principales motivations m'ayant poussé à écrire ce texte.

Introduction

L’histoire du théâtre québécois : une apparente inertie

Depuis quelques années, bon nombre de chercheurs ont souligné la diminution plus ou moins marquée de recherches sur l’histoire du théâtre québécois. En effet, l’engouement qu’a pu susciter l’historiographie du théâtre au Québec semble s’être lentement dissipé, comme si ce domaine était le reflet du désintérêt politique qui semble traverser la province après les échecs référendaires. Perçu comme un agent actif du projet national(iste), porte-étendard et promoteur de l’identité nationale qui lui était associée, le théâtre ne pouvait pas, en effet, échapper aux effets démobilisateurs des échecs référendaires. Qu’elle soit fondée ou non, cette vision du théâtre québécois a marqué l’histoire du théâtre. On s’étonne cependant que, vingt ans après le dernier référendum, les discours proposant des interprétations alternatives des événements et suggérant une relecture des œuvres qui ont marqué le passé se fassent si rares.

Certains, comme Jean-Marc Larrue, imputent à une crise de la «science historique» ce silence relatif des études sur l’histoire du Québec : «après avoir atteint des sommets au cours des années 1980, les thèses et mémoires portant sur l’histoire du théâtre au Québec ou en lien avec elles n’ont pas cessé de chuter et ne représentent guère plus aujourd’hui que 5% du total» (Larrue, 2003, p. 344). Ce constat fait écho aux propos de Karine Cellard, qui déplore l’immobilisme du domaine :

C’est pourtant bien le sort qu’a subi l’histoire de la dramaturgie québécoise, victime d’une amnésie sans équivalent dans les autres genres littéraires. Depuis une trentaine d’années, la situation s’est rétablie à bien des égards : l’émergence d’une scène contemporaine dynamique et l’essor des études

théâtrales ont en effet amené les spécialistes et les universitaires à analyser la dramaturgie québécoise, ses metteurs en scène, ses lieux et ses institutions, parfois même sa dynamique historique. Mais force est de constater que la recherche universitaire n'a eu qu'une influence mineure sur la vulgate critique des manuels scolaires dont l'inertie est grande. Aujourd'hui comme hier, le récit vulgarisé de l'évolution de la littérature repose généralement sur des prémisses identitaires extra-littéraires, et l'érudition savante est le plus souvent négligée lorsqu'elle perturbe la trame figée d'une histoire de la collectivité québécoise. (Cellard, 2006, p. 48)

L'inertie dont souffre la recherche théâtrale serait causée par une perception figée d'une forme d'essentialisme du théâtre québécois qui aurait pour mission de correspondre au récit historique reçu, ce dernier s'appuyant largement sur la fonction identitaire du théâtre. Autrement dit, le théâtre québécois est d'abord et avant tout perçu comme un projet artistique directement issu d'une nécessité politique. Cette nécessité politique, c'est la construction d'une identité nationale forte, reflet de l'identité même de « l'homme du public [de théâtre] ». Reprenons ce discours de Gratien Gélinas, considéré comme l'un des pères de la dramaturgie québécoise, étayant la nécessité de faire de la dramaturgie québécoise une dramaturgie identitaire :

[L]a forme dramatique la plus pure — je ne dis pas la seule mais bien la plus pure — serait celle qui représenterait le plus directement possible le public même auquel ce théâtre s'adresserait. Et je vais tâcher de vous démontrer que j'ai raison, en me servant d'un exemple à la portée de tout le monde ou à peu près : le mariage. Toute vieille fille vous dira, avec plus ou moins d'amertume, qu'il faut deux personnes pour faire un mariage, exactement — un homme et une femme — et que ces deux parties s'unissent nécessairement. Or le théâtre est le mariage de deux éléments essentiels, indispensables l'un à l'autre : la scène et le public [...]. Donc, s'il faut pour qu'il y ait théâtre que l'acteur et le spectateur se fondent et se dissolvent l'un dans l'autre, l'homme de la salle se voyant lui-même et murmurant les paroles de l'homme de la scène du même cœur que lui et en même temps que lui, cette union ne sera jamais aussi totale, en principe du moins, qu'entre un auteur et un public de la même essence, de la même souche, du même passé, du même présent et du même avenir. Et je soutiens que, à valeur dramatique non seulement égale mais encore fort inférieure aux grands chefs-d'œuvre du théâtre étranger, passé ou contemporain, une pièce d'inspiration et d'expression canadiennes bouleversera toujours davantage notre public [...]. Ce qui revient à affirmer

que, contrairement à la musique et à la peinture, le théâtre sera toujours d'abord et avant tout national [...]. (Gélinas, 1948, p. 38)¹

Cette adéquation entre l'expression d'une identité « canadienne » et la production théâtrale trouve toujours des échos dans les travaux d'analyse et d'interprétation historique et ce, près de cinquante ans après que ce discours ait été prononcé. Dans son étude des principaux ouvrages consacrés à l'histoire du théâtre au Québec, Erin Hurley souligne que le lien puissant qui unit le milieu de la création à la création théâtrale elle-même est encore très présent chez les intellectuels (Hurley, 2011, p. 190). Elle relève, pour l'illustrer, cette citation tirée des travaux de Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot :

Des trois genres littéraires traditionnels, c'est peut-être le théâtre qui, par ses caractéristiques particulières, est le plus lié au milieu. Non seulement parce qu'il le reflète, s'en nourrit, l'attaque, mais parce que son succès, son existence, dépend directement de la réception que lui donnera ce milieu. Le théâtre est placé entre deux miroirs aux écrans très rapprochés. (Godin et Mailhot, 1988a, p. 13)

Ce que Cellard et Hurley dénoncent à travers ces constatations, c'est l'hégémonie d'un discours identitaire très précis, attaché à une conjoncture spécifique, qui oriente l'ensemble de la recherche historiographique et la réflexion critique. Cellard et Hurley ne sont pas les seules à dénoncer l'hégémonie du discours identitaire sur la recherche historiographique. Michel Bélair, critique et observateur attentif de la scène québécoise des années 1960 et 1970, en offre une belle illustration dans un essai historique qu'il publie en 1973 : «Le théâtre québécois est marginal. Parce que la société québécoise est marginale, il ne saurait en être autrement de son expression la plus significative. La marginalité du nouveau théâtre québécois est

¹ L'auteur souligne.

irréremédiablement liée à la marginalité du contexte politico-social du Québec » (Bélaïr, 1973, cité dans Jubinville, 2003, p. 327). Le lecteur au fait de l'histoire sociopolitique du Québec de ces années aura têt fait de comprendre que Bélaïr, lorsqu'il parle d'une marginalité, parle en fait d'une identité québécoise qui cherche à s'émanciper de son statut de « province dominée » pour accéder à celui « d'État-nation indépendant ». Or, une telle démarche nationaliste suppose que les instances culturelles et gouvernementales fassent du développement d'une identité dite « nationale » une priorité. Selon le sociologue Zygmunt Bauman, toute nation en devenir institue une hégémonie de l'identité nationale sur les autres identités de façon à assurer la stabilité politique de la nation :

National identity, let me add, was never like other identities. Unlike other identities that did not demand unequivocal allegiance and exclusive fidelity, national identity would not recognize competition, let alone an opposition. National identity painstakingly construed by the state and its agencies (or “shadow governments” or “governments in exile” in the case of aspiring nations – “nations in spe”, only clamouring for a state of their own) aimed at the monopolistic right to draw the boundary between “us” and “them”. Short of monopoly, states pursued the unassailable positions of supreme courts passing the binding, no-appeal-allowed sentences on the claim of litigating identities. (Bauman, 2004, p. 22)²

Il semblait naturel que le théâtre, « expression la plus significative de la société québécoise », soit devenu le lieu où cette identité nationale soit manifestée. Yves Jubinville souligne toutefois qu'attribuer au statut d'identité québécoise, ainsi comprise, le qualificatif de « marginal » est à présent difficilement défendable. Reprenant les propos de Bélaïr sur la marginalité

² L'auteur souligne.

fondamentale du théâtre, Jubinville suggère d'analyser l'institution théâtrale dans son ensemble. Les résultats d'une telle analyse, soutient-il, contrediraient les affirmations de Bélair :

L'hypothèse soutenue est la suivante : en adoptant la marginalité comme *norme imaginaire*, le théâtre québécois s'est donné, dès les années 1970, les moyens de récupérer les forces dissidentes qui en son sein menaçaient l'unité du système. Telle n'était pas la vision pourtant qu'avait imaginée Michel Bélair dans son *Nouveau théâtre québécois* (1973), ouvrage qui fera date doublement, d'abord en fixant l'expression théâtrale qui allait désigner la production théâtrale d'une génération et ensuite en qualifiant celle-ci de marginale pour mieux, disait-il, la distinguer de ce qui représentait à l'époque le Grand Théâtre. Depuis, on pourrait dire que la logique s'est inversée, c'est-à-dire que les ressources mises à la disposition des grandes compagnies [...] sont passées aux mains des promoteurs de la québécité qui aura tôt fait de devenir la norme, même au sein d'organismes associés au théâtre officiel. L'essentiel n'est pas tant dans le caractère nationaliste du renouveau que dans l'affirmation de la posture contestataire du théâtre québécois dès son origine. Cette mythologie de la marginalité fait qu'aujourd'hui la même revendication se heurte à une sorte d'indifférence ou d'insignifiance. (Jubinville, 2003, p. 326-327)³

La québécité n'est plus marginale, elle devient le socle commun de la dramaturgie québécoise. Cette spécificité de l'identité québécoise, cette québécité, Jocelyn Létourneau la définit comme le «projet/processus de (re)construction du Québec qui se développe en réaction, voire en opposition, au projet/processus de canadianisation du pays» (Létourneau, 2006, p. 158), il situe son émergence lors de la Révolution tranquille. . Cette définition, en soi, s'avère problématique : elle pose que l'identité québécoise est un projet dont les fondements se trouvent dans la contestation, autrement dit qu'une telle identité ne peut se définir qu'en opposition à une autre. C'est donc dire que l'adhésion à une identité nationale québécoise exige l'existence d'une identité autre avec laquelle elle peut entrer en conflit pour s'affirmer et se légitimer. Par ailleurs,

³ L'auteur souligne

dans la définition de Létourneau, cette autre identité, la « canadianisation », est figée : «projet/processus de construction du pays "par le haut" en vue d'en faire un État-nation unitaire» issu de la création de la confédération canadienne (Létourneau, 2006, p. 158). Nous nous retrouvons, pour ainsi dire, à traiter d'une québécoité fixe qui impose à la création dramaturgique un programme politique très précis destiné à promouvoir l'émergence d'une nation québécoise réprimée par une identité nationale « canadienne ».

La québécoité comme fondement de la dramaturgie : (re)définition d'une notion piégée

S'il existe aujourd'hui un récit historique qui stipule, grosso modo, que Michel Tremblay a lancé le théâtre québécois qu'on attendait, qu'on souhaitait et dont on avait besoin, un théâtre en quelque sorte «idéal», c'est que la forme mise au point par Tremblay semble la plus efficace pour la promotion de l'identité nationale, c'est-à-dire qu'il donne à voir les caractéristiques particulières de la nation. L'écriture de Tremblay serait ainsi fidèle à cette vision particulière de l'identité nationale :

Entré avec un certain fracas dans l'histoire du théâtre québécois, suscitant autour de son œuvre la polémique, Michel Tremblay est vite devenu, paradoxalement, le plus « classique » de nos auteurs dramatiques. Aux protestations de spectateurs outrés, prompts à « condamner » ce dramaturge « pour outrage au peuple » parce qu'il usait d'une langue populaire, drue et dure, souvent vulgaire, ont tôt succédé la consécration par la critique et les facultés universitaires [...]. L'observation [que la culture d'un pays doit être une représentation fidèle et réaliste du peuple] est remarquablement juste et, sans doute, un préalable essentiel à la juste appréciation du phénomène Tremblay. Car celui-ci ne serait pas devenu, dès la représentation des *Belles-Sœurs* en 1968, « le chef de file du jeune théâtre québécois » (Sarrazin, 1973, cité dans Godin et Mailhot, 1988b, p. 243-244), se classant d'emblée « parmi les meilleurs dramaturges du Québec, et sans doute le plus important de sa génération » (Pontaut, 1972, cité dans Godin et Mailhot, 1988b, p. 243-244), si les spectateurs n'avaient aussitôt reconnu, dans cet univers dramatique, le reflet authentique d'une réalité culturelle et sociale. (Godin et Mailhot, 1988b, p. 243-244)

Mais cette complicité entre l'histoire, la politique et le théâtre, Bauman le souligne, ne pouvait pas durer : «L'identité nationale a été [...] une notion à l'agonie et un cri de guerre. Une communauté nationale cohérente recoupant un agrégat de sujets de l'État était destinée à demeurer non seulement perpétuellement inaccomplie, mais éternellement précaire» (Bauman, 2004, p. 21). Le théâtre, sous l'effet conjugué de la création des femmes – dramaturgie et production scénique confondues -, de l'écriture migrante, de la postmodernité et du postcolonialisme, s'est évidemment adapté à la conjoncture, s'ouvrant à la multiplicité des discours identitaires. Pourquoi, alors, l'histoire du théâtre québécois ne s'est-elle pas ajustée à cette nouvelle donne?

Nous posons comme hypothèse que cette inertie de l'historiographie vient du fait que, si le théâtre québécois a bien la particularité d'être un théâtre fondamentalement identitaire, la nature de cette identité a évolué et la notion de québécity est devenue une notion piégée en raison de la relation «incestueuse» entre histoire, dramaturgie et politique. En maintenant l'idée que la québécity était inexorablement liée au projet de pays, la réflexion historiographique s'enfermait dans un cercle vicieux, la québécity étant, selon cette perspective, indissociable de l'hégémonie de l'identité nationale. Cependant, nous soutenons que le théâtre québécois actuel est encore marqué par cette québécity, qu'il faut redéfinir. Il est vrai que les premiers temps de la québécity ont été marqués par l'identité nationale québécoise. Ce serait toutefois confondre l'équation avec ses variables, c'est-à-dire confondre la québécity, que nous redéfinissons comme la mise en place d'un conflit entre deux identités, avec un projet politique nationaliste qu'elle a, pendant un temps seulement, pris en charge. Nous soutenons que l'identité nationale

a perdu sa prétention hégémonique⁴ sur les autres formes d'identité. Nous sommes tentés de recadrer la définition de la québécoité en supposant qu'elle serait plutôt l'établissement d'un dialogue entre différentes appartenances identitaires. Ainsi, le terme « québécoité » cesse d'être une donnée fixe et acquiert plutôt le statut de « médiateur » entre les identités, dont l'identité québécoise nationale ne serait, en fait, qu'une manifestation parmi d'autres. Cette redéfinition de la québécoité s'appuie sur la lecture de plusieurs historiens qui se sont penchés sur la question de l'identité québécoise. Yvan Lamonde avance que le propre de la culture québécoise est l'ambivalence, « la coexistence chez un individu et chez un peuple de deux valeurs ou de deux significations différentes, opposées mais sinon contradictoires, accordées à une même réalité, comme l'expérience d'un sentiment dualiste à l'égard d'une même question » (Lamonde, 2001, p. 7-8). Pour Janus Przychodzen, cette ambivalence constituerait même l'un des fondements de la théâtralité québécoise :

Cette ambivalence, située au centre d'un dilemme identitaire, est d'autant plus importante dans le développement de l'art dramatique québécois que celui-ci ne semble pouvoir assurer sa place, exceptionnelle, que par l'amplification – présentation, représentation et re-représentation – du caractère précaire de son existence, ce qui, tout compte fait, se retourne subrepticement contre l'ensemble du milieu théâtral en dépouillant... ses propres créations. (Przychodzen, 2001, p. 49)

Pour Przychodzen, cette théâtralité se manifeste

sous la forme d'un paradigme idéologique à travers un ensemble local de la parole critique et artistique. En d'autres mots, on voudra interroger [...] ce qui se dit et s'écrit sur le tout-venant de la production dramatique au Québec pour en faire ressortir un ensemble de lieux communs spécifiques, assurant à

⁴ Cette prétention hégémonique est décrite, entre autres, par Zygmunt Bauman. L'identité nationale, construite en grande partie par des gouvernements et leurs agents, s'établit contre les autres formes d'identité et ne tolère, selon lui, aucune compétition (Bauman, 2004, p.22).

cette théâtralité sociale à travers sa perpétuation souvent implicite, une identité tout compte fait immuable. (Przychodzen, 2001, p. 243)

Tentations nationalistes, tentations universalistes

Si l'historiographie du théâtre québécois semble prise dans un cul-de-sac, c'est sans doute à cause de l'équation systématique établie entre identité et nationalisme qui fait qu'on peut difficilement aborder la question identitaire sous un autre angle. Cette adéquation vaut autant pour les tenants du discours nationaliste que pour ceux qui s'y opposent, ce qui montre bien le caractère hégémonique du concept. Vincent Desroches, spécialiste de littérature francophone, avance d'ailleurs que les approches théoriques actuelles de la littérature ne parviennent pas à dépasser certains blocages épistémiques :

Il me semble que l'intérêt des théories postcoloniales est précisément qu'elles nous fournissent de nouveaux outils pour critiquer l'essentialisme, la prétention à l'universel, le discours monologique à l'œuvre dans la construction des idéologies impérialistes, colonialistes, et nationalistes, pour approcher, enfin, les multiples composantes d'un tissu culturel hétérogène et évoluant très rapidement. Cette programmation peut et doit se déployer sur plusieurs fronts. La renégociation continue du passé colonial ou du passé récent, celles des espaces, le discours sur l'américanité, l'étude du travail textuel sur la langue, les diglossies français/anglais, vernaculaires/français normé (et normé par qui?), les dialogues culturels initiés par les voix immigrantes, les voix et les luttes des femmes, elles-mêmes provenant de plusieurs horizons culturels, la remise en question des rapports réels ou perçus entre l'identité sexuelle et l'identité nationale, les rapports entre les institutions littéraires parisiennes et québécoises, canadiennes et québécoises, canadiennes-françaises hors Québec et québécoises, états-unienne et québécoise, la réflexion sur le nationalisme, toute la dynamique identitaire et culturelle en somme, ne peut que gagner à être examinée sous le prisme de théories peut-être plus fines, à tout le moins plus largement discutées, permettant de sortir du particularisme et des clichés et de faire la part entre l'héritage colonial et le vaste brassage culturel à l'œuvre dans les processus de mondialisation. (Desroches, 2003, p. 7)

La notion d'identité, dans les « anciennes » perspectives théoriques, est effectivement prise dans un débat entre deux clichés tenaces : au Québec, l'identité et le nationalisme sont indissociables, alors que dans la sphère canadienne-anglaise, on associe l'identité à un *telos*

universaliste. Jane Moss souligne ainsi, sans attaquer de front la question du théâtre québécois, que le théâtre franco-canadien a pendant longtemps été dominé par l'idée qu'il fallait faire un théâtre identitaire pour assurer une forme de survie aux minorités francophones. Cet attachement aux problématiques identitaires aurait limité le développement de ces dramaturgies minoritaires, qui connaissent un renouveau en s'engageant précisément dans des enjeux post-identitaires (Moss, 2005, p. 59). Jane Moss appuie Beddows, qui rejette le théâtre identitaire au profit d'un théâtre dit «universel» :

Le théâtre auquel je rêve est un lieu pour l'intellect. Pour l'artiste, la réflexion lui permet la compréhension de ses élans créateurs, pour mieux les cerner pour ensuite mieux les articuler. Pour le spectateur, un théâtre pour se sentir stimulé, au risque de se sentir perdu et de l'accepter. La réflexion est notre outil pour lutter contre ceux qui défendent un théâtre sentimental qui nous empêche de nous dépasser. (Beddows, 2002, p. 33)

Le message semble clair : une création dramaturgique qui fait de l'identité nationale l'un de ses principaux enjeux serait en quelque sorte rétrograde, déjà vue, peu stimulante tant du point de vue rationnel qu'émotif. En comparant les discours convoqués jusqu'à présent, une opposition nette se dessine entre les opposants de l'approche identitaire du théâtre, approche que nous pourrions qualifier d'universaliste, qui soutiennent que le théâtre, pour se développer, doit délaissé les thématiques identitaires ancrées dans une représentation du local, et les tenants de l'identité nationale, pour qui la dramaturgie doit s'inspirer directement du milieu qui la génère et qui fait d'une réflexion du réel son *modus operandi*. Adhérer au discours universaliste suppose que le théâtre québécois, abordé sous l'angle nationaliste, ne saurait prétendre à l'universalisme. Pourtant, les lectures que nous avons relevées jusqu'à présent soulignent que le développement de la dramaturgie québécoise est lié, d'une façon ou d'une autre, au traitement des identités mis en place dans cette dramaturgie. Comment alors les universalistes peuvent-ils expliquer le succès répété de la dramaturgie d'un Michel Tremblay, dont les pièces ont fait le

tour du monde? Le rayonnement international de Tremblay montre bien qu'un théâtre fondé sur une réalité très précise, circonscrite à un espace culturel et géographique limité, qui exprime une certaine identité, peut avoir une grande résonance universelle. Tremblay revendique d'ailleurs l'universalité de ses pièces malgré leur contenu indiscutablement local :

Quand on interroge Tremblay sur l'événement le plus marquant de sa carrière, il a l'embarras du choix : « Je me rappelle avec émotion la première d'une production des *Belles-Sœurs* à Florence, et aussi celle de *Sainte Carmen de la Main* en Finlande, avance-t-il. D'ailleurs, chaque fois que j'assiste à la première d'une de mes pièces à l'étranger, c'est un moment magique. Je réalise que je n'ai pas travaillé en vain. Que tout ce que je me suis efforcé de démontrer depuis 40 ans, avec André Brassard, c'est-à-dire l'idée qu'un artiste n'est jamais plus universel que lorsqu'il est local, prend tout son sens ». (Boulanger, 2008, p. 38)

Hurley avance d'ailleurs que le théâtre de Tremblay a été instrumentalisé par une frange politisée et militante du milieu universitaire – elle cite en particulier les *partipristes*⁵. Cette frange influente s'est centrée sur les éléments de l'univers dramatique de Tremblay qui pouvaient servir sa conception de l'identité, omettant, dans leur analyse, certains aspects qui permettent une interprétation plus nuancée et moins politique de l'œuvre, une interprétation que Hurley aborde sous l'angle de la québécoïté et qu'elle élargit à l'ensemble de la dramaturgie québécoïse :

The critical literature surrounding the play, dating from its opening to the most recent publications on it, is dominated by proofs of its national credentials generally in the form of adumbrations of its Québécois characteristics. As in Gélinas's stipulation for a national theatre, the most important evidence of the play's *québécoïté* is its realism in form, theme, and expression. The majority of Tremblay's critics in the late 1960s and early 1970s emphasized *Les belles-soeurs*'s documentation of the political, economic, and cultural marginalization of *les Québécois*. They posited an iconic connection between text and context :

⁵ Bien que la publication de la revue *Parti pris* ait pris fin avant la première représentation des *Belles Sœurs*, Hurley entend par le terme *partipristes* les critiques et intellectuels qui ont contribué à la revue ou qui ont repris à leur compte les approches développées par ces derniers.

stage and social realities shared a set of visual referents, a list of major concerns, and a popular language of expression. Minimizing the differences between stage reality and social reality, critics attributed to *Les belles-soeurs* an authenticity and political efficacy heretofore unattained. I suggest that *Les belles-soeurs* holds a more complicated vision of *québécoisité* than its critics have often allowed. This alternative *québécoisité* might be read in the differences between play-world and real-world that a reflective reading invested in text-context correspondences tends to suppress. (Hurley, 2011, p. 13)

Pour Hurley, ce n'est donc pas la québécoisité qui cause problème mais l'approche analytique qu'en ont eue historiens et critiques. Associer trop étroitement et de façon exclusive dramaturgie et identité nationale, c'est non seulement restreindre la portée de cette dramaturgie, c'est aussi soumettre les approches théoriques à un modèle idéologique dont on voit bien à présent l'historicité. Cependant, contrairement à Beddows, nous ne croyons pas qu'il faille délaissier la thématique identitaire, nous pensons plutôt qu'il est nécessaire de s'intéresser à des façons alternatives d'aborder la québécoisité de manière à éviter les pièges d'un universalisme qui nous ramènerait à une dramaturgie déracinée comme ceux d'une conception de l'identité nationale indissociable du projet de pays.

Perspectives mythanalytiques et mythocritiques de la québécoisité

Pour constituer une approche capable d'éviter les pièges mentionnés plus tôt, nous croyons qu'il est nécessaire d'aborder la québécoisité, porteuse d'ambivalence, sous son angle « mythique ».

Habermas, de façon générale, soutient qu'il existe une ambivalence propre à tout mythe :

Dans la tradition des Lumières, la pensée qui répandait [la Raison] a toujours été comprise à la fois comme l'opposé du mythe et comme force d'opposition à lui [...]. À ce contraste, dont la pensée était si sûre, Horkheimer et Adorno opposent la thèse d'une complicité secrète : « Le

mythe lui-même est déjà Raison, et la Raison se retourne en mythologie⁶ ». (Habermas, 1988, p. 129-130)

Desroches, quant à lui, soutient qu'il faut aborder la littérature en adoptant une méthode plus fine issue de la théorie postcoloniale. Amaryll Chanady, spécialiste de littérature comparée s'intéressant aux phénomènes identitaires, fait écho aux propos de Desroches :

It is thus not merely a matter of striving for greater theoretical sophistication with a critical apparatus derived from contemporary cultural theory, discourse analysis, and postmodern thought, but also of developing a different perspective on literature and culture that is both interdisciplinary [...] and global [...].

In this respect, Gérard Bouchard's comparative study of the cultures of the Americas (*Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde*) opens up some interesting perspectives for historiography that literary and cultural critics could pursue in their own disciplines, using the concepts of post-colonial theory and colonial discourse analysis. (Chanady, 2003, p. 33-34)

L'historien et sociologue Gérard Bouchard propose une approche originale, fondée sur la mythanalyse et la mythocritique, qui permettrait justement d'échapper à pareille alternative et de mieux cerner cette « complicated vision of québécoisité » qu'évoque Hurley. Comprise non pas comme l'expression d'un projet utopique singulier – celui porté par le discours nationaliste – mais comme espace de tensions ou confrontations entre différentes conceptions de l'identité, la québécoisité a toutes les caractéristiques d'un mythe – en particulier sa capacité à se transformer -, au sens où l'entend Bouchard dont les travaux s'inspirent des travaux de Gilbert Durand : « Par ce concept [de mythanalyse], [Durand] désignait les analyses contextuelles qui cherchent à cerner les expressions des images primaires (les archétypes) dans le mouvement historique et

⁶ L'auteur paraphrase les idées de Horkheimer et d'Adorno.

social» (Durand, 1992, dans Bouchard, 2014, p. 27), alors que la mythocritique, «en partant des expressions littéraires ou, plus généralement, discursives, retrace les archétypes qui les inspirent» (Bouchard, 2014, p. 27). Reconnaisant que «la sphère culturelle est trop difficile à appréhender dans sa totalité» (Bouchard, 2014, p. 9), Bouchard en propose une définition opératoire relativement limitée, c'est «l'univers plus ou moins structuré et cohérent de symboles dont se nourrissent les membres d'une collectivité et qui président aux interactions sociales». Bouchard incite ainsi à analyser les enjeux identitaires comme la coexistence des mythes sociaux et ce, tant à l'échelle individuelle que collective. Il se questionne aussi sur l'apparente longévité de certaines idées au sein de la société, cherchant une explication au fait que ces idées acquièrent un «rayonnement et une autorité confinant au sacré, de telle sorte qu'elles pourront s'imposer aux consciences et influencer durablement sur les comportements individuels et collectifs» (Bouchard, 2014, p. 13). Bouchard remarque également qu'«on observe dans chaque société des symboles ou des références névralgiques qui révèlent des dispositions, des sentiments profonds, des (hyper)sensibilités» qui «structurent les visions du monde, *nourrissent les identités*, commandent les débats publics et inspirent les orientations et les politiques de l'État» (Bouchard, 2014, p. 13-14)⁷. Il associe ces idées à la notion de «lieux de surconscience», c'est-à-dire de «références premières qui logent au cœur de toute culture et exercent dans une société une très forte emprise du fait qu'elles jouissent d'une autorité qui est le propre de la sacralité» (Bouchard, 2014, p. 14). La notion de québécoisité pourrait bien être un tel «lieu de surconscience collective» : plutôt que vecteur d'une identité nationale dont il faut faire la

⁷ Nous soulignons

promotion, elle serait l'espace d'enjeux, de dialogues, de coexistence et de conflits entre des conceptions changeantes (de l'identité).

Que la question identitaire ait été pendant un temps l'objet d'un discours pratiquement monolithique n'en fait pas une notion définitivement figée et c'est ce que l'approche de Bouchard permet de modéliser, et la fin d'une québécity vouée à faire la promotion d'un nationalisme provincial ne signifie pas la fin du concept, la question identitaire étant toujours présente dans la surconscience collective. Et en tant que lieu de surconscience collective, la québécity doit plutôt être comprise comme médiateur de mythes sociaux qui ne cessent de se transformer ; c'est cette définition souple et dynamique de la québécity qui guidera l'ensemble des analyses qui seront faites au cours de ce mémoire. Pour Bouchard, le mythe est «un type de représentation collective porteur [d']un message, en l'occurrence des valeurs, des croyances, des aspirations, des finalités, des idéaux, des dispositions ou attitudes » (Bouchard, 2014, p. 37). Six traits le définissent : un fondement archétypal, l'hybridité, l'émotivité, la sacralité, l'instrumentalité et la narrativité (Bouchard, 2014, p. 39-40). Le mythe social, qui « doit être considéré comme un attribut de toute société, un mécanisme sociologique universel» (Bouchard, 2014, p. 41), est aussi capable de «dissimuler et déguiser d'autres vérités moins honorables qu'on se refuse à admettre soi-même et aux autres» (Bouchard, 2014, p. 41). Il faut lire ici que le mythe social, en lui-même, est porteur de tensions issues du milieu qui l'a créé. La scène théâtrale est évidemment l'un des lieux privilégiés où peuvent s'actualiser ces tensions diverses.

L'étude des lieux de surconscience – et des tensions qui les habitent - doit tenir compte des aspects non-rationnels de la dramaturgie. En effet, les lieux de surconscience influencent en profondeur et de manière tangible les agissements et pensées d'une société. Comme l'explique John Breuilly, «les sentiments poussent vers une direction particulière alors que,

pour leur part, les idéologies fournissent la carte et indiquent les routes à suivre» (Breuille, 2009, p. 442). Bouchard reprend cette logique :

La construction des identités nationales – à savoir la mobilisation des masses autour de symboles d'appartenance, de mémoire et de solidarité – exigeait un appel à l'émotion et au mythe. Comment le travail de la raison, à lui seul, aurait-il pu opérer efficacement sur ces populations peu alphabétisées? Et même là où la scolarisation était plus avancée, qu'il s'agisse de la promotion de la nation ou de la conscientisation des classes ouvrières, comment soulever et rallier durablement les foules sinon en s'adressant au cœur plus qu'à l'esprit? (Bouchard, 2014, p. 68)

Le philosophe Hervé Fischer voit, dans ce phénomène de ralliement à une identité collective, une manifestation de ce qu'il appelle le « jeu social des mythes ». Il soutient que le mythe est le fondement de l'identité d'un groupe, et que ce jeu permet l'intégration de l'individu dans la collectivité :

Les récits mythiques sont le plus souvent dramatiques, dans le sens du drame familial, c'est-à-dire de la dynamique de la configuration familiale, qu'elle soit harmonieuse ou conflictuelle. Ils portent une charge émotionnelle et affective, qui peut toucher chacun de nous. Ces matrices familiales narratives trouvent leur expression dans la syntaxe des mythes selon des fusions, des descendances, des oppositions, des ambivalences, des conflits, et leurs résultantes. Ce sont donc des configurations dynamiques et productives. Bien entendu, la vie sociale s'y enracine directement. Et nous insisterons sur le caractère idéologique de ces configurations mythiques, qui induisent et légitiment des positions politiques. On ne saurait sous-estimer le déterminisme social des mythes, ni leur impact psychosocial sur les comportements collectifs. (Fischer, 2007, p. 64)

Ce « jeu social des mythes », dans la perspective de Fischer, produit une dynamique dans laquelle les mythes, habités par les perceptions émotives d'une société, ramenée au rang de matrice familiale, se construisent et se déconstruisent, influençant ainsi les comportements de la collectivité. Cette dynamique en est une de construction de l'idéologie qui, à son tour, peut nourrir le politique. Cette approche, à laquelle nous souscrivons, fait de la promotion politique un effet secondaire extérieur à la dynamique du jeu social des mythes. Notons ici la récurrence

de l'idée d'ambivalence comme descripteur du croisement des mythes. Sans délibérément mentionner la québécoité, Fischer reprend, dans une perspective plus large, l'idée que le croisement des mythes agit comme noyau de la création de l'identité d'une collectivité. À sa façon, il reprend aussi l'argument de Michel Tremblay : toute société est constituée et mue par ce jeu social des mythes. Fischer place cette dynamique au rang de trait universel. Cette perception du local serait constituée par l'ensemble des idées et des émotions qui façonnent l'identité collective. La cohésion du groupe, pour Fischer, sous-entend que la collectivité et les individus qui la composent renforcent leur cohésion par l'adhésion à cette dynamique (Fischer, 2007, p. 66).

La dynamique relevée par Fischer est facilement observable dans un contexte sociologique, ce qui n'est pas tout à fait notre perspective. Victor-Laurent Tremblay s'est intéressé au déploiement du mythe dans la littérature. Reprenant différentes approches analytiques, il fait le pont entre les théories de Gilbert Durand, René Girard et Mikhaïl Bakhtine. Son approche particulière a ceci d'intéressant qu'elle allie une conception sociologique et anthropologique du mythe (Durand et Girard), complémentaire à celle de Bouchard, à une analyse de son déploiement dans la littérature en recourant à la théorie bakhtinienne. Entre autres observations intéressantes, nous retenons l'antagonisme paradoxal qui se trouve à la base de toute construction de l'identité individuelle et qui est associable, dans la perspective de Tremblay, à la notion de Sujet :

En tant que modèle, l'Autre commande au Sujet de l'imiter, mais, au même moment, comme rival, il lui suggère de ne pas l'imiter. Face aux deux obligations contradictoires et également rigoureuses qu'il est impossible de départager objectivement, l'ordre informationnel s'inaugure sur un fond de désordre [...]. Les protagonistes de la tragédie et de la comédie reproduiront cet antagonisme au théâtre et plus tard dans le roman. Cette relation entre les doubles en est une de réciprocité et d'identité concrète. (Tremblay, 1991, p. 20)

Au théâtre, la construction de l'identité exige que soient mises en rapport l'altérité et l'individualité. C'est cette mise en rapport, ce constat de la différence qui permet au Sujet de se différencier. Cet antagonisme a toutefois ceci de paradoxal qu'il est nécessaire de reconnaître ces différences pour que s'établisse une collectivité :

S'il y a quelque chose de spécifiquement humain, comparativement à *l'individualité* d'un animal en regard de son espèce ou même des autres espèces, c'est la dépendance mutuelle qui exige de tous les membres la réciprocité pour survivre. Historiquement, l'homme n'existe que par la présence de différences culturelles. Ainsi peut-on extrapoler la possibilité de *crises de degré*, d'une dissolution temporaire des différences de laquelle surgissent les mêmes différences, ou d'autres qui stabiliseront à nouveau la communauté. Cette genèse culturelle se retrouve dans tout mythe ou rituel : d'un état d'indifférenciation identifiable à la violence des doubles, les différenciations se régénèrent grâce au sacrifice d'une victime émissaire représentant le *mauvais* double. (Tremblay, 1991, p. 23)⁸

La reprise des rapports humains dans l'écriture théâtrale nécessite, en premier lieu, la formation d'un individu, d'un Sujet, par la reconnaissance - et l'opposition - de l'Autre. Dans ce régime antagoniste de la construction identitaire, le Sujet constitué peut ensuite s'identifier à une collectivité en affirmant que sa différence s'inscrit efficacement dans le partage de mythes au sein du groupe. Ce partage est explicité par une opposition entre les mythes du groupe d'appartenance et les mythes d'un Autre imaginaire, ressemblant au Sujet mais qui fait l'objet d'un rejet de la part de celui-ci. Nous pouvons dire, à la lumière de cette explication, que le Sujet doit se constituer par la reconnaissance d'une surconscience collective dans laquelle l'individu acquiert son identité propre. Une fois l'identité acquise, l'individu l'affirme en rejetant un Autre imaginaire, consolidant ainsi son identité en la rendant acceptable aux yeux

⁸ L'auteur souligne.

de la collectivité. Ce faisant, les lieux de surconscience passent d'un univers symbolique individuel à un ensemble de valeurs partagées par la collectivité pour laquelle les symboles associés à ce lieu de surconscience deviennent tout bonnement universels : « Leur emprise sur les consciences est telle que, profondément intériorisées, [ces valeurs] sont tenues pour acquises et entourées d'une aura qui leur permet d'échapper en grande partie aux remises en question. La symbolique de la nation en offre un autre exemple » (Bouchard, 2014, p. 15). Dès lors que l'on pense la québécoité comme le produit d'un lieu de surconscience marqué par la coexistence - parfois trouble- entre différentes identités (effectivement présentes dans l'espace québécois), l'univers de sens, de symboles et d'émotions qu'elle transporte devient une constituante fondamentale d'une société marquée par l'ambivalence identitaire. Sandra Hobbs s'est intéressée à cette ambivalence typiquement québécoise. De fait, elle établit un rapport de filiation directe entre une conception « résistante » du discours culturel et l'établissement de cette ambivalence identitaire :

[La] vision décolonisante de la résistance implique une opposition implacable entre deux sociétés. Pour cette raison, tout signe d'assimilation de la part du colonisé était perçu comme une faiblesse, une dérogation à la résistance. De même, la complicité avec le colonisateur était perçue comme un symptôme de la domination du colonisé et une étape à franchir avant d'arriver à la révolte, seule forme valable de résistance. Dans cette perspective, un retour aux sources authentiques de la société dominée était nécessaire à une prise de conscience de la domination et à l'affirmation d'une identité distincte. Or, depuis les travaux de Bhabha, le concept d'ambivalence dans le rapport colonial est associé à la résistance plutôt qu'à la collaboration [...]. Bhabha affirme que le rapport colonial crée de l'ambivalence chez les deux participants. Le colonisateur s'identifie partiellement au colonisé [...]. En même temps, le colonisateur reconnaît l'altérité menaçante du colonisé et essaie de la masquer en créant des stéréotypes. L'ambivalence qui découle de cette reconnaissance intermittente de l'altérité du colonisé lui permet de résister à sa domination en exploitant l'ambivalence du colonisateur. (Hobbs, 2003, p. 106-107)

Le théâtre, comme lieu de réflexion d'une collectivité donnée, reprend, sans en faire un enjeu politique ou l'une des thématiques principales de la pièce, la dynamique identitaire portée par la québécity. Dès qu'une démarche identitaire est abordée par la pièce, cette perpétuelle ambivalence devient incontournable. Il faut noter que cette conception de la québécity respecte, de façon générale, la définition initiale avancée par Jocelyn Létourneau, à savoir le déploiement d'une identité québécoise « moderne » par l'opposition à une autre identité. Létourneau suppose toutefois que cette autre identité serait la canadianisation, et que les deux projets sont des processus de construction de l'identité directement liés aux conflits politiques qui existent entre « les deux solitudes ». La conception que nous retenons, celle d'une québécity présente dans la dramaturgie et qui se veut le lieu d'une construction identitaire marquée par le contact de différents mythes sociaux, fait de l'aspect politique de ce contact un aspect parmi d'autres, lui retirant toute portée hégémonique pour y substituer une dimension mythique plus proche d'une dimension sociologique ou anthropologique de la société. Comme l'avance Bouchard, le mythe nourrit l'identité, l'émotion nourrit l'idéologie⁹ (Bouchard, 2014, p. 56).

Pour Erin Hurley, la conception de la québécity en tant qu'espace de confrontations entre diverses formes d'identités est le principal attribut du théâtre québécois, sa tension dominante, en quelque sorte. Sans mentionner directement l'aspect mythique de l'identité, elle souligne la mouvance des idéologies qui en marquent l'évolution.

Modern Quebec wrestles with precisely these sociopolitical conditions, sharing the challenges and potentialities of other postcolonial and settler nations, particularly in the Americas. Further, in its attempts to alter its status

⁹ Chez Bouchard, l'idéologie correspond aux fondements philosophiques d'une doctrine politique. Dans notre perspective, l'émotion alimenterait les discours politiques qui servent d'appui à une construction identitaire.

from subnational entity (a province within Canada) to sovereign nation-state – attempts which have entailed significant social, political and economic reform – Quebec has often relied on theatrical and cultural performance to cement the idea of Quebec-as-nation. In the past half-century, the dominant ideologies of Québécois nationalism have shifted from cultural nationalism to transculturalism to globalism, transforming notions of *québécoisité* (Quebecness). This same period has witnessed an efflorescence of theatrical and cultural production characterized by experiments with form and language, an enthusiastic global audience, and controversy over its national credentials. (Hurley, 2011, p. 9)

Pour Hurley comme pour Bouchard, la québécoisité touche autant la raison que l'émotion. Ce dernier voit dans l'idéologie «des constructions argumentatives qui se veulent rationnelles et cohérentes, axées sur la défense d'une orientation politique et sociale et la promotion d'une voie d'action» (Bouchard, 2014, p. 53). Hurley, pour sa part, insiste sur l'aspect rationnel de la défense idéologique de l'identité nationale et des «labeurs représentatifs» qu'elle nécessite, «toute représentation [entretenant] un lien de référence à une idée préexistante (possiblement variable) de nation» (Hurley, 2011, p. 3)¹⁰. Puisqu'il s'agit du fondement rationnel de la québécoisité, ces labeurs représentatifs agissent comme arguments et contre-arguments à l'égard du discours identitaire : «ils peuvent appuyer ou contester une idée et sont décodables par l'analyse d'un signifiant (la représentation) et d'un signifié (la nation)» (Hurley, 2011, p. 3)¹¹. Mais cette vision plutôt manichéenne de la construction identitaire au théâtre (pour ou contre une certaine vision de la nation) s'avère insuffisante pour Hurley qui, au deuxième plan, conçoit aussi la québécoisité comme le lieu de déploiement d'un éventail d'émotions qui viennent altérer

¹⁰ « By 'representational labours' I intend representations that have a referential relation to an existing (if variable) idea of nation » (nous traduisons).

¹¹ « They may support or contest that idea and they are decoded through analysis of signifier (the representation) and signified (the nation)» (nous traduisons).

fondamentalement le débat identitaire par des labours émotifs, « la production, la gestion et la distribution de connexions par des appels affectifs » (Hurley, 2011, p. 4)¹². Elle rejoint en cela Bouchard qui rappelle que les mythes «relèvent de l'émotion et du ressort symbolique» (Bouchard, 2014, p. 54).

Pour Hurley, l'étude du théâtre québécois doit dépasser l'analyse purement rationnelle des liens entre la nation et le théâtre. Le propre des idéologies nationales, particulièrement celles nées dans un contexte postcolonial, est de faire appel autant à la raison (idéologie) qu'à l'émotion (mythe social) pour véhiculer son message. Hurley élabore un système dépassant les cadres analytiques que nous avons évoqués plus tôt – comme celui des *partipristes* -, qui ont pour finalité, consciente ou non, de démontrer comment le théâtre peut construire ou représenter la nation :

The traditional focus on a performance object's representational labours vis-à-vis the nation leads scholars to rely on the figures of reflection and construction to define how performance stands in for nation. My attention to performance's emotional labours vis-à-vis nation – the ways in which their forms implicate audiences corporeally and affectively, the intensity and ranges of response they elicit – activates an expanded taxonomy of figures for theorizing performance-nation relations. (Hurley, 2011, p. 5)

On s'est en effet peu posé la question de ce sur quoi reposent ces « figures de représentation » qui, depuis au moins Gratien Gélinas, font de la scène – ou devraient faire de la scène – le reflet de la « nation ». Prenant acte du déclin du discours identitaire traditionnel, Hurley en souligne la dimension masculine, moderniste (parce que liée à une certaine modernité) et « de souche ».

¹² « The production, management, and distribution of connections through affective appeals » (nous traduisons).

Il est primordial, insiste-t-elle, de concevoir et d'analyser les figures de représentation selon un angle plus féministe et en s'ouvrant davantage aux formes marginalisées de l'identité :

In the "Quebec is female" and "Quebec is black" metaphors, "Quebec", "female" and "black" share a category of meaning – marginality – that enables the significant differences among the three terms to be overlooked in favour of seeing their resemblances. The strategies by which we link theatre to nation [...] thus tend to produce a fairly stable repertoire of "de souche" (old stock) male figures of theatrical nation-ness. Therefore, expanding national theatre history's figural taxonomy beyond figures based in iconicity or resemblance clarifies the costs of current practices and points to ways of conceptualizing national performance in feminist, anti-racist, and otherwise non-reductive terms. (Hurley, 2011, p. 26)

Cette façon d'analyser le théâtre en fonction des différences, marquées ou pas, entre l'identité nationale et différentes formes d'altérité, permet d'aller au-delà du discours qui veut que le théâtre québécois soit le promoteur par excellence de l'identité nationale. Hurley propose de centrer l'analyse sur les figures métonymiques, simulatrices et affectives qui sont liées aux labours émotifs (Hurley, 2011, p. 26-27). Il ne suffit donc plus de démontrer qu'une idéologie nationaliste se construit sur un labeur représentatif, il faut démontrer que cette construction s'appuie aussi sur un appel aux émotions. L'essentiel d'une telle performance, selon Hurley, se situe au niveau affectif :

I wish to highlight the importance of vicarious experience, of the sensations and affects that the performing arts can generate and for which audiences buy tickets. I shall use it as a wedge to force open the standard representational contracts between performance and nation that (re)produce nation-ness on such unequal terms. Feminist studies of emotional labour have isolated its primary contributions as that of building networks and forming communities. Emotional labour makes, manages, and distributes relationships through affective appeals ; it draws people and objects, real and imaginary, into affective webs. (Hurley, 2011, p. 28)

Cette insistance sur les labours représentatifs et émotifs, pour analyser en profondeur les effets de la performance théâtrale sur son public, fait écho aux propos de Bouchard à l'égard des théories sociologiques qui font abstraction de l'émotivité dans les sociétés modernes :

D'une façon générale, qu'il s'agisse de courants sociologiques nord-américains ou européens, on se prive ainsi d'éclairer dans toutes leurs dimensions la nature et le fonctionnement d'un mécanisme universel qui ne cesse de travailler nos sociétés en profondeur, pour le meilleur et pour le pire. (Bouchard, 2014, p. 19)

En posant que la québécoité est en fait un lieu de « surconscience collective » (Bouchard, 2014, p.14) investi par la raison et l'émotion, ce mémoire s'écarte du paradigme moderniste qui suppose l'hégémonie de la rationalité au détriment du mythe. Nous soutenons qu'il est nécessaire de considérer les formes rhétoriques du mythe au même titre que l'émotivité attachée à cette rhétorique pour qu'il soit possible d'analyser, dans sa totalité, la québécoité. En soutenant que cette dernière est l'expression d'une dynamique identitaire – et non d'un statut ou d'un état – propre à la société québécoise, nous en proposons l'élargissement et, en même temps, ouvrons la voie à une nouvelle approche de cette question qui, à propos du théâtre, n'a pas beaucoup évolué. Le théâtre québécois serait donc marqué par des enjeux qui sont, de par leur nature, fondamentalement identitaires. Si cette dynamique identitaire est une constante de la dramaturgie québécoise, ses enjeux et les formes de son déploiement sont toutefois multiples et diversifiés.

Ce double conflit entre mythes¹³ doit être abordé de façon à montrer comment la québécoité s'y manifeste. Le fait qu'il s'agisse de créations récentes suppose qu'elles n'ont pas pu être intégrées au sein des discours universalistes ou nationalistes. Trop contemporaine pour avoir été figée dans les manuels d'histoire, trop contemporaine pour que l'on puisse lui opposer

¹³ Il y a une première confrontation, au sein du mythe, entre la raison et l'émotion, et une seconde confrontation entre les différents mythes dans la dramaturgie.

quelque étiquetage générique, trop contemporaine pour que l'on puisse dire qu'il s'agit là d'un «mouvement» correspondant à l'héritage de générations précédentes, cette dramaturgie ne correspond pas aux balises usuelles du nationalisme. Libre de tout discours déjà construit et validé par une institution, l'analyse du corpus que nous proposons dans les pages suivantes permet d'outrepasser une histoire du théâtre qui serait déjà écrite et qui répondrait parfaitement aux attentes politiques d'une critique qui appuie le développement d'une dramaturgie nationaliste. Une fois cette analyse faite, nous pourrions affirmer que la québécoité est au cœur de la dramaturgie québécoise, qu'elle n'est pas forcément issue d'un discours politique précis et qu'elle ne sert pas à promouvoir un tel discours. Au contraire, elle est le reflet d'une construction identitaire changeante parce que confrontée, époque après époque, à une grande diversité de mythes sociaux, eux-mêmes alimentés par la diversité des formes d'altérité possibles. Nous pourrions dire, en d'autres termes, que la dramaturgie ne se pose pas directement de questions sur l'identité en tant que telle, mais intègre plutôt ce questionnement dans les enjeux dramatiques. Ce faisant, l'identité s'éloigne de phénomènes associables à un « manifeste » politique et reflète, de façon plus subtile, l'ambivalence identitaire québécoise.

Choix du corpus d'analyse

Notre premier choix s'est arrêté sur *Scotstown*, de Fabien Cloutier. Jouée en 2008, cette pièce met en scène un personnage masculin qui ne sera jamais nommé. Ce dernier vient de Scotstown, petite ville de l'Estrie, région rurale du Québec. Il cherche son *chum*, Chabot. Rapidement, le protagoniste, dont la langue est crue et vulgaire, nous raconte l'histoire derrière cette disparition, résultat d'une virée à Montréal assez rocambolesque. La pièce, divisée en plusieurs « contes », se poursuit avec le récit des mésaventures du protagoniste, maintenant devenu complice avec le public. Le monologue se termine sur des retrouvailles inattendues et

une fête extraordinaire réunissant tous les personnages ayant pu intervenir dans les histoires du protagoniste. Cette pièce est intéressante en vertu du fait qu'elle propose un personnage s'identifiant clairement à la vie rurale québécoise, mais dont les opinions et perceptions qu'il a de lui-même et des autres changent et se contredisent au fil des rencontres et des projets qu'il a pu faire. La pièce a aussi ceci de particulier qu'elle joue avec différents genres, soit le monologue, le conte et le récit comique. À travers ces récits disjoints, la réalité se mêle au fantastique ou au rêve, et le monologue est continuellement marqué par le bris du quatrième mur. Ce que *Scotstown* propose, c'est une lecture à plusieurs niveaux d'un personnage à l'identité en apparence claire, mais en réalité beaucoup plus complexe qu'elle n'y paraît. Si le *chum* à Chabot tente de convaincre le public d'une opinion ou d'une réalité, il a tôt fait de la contredire d'une façon ou d'une autre. Sous cette langue vulgaire se cachent plusieurs discours identitaires qui s'entrechoquent, révélant ainsi un personnage à l'identité profonde et complexe.

Cette exploration de la ruralité québécoise et de l'urbanité montréalaise ne permet pas de sortir d'un univers typiquement québécois. Il faut, pour cela, que nous passions à l'exil avec *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume. Contrairement aux deux pièces précédentes de Sarah Berthiaume, cette œuvre se joue sans Québec et sans Québécois «de souche». *Yukonstyle* offre différentes formes d'altérité : une Japonaise fuyant sa famille, un métis aux prises avec un père alcoolique lui cachant ses origines, une voyageuse habillée à la mode Harajuku. Ces personnages iconoclastes cohabitent dans un Yukon qui mélange passé et présent, temps et espace et qui agit en quelque sorte comme une terre promise, un lieu spirituel dans lequel les êtres perdus peuvent confronter leurs démons intérieurs. Analyser *Yukonstyle* pose le défi intéressant d'identifier des marqueurs de québécity dans un texte qui semble tout faire pour fuir les clichés identitaires québécois. Cette œuvre devrait aussi nous permettre de comprendre les

différents rapports qui existent entre les manifestations de l'altérité. Enfin, la dimension spatiale de cette pièce joue sur différents plans, car le Yukon y joue le rôle de terre mythique. Nous pourrions, en quelque sorte, voir en ce territoire un autre personnage qui vient déplacer les référents spatiaux et temporels. Outre cela, l'œuvre force les dédoublements identitaires chez les personnages, qui sont tantôt narrateurs, tantôt autres qu'eux-mêmes. Ces jeux identitaires, mis en parallèle avec les autres œuvres, devraient permettre de mieux comprendre la dynamique des identités qui peuvent habiter un personnage.

Enfin, avec *Félicité*, d'Olivier Choinière, nous sortons de la dimension territoriale de l'identité pour entrer dans un véritable conflit des discours. En effet, chaque personnage, dans cette pièce, est appelé à jouer deux ou trois rôles liés à des univers différents : sa vie réelle, la vie idyllique de Céline Dion et l'horreur vécue par une jeune fille née dans une famille incestueuse. Ces trois vies se chevauchent, se contaminent mutuellement, dédoublent les discours et les incohérences dans une dynamique qui tantôt cherche à affronter l'horreur et tantôt tente de la fuir en se réfugiant dans un paradis imaginaire. Ce texte a ceci d'intéressant qu'il fait intervenir une figure issue de la culture populaire comme figure salvatrice, et ce, même si cette figure entre profondément en conflit avec la réalité.

Ce mémoire privilégie une approche comparative entre les divers éléments du corpus de façon à bien montrer que les conflits identitaires, quoiqu'évidemment traités de façon différente dans chaque pièce, relèvent tous sensiblement des mêmes thématiques (temps, lieu, individualité, altérité, mise en scène), des mêmes enjeux et des mêmes fondements. Ces thématiques reprennent, à leur façon, l'approche abordée par ce cadre théorique, soit une approche hybride, fortement inspirée par la mythanalyse, qui permet de relever les différentes manifestations rationnelles et émotionnelles des thématiques mentionnées et qui permet de

combiner les éléments théoriques relevés par les auteurs cités jusqu'à présent et empruntés à différentes disciplines (historiographie, mythocritique, sociologie, littérature, etc.). Nous nous intéresserons au traitement de l'identité dans chaque pièce en analysant les constructions mythiques qui appuient ces démarches identitaires. Nous allons relever les éléments de ces constructions mythiques qui permettent que soit posé un regard sur la québécoité, conçue comme la mise en place d'une ambivalence identitaire, par le dialogue entre différentes constructions mythiques. Ces dernières peuvent être observées selon trois axes essentiels au déploiement d'un dialogue identitaire : la spatio-temporalité, soit le rapport à l'espace et au temps qu'entretient le mythe ; la dynamique identitaire opposant le Soi à l'Autre, dynamique essentielle au développement identitaire ; enfin, les stratégies para-conflictuelles utilisées pour contourner « l'immunité » du mythe.

La spatio-temporalité du mythe social dans l'écriture dramaturgique

Temps et territoires comme ancrages identitaires

Le premier axe d'analyse sera la spatio-temporalité des pièces. Przychodzen affirme que l'usage de l'espace dans les pièces québécoises correspond à la mise en place d'un rapport symbolique riche entre lieu(x) du drame et lieux réels :

Trois éléments spatiogènes, "Pays", "Théâtre", "Maison", tant interfonctionnels qu'interchangeables, constituent les piliers de cette représentation dramatique. L'entrecroisement des champs que ces trois prédicats recouvrent se situe à l'origine d'un espace sémantique que l'on peut considérer comme le spatio-gramme de la théâtralité québécoise. À côté des trois unités capitales de l'espace, se trouve évidemment une série d'autres lieux à fonction secondaire et substitutive par rapport au noyau central du modèle. La symbolique de l'espace et du temps se nourrit dans ce contexte autant de territoires socialement larges que des espaces plus circonscrits, mais de toutes les inscriptions spatio-identitaires, c'est [...] le [territoire] de la famille et de la maison, qui semble être le plus communément exploité. Le réseau de connotations et d'analogies, que ladite triade "Pays-Théâtre-Maison" (PTM) génère, se transforme en un lieu socioculturel global, dont les variations multiples dépendent de la position dominante de l'une des trois composantes dans une œuvre donnée. (Przychodzen, 2001, p. 275)

Ce rapport à l'espace comme lieu socioculturel est repris par Bouchard lorsqu'il décrit les différents éléments nécessaires à un processus de mythification complet. De fait, tout mythe doit passer par une phase de construction du sujet : à qui le mythe s'adresse-t-il et quelle conception de l'espace défend-il? Bouchard stipule que le territoire québécois est l'objet de cette construction du sujet l'objet d'une redéfinition symbolique : « C'est le cas des nations confrontées à de profondes révisions identitaires, comme il est arrivé au Québec et au Canada anglais à partir des années 1960 [...]. Ces remarques s'appliquent également à l'échelle

infranationale (classes, régions, partis, etc.)» (Bouchard, 2014, p. 74). Plus loin, Bouchard rappelle le lien étroit entre territoire et construction du sujet comme facteur rendant un mythe efficace : «Une définition claire du sujet circonscrit par un territoire, faisant l'objet d'un très large consensus et résistant au changement offre une condition optimale pour l'amorce de la mythification » (Bouchard, 2014, p. 137). Hurley, quant à elle, démontre qu'il existe un lien étroit entre la construction d'une québécity idéalisée et un rapport nouveau au territoire telle qu'exemplifiée par l'organisation d'Expo 67 :

The construction of the island sites also created a convincing narrative of national capacity ; it served as a microcosm or experiment in converting *pays*¹⁴, a natural territory, into *nation*, a social organization. Where Jacques Cartier discovered an untamed natural environment, the Québécois "discoverers" would narrate their modern origin story from the locus of this mastered, and wholly constructed, urban environment. However, the fair's symbolic universe, its newly constructed environment, and the narrative of national competence it enabled, also reveal the public entrenchment of associations [...]. These associations lace together modernity, nationality, and urbanity – each gendered male – in a teleologically ordered origin story, and pit themselves against the tissue of tradition, regionalism, and ruralism – all gendered female. (Hurley, 2011, p. 37)

Ainsi, l'aspect territorial de la québécity serait indissociable de l'aspect temporel. L'urbanité se confronte à la ruralité, la modernité à la tradition, le nationalisme au régionalisme, dans un entrechoc spatio-temporel qui, de création en création, se réécrit tout en puisant à même cette construction première de la québécity. Cette dernière est par ailleurs investie d'un rapport problématique entre les sexes, qui associe étroitement le développement du territoire urbain à la masculinité, prétendument souhaitable, et le conservatisme rural à la féminité, pratiquement

¹⁴ En français dans le texte.

synonyme de faiblesse. Cette alliance entre le territoire et le temps, Jimmy Thibault la retrouve dans la mythologie de la littérature nord-américaine :

L'insertion de la continuité historique, des traditions et des mythes qui façonnent l'identité dans un espace délimité sert à créer chez l'individu un sentiment d'appartenance au groupe qui se trouve à l'intérieur de ces limites. Pour qu'il y ait appartenance au groupe, l'individu doit d'emblée se sentir attaché au territoire, sentir que le territoire qu'il occupe fait partie de lui au même titre qu'il doit sentir sa participation à la continuité historique du nous. Aussi retrouve-t-on dans les discours identitaires traditionnels un rapprochement notable entre le territoire et les individus qui l'habitent ou qui sont appelés à l'habiter, une mythologie de l'espace qui, dans le temps, confère une portée téléologique au projet identitaire. (Thibeault, 2015, p. 124-125)

Temps et espace se combinent pour inscrire l'individu dans une mythologie qui fait du territoire et de l'histoire les éléments centraux de la construction de l'identité et qui inscrit l'individu dans une collectivité historique. Un tel rapport entre mythe, temps et espace correspond au processus de mythification de Bouchard. En effet, le mythe repose sur ce que celui-ci appelle un ancrage, «un événement ou [...] une séquence d'événements structurants survenus dans un passé proche ou lointain» (Bouchard, 2014, p. 74). Nous pouvons observer, à la lecture des extraits précédents, une certaine récurrence quant au traitement temporel de l'identité : l'établissement d'un présent qui entretient un rapport trouble avec le passé. Ce passé est mis en parallèle avec un présent et un avenir porteurs d'un projet nouveau manifestés dans l'histoire du territoire dans lequel s'inscrit ce passé. Pour Przychodzen, le théâtre n'échappe pas à cette dynamique :

En ce qui concerne la dimension proprement temporelle de la représentation québécoise, elle semble résulter avant tout du rapport hautement conflictuel entre deux spatialités, l'une de valeur négative et inscrite dans le passé, l'autre de valeur positive et projetée dans le futur. La logique de la narration, propre à ce théâtre, s'articule selon une simple transitivité des deux dimensions de la sorte que la conclusion du spectacle se donne à voir comme redégradation spatiale, en rapport avec celle du début, même si cet échec est souvent posé comme un dénouement positif, car il permet d'entrevoir l'espace de l'après-

spectacle comme celui d'un véritable réel en devenir. (Przychodzen, 2001, p. 275)

Une analyse approfondie de la spatio-temporalité de notre corpus d'étude devrait révéler comment les pièces choisies reprennent la construction mythique de l'espace-temps pour la moduler à leur façon. Nous retenons comme élément d'analyse la nécessité d'un ancrage historique de la perception des lieux dans l'imaginaire des personnages ; cette historicité du territoire permet de légitimer les mythes sociaux intervenant dans la construction de l'identité. Retenons que cet ancrage, dans une perspective québécoise, passe généralement par un recours aux traditions d'une société, tradition associée à un passé qui doit être rejeté pour qu'émerge une perception du présent et de l'avenir positivée. Notons que cet avenir, qui doit clore la représentation, permet que s'achève un processus de construction identitaire : le passé (négatif) impose ses traditions au présent qui s'en libère par la projection dans l'avenir (positif). N'oublions pas toutefois qu'un avenir purement positif rendrait impossible une construction identitaire s'appuyant sur l'antagonisme des mythes. Une forme d'ambivalence liée à l'opposition entre le passé et présent doit être instituée pour que l'on puisse parler de québécity au sens que nous avons dégagé. Une représentation des genres qui permet que soit faite une adéquation entre la spatio-temporalité et la construction identitaire induit une dynamique ambivalente. Dans la perspective de Hurley, les premiers temps de la québécity, annoncée par Gélinas comme l'avènement d'un théâtre national(iste), ont su instituer l'hégémonie de l'identité nationale en associant ouvertement les concepts de modernité, d'urbanité et de masculinité, en opposition directe à la tradition, la ruralité et la féminité. Nous verrons, au fil de notre analyse, que ces associations ont été recyclées, déplacées et modifiées dans notre corpus.

***Scotstown*, ou la vacuité des traditions et des lieux**

Dans la pièce *Scotstown*, de Fabien Cloutier, nous pouvons retrouver une partie de la construction spatio-temporelle décrite précédemment. En effet, la pièce de Cloutier fait intervenir différents référents québécois inscrits soit dans la tradition issue du terroir littéraire, soit dans une critique de la modernité. Stéphanie Nutting situe cette écriture dans le lignage des « contes urbains » et souligne que *Scotstown*, par l'accent mis sur le lieu de la « région », se construit toutefois en fonction des techniques et des thèmes propres aux contes urbains (Nutting, 2014, p. 264). Chaque « épisode » de la pièce, hormis quelques courtes exceptions, est d'ailleurs structuré de la même façon qu'un conte « traditionnel ». Cette structure particulière sera abordée plus en détail dans les chapitres suivants.

Dès le premier « conte », le « chum à Chabot » nous fait part de son projet pour la période des fêtes : partir de *Scotstown* pour aller à Montréal. D'emblée, la réaction du « chum » est révélatrice de la position qu'occupent *Scotstown* et Montréal dans son esprit. Sur *Scotstown*, la chose suivante sera dite au public : « *Scotstown/Vous savez c'est où?/Dans l'coin d'Gould/Sul chemin d'Bury/En haut d'Milan quand t'arrives de Mégantic/Crisse y a pas grand monde/Qui a déjà sorti d'chez-eux icitte/Anyway/C'est loin/C'est perdu* » (Cloutier, 2008, p. 7)¹⁵. Le « chum » révèle ainsi qu'il est conscient que *Scotstown* occupe un territoire éloigné, loin des repères géographiques usuels, un éloignement qu'il reproche toutefois au public plus qu'au lieu lui-même. Cela ne l'empêche pas de constater qu'avec l'éloignement vient l'ennui : « Pis y a pas

¹⁵ Par souci d'économie d'espace, le texte de la pièce sera découpé par des barres obliques pour désigner le passage à la réplique suivante.

grand nouveautés dans c'boute-là/Même avec le câble/Le temps peut venir long en crise» (Cloutier, 2008, p. 8). Mais croire que Montréal agirait comme repère géographique acceptable pour chasser l'ennui serait une erreur, car dans la perspective du «chum», Montréal est aussi perdue, sinon plus, que Scotstown. À l'idée d'aller à Montréal pour fêter Noël, voici la réponse que donne le «chum» à la proposition de Chabot : «Montréal/Crise de plan d'nèg' de tabarnac/Heille on est allés là yinque une fois avec l'école j'pense/En quatrième année/Avec le prof pis l'bedeau/Qu'on trouvait qu'y sentait 'a marde/Pour aller visiter la grosse affère là/Que l'monde montent les marches à genoux/Comment ça s'appelle donc/L'Oratoire» (Cloutier, 2008, p. 8-9). L'idée d'aller à Montréal fait écho à une forme de nostalgie de l'enfance, dont le souvenir est marqué par une sortie d'école à l'Oratoire. Il ne s'agit pas toutefois d'un souvenir positif, puisque en plus de l'odeur nauséabonde du bedeau, le seul événement marquant du voyage, la visite de l'Oratoire, s'est terminée de façon ridicule : «Pis moé pis Chabot ben/On avait pissé dins marches/Ostie/T'en fais-tu des affères quand qu't'es flo/Faque ça m'tente pas ben ben» (Cloutier, 2008, p. 9). De tels souvenirs n'augurent pas un voyage intéressant. Il aura quand même lieu.

Dès les premières répliques, le rapport au territoire paraît problématique. De fait, que l'on soit dans la métropole montréalaise ou dans la région rurale de Scotstown, il est impossible d'échapper à la notion d'éloignement. Dans les deux cas, l'endroit est «perdu», et s'il n'existe aucune raison de visiter Scotstown, celles qui poussent à visiter Montréal ne sont guère convaincantes. Revisiter les lieux du passé ne sert qu'à remplacer l'ennui du quotidien avec une forme différente d'ennui liée aux folies de l'enfance. Toutefois, si le protagoniste se voit comme un adulte accompli, un lecteur attentif remarquera un certain attachement à une culture puérile, rendue évidente par certains éléments, dont l'émotivité que suscite l'écoute d'une cassette de

« Noël avec les Chipmunks », un album de Noël inspiré d'une série animée pour enfants dont la première sortie remonte à 1962 et régulièrement remis en vente depuis (Chipmunks, 2015). Notons que ces chansons émeuvent le protagoniste : « Tabarnac ça m'appelle quand j'étais p'tit/J'ai comme des boules dans gorge/Pis si c'était pas que c'maudit orgueil/J'cré ben que j'braillerais » (Cloutier, 2008, p. 9-10). Mentionnons aussi la description initiale de Chabot : « C'est un grand mince qui ressemble à Snake/Le chanteur de Voïvod » (Cloutier, 2008, p. 7). Or, cette description a de quoi surprendre, *Voïvod* étant un groupe de musique rock-métal ayant connu son succès dans les années 1980 (Prato, 2015). Cet amour pour l'esthétique « métal » est confirmé lorsque le chum décrit le véhicule d'un ami :

En avant/Sul *hood*/Y a comme faite peinturer une femme de même/Avec des osties de plombs/Un top de bikini Budweiser/Une bière dans une main/Un fouette dans l'aut'/Les jambes écartées/Pis un serpent qui sort d'la plotte/C'est vraiment beau/Le resse de l'Econoline est tout' noire/Pis sué côtés/Y a faite peinturer/La face d'Ozzy/En train de croquer dans chauve-souris/Pis on voé en arrière de ça/Comme en genre de flou/Le fantôme de Cliff Burton/Qui serre la main d'Eddie/La mascotte d'Iron Maiden (Cloutier, 2008, p. 27)

Ces détails révèlent, encore une fois, un penchant avoué pour l'esthétique « métal » des années 1980. Ozzy Osbourne a suscité la controverse en 1982 en dévorant une chauve-souris sur scène (Beekum, 2005). Cliff Burton, bassiste du groupe *Metallica*, est mort dans un accident d'autobus en 1986 (R.I.P., 2009). Quant à la mascotte Eddie, elle représente le groupe depuis ses débuts en 1980 (Porter, 2010). Ainsi, si l'on se fie au descriptif de la pièce *Cranbourne*¹⁶, la suite de *Scotstown*, le « chum » à Chabot doit avoir moins de 33 ans (Licorne, 2013). Cette

¹⁶ La pièce *Cranbourne*, présentée au théâtre La Licorne en 2013, est présentée en ligne comme la « suite » de *Scotstown*. Dans le descriptif de la pièce, le protagoniste est le même que celui de *Scotstown*. Son âge exact est donné dans *Cranbourne* : il a 33 ans.

passion presque obsessionnelle pour des objets culturels issus des années 80 ne peut que refléter la culture à laquelle il a été exposé pendant son enfance. Le protagoniste est victime d'une fixation, d'une obsession pour des objets qui appartiennent plus ou moins à son adolescence. Ces objets alimentent une passion pour un temps et un espace fantasmés qui n'existent plus, tant dans le contexte de la pièce que dans l'univers réel.

Dans un autre ordre d'idées, il est aussi intéressant de constater qu'il y a une récurrence des référents catholiques par l'introduction du bedeau et de l'Oratoire St-Joseph, l'un comme figure d'autorité, l'autre comme lieu touristique, tous deux victimes d'une certaine profanation. Il s'établit déjà un rapport entre passé et tradition, entre le souvenir et l'Église. Dans la tradition littéraire québécoise dite du terroir, ce rapport est normalement investi d'une certaine autorité inattaquable. Ce ne sera pas le cas dans *Scotstown*, dans lequel le traitement des souvenirs liés aux symboles du clergé, montre par divers procédés à quel point l'Église n'a en réalité aucune influence et aucun pouvoir.

En ce sens, *Scotstown* rompt avec une tradition qui confère à l'Église un pouvoir symbolique élevé. Toutefois, en décalage avec ce que nous pouvons observer aujourd'hui, l'Église n'est pas dépourvue de pouvoir ; elle est plutôt tournée en dérision. En route vers Montréal, le protagoniste et Chabot rencontreront le bedeau qui les a accompagnés à l'Oratoire. Les deux jeunes n'hésitent pas à se moquer de lui et blasphèment sans aucun remords : «Vot' eau bénite as-tu gelée ou bedon/Vous manquez de corps du Christ pour à soir?» (Cloutier, 2008, p. 10). S'ensuit un épisode pendant lequel les deux jeunes tentent de fuir le bedeau qui s'accroche obstinément à leur véhicule et dont le regard provoque chez le protagoniste une peur coupable : «L'bedeau y é encore à terre pis y m'orgade dins yeux/Pis y m'orgâde pis y morgâde/pis y morgâde[...]J'orgâde encore le bonhomme à terre/Y é là crisse qu'y m'check

pis qu’y m’watche/Tout à coup/Y baisse les yeux» (Cloutier, 2008, p. 11). Il faut attendre l’arrivée à Montréal des deux jeunes pour que le bedeau ait sa vengeance. Arrivés à Montréal, les deux jeunes paniquent lorsqu’ils se perdent dans le village gai et se réfugient dans un bar de la rue Sainte-Catherine. Le protagoniste se retrouve seul à boire avec un père Noël pendant que Chabot tente de séduire une femme corpulente. Comme sous l’effet d’un puissant laxatif, le protagoniste se réfugie aux toilettes, espionné par le père Noël. Le « chum » reconnaît la voix du bedeau, apparemment en train de se masturber. Le « chum » tente de le repousser en lui envoyant ses excréments, ce qui ne fait qu’amplifier le plaisir du bedeau (Cloutier, 2008, p. 14-18). Plus tard, le protagoniste trompera des bonnes sœurs en faisant semblant de se repentir ; il leur volera leur véhicule pour poursuivre le bedeau, qui se serait enfui avec Chabot (Cloutier, 2008, p. 20). Guidé à la fois par son instinct et les « Jésus crucifiés » sur son chemin lui indiquant la route à prendre (Cloutier, 2008, p. 21), le protagoniste termine sa course au pied de l’Oratoire au sommet duquel se trouvent Chabot et le bedeau (Cloutier, 2008, p. 22). L’ascension s’avère impossible, le protagoniste étant ralenti par le flot ininterrompu d’urine déversé par les témoins de la scène (Cloutier, 2008, p. 22). Le conte se termine avec Chabot et son « chum » en cuiller dans la crèche de l’église de Scotstown (Cloutier, 2008, p. 23).

Ce que ce passage de *Scotstown* révèle, c’est le caractère profane de l’Église elle-même. Sa dimension sacrée n’est pas prise en compte. Il est à noter que le principal représentant de celle-ci, parmi les personnages, est le bedeau, un être qui, de par sa fonction, est déjà inapte à représenter le pouvoir de l’église puisqu’il est laïque¹⁷. L’Église n’est même pas représentée

¹⁷ La version en ligne du dictionnaire Larousse fournit la définition suivante : «Employé laïque chargé de

par un membre du clergé. En plus d'être l'objet des moqueries de Chabot et du protagoniste, le bedeau est l'objet d'une seconde profanation lors de l'épisode des toilettes lorsqu'il nous est révélé qu'espionner le protagoniste aux toilettes et qu'être aspergé d'excréments procurent au bedeau un plaisir de nature sexuelle. Quant aux bonnes sœurs, il faut que le protagoniste verbalise son repentir avant qu'elles n'agissent par charité chrétienne. Auparavant, elles agissent avec le même manque de respect caractéristique de Chabot et de son « chum » à l'égard des auto-stoppeurs, c'est-à-dire en obligeant le protagoniste à suivre leur véhicule en courant. Les deux lieux de culte mentionnés dans ce récit ne sont guère épargnés : la montée de l'Oratoire est noyée sous l'urine et l'église de Scotstown sert de décor pour révéler la finale homo-érotique de cette péripétie. Finalement, rappelons que la chanson qui a marqué la première communion du « chum à Chabot » s'intitule « Le bœuf de mon voisin a des grosses câlisses de gosses » (Cloutier, 2008, p. 47), un titre qui n'annonce pas le respect du culte. Est-ce à dire que *Scotstown* rompt avec le paradigme de la tradition catholique? Pas tout à fait. Il faut d'abord se rappeler que c'est « Jésus » qui guide le protagoniste vers Chabot lors de cet épisode¹⁸. Mais d'autres passages de la pièce viennent rétablir, du moins partiellement, la crédibilité de l'Église. Vers la fin de la pièce, interpellé par un chien parlant qui demande au protagoniste de l'embrasser pour le sauver du diable, le premier réflexe du protagoniste est la prière : « J'pourrais m'forcer/Pis essayer de m'rappeler eh/Je vous salue/Notre Père/Pour des

maintenir l'ordre au cours des offices et d'accompagner les membres du clergé dans les cérémonies». Consulté le 17 juin 2015. <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/bedeau/8595?q=bedeau#8542>

¹⁸ Ayant volé le véhicule des bonnes sœurs, le « chum » se fie à son instinct pour retrouver Chabot. Sur sa route, il croise plusieurs cimetières, aisément repérables par les crucifix des monuments funéraires. Les « Jésus » de ces crucifix s'animent et indiquent au protagoniste le chemin à emprunter.

siècles et des siècles/Amen Ostie » (Cloutier, 2008, p. 75). Vu l'inefficacité de la prière, le « chum » propose d'autres solutions : « On peut r'virer/Pis s'rend à Sainte-Anne-de-Beaupré/Paraît qu'y font des miracles là/Ou ben j't'amène à not' bedeau/Y va tripper sur ton cas ». Pris au dépourvu face à un phénomène surnaturel, le protagoniste a pour premier réflexe de s'en remettre au sacré, incarné soit par des lieux miraculeux, soit par des personnes investies d'une certaine autorité sacrée. Toutefois, cette reconnaissance n'implique pas que le personnage adhère à ces valeurs et croyances traditionnelles, ce qu'il révèle par son incapacité à réciter une prière ou son absence de remords lorsqu'il fait semblant de se repentir devant les bonnes sœurs. Il faut d'ailleurs qu'il y ait intervention « divine » pour résoudre les crises surnaturelles vécues par le « chum à Chabot ». Nous plaçons le terme « divine » entre guillemets car il est impossible d'affirmer que c'est la volonté du Dieu catholique qui influence le cours des choses. C'est par l'oubli et la perte de notion du temps que le premier conte se termine. La rencontre avec le chien qui parle se résout par un baiser langoureux, mais rien n'est dit sur l'origine de la malédiction du chien. Certes, le diable tient le chien captif, mais il n'est jamais mentionné que le diable est responsable de cette malédiction. Quant à l'affrontement avec le diable lui-même, c'est une pierre achetée à un chaman qui renvoie Lucifer aux enfers. Nous sommes loin de Faust. Interventions « divines »¹⁹, merveilleuses, certes, mais qui n'ont rien de chrétienne.

Si *Scotstown* s'appuie sur la construction rationnelle d'une certaine vision du passé québécois ancrée dans le conservatisme rural et s'opposant à la modernité urbaine, la pièce vient

¹⁹ Divines, car elles font intervenir des forces extérieures, voire mythiques, reliées à différentes traditions spirituelles.

toutefois subvertir le triomphe rural attendu par une série d'appels aux émotions négatives et par la mise en scène d'un conservatisme rural promoteur de stéréotypes péjoratifs contredisant la supériorité prétendue de l'univers agricole. De fait, *Scotstown* invalide le conflit opposant le monde moderne au monde rural en établissant que tous les lieux, quels qu'ils soient, sont anxiogènes et anhistoriques. En effet, dans sa description des villages ruraux, le protagoniste insiste toujours sur l'absence de génie des habitants et le manque d'intérêt que suscitent ces villages. Pensons, parmi plusieurs exemples, au village de Saint-Bernard, aisément identifiable par son odeur fécale (Cloutier, 2008, p. 30-33). L'image qui se dégage de la ville de Québec est celle d'une ville envahie par une horde de touristes asiatiques (Cloutier, 2008, p. 66) qui profitent du fait que le protagoniste est incapable de retrouver son chemin dans la capitale. En fait, celui-ci semble incapable de reconnaître les références historiques servant de balises géographiques à la ville. René Lévesque est tombé dans l'oubli, devenu le « Boulevard René-Queqchose » (Cloutier, 2008, p. 65), alors que la terrasse Dufferin devient, par quiproquo, la « Tewasse Douffwoin », sur laquelle il n'y a manifestement « pas de foin » (Cloutier, 2008, p. 66), au grand désarroi du protagoniste. Peu importe le contexte, le « chum » à Chabot semble décidément perdu ou indisposé par le lieu visité, troquant l'ennui de son village natal pour l'anxiété d'un ailleurs. Cependant, ce portrait négatif des lieux de la pièce n'est pas sans issue, car de façon plutôt étonnante, c'est en ville que l'on retrouve les éléments les plus positifs associés à l'espace comme en témoigne le protagoniste au moment où il se trouve dans le bar de la rue Ste-Catherine : « Le waiteur s'appelle Mohamed/Pis on boé d'la sangria/Déjà/C'est exotique en tabarnac/On est heureux » (Cloutier, 2008, p. 12). Mais la véritable surprise survient chez les Moussouf, famille aux racines africaines évidentes, qui habitent à Québec : le « chum » constate que les Moussouf ont un splendide cabanon, une maison propre et une fille dont la

beauté rend muet (Cloutier, 2008, p. 68-69), ce qui suffit pour bouleverser les préjugés du « chum » envers certaines communautés culturelles. Le village de Scotstown devient d'ailleurs resplendissant à la fin de la pièce lorsque Mohamed vient y faire ses cocktails et lorsque la famille Moussouf, invitée par le protagoniste lui-même, vient visiter Scotstown.

Le village du « chum à Chabot » cristallise bien cette québécoisité ambivalente. Aucun discours identitaire ne parvient à s'imposer dans ce bouillonnement de référents. La pièce est le lieu d'une mise en conflits de différentes conceptions spatio-temporelles. Ces conflits n'impliquent en rien le triomphe d'un discours identitaire sur un autre : aucune époque, aucun lieu n'est épargné dans ce discours iconoclaste et si, à l'occasion, le protagoniste a de bons mots pour le passé, pour la ville ou pour la campagne, cela n'a pas d'effet durable. Le protagoniste prétend, en racontant l'une de ses histoires, que « Ça [l']a comme faite cheminer ». En réalité, il n'en est rien, car si le conte classique suppose l'apprentissage d'une morale ou d'une leçon suite à certaines péripéties, tous les contes composant *Scotstown* se terminent sur des banalités montrant que le protagoniste n'a pas appris grand-chose. Pendant la pièce, l'incapacité du narrateur à adapter son discours identitaire en fonction des mythes sociaux qui l'habitent devient de plus en plus évidente. Il n'est donc pas étonnant de constater la relative absence de véritables références au « pays » ou à la « maison » telles qu'elles sont attendues dans la perspective théâtrale de *Przychodzen* : la triade Pays-Théâtre-Maison n'a de sens que si l'individu est capable d'ancrer son identité dans l'espace et dans le temps. Or, le « chum » s'avère incapable de vivre cet ancrage spatio-temporel. Au territoire unificateur se substitue la démultiplication de territoires « perdus ». Dans le texte, la référence à une nation canadienne n'apparaît que deux fois de façon accessoire : la Fête du Canada n'est qu'un prétexte pour « s'défoncer 'a face au Festival du sapin » (Cloutier, 2008, p. 26) et le patriotique chant

« Canadâ/Canadâ/Canadâ » (Cloutier, 2008, p. 61) n'est en fait qu'un simple cri d'encouragement pour un protagoniste ayant à se battre contre un Russe. Ce Canada est devenu accessoire par l'incapacité du protagoniste à reconnaître une réalité historique à quelque lieu que ce soit. Le seul rapport au temps possible est un rapport au passé directement hérité de l'enfance bercée par l'esthétique « métal » et la présence de moins en moins glorieuse de la tradition catholique. Si *Scotstown* ne manque pas de conceptions du monde pouvant rendre opérante une relation entre tradition, modernité et nation, elle rend ces conceptions inefficaces par le recours à une émotivité invalidant l'historicité des rituels religieux ou nationaux. Ce faisant, il ne peut qu'y avoir ambivalence des discours identitaires, puisqu'aucun de ces discours n'atteint un potentiel d'ancrage suffisant dans le temps et l'espace pour pleinement devenir un mythe social. D'une certaine façon, la québécoité de *Scotstown* se manifeste par la déconstruction de la spatio-temporalité de la pièce, une déconstruction qui s'insère jusque dans la structure même du récit : le conte est privé de sa morale, Chabot balance régulièrement entre la vie et la mort et le protagoniste termine son récit sur une note positive, certes, mais qui reprend en condensé toutes les intrigues de la pièce. La pièce se conclut en revisitant le passé, et c'est en cela que l'avenir s'avère positif. *Scotstown* cesse d'être un village ennuyeux, mais ce n'est que parce tous les personnages et tous les événements y convergent. Rien n'indique que le protagoniste en ait tiré quelque leçon. Il y a québécoité parce qu'il y a référence à l'identité québécoise « traditionnelle » et rurale, telle que la définit Hurley au début de cet axe d'analyse, identité malmenée par l'apparente vacuité de l'ensemble des discours identitaires qui, plutôt que de s'appuyer sur l'Histoire ou sur l'élaboration d'une idéologie rationnelle (le fondement d'un mouvement politique), se construisent par l'usage de stéréotypes grossiers, confirmés ou infirmés par un seul individu, soit le protagoniste. En un sens, il s'agit, pour le « chum à

Chabot », d'une perpétuelle ambivalence identitaire entretenue par un exil de l'individu hors de l'espace historique, le forçant à constituer son discours identitaire à partir de notions traditionnelles s'invalidant elles-mêmes et de stéréotypes démentis par l'observation directe que lui-même fait des choses et des êtres qui l'entourent. La mise en rapport de mythes sociaux passe par une québécoisité s'évertuant à désancrer la spatio-temporalité du mythe, devenu instable, contestable et surtout, pour reprendre le vocabulaire de Bouchard, désacralisé par cette manœuvre. Il devient impossible, tant pour les spectateurs que pour le personnage sur scène, d'attribuer une valeur positive ou négative aux discours rapportés sur scène dans la mesure où ils n'ont aucun fondement rationnel. C'est peut-être ce qui explique la panoplie de réactions possibles du public à la pièce, qui y voit parfois le reflet de sa réalité, parfois le déroulement d'une tragédie humaine (Genest, 2015). Incapable de construire un discours raisonnable, le « chum » se replie sur le discours émotif, le seul qu'il connaisse, un discours qui, par sa nature sensible, peut inspirer une pléthore de réactions.

L'écrasante présence du territoire et du passé dans *Yukonstyle*

La pièce *Yukonstyle* reprend à sa façon une dynamique similaire à *Scotstown*. Côté territoires, tous les lieux du récit sont anxiogènes. Racontant à Garin, jeune métis, les circonstances qui l'ont amené à rencontrer sa mère, Goldie, Dad's, le père de Garin, explique que leur histoire est née de l'effet de solitude que génère le Yukon. Soulignons que leur rencontre était une rencontre de deux solitudes :

Dad's.- Mais t'sais, un moment donné... un gars a besoin de faire ce qu'il a à faire. Je veux dire... Un moment donné, être tu-seul, ça devient... ça devient impossible ici. Y a trop d'espace, dehors. Trop de vide, partout, autour. Trop de forêts, de vent, de montagnes, de bouette, de ciel. Un moment donné, il

faut que ton corps touche à quelqu'un pour se souvenir qu'il est un corps. Sinon, tu deviens rien. Rien qu'un petit point flou sur la map du Yukon. (*un temps*) Le soir où je l'ai rencontrée, c'était un soir de même. Un soir où ce que le Yukon est trop grand pis qu'il faut être deux pour l'habiter. Pis ça a adonné que c'était elle qui était là. Au bar. Avec sa doudoune pis ses bottes pis son Seven up. Elle était là. Pis j'étais là moi aussi. Pis je venais d'avoir ma paye. Pis c'est ça. C'est de même que c'est arrivé. (Berthiaume, 2013, p. 47)

Tous les personnages ont leur raison d'être solitaires. Ils se croisent dans ce Yukon devenu terre d'asile. Parallèlement, c'est le désir d'être loin des siens qui pousse Yuko à émigrer au Yukon : c'est l'endroit sur la planète « où c'est qu'il y avait le moins de Japonais » (Berthiaume, 2013, p. 14). Cette explication sommaire révèle d'une certaine façon que le Japon est, pour Yuko, une terre qu'elle doit quitter. Ce qui motive son départ, c'est d'avoir manqué à son devoir à l'égard de sa famille d'origine, et plus particulièrement à l'égard de sa sœur, qu'elle n'a pas accompagnée lors de ses derniers moments. Pour Yuko, un tel acte est extrêmement grave : au chevet d'un Dad's mourant, Yuko se fâche en constatant que Garin n'est pas là :

Yuko.- (*s'emportant*) C'est juste que pour moi, ça se fait pas, ça. Ça se fait juste pas. Chez nous, tu peux pas disparaître quand quelqu'un de ta famille est à l'hôpital. C'est une question d'honneur. Si tu fais ça, t'es juste... t'es juste rien. C'est tellement grave que t'es rien. (Berthiaume, 2013, p. 55)

Faisant écho à la devise « Larger than life » du Yukon, littéralement « plus grand que la vie », cet acte de trahison envers la famille est, selon Dad's, excusable : « Y a rien qui est grave, au Yukon » (Berthiaume, 2013, p. 55). Véritable gouffre où plongent les vies, le territoire agit comme un trou noir qui se nourrit du passé que tentent de fuir les personnages. Même Kate, derrière son attitude nihiliste et désintéressée, se fait prendre au jeu, attirée par la devise de ce territoire. Elle pense sérieusement à s'avorter toute seule grâce à un cintre métallique. D'ailleurs, le potentiel passage à l'acte n'a pour elle rien de morbide, car elle assimile les dangers de l'avortement à une représentation directe de l'identité qu'elle revendique :

Kate.- [...] Vas-y, Kate. Fais-le. Quelque chose de big, quelque chose de trash, quelque chose d'aussi larger than life que le Yukon lui-même. [...] Je pense : j'aimerais ça qu'ils me retrouvent étendue dans mon sang, la dentelle de ma robe sur le blanc du plancher, mes cheveux étalés comme une auréole dark. Ça ferait beau. Ça ferait moi. (*Elle inspire bruyamment, comme si elle allait donner un coup. Mais elle ne le fait pas.*) Je mets le support dans mon sac comme porte-bonheur trash [...]. (Berthiaume, 2013, p. 40)

Si nous nous fions au monologue de Kate, l'aspect esthétique du suicide doit rappeler l'immensité du Yukon. Or, malgré toute cette (bonne?) volonté, le suicide n'aura pas lieu. Doit-on en conclure que le *modus operandi* ne suffit pas? Doit-on conclure qu'un suicide, aussi « spectaculaire » soit-il, ne saurait équivaloir à l'immensité du territoire? Le dénouement de la pièce offre un élément de réponse à ces questions : le porte-bonheur fait partie des éléments que Kate laisse derrière elle avant de repartir. Fait intéressant, elle quitte après avoir été l'unique témoin de la mort de Dad's, celui-ci se fondant en Goldie et se transformant en corbeau (Berthiaume, 2013, p. 66). Manifestement, aucune mort ne peut égaler celle qui vient d'arriver. Le corbeau lui-même, figure récurrente de la pièce et dépeint comme un danseur capable d'invoquer les morts, semble être une forme de personnification du territoire ou, du moins, de son pouvoir fascinateur sur les personnages ; son apparition doit révéler à Kate à quel point le suicide de cette dernière ne saurait approcher la beauté surnaturelle d'une mort provoquée par le corbeau. Il n'apparaît d'ailleurs qu'aux personnages marqués par la mort et n'est donc visible que pour Dad's durant la majeure partie de la pièce. Il faut que Dad's insiste auprès de Kate, la jeune suicidaire, pour qu'enfin elle puisse l'apercevoir (Berthiaume, 2013, p. 65). Le corbeau visitera Garin au début de la pièce pour le regarder se coucher en position fœtale après avoir « soigneusement haï » Kate au début de la pièce, et Garin ne pourra que l'entendre croasser lorsque le métis sera en proie à son délire meurtrier (Berthiaume, 2013, p. 58-59). Son pouvoir, en soi, est assez simple : il incarne la beauté du Yukon, alternant danses, fêtes musicales, rituels

amérindiens, mouches noires et prières catholiques. Le corbeau ne provoque l'angoisse de Dad's qu'une seule fois, et de manière temporaire, en empruntant la forme de Goldie brûlant sur le divan (Berthiaume, 2013, p. 39). Plus tard, l'apparition de Goldie aux « seins en boucane » signalera la mort de Dad's, maintenant en paix.

De façon plus accessoire, les villes de Vancouver et de Régina apparaissent, à leur tour, comme le Japon, comme des territoires à éviter. Pour Garin, Vancouver est le lieu où sa mère est disparue, fort probablement tuée par le psychopathe Robert Pickton. Kate veut elle aussi se tenir loin de Vancouver, pour des raisons un peu plus étranges : Vancouver est la seule ville où l'avortement est accessible. Là-bas, Kate n'a plus d'excuse lui permettant de garder son bébé, et donc cela l'empêcherait, selon elle, de considérer sérieusement un avortement « raté » aux vertus « trash » digne de son identité (Berthiaume, 2013, p. 27). Rappelons aussi que son arrivée au Yukon est motivée par son désir de s'éloigner de Swift Current, ville de Jamie, son amant impromptu et malhonnête (Berthiaume, 2013, p. 29-30).

Dans une perspective plus axée sur l'aspect « Maison » de la pièce, c'est-à-dire des lieux qui sont « familiers » aux personnages et qui, selon Przychodzen, peuvent révéler certaines dimensions spatio-temporelles du récit par l'analyse de la « routine » de ces derniers, il est important de souligner que le récit débute lorsque Kate vient chambarder la routine de Yuko et Garin dans leur domicile, une irruption qui oblige Garin à faire face à ses démons intérieurs. Nous devons constater que plusieurs éléments de la construction identitaire de Garin entretiennent un lien puissant avec l'apparence d'équilibre qui règne dans sa demeure. Une fois cet équilibre rompu, le récit peut commencer. La façon d'habiter les lieux reflète assez fidèlement l'identité des personnages : Yuko, « impériale », domine la maison et le restaurant, se préoccupant peu des objections d'un Garin passif qui se contente d'observer, en verbalisant

sa colère, l'arrivée de Kate. Cette dernière, libre et volage, s'identifie à un autobus Greyhound (Berthiaume, 2013, p. 40), lieu qui représenterait le mieux sa « maison ».

Le restaurant agit comme lieu particulier dans la mesure où c'est dans cet endroit que Yuko assume le côté dominant de son identité. Le « rush » du restaurant, « c'est un rush à faire pleurer les nouveaux » (Berthiaume, 2013, p. 40). Pourtant, Yuko en sort triomphante : « Don't fuck with Yuko dans les cuisines du *High Country Inn*. C'est elle qui mène » (Berthiaume, 2013, p. 18). En contrepartie, le restaurant est aussi le lieu où Garin est censé travailler au lavage de la vaisselle. Toutefois, on ne l'y voit qu'une seule fois, il arrive en retard et se dispute avec Yuko. À ce niveau, le restaurant reprend d'une certaine façon la dynamique de la « Maison », mais permet toutefois le début d'une communication plus honnête entre les personnages. Au contraire, le domicile des personnages entraîne une forme d'immobilisme des relations. En sortir pour occuper une « extension » du domicile permet une discussion qui serait, dans le cadre de la « Maison », impossible. C'est au restaurant que Garin avouera pour la première fois qu'il trouve Yuko belle (Berthiaume, 2013, p. 21). Cette dernière, soignant Kate après qu'elle se soit gelé les pieds, racontera l'histoire de sa sœur, la raison véritable de son exil au Yukon. Kate elle-même y révélera une certaine empathie lorsqu'elle confiera à Yuko qu'elle souhaitait partir pour ne plus être haïe de Garin (Berthiaume, 2013, p. 42). Véritable extension du domicile hors du domicile, le restaurant semble inspirer aux personnages une certaine honnêteté et un certain courage leur permettant d'affronter leurs démons intérieurs. Ainsi, la dynamique des relations sort de son immobilisme par le passage d'une « Maison » première vers une « Maison » secondaire qui déplace les enjeux de pouvoirs et qui permet la prise de parole honnête.

Ce « pouvoir » d'honnêteté semble être le même à l'hôpital, seul endroit où Dad's révèle des détails sur Goldie, la mère de Garin. Lieu de mort par excellence, il semblerait que cette frontière entre le monde des vivants et des esprits soit le plus propice aux rencontres révélatrices, libératrices, déterminantes : Yuko et Dad's y ont leur seule véritable discussion au bout de laquelle Yuko apprend que Garin l'aime (Berthiaume, 2013, p. 55) ; Dad's voit en Kate un sosie de la sœur de Yuko (Berthiaume, 2013, p. 54) et la convainc de garder son bébé, auquel il donne le nom de Prosper (Berthiaume, 2013, p. 64-65). Enfin, l'arrivée du corbeau et de Goldie ne suscite pas chez Dad's la même terreur que leur apparition à son domicile (Berthiaume, 2013, p. 38-39). Au contraire, Dad's accepte sa mort et semble soulagé de voir que c'est avec Goldie qu'il rendra son dernier souffle (Berthiaume, 2013, p. 66).

Manifestement, l'auteur s'intéresse plus aux confrontations qu'à la routine des personnages. La routine, telle qu'elle est dépeinte, est assimilable à une énumération vague d'événements qui occupent le temps entre les confrontations. Dans la « Maison » première, le temps passe sans qu'il n'arrive quoi que ce soit d'intéressant. Notons que pour Garin, Yuko et Kate, l'alcool, la drogue et l'ennui se succèdent et se répètent allègrement (Berthiaume, 2013, p. 31). La routine caractérise l'ennui associé au passage du temps, et réaffirme l'immensité écrasante du Yukon, « Longer/Colder/Darker/Than life » (Berthiaume, 2013, p. 32). L'espace et la routine se synthétisent dans l'hiver, un temps mort pour lequel les personnages n'ont comme salut que l'espoir en un destin plus intéressant, « croire qu'au bout du compte/Quelque chose nous attend » (Berthiaume, 2013, p. 32). Pour Dad's, transféré à l'hôpital, une routine similaire vient régler son existence. Cette routine, ponctuée par une suite de symptômes et par les traitements médicaux qu'on lui fait subir, cache la venue du corbeau, perceptible d'abord par un croassement (Berthiaume, 2013, p. 53), puis par son apparition physique, planant dans

la chambre (Berthiaume, 2013, p. 53). Comme pour souligner que la routine, c'est la mort, le corbeau se rapproche de plus en plus de Dad's.

L'aspect temporel de la pièce s'inscrit dans un rapport à une « tradition » issue d'un passé jugé négativement par les personnages. Ce rapport particulier est on ne peut plus clair dans le cas de Garin, que la pièce identifie comme « métis » (Berthiaume, 2013, p. 8) et qui se reconnaît comme « native » (Berthiaume, 2013, p. 17). Nous analyserons plus loin en quoi cette identification pose problème. Pour l'instant, remarquons que cette identité métissée lui vient de sa mère. À plusieurs reprises, Garin manifeste des idées et comportements directement associables à son statut de métis, manifestations qui se déploient par ses fréquentes chutes dans l'« Indian Time », une coupure entre l'individu qui se perd dans le rêve et dans la mémoire, et le temps présent, qui exige toute son attention. Ce « temps indien », un « ailleurs » propre aux « Natives », marque le rapport au passé qui hante ce personnage. Mis au courant de la véritable identité de sa mère, Garin n'écoute plus le médecin de son père, pris au piège dans un souvenir qui n'est pas le sien : « Mais Garin n'écoute plus/Parce qu'il n'est plus là. L'horreur s'est ouverte sous lui comme une trappe dans le plancher/Et il tombe/En chute libre/Jusqu'à une chambre de motel du Downtown Eastside » (Berthiaume, 2013, p. 49). Il revoit en songe l'assassinat de sa mère dont il n'a pas été témoin et dont il n'a pas de souvenir. Peu de temps auparavant, Dad's a vécu un épisode similaire lorsqu'il s'est remémoré la première fois qu'il a vu Goldie : le songe, le souvenir de leur rencontre, est rejoué en même temps qu'il raconte le souvenir, aidé de Goldie elle-même racontant son passé au pensionnat (Berthiaume, 2013, p. 47-48). Kate se laissera prendre, elle aussi, par l'« Indian Time » lorsqu'elle raconte son aventure dans l'autobus avec Jamie, réapparu dans le salon, souriant à Kate. Comme par magie, elle se retrouve à nouveau dans l'autobus Greyhound qui l'a menée à Whitehorse (Berthiaume,

2013, p. 28-30). De tous les personnages, seule Yuko ne semble pas directement emportée par des souvenirs envahissant le temps présent. Cependant, il ne faut pas se fier aux apparences. En effet, Dad's observe que Kate elle-même pourrait être la manifestation de l' « Indian Time » propre à Yuko :

Dad's.- J'ai déjà passé l'Halloween sur une réserve. Sais-tu ce qu'ils font, les Natives, à l'Halloween? Ils se déguisent pour pas qu'on les reconnaisse, pis ils rentrent chez le monde. Ils s'assoient à la table de cuisine, avec leur costume, sans parler. Pis ils restent là tant que le monde a pas deviné c'est qui. Pis quand le monde devine, ils rient, pis ils s'en vont. (*un temps*) Toi, t'es sa sœur. Je t'ai reconnue.

En s'habillant à la manière à la mode japonaise d'Harajuku et en agissant de façon désinvolte, Kate incarnerait, à sa façon, le souvenir de Chihiro, la sœur de Yuko, personnifiant pour celle-ci un temps rompu. Kate marque l'effacement du présent et le surgissement du passé : dans les souvenirs de Dad's, elle ne peut s'empêcher de raconter et de revivre son enfance passée au pensionnat (Berthiaume, 2013, p. 48). Kate, au même titre que Goldie, marque l'effacement du présent et le surgissement du passé. Le surgissement de l' « Indian Time » dans un espace « larger than life » représente l'idée d'un espace si vaste que tous les temps y cohabitent, que la linéarité occidentale – passé/présent – y éclate et que tous les temps sont également présents alors que les personnages « étrangers », Kate et Yuko, font précisément tout pour rompre avec leur passé, venues au Yukon justement pour cela. Alors que la « Maison » peut être vue comme un fort où Yuko se libère de son passé, Kate y pénètre et avec elle le passé : elle est le « sosie » de la sœur de Yuko. Les personnages ont beau se construire une temporalité occidentale (qui repousse le passé hors du présent), la nature « indienne » utilisée par l'auteur, où passé et présent coexistent, s'impose.

Cette présence marquée du souvenir et du passé s'établit de manière concomitante à un présent souvent dépeint comme froid et morne. La routine, soit l'état d'équilibre des

personnages, est d'emblée décrite de façon négative : drogue, alcool, nourriture fade, dépenses rares et inutiles, voyages sans enthousiasme, prises de sang et autres se succèdent et ne servent, finalement, qu'à marquer une transition d'une scène à l'autre, à marquer le passage inexorable du temps, peu troublé par les rapports entre les personnages. Il n'y a scène que lorsque les personnages se confrontent, se confient ou revivent leur souvenir. Véritable leitmotiv pour l'ensemble du récit, le procès du meurtrier Robert Pickton est mentionné de façon récurrente et influence l'imaginaire des personnages. Il agit comme point d'ancrage temporel dans la construction des souvenirs, la plupart des personnages sont appelés à prendre position par rapport aux actes de Pickton, qui est intimement lié au souvenir de Goldie. Tous ces meurtres de prostituées obsèdent les personnages et oriente une certaine émotivité des personnages, soit la manifestation d'émotions liées au temps et au territoire. Le Yukon, déjà reconnu pour être immense, devient une terre hostile, hantée par la mort incarnée par le corbeau, figure divine plus belle que Dieu : « Et il est beau, le corbeau/Plus beau que Dieu/Parce que c'est lui/Dieu/Quand il danse/C'est lui/C'est le corbeau » (Berthiaume, 2013, p. 37-38). Le corbeau a quelque chose de prophétique en lui. Dès le début du récit, il est présent dans la chambre de Garin, l'observant et souriant (Berthiaume, 2013, p. 15) comme s'il savait que Garin allait vivre une crise identitaire profonde. Pareillement, il se présente devant Dad's lorsque celui-ci vit difficilement son manque de gin, puisque c'est grâce au gin que Dad's se rappelle Goldie et, par ricochet, Dieu :

Dad's.- Y avait toujours une goutte, une goutte qui goûtait exactement comme l'odeur qu'elle avait. Une goutte de parfum rare, apparu dans la bouteille, comme de la magie. Une goutte d'or dans le gin, toujours là, toujours fidèle au poste, comme la surprise dans les Cracker Jack. À chaque fois que je trouvais la goutte, à chaque fois que je la sentais courir sur ma langue pis descendre dans ma gorge, à chaque fois, c'était comme croire en Dieu. (Berthiaume, 2013, p. 52)

Yukonstyle construit l'ambivalence identitaire en jouant sur l'ambiguïté qui existe entre la représentation du Yukon, ancrée dans l'immensité du territoire et dans le souvenir de la mort, et les différentes marques d'affection que sont les manifestations de Goldie, le soin presque maternel de Yuko envers les autres, l'amour paternel que voue Dad's à Garin et l'amour naissant unissant Kate à son bébé. La pièce établit la québécoïté en confrontant les mythes sociaux du passé porteur de souffrance à l'avenir positif auquel les personnages ont enfin droit lorsqu'ils cessent de reléguer le souvenir dans un ailleurs temporel autant que spatial. Mais cela n'induit pas un dénouement heureux au sens classique du terme. L'auteure prend soin de laisser quelques zones d'ombre quant au futur des personnages. Si Yuko et Garin forment enfin un couple, le dénouement précise clairement qu'« il faudra des années avant que [Garin] sache parler d'amour ». Pour Kate, une confusion similaire est maintenue à l'égard de son amour pour Jamie : « Demain, Swift Current : Where life makes sense/Débarquer, peut-être./Ou peut-être pas » (Berthiaume, 2013, p. 68). Devons-nous aussi rappeler que la pièce se termine sur un croassement de corbeau? La fin de la pièce illustre à sa façon la logique de narration proposée par Przychodzen, une logique qui suppose que la valeur négative du territoire inscrite dans le passé est échangée contre une projection des lieux dans un futur perçu positivement. Comme le signale le croassement du corbeau, le Yukon reste le même ; c'est le rapport que les personnages entretiennent avec le temps qui change la perception qu'ils ont du territoire. L'immensité du territoire et la violence, incarnée par Pickton, dont la présence est, en conclusion, réitérée (Berthiaume, 2013, p. 68), ces éléments sont encore constitutifs de ce territoire appelé Yukon. Ce territoire est toutefois transcendé par l'amour qui unit les personnages alors que, auparavant, leur identité était verrouillée par le souvenir. Elle était donc impossible à vivre.

Appropriation du passé et traumatisme familial dans *Félicité*

Félicité exploite le territoire de la « Maison » en y insérant une structure familiale nucléaire et fonctionnelle. La première partie de la pièce se déroule dans le manoir de Céline Dion à Las Vegas. Le texte a recours à de multiples descriptions qui soulignent le caractère paradisiaque du manoir, qu'on présente comme un véritable jardin d'Éden. Seuls quelques élus, triés sur le volet, peuvent y accéder : photographe et biographe y sont invités alors qu'ils sont dans le jet privé de Céline, lieu dont l'accès est extrêmement restreint (Choinière, 2007b, p. 15-16). Arrivé dans le « château » ceinturé d'un jardin « babylonien » et entouré par le désert (Choinière, 2007b, p. 17), l'entourage de Céline se dirige vers une chambre aux dimensions gigantesques mais pourtant moindres que celle du second mariage de Céline et René. L'accès limité à cette chambre est souligné. Il est rapporté que « Céline avait dit à René [qu'elle ne voulait] personne – sauf les amis, la famille » (Choinière, 2007b, p. 18). Arrivée dans sa chambre, Céline est décrite comme une reine d'une beauté incommensurable, « couchée dans le lit infini » sur « une montagne de coussins » (Choinière, 2007b, p. 19). Ce portrait idyllique est complété lorsque René, habillé d'un « vêtement / traditionnel », se couche près de son épouse (Choinière, 2007b, p. 20). Tout dans cette description doit souligner la grâce divine et la fascination qu'exercent Céline et l'univers dans lequel elle vit sur le commun des mortels. Véritable incarnation de la perfection, le manoir et la chambre de Céline se doivent d'être à la hauteur de son prestige.

Un contraste très fort est ainsi établi lorsque le manoir bascule lentement de la perfection « à la Céline » vers la réalité d'Isabelle, prise entre son fantasme de diva et la sombre réalité. Ce mouvement du fantasme vers la réalité commence par l'introduction d'un élément qui vient briser le caractère merveilleux de l'espace présenté : une femme de chambre y dépose des fleurs et une lettre pour Céline. Cet acte, en apparence anodin, outrepassa l'autorité bienveillante de

René, ce dernier ayant insisté pour que l'espace de Céline ne soit pas perturbé. Dès lors, plusieurs contradictions viendront détraquer ce monde en apparence parfait. René est à la fois parti au golf (Choinière, 2007b, p. 21), dans la chambre (Choinière, 2007b, p. 23) et parti quérir un médecin à l'autre bout du jardin. Ce même médecin, auparavant absent de la description initiale des lieux, apparaît comme par magie dans la chambre (Choinière, 2007b, p. 25). La biographe est initialement présente (Choinière, 2007b, p. 23), mais arrive sur les lieux lorsque Céline pleure (Choinière, 2007b, p. 25). Il est sous-entendu que le garde du corps a toujours été aux côtés de Céline (Choinière, 2007b, p. 23), mais était en fait en train de manger dans la cuisine (Choinière, 2007b, p. 23). Enfin, une infirmière entre pour se débarrasser du bébé ensanglanté de Céline (Choinière, 2007b, p. 27). Nous insistons sur deux phénomènes liés à la spatio-temporalité de *Félicité* : l'ubiquité des personnages marque un éclatement de l'ordre spatial qui se déroule en parallèle avec une frénésie subite qui brise la paix intérieure des lieux et des personnages.

Après ce passage du paradis vers l'enfer confus de l'accouchement, les personnages tentent de rétablir l'aura de bonheur qui entoure Céline en faisant intervenir sa famille. La présence du noyau familial de Céline se veut réconfortante après ces péripéties bouleversantes : toute la famille se réunit autour de Céline pour pleurer (Choinière, 2007b, p. 29). Toutefois, ce retour vers un monde parfait est lui-même bouleversé. Suite aux interventions d'ORACLE, qui détourne de plus en plus le récit des événements, le réel vient encore ruiner le fantasme : la cuisine est remplie de vaisselle sale et elle est dépourvue de lave-vaisselle (Choinière, 2007b,

p. 30), le Frère²⁰ de Céline tente de prendre des photos lors de moments peu opportuns (Choinière, 2007b, p. 31) et, enfin, les personnages, auparavant silencieux, se mettent à parler, voire hurler, lorsqu'une voisine, inexplicablement québécoise, vient sonner à la porte (Choinière, 2007b, p. 34).

Ce que ce passage du fantasme au réel doit révéler, c'est le lien étroit qu'entretient le personnage d'ORACLE avec un passé traumatisant, soit le viol d'Isabelle par des membres de sa famille. Ce lien oblige ORACLE à développer une stratégie de fuite du réel, fuite rendue nécessaire puisque le traumatisme ne se limite pas à Isabelle : ORACLE, témoin des horreurs infligées à Isabelle, devient à son tour victime de cette horreur. Cette stratégie de fuite, d'abord employée par Isabelle, consiste à réinterpréter les événements de façon positive en se prenant pour Céline Dion. Ainsi, elle peut déplacer les lieux anxigènes et les traumatismes passés dans un récit qu'elle imagine idyllique, sans douleur. Une telle illusion lui permet de fuir le présent peu reluisant dans lequel elle est enfermée. L'histoire, par contre, est racontée par ORACLE, qui a vécu le traumatisme d'Isabelle par procuration. De fait, ORACLE est l'infirmière qui était présente auprès d'Isabelle lors de la visite du psychiatre (Choinière, 2007b, p. 60). Il s'agit donc, pour ORACLE, d'un passé qui n'est certes pas le sien, mais qu'il faut fuir tout de même.

Il faut remarquer que le récit initial de la pièce vient résumer, de façon fortement enjolivée, le passé d'Isabelle depuis la maison familiale jusqu'à l'hôpital tout en intégrant le présent d'ORACLE dans ce récit. La situation commence en effet à se dégrader lorsque sont

²⁰ Le « Frère », le « Père » et la « Mère » de Céline sont écrits avec une majuscule dans le texte de la pièce. Nous avons conservé cette façon de les identifier.

introduites les fleurs dans la chambre de Céline. Après observation, René remarque que les fleurs viennent de chez *Wal-Mart* (Choinière, 2007b, p. 25), l'endroit même où ORACLE travaille et se fait suspendre pour avoir volé... un pot de fleurs en plastique (Choinière, 2007b, p. 72). Les fleurs sont destinées à Isabelle : « Et là j'entre dans la chambre d'hôpital, pose les fleurs sur la commode, devant le miroir » (Choinière, 2007b, p. 83). Le miroir joue un rôle important : pour Isabelle, c'est le lieu de la supercherie, du fantasme. Lorsqu'elle s'y voit, elle y voit la vie de Céline et est capable d'oublier la torture :

ORACLE : [Isabelle] s'accroche à la commode, se met face au miroir – le miroir de la chambre d'hôpital, et dans le miroir, Isabelle se regarde. À partir de là, tout est facile. Parce que dans le miroir, Isabelle se voit pas. Isabelle voit Céline. (Choinière, 2007b, p. 80)

Le pouvoir du miroir, celui de voyager entre différents lieux et différentes temporalités, est utilisé par ORACLE, pour qui la routine du travail chez *Wal-Mart*, de l'autre côté du miroir, soit dans le réel, est marquée par une anxiété héritée d'Isabelle et qui la rend irritante pour ses collègues. ORACLE mène une vie parallèle dans le reflet, une vie imaginée qui lui permet d'entrer en contact avec une Isabelle déjà morte : le journal annonce la mort de la jeune fille suite à un cancer des ovaires (Choinière, 2007b, p. 76). Pourtant, Isabelle lui remet « dans [sa] main inerte » une lettre écrite par Céline (Choinière, 2007b, p. 83). Observant le reflet, ORACLE se retrouve avec Céline au « *Caesar's Palace* ». C'est aussi par un jeu de miroir qu'ORACLE hérite de la souffrance d'Isabelle. Cette dernière, traitée par le psychiatre, va en effet vomir ses organes et son squelette (Choinière, 2007b, p. 63). À la fin de cette description, ORACLE observe son propre reflet et se trouve transportée dans les toilettes du *Wal-Mart* (Choinière, 2007b, p. 64). Isabelle, en proie aux effets combinés de son cancer et de son accouchement morbide, est morte devant ORACLE, qui revit la scène en se projetant dans le miroir.

Le présent n'offre visiblement aucune solution aux problèmes d'ORACLE, prisonnière de ses sens, particulièrement la vue, qui façonnent sa réalité. Fermer les yeux, ne pas voir est une stratégie employée par les personnages pour éviter la vérité du réel. Voyant qu'ORACLE risque d'intervenir auprès d'Isabelle et du psychiatre, l'Étalagiste tente de fermer les yeux du psychiatre (Choinière, 2007b, p. 59), mais il est empêché par ORACLE qui souligne qu'il est impossible de ne pas la voir, obligeant ainsi tous les personnages à reconnaître sa présence. Si le regard impose la vérité, l'aveuglement volontaire permet le fantasme. S'imaginant être gardienne de nuit, ORACLE est surprise par un client qui achète un parfum de marque « Céline ». ORACLE stipule qu'il ne fait aucun doute qu'il s'agit de Céline, la vraie, venue lui rendre visite grâce à sa complicité et à celle d'Isabelle (Choinière, 2007b, p. 70). Or, avant que cette rencontre ne se réalise, ORACLE précise, pour elle-même comme pour le public : « *T'as pas besoin de la regarder, tu sais que c'est elle [...]. Elle te regarde alors avec tes yeux sortis de la tête, tes globes oculaires qui s'agitent, et te sourit* » (Choinière, 2007b, p. 70)²¹. Les éléments soulignés montrent bien que la vue d'ORACLE était hautement perturbée lors de cet échange. Nous pouvons douter de la véracité de cet échange, d'autant plus que Céline aurait autographié le DVD d'un spectacle et l'aurait donné en cadeau à ORACLE, ce qui, du point de vue du spectateur, est hautement improbable. Plus tard, le Gérant convoque ORACLE dans son bureau pour critiquer son travail : nulle mention de Céline n'est faite, ORACLE préférant garder le « secret » malgré sa suspension pour vol à l'étalage et incompétence (Choinière, 2007b, p. 72).

²¹ Nous soulignons.

Quelques occurrences dans *Félicité* forcent une division entre le jour, dont la clarté illumine le réel, et la nuit, le temps de l'imaginaire. C'est pendant l'horaire de nuit qu'ORACLE rencontre Isabelle. Le texte insiste clairement sur cet aspect en présentant ORACLE comme « L'infirmière de nuit », différente de l'Infirmière-réceptionniste (Choinière, 2007b, p. 59). Plus tard, ORACLE rêve d'un emploi de nuit chez *Wal-Mart*, emploi d'autant plus pratique qu'il lui permettrait de regarder confortablement tous les concerts de Céline en cachette.

Par ce jeu de reflets, d'aveuglements et de miroirs, *Félicité* opère des passages du passé au présent, du réel à l'irréel de façon répétée, parfois confuse. Cet enchevêtrement spatio-temporel est parachevé par un avenir tout aussi fantasmé. Dans les faits, ORACLE est minimalement suspendue pour vol à l'étalage. Pourtant, la pièce se termine sur une note « positive » : dans le miroir, Céline reçoit ORACLE à Vegas lors d'un concert. ORACLE lui remettra la dernière lettre d'Isabelle. Un paradoxe rend cette scène finale impossible. ORACLE raconte que Céline s'adresse à son public avec ORACLE sur scène tout en affirmant être « vraiment seule – avec Céline » (Choinière, 2007b, p. 84). Les autres personnages ferment les yeux, permettant ainsi que le doute s'installe à propos des paroles à venir. Ces paroles, qui clôturent la pièce, sont les mêmes que celles d'Isabelle décrivant son état d'âme : « Et là t'es vraiment bien. Tout le temps » (Choinière, 2007b, p. 84).

Félicité met à mal une vision traditionaliste et embellie du passé en faisant intervenir une famille idéale, la famille Dion, pour la mettre en parallèle avec la famille d'Isabelle. Les rôles familiaux du père, de la mère et du frère y sont rappelés à maintes reprises. Déjà, dans le cas de la famille Dion, une ombre est portée au tableau de la famille « parfaite » : le Père se sent gêné par René et affiche un sourire déplacé vu la situation (Choinière, 2007b, p. 29), la Mère s'intéresse plus à la vaisselle qu'à sa fille (Choinière, 2007b, p. 30) et le Frère est plus

impressionné par les dimensions de la chambre qu'ému de revoir sa sœur (Choinière, 2007b, p. 30). Ce malaise familial sert de pont entre la famille Dion et la famille d'Isabelle, car il permet d'accumuler des preuves circonstanciées (attitudes déplacées, manque d'empathie) du caractère complètement dysfonctionnel de la famille.

Soulignons que la triade « Pays-Théâtre-Maison » est particulièrement mise en valeur dans *Félicité*. L'aspect « Pays » de la triade est incarné par le Québec, utilisé comme lieu du récit de façon très subtile : l'univers de Céline est construit en fonction de potins tirés des magazines qui viennent du Québec. Leur importance est d'ailleurs soulignée, car il est mentionné que « Céline adorait lire les magazines du Québec » (Choinière, 2007b, p. 20), elle qui était « la petite fille de Charlemagne » (Choinière, 2007b, p. 20). L'aspect « Théâtre » est incarné par le miroir, dont on fait mention dès le début de la pièce. Dans la section « Lieu », la didascalie initiale précise : « La scène, c'est-à-dire *de l'autre côté du miroir* » (Choinière, 2007b, p. 7). Enfin, l'aspect « Maison » est exploité au début de la pièce pour marquer le traumatisme initial : le domicile, dans *Félicité*, est le lieu du viol et de l'horreur familiale, et même l'espace fantasmé du domicile parfait ne survit pas au surgissement du réel provoqué par la famille d'Isabelle.

La québécoité est rendue opérante dans *Félicité* grâce à une équation posée entre la confusion spatio-temporelle (le passage d'une réalité à l'autre) et l'ambivalence identitaire (les jeux de rôles des personnages). Les lieux eux-mêmes sont malléables et correspondent à l'état d'esprit des personnages, qui basculent entre le rêve et le cauchemar. Les éléments cauchemardesques sont directement inspirés du passé d'Isabelle, qui vient envahir le présent d'ORACLE, dont on comprend qu'elle est prise au piège dans l'aller-retour infini entre une utopie lumineuse et une réalité bien sombre. L'ambivalence est ainsi maintenue par la création

d'une confusion entre passé et présent et par un flou spatial créé de toute pièce par Isabelle et ORACLE. Bien que l'univers de Céline soit présenté comme un paradis auquel les Québécois peuvent aspirer, l'intrusion de la famille d'Isabelle dans ce lieu paradisiaque s'accompagne d'émotions qui provoquent d'abord la confusion (par l'énoncé des pensées de la famille), puis l'horreur (par le passage de l'univers familial de Céline vers l'univers familial d'Isabelle). L'univers de Céline se révèle illusoire et incapable de résister à l'intrusion du réel. Il faut que l'illusion passe d'Isabelle vers ORACLE pour que l'illusion reprenne sa charge émotive positive à la fin de la pièce. Cela suffit pour ORACLE, qui se sent « vraiment bien » (Choinière, 2007b, p. 84), mais le spectateur n'est pas dupe : il est maintenant conscient qu'il vient d'assister à la construction - et à la déconstruction- d'une stratégie de fuite.

Territoires anxigènes, temporalité trouble : les fondations instables du mythe social

L'analyse du corpus qui précède révèle la mise en place d'une québécoité qui établit un conflit de mythes sociaux et qui se construit sur une conception particulière de l'espace et du temps. Si Bouchard affirme que la solidité rhétorique et les fondations du mythe social se trouvent dans un ancrage spatio-temporel difficilement contestable, le traitement dramaturgique de ces fondations rend possible un conflit des identités ébranlant ces fondations. L'idée de « tradition » évoquée par Hurley, une tradition qui établirait un rapport étroit entre le territoire et le temps, est bel et bien utilisée par la dramaturgie québécoise contemporaine dans un spectre similaire à ce que l'auteure décrit à propos de l'Expo 67 : une mise en opposition de la tradition, passéiste et rurale, avec une modernité urbaine. Dans ce rapport au temps et à l'espace, la force de la tradition réside en sa capacité à s'appuyer sur l'historicité de la spatio-temporalité, établie

sur les bases d'un discours historique développé et appuyé par une certaine élite intellectuelle. Toutefois, cette historicité est apparemment évacuée de notre corpus, qui limite l'ancrage spatial à un territoire restreint et à un passé somme toute assez récent. *Scotstown* rend inopérant le pouvoir symbolique de la tradition en réduisant le territoire à un ensemble disparate de villages inaccessibles et ennuyeux, conférant aux grands centres urbains le statut de lieux de déchéance et de perte. Du passé, il ne reste qu'une vague nostalgie de l'enfance qui a laissé ses traces dans le présent. Ce rapport particulier se retrouve dans *Yukonstyle*, qui confère en même temps au territoire le statut de vide obnubilant et celui de porteur de souvenirs ; habiter le territoire du Yukon, c'est se laisser charmer, voire succomber à l'attrait du vide et de l'exil dans le seul but de fuir le souvenir d'un passé traumatisant, qui est ou qui s'avère pourtant un élément fondateur de la construction identitaire des personnages. Le passé, véritablement, devient fondation dans *Félicité* : ORACLE fait siens les traumatismes d'Isabelle, racontés *a posteriori* et déplacés dans un territoire imaginaire afin de rendre tolérable l'horreur de l'inceste.

L'histoire du « pays », absente de la dramaturgie étudiée, est remplacée par une vision ambivalente du territoire, lieu que l'individu doit habiter, certes, mais qui s'avère anxiogène. Habiter ce « territoire anxieux » semble être une stratégie de choix pour lutter contre la surconscience collective, porteuse de jugements négatifs sur l'espace et le temps. Lieu et temps se confondent pour former les assises d'une collectivité plus souvent qu'autrement angoissante, réduite à sa plus simple expression : la triade « Pays-Théâtre-Maison » décrite par Przychodzen se révèle incomplète, la scène devenant un prétexte pour raconter un espace vidé de son contenu « national », lieu que l'individu habite et qui balise tout son rapport aux autres territoires. La collectivité, ainsi décrite par l'individu, est remplie de failles : les figures traditionnelles y sont malmenées, la conscience du passé y est restreinte, la notion de territoire multiplie les régions

sans pour autant former une pleine « nation ». Pour les personnages, sortir de la collectivité s'avère être la façon la plus efficace de sortir d'une telle conception étouffante de la collectivité. Et pourtant, la surconscience collective se montre persistante : si la collectivité est source d'angoisse, c'est aussi en elle que l'on trouve solution aux crises existentielles. En cela, la spatio-temporalité de la dramaturgie étudiée établit un conflit entre ce qui pour Bouchard correspond à deux mythes sociaux : l'individualisme identitaire, source de distinction de la collectivité, générant angoisse et repli sur soi, et le collectivisme identitaire, seul garant de la transmission d'une vision du temps et de l'espace permettant à l'individu de transcender l'angoisse territoriale. S'il y a québécity, ici, c'est par une logique de la simulation, telle que la suggère Hurley : une reprise de codes narratifs, littéraires et identitaires pour construire un discours nouveau (Hurley, 2011, p. 89-113). La tradition, objet d'ancrage spatio-temporel, joue encore un rôle important dans l'élaboration de cette québécity, qui reprend la logique de l'opposition passé-présent mais qui transforme cette opposition en une complémentarité ambivalente.

Regard sur l'Autre, regard sur Soi : altérité et introspection dans le mythe social

L'Autre est un miroir : mise en perspective identitaire

Un aspect central du processus de mythification que l'on peut observer dans le théâtre québécois relève d'un rapport complexe entre Soi et l'Autre. Le sémioticien Bernard Lamizet résume bien ce rapport essentiel à la construction identitaire :

La médiation est une dialectique entre le singulier et le collectif, qui permet de penser la figure de l'autre comme le moment originaire de la sémiotique de l'identité, car c'est dans la confrontation à l'autre que l'existence du sujet passe de l'ordre de la dimension réelle de l'expérience à la dimension symbolique de la représentation et de l'interprétation. Le sujet refonde sa propre identité dans le champ symbolique, en la construisant à partir des représentations de l'autre qui fondent son savoir sur le sens. C'est ainsi que la figure brechtienne de la distanciation constitue le moment fondateur de l'identité au théâtre, à partir de la différence entre l'identité du personnage et celle de l'acteur qui la figure sur scène. (Lamizet, 2009, p. 303)

Rappelons toutefois que Przychodzen affirme l'incapacité qu'aurait l'acteur québécois à pleinement réaliser ce processus de distanciation. Il a recours à la définition qu'offre Josette Féral de la théâtralité, à savoir « une *mise en place du sujet* par rapport au monde et par rapport à son imaginaire » qui fait de la représentation théâtrale un espace purement fictionnel (Przychodzen, 2001, p. 244-245). Après l'analyse de plusieurs textes critiques, Przychodzen en vient à la conclusion suivante :

[L]e modèle de théâtralité tel qu'il a été présenté auparavant permet de relever immédiatement un nombre important de différences, que l'on peut considérer comme des traits constitutifs de la théâtralité québécoise. Prise d'une façon générale, celle-ci a tendance à se manifester comme une non-théâtralité, même

si à un niveau de représentation dramatique [...] cette forte dénégation du théâtral se transforme déjà en une qualité tout à fait esthétique, c'est-à-dire théâtrale [...]. Il s'agit de dire plutôt que, dans le théâtre québécois, le jeu de l'acteur (et du spectateur) se produit sur un mode spécifique et s'inscrit dans un espace-temps particulier. Plus concrètement, cette non-théâtralité pourrait être définie comme une théâtritude, soit une mise en impasse du dédoublement du regard entre le spectateur et l'acteur, puisque le premier autant que le deuxième semblent souvent (devoir) se percevoir dans la représentation québécoise de manière non-différentielle [sic], ce qui bloque en fait le processus de fictionalisation même et donne lieu, par conséquent, à une sorte de représentation inachevée. (Przychodzen, 2001, p. 246-247)

S'ensuit un va-et-vient identitaire dans lequel le personnage se construit et se déconstruit tout à la fois. Si, comme l'explique Lamizet qui reprend les propos de Lacan, «la dimension symbolique de l'identité du sujet ne peut se fonder que lors de l'expérience inaugurale dite du *miroir*» (Lamizet, 2009, p. 303-304), ce miroir, dans la dramaturgie québécoise, est presque inmanquablement instrumentalisé par la pièce. Il court-circuite le processus de fictionalisation pour permettre la naissance d'un dialogue entre plusieurs identités : celles de l'acteur, celles du public, celles du personnage, etc. Cela respecte l'idée d'une québécoité qui fait de la dramaturgie le lieu d'un dialogue entre les identités : le Soi se construit perpétuellement en s'observant à travers le miroir qu'est l'Autre. Ainsi, le personnage québécois est marqué par une forme d'absence identitaire première, ou plutôt par une identité perpétuellement inachevée parce que constamment confrontée à un reflet changeant. Selon Przychodzen, «l'analyse des principaux *curricula vitae* énonçant le positionnement identitaire des personnages nous convainc que [...] la théâtralité québécoise fait évoluer souvent une identité qui est inachevée» (Przychodzen, 2001, p. 313). Si ce dialogue identitaire n'est pas toujours violent, il demeure du moins problématique, car il s'éloigne d'une résolution qui en ferait une identité interculturelle, soit, selon Amin Maalouf :

[u]ne identité qui serait perçue comme la somme de toutes nos appartenances, et au sein de laquelle l'appartenance à la communauté humaine prendrait de

plus en plus d'importance, jusqu'à devenir un jour l'appartenance principale, sans pour autant effacer nos multiples appartenances particulières (Maalouf, 1998, p. 41).²²

Pourtant, cet idéal d'une « somme des identités » aurait tôt fait d'éliminer le potentiel dramatique de la québécoité en retirant la parole aux identités considérées comme marginales. Aussi considérons-nous que l'identité telle que définie par Maalouf est représentative d'un mythe de la modernité qui fait d'une identité profonde et unique une identité universelle. Au contraire, nous défendons plutôt l'idée qu'il existe plusieurs identités spécifiques marquées par cette pluralité mouvante. La tentation de l'universalisme éclipserait la dynamique mythique animée par la construction identitaire, qui se nourrit de l'antagonisme de différentes conceptions de l'altérité. C'est sur cette construction que s'appuie Hurley, comme nous l'avons vu plus tôt, à travers les exemples de la Femme et des «Noirs» pour démontrer que l'Autre est utilisé dans le but de devenir métaphore du Soi (Hurley, 2011, p. 26). Si nous acceptons le postulat que la québécoité ne doit servir qu'au projet politique nationaliste, ces groupes, déjà marginalisés, ne pourraient plus utiliser la scène comme espace de parole, leur identité étant réduite à l'assimilation métaphorique à l'identité nationale, rendant relativement invalide l'hypothèse défendue par Michel Bélair qui veut que la québécoité soit un phénomène permettant justement aux marges de se manifester (Bélair, 1973, cité dans Jubinville, 2003, p. 327). À l'opposé, si nous optons pour la vision de Maalouf, la dramaturgie ne pourrait pas utiliser le

²² Przychodzen conçoit l'identité du personnage québécois comme une construction perpétuelle, aussi tout dialogue identitaire ferait partie de ce processus infini. Autrement dit, la théâtralité québécoise définit l'identité comme un travail de Sisyphe. Maalouf voit plutôt ces dialogues comme une étape menant à une identité « finale », chaque dialogue menant inévitablement à un achèvement de l'identité sous le signe d'une appartenance à une communauté humaine planétaire.

concept de femme ou de race pour mettre en scène un dialogue identitaire, puisque ces différences s'effaceraient au profit d'une identité universelle gommant les marques d'altérité. Cependant, Hurley remet en question l'accomplissement de cette assimilation dans la mesure où le théâtre de Michel Tremblay, qui devrait justement être le «miroir» (Hurley parle de «réflexion») de l'identité nationale assimilatrice - ou, selon Tremblay lui-même, une manifestation de l'universalisme par l'entremise du « local » - propose déjà une remise en question de cette assimilation identitaire (Hurley, 2011, p. 60-88). Cet espace des marges, peu souligné par la critique, sera ensuite exploité par des auteurs, comme Marco Micone et Gilles Maheu, qui vont respectivement réutiliser les codes de l'identité nationale pour baliser l'identité migrante (Hurley, 2011, p. 89-113) et sublimer les discours identitaires, communs et marginaux, en présences ou agentivité métonymiques (Hurley, 2011, p. 114-141). Les marqueurs d'une identité qui diverge de l'identité hégémonique, qu'elle soit nationale ou universelle, plutôt que d'être effacés, sont réutilisés dans une perspective de remise en question de cette hégémonie d'une identité sur les autres. Pour Micone, il s'agit de reprendre les codes formels de l'écriture « nationale » pour l'investir par des marques d'une identité autre, migrante, mise à l'avant-plan par cette simulation des codes utilisés pour promouvoir une identité. Dans le cas de Maheu, l'altérité et les marques identitaires sont transformées en mouvements, en une corporalité qui évacue la rhétorique discursive des identités, déplaçant ainsi la conflictualité identitaire sur un terrain purement sensible, affectif. La québécoité, telle que nous la concevons, force à poser un regard sur l'Autre et sur Soi, regard qui déplace, modifie, perturbe l'identité du personnage, de l'acteur, du spectateur. C'est en partie ainsi que se construit un mythe social dans la québécoité, un rapport éternellement trouble à l'Autre, rendant ce mythe social efficace par une mise en figuration de la différence comme identité

opposée mais dont l'existence contribue au développement identitaire. C'est par la représentation dramatique que les formes abstraites de la construction identitaire peuvent être abordées. Les identités utilisées dans un cadre dramatique sont objectivées dans une perspective presque manichéenne :

[L]a polarité Eux-Nous doit être très explicite, l'énoncé des idées ou questions favorise les formes binaires, l'adversaire n'est jamais une force abstraite (comme l'évolution du marché ou la mondialisation), mais plutôt un ensemble de personnes bien identifiées, l'argumentation fait appel à des récits et personnages familiers, à des normes largement intériorisées, la position de l'adversaire est associée à des images-repoussoirs, etc. (Bouchard, 2014, p. 98)

L'étude de notre corpus devrait révéler, d'une part, la mise en place d'un rapport à l'Autre relativement problématique et, d'autre part, le déplacement de l'identité des personnages suite à cette mise en rapport, déplacement qui, bien qu'achevé d'un point de vue dramatique (il faut bien, après tout, que la pièce se termine), s'avère inachevé du point de vue psychologique, social ou cognitif. Cette partie de notre étude est organisée en fonction des trois catégories identifiées par Przychodzen pour la mise en place d'un rapport à l'Autre : généalogiques, onomastiques et narratifs (Przychodzen, 2001, p. 313). Par ces trois angles d'analyse, nous souhaitons révéler la dynamique continue de la construction identitaire, dynamique qui suppose un contact entre le Soi et l'Autre et qui, au terme de cette rencontre, amène un déplacement de la perception identitaire qui n'efface pas pour autant les différences. Ces dernières sont, au contraire, essentielles à la polarisation des identités et permettent leur objectification. Par la québécity, cette dynamique doit être investie de figures reconnaissables aux yeux du public qui, au contact initial avec ces figures, passe outre le processus incomplet de fictionalisation - comme le suggère Przychodzen - pour s'identifier aux personnages, évoluant en même temps qu'eux dans cette dynamique identitaire.

L'acquisition d'une identité dans *Scotstown*

Le point de vue unique de *Scotstown* vient de ce que le seul personnage à prendre la parole est le protagoniste. Du point de vue généalogique, ce personnage nous apprend l'absence de structure familiale balisant son identité. D'entrée de jeu, aucune famille rapprochée, aucun lien filial ou parental n'est mentionné par le « chum », qui rappelle au spectateur qu'il est pratiquement seul au monde : « Tsé quand t'as pas d'blonde pas d'flo » (Cloutier, 2008, p. 8). Il révèle, comme par mégarde, qu'il a un frère ou, du moins, une belle-sœur avec qui il est en froid : « [Ma] belle-sœur est dans une passe humus/Pis trempettes au compost/Noël c'est downant en câlisse » (Cloutier, 2008, p. 8). Un cousin est mentionné, mais le lien de parenté est relativement ténu vu qu'ils sont nombreux : « Moé j'ai un cousin/J'en ai une *crisse* de batch de cousins » (Cloutier, 2008, p. 30). En fait, l'aspect généalogique des identités se fond, se mélange au flou onomastique de leur identité. En effet, rares sont les personnages dont on peut identifier le nom complet. Ce qui les distingue, pour le protagoniste, c'est surtout le lieu où ils habitent. L'un des traits distinctifs du cousin mentionné ci-haut, c'est qu'il habite Saint-Bernard-de-Beauce (Cloutier, 2008, p. 30). Les pairs du « chum » sont identifiés ainsi : les gars de d'Weedon (Cloutier, 2008, p. 25), ces Saint-Bernard-là (Cloutier, 2008, p. 34), un gars de Saint-Elzéar (Cloutier, 2008, p. 39), mon mônonc de Sept-Îles (Cloutier, 2008, p. 51), la gang de Bury, les filles de Gould (Cloutier, 2008, p. 53) et les grosses des Cantons de Lingwick et Bury (Cloutier, 2008, p. 83). Rares sont les personnages pouvant être identifiés autrement que par le territoire où ils vivent, ce qui rend leur identification particulièrement significative : obtenir un nom qui sorte de l'identification territoriale révèle qu'il existe, chez le protagoniste,

une certaine hiérarchie des personnages qu'il nous faut analyser. Parmi ces quelques occurrences, retenons, évidemment, Chabot, grand ami du protagoniste. Il est difficile de déterminer pourquoi Chabot a droit à son nom de famille. Ce traitement préférentiel relève du chapitre suivant, celui de la conflictualité, car le rôle que joue Chabot dans la pièce sert à détourner les enjeux de la pièce par différents procédés. En cela, le personnage de Chabot s'avère crucial dans l'analyse des enjeux de la pièce. D'autres personnages ont droit à une fausse différenciation, c'est-à-dire qu'ils sont affublés d'un pseudonyme issu de leur appartenance à un milieu. Par exemple, Mario, habitant de Saint-Bernard-de-Beauce, peut donner l'impression qu'il se distingue par la rétention de son prénom. Toutefois, le protagoniste explique qu'il n'en est rien : « Y s'appelle Mario/Vu qu'on est dans Beauce/Tout le monde l'appelle Mardjo » (Cloutier, 2008, p. 35). Cette déformation onomastique est une reprise de l'accent beauceron parodié plus tôt par le « chum » lorsqu'il veut souligner la bêtise de ces derniers : « Comment ça que mon bébé y a rdjinque une hambe?/Y a pas de jhueux/Y peut djinque mar'her d'ortchulons » (Cloutier, 2008, p. 33). Ainsi le prénom de Mario est ramené au niveau le plus bas de la hiérarchie des identités par son appartenance soulignée à Saint-Bernard, dont il est le reflet peu glorieux. Un processus similaire est utilisé dans le cas de l'Anglaise de Chartierville. L'altérité double de ce personnage, à la fois membre d'une communauté linguistique autre et résidente de Chartierville, est réduite à la vulgaire parodie par la proximité sonore de son nom de famille avec l'acte qui l'a rendue ridicule : prise en flagrant délit de fornication avec Chabot, elle devient une « Macpherson fuckers » (Cloutier, 2008, p. 52). Seul Chabot ne semble pas « parodiable » et conserve l'intégrité de son nom.

Mais Chabot n'est pas le seul à être nommé autrement que par son lieu d'appartenance. De la même façon que Chabot est identifiable à sa Ford Escort mauve et à sa ressemblance au

chanteur de Voïvod (Cloutier, 2008, p. 7), le gros Martin Dugas est identifiable à son Econoline qui « flashe en crise » (Cloutier, 2008, p. 26). Dans un même ordre d'idées, Wâwâ a droit à ce surnom pour son absence de vocabulaire, mais aussi parce que « Y s'est faite genre un gros fumouère à viande [...] / Y pine ça en arrière de son Plymouth Acclaim » (Cloutier, 2008, p. 64). Ainsi, le protagoniste reconnaît aux possesseurs de véhicules un potentiel d'altérité différent de la reconnaissance des lieux, leur conférant un nom plus complet ou un surnom permettant à ceux-ci de se distinguer d'une masse qui, si ce n'était du territoire, serait essentiellement interchangeable. Cette altérité reste toutefois mineure. En dehors de Chabot, les autres personnages jouent un rôle relativement mineur dans la pièce, car en fait c'est surtout leur véhicule qui, justement, prend une place plus importante dans le récit.

Le potentiel de différenciation est tout autre quand il s'agit de personnages appartenant à une autre « ethnie » que le protagoniste. D'entrée de jeu, le protagoniste entretient à l'égard de tels personnages un rapport basé sur des stéréotypes racistes qui sont rapidement invalidés lorsqu'il entre véritablement en contact avec eux. Soulignons que Mohamed, malgré son talent pour les cocktails, « [sent] la swompe ». De même, l'apparente propreté des Moussouf surprend le protagoniste, qui s'attendait à voir le fumoir de son ami ruiné : « Tu voé que/Ça sera pas le genre de gars/À cochonner l'fumouère à Wâwâ[...] / J'rent dans maison / C'est beau/Ça sent? / Ça sent? / Ça sent comme n'importe où câlisse! » (Cloutier, 2008, p. 68). La surprise atteint son paroxysme lorsqu'apparaît la fille des Moussouf : « Leu fille / Est belle / Belle / J'en bave quasiment / La plus belle que j'ai jamais vue » (Cloutier, 2008, p. 68). Cette valeur positive accordée à une altérité tant redoutée est consacrée par la finale de la pièce ; les Moussouf auront droit au titre de Monsieur et Madame, la jeune fille obtiendra un prénom : « J'avais écrit une lettre à monsieur pis madame Moussouf / Pis à sa fille / La belle noire / Sont là / Elle / À s'appelle

Amanda » (Cloutier, 2008, p. 82). Un phénomène similaire surviendra avec la visite des Russes à Scotstown, visite qui surprend, car c'est la première fois que l'on voit des vrais Russes à Scotstown, eux qui n'étaient apparus qu'à la télévision dans *Lance et Compte* (Cloutier, 2008, p. 53). Initialement, le jeune fils de cette famille, Petr, fait rire de lui autant pour son prénom, apparemment ridicule, que pour son incompréhension face aux questions du protagoniste (Cloutier, 2008, p. 56-58). Ce mépris pour Petr sera toutefois transformé en tendre respect après une rixe avec le père russe, champion de boxe. Dès lors, il n'y aura plus guère d'animosité entre eux et le protagoniste, à un point tel que le père russe et le protagoniste partagent leur nourriture et leur boisson, se confient l'un à l'autre et festoient ensemble. Pour reprendre les paroles du chum, « Ça a été mon plus beau jour de l'été » (Cloutier, 2008, p. 63), nous dit le personnage qui, un instant auparavant, « [se] ramasse tout seul/À terre/[se] sent battu/*Looser*/Dépossédé de [son] monde/[et] quasiment sul bord partir à brailler » (Cloutier, 2008, p. 61). Si la présence des Russes à Scotstown demeure toujours un peu exotique, ils méritent, aux yeux du « chum », un immense respect et ce, malgré la violence excessive dont il a été victime par leur faute. Le père russe va même jusqu'à souligner qu'il ne s'est « jamais autant senti en Russie qu'à Scotstown » (Cloutier, 2008, p. 63), attestant ainsi qu'il existe des similarités fortes entre son lieu d'origine et le village.

Scotstown ne donne la parole qu'au protagoniste, pour qui toute identité relève d'une vision de l'altérité chargée négativement par des stéréotypes raciaux et territoriaux, stéréotypes qui alimentent la perception qu'il a de son identité propre. Cette vision est constamment remise en question en raison des péripéties du « chum », confronté à maintes reprises aux entités porteuses de ces stéréotypes, qui s'avèrent souvent caricaturaux, voire faux. En cela est établie une dichotomie marquée entre le protagoniste et les différents intervenants de l'histoire. Cette

dichotomie révèle le jeu inachevé de l'identité du personnage : confronté aux stéréotypes, il s'avère incapable de prendre du recul par rapport à sa propre identité. Plutôt que de constater les incohérences de son discours identitaire, le « chum » passe d'un stéréotype à l'autre sans pour autant généraliser ses observations ou tirer des conclusions des incohérences de son propre discours.

Cette rhétorique identitaire inachevée est mise en évidence par certaines constructions narratives mises en place par la pièce. Certains passages permettent d'observer le discours identitaire auquel le protagoniste adhère. Son opinion sur l'homosexualité est on ne peut plus claire : « 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 » (Cloutier, 2008, p. 12). Pourtant, ce propos homophobe, réitéré de diverses façons pendant la pièce, est contredit par de nombreuses péripéties impliquant Chabot : la nuit de Noël passée nu et en cuiller (Cloutier, 2008, p. 23) ; la guérison du « chum » après son combat contre le Russe impliquant un nettoyage de *chest* et la dégustation d'un concombre, symbole phallique (Cloutier, 2008, p. 62) ; le Russe l'embrassant sur la bouche (Cloutier, 2008, p. 63) ; un quiproquo entre le « chum » et Wâwâ, « Son copain/J'veux dire son ami/Son chum/Y a rien ent' moé pis Wâwâ » (Cloutier, 2008, p. 66) ; et finalement l'embrassade avec Chabot devenu chien, « [R]endu doux comme un french de secondaire deux » (Cloutier, 2008, p. 77). Malgré ces péripéties récurrentes forçant une remise en question de l'orientation sexuelle du protagoniste, ce dernier ne questionnera jamais son identité sexuelle initiale, empreinte d'homophobie. Il en va de même pour son identité professionnelle. À ce sujet, le protagoniste annonce avec conviction que

travailler, peu importe l'emploi, «C'est ben mieux qu'un ostie d'BS²³ du câlisse» (Cloutier, 2008, p. 35). Cette prise de position a de quoi surprendre dans la mesure où le protagoniste avoue ouvertement que, à Scotstown, « Au moins on travaille pu/Pis avec le pot qu'on vend/On a en masse de cash pour manger » (Cloutier, 2008, p. 8). Même si la déclaration précédente vaut pour l'ensemble des habitants de Scotstown, le « chum » élimine tout doute quant à la nature de ses revenus : « Y a été un temps/J'avais pas d'troub' avec la police pis les gardes-chasses/Je leu donnais leu quart de livre de pot chaque année » (Cloutier, 2008, p. 50). S'il y a contradiction entre le rejet des chômeurs et la vente de drogue comme source de revenus, elle n'est jamais soulignée par le protagoniste. Enfin, à l'égard des différents groupes ethniques mentionnés lors du récit, le protagoniste leur reconnaît certains traits positifs, associables à l'hygiène (la propreté chez les Moussouf) ou à la consommation d'alcool et de nourriture (les « shooteurs » de Mohamed, les gâteaux russes. Leur altérité change de statut. Cristallisation d'une vision raciste de l'ethnicité, il illustre ensuite l'intégration positive - dans l'univers du protagoniste. Ce faisant, il lui est impossible de remettre en question son discours identitaire personnel, imposant aux autres comme à lui-même des discours et images déjà construits malgré les contradictions flagrantes qu'ils impliquent. Ainsi, pour le « chum », que Mohamed fasse de « bons shooteurs » n'empêche en rien que « [...] des crisses de talibans [...] /On disait qu'eux aut' /Leu-z-olympiques /C'est savoir celui qui pitche sa femme le plus loin » (Cloutier, 2008, p. 52).

²³ Pour tout lecteur peu familier avec le terme, un «BS» désigne, en langue populaire, un bénéficiaire des prestations d'aide-sociale accordées aux personnes sans emploi. Comme le souligne Benoît Melançon sur son blogue, le terme peut avoir une connotation péjorative proche du « bougon ». Pour plus de détails, consultez l'adresse URL suivante : <http://oreilletendue.com/2013/01/08/bs/>

Le processus de distanciation entre le personnage et l'acteur lui-même est mis à mal par la structure de la pièce. En effet, le protagoniste est pleinement conscient qu'il raconte son histoire à un public et use de stratégies discursives qui brisent le quatrième mur censé séparer le public de ce qui se passe sur scène. Dès les premières répliques, le protagoniste demande aux spectateurs s'ils ont vu Chabot et les critique à propos de leurs connaissances géographiques faibles (Cloutier, 2008, p. 7-8). Le protagoniste pousse ce bris du quatrième mur plus loin dès le chapitre suivant : le protagoniste s'adresse directement aux spectateurs et commente l'aspect improbable du conte précédent. Il avoue ouvertement avoir voulu créer une tension dramatique pour nous « mett' dedans » (Cloutier, 2008, p. 24). Le protagoniste change ainsi temporairement de « rôle » au sein du récit, il passe du rôle de « narrateur témoin » au rôle de « maître du spectacle ». Un procédé similaire est utilisé lorsqu'il tente de faire chanter son public dans le but de briser la tension créée par le conte précédent (Cloutier, 2008, p. 47). En jouant de la sorte, le « chum » révèle qu'il est conscient de jouer un rôle sur scène et se sent obligé de reconnaître l'aspect « spectaculaire » de son récit. Par la structure de la pièce, le « chum » accomplit un va-et-vient entre son statut d'acteur-animateur et son statut de protagoniste, tous deux inachevés : en tant qu'acteur-animateur, il oublie certaines répliques et juge son public ; en tant que protagoniste, il se montre incapable d'évoluer en tant que personnage, prisonnier qu'il est de son discours identitaire.

La pièce *Scotstown* défend une vision de l'altérité qui n'empêche pas que les discours identitaires s'opposent. Au contraire, le récit encourage la réduction de ces discours en divers stéréotypes, marginalisant ainsi les discours identitaires, dont la rhétorique est rendue caduque. Il y a polarisation de la différence entre l'identité du protagoniste et les différentes marques d'altérité, mais selon une hiérarchie qui fait de l'individu une exception au sein d'un groupe

identitaire. Au sommet de la hiérarchie trône l'identité du protagoniste, seule unité de mesure permettant de caractériser, dans une logique aussi caricaturale que manichéenne, le bon et le mauvais des identités autres. Le protagoniste catégorise les identités selon une hiérarchie stricte qui fait du lieu d'appartenance la première marque identitaire. Certains individus peuvent accéder à un niveau « supérieur » d'identification par l'acquisition d'un véhicule. D'autres, reconnus pour leur appartenance à une communauté culturelle « autre », parviendront à une différenciation par l'adhésion à certains standards jugés positifs par le protagoniste, standards associables à l'univers sensible (l'odeur de la maison et la vue du cabanon chez les Moussouf, le goût des « shooteurs » pour Mohamed). Cette différenciation n'implique en rien que le regard posé sur le groupe d'appartenance initial soit changé. Cette absence de remise en question des standards est valable pour le protagoniste lui-même, incapable de relever les inadéquations entre le discours auquel il prétend adhérer et ce qui est révélé par ses actions. Il est aussi mal outillé pour accomplir son double-rôle d'animateur et de protagoniste. Il y aurait donc ici québécoisité au sens évoqué par Lamonde, à savoir une forme d'ambivalence identitaire, dans la mesure où se créent des tensions discursives entre différents stéréotypes identitaires, certes, mais aussi, et surtout, tension entre l'appartenance à la collectivité et la différenciation de l'individu. Ainsi s'instaure une ambivalence identitaire dont nous ne pouvons sortir, car elle révèle l'incohérence qu'il y aurait à adhérer ou à se reconnaître dans quelque discours que ce soit. De fait, adhérer à la collectivité suppose la suppression de l'individu au sein de celle-ci, un état peu souhaitable puisque l'être se perdrait alors dans une vision stéréotypée de son identité. L'inverse, se différencier en tant qu'individu, ne vaut guère mieux, car l'individualité n'est obtenue que par le regard d'un Autre.

Héritages et filiations dans *Yukonstyle*

L'influence de la généalogie sur les personnages de *Yukonstyle* est particulièrement importante. Trois générations se côtoient : Dad's et Goldie appartiennent à la première génération, Yuko, Kate, Jamie et Garin à la seconde génération et Prosper à la troisième. Constatons que le rapport de force entre générations est plutôt inégal. En effet, les motivations des personnages de deuxième génération sont pour la plupart issues de l'héritage moral de la première. L'identité de Garin est majoritairement constituée de son appartenance aux Indiens, un trait hérité de sa mère. Or, la domination qu'exerce cet héritage sur son identité et les troubles qui en découlent ont de quoi surprendre. En dehors du *dramatis personae* de la version écrite de la pièce *Yukonstyle*, qui spécifie que Garin est un métis (Berthiaume, 2013, p. 8), aucune description n'intervient au cours du récit pour appuyer que Garin est un « Native ». Cette part de son identité, qu'il ne contestera ni ne reniera jamais, est renforcée par les autres personnages, notamment Yuko qui, lors de disputes, lui rappelle les côtés sombres de son être (Berthiaume, 2013, p. 13) et explique ses retards au travail par ses chutes dans l'« Indian Time » (Berthiaume, 2013, p. 20). Pourtant, il n'y a rien, dans l'entourage de Garin, qui puisse expliquer cette appropriation culturelle : sa mère étant morte alors qu'il n'avait que deux ans (Berthiaume, 2013, p. 48) et son père n'étant pas autochtone, la seule façon pour Garin de s'identifier comme « Indien » est que cette part de l'identité soit innée, une part qui entre en conflit avec son identité « blanche » héritée de Dad's. Sa part indienne semble directement s'ancrer dans la sentimentalité de l'enfance : lorsqu'il est question de « flipper » dans l'« Indian Time », tous les souvenirs qui habitent Garin peuvent être associés à une figure maternelle. Visité par le corbeau en début de récit, Garin replie « ses jambes sur son ventre comme lorsqu'il avait deux ans » (Berthiaume, 2013, p. 15). Lorsque Dad's aperçoit Goldie brûler sur le divan,

le texte mentionne que Garin et Dad's « resteront là/Assis par terre/Le père contre le fils/Le fils contre le père/À la regarder brûler/Goldie la squaw/Goldie la mère » (Berthiaume, 2013, p. 39). Notons ici l'usage récurrent d'un champ lexical lié à la famille, Goldie étant à la fois identifiée comme épouse²⁴ et comme mère, complétant ainsi le triangle de la famille traditionnelle. Lorsque Dad's raconte à Garin comment il a rencontré sa mère, Garin revit la soirée du meurtre de cette dernière. Le texte a recours à une gradation marquée par un impératif de plus en plus fort, « Marche », soulignant la détresse grandissante de Garin : d'un simple « Marche » se terminant par un point, les répliques de Garin deviennent plus intenses ; le « Marche » scandé d'un point d'exclamation est répété, est accompagné de jurons et culmine en un hurlement suivi de pleurs (Berthiaume, 2013, p. 50-52). La séquence se clôt avec Goldie appelant Garin « mon bébé ». Enfin, lorsque Garin observe les prostituées à la fin de récit, il mentionne qu'il y a lutte féroce entre ses moitiés, qu'il identifie ainsi : « J'attends dans le temps avec toutes mes moitiés. Moitié corbeau moitié haine moitié native moitié blanc » (Berthiaume, 2013, p. 58). Nous pouvons affirmer que deux moitiés l'habitent, une moitié « native » associable au corbeau et une moitié « blanche » associable à la haine. Garin est en proie à une lutte féroce entre une part de son identité qui est innée, son côté indien, marqué par l'amour d'un enfant pour sa mère, et un côté acquis, son côté blanc appelé à juger la culture autochtone en fonction des préjugés répandus.

²⁴ Le *Larousse* en ligne propose la définition suivante du mot *squaw* : « Chez les Indiens de l'Amérique du Nord, femme mariée ». <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/squaw/74379?q=squaw#73538>

Yuko doit elle aussi jongler avec une identité double et conflictuelle. Nipponne de naissance, Yuko a de la difficulté à assumer cette part de son identité car elle a brisé un tabou de sa société d'origine : elle a été absente lors de la mort d'un proche. Cette absence, ce bris d'un tabou a été actualisé par ses parents : ce sont eux qui l'ont appelée pour lui apprendre la mort de sa sœur (Berthiaume, 2013, p. 62-63). L'événement la pousse à l'exil, à fuir la présence d'autres Japonais ; le fait que le Yukon accueille peu d'immigrés nippons n'est pas étranger à son choix : « J'ai checké sur Internet la place au monde où c'est qu'il y avait le moins de Japonais. C'était ici. Faque j'ai tout vendu. Pis je suis venue » (Berthiaume, 2013, p. 14). La cause de l'exil est clairement identitaire. Pourtant, plusieurs éléments de la pièce convergent pour replonger Yuko dans cet aspect de son identité. Mentionnons la nourriture consommée par les personnages, souvent une forme hybride entre l'alimentation du Yukon et l'alimentation nipponne : le chankonabe, assimilé à un stew (Berthiaume, 2013, p. 25) ; les sushis au jambon servis au restaurant (Berthiaume, 2013, p. 18) et le Jerky Teriyaki (Berthiaume, 2013, p. 31). Cette récurrence de l'alimentation nipponne a de quoi surprendre puisque le but premier de Yuko est de s'éloigner des souvenirs qui la hantent. Sans ces récurrences, elle pourrait facilement masquer son identité : Dad's l'appelle la « Chinoise » (Berthiaume, 2013, p. 22) et Kate lui demande si elle est indienne (Berthiaume, 2013, p. 13). Toutefois, nous devons souligner que Yuko a un côté très maternel qui se traduit par un désir d'aider Kate dans ses déboires et de soutenir Garin malgré sa personnalité peu affable. Or, être maternelle l'oblige à recréer un « noyau » familial, la source première de ses angoisses. Une réconciliation entre ces identités exclusives n'est possible que par l'intervention directe de Dad's, qui ordonne, à toute fin pratique, que Garin et elle forment un couple (Berthiaume, 2013, p. 55). Il faut encore une fois qu'un membre de la première génération reproche à Yuko son inaction pour qu'elle

déclenche la dynamique qui clôturera la pièce. Soulignons d'ailleurs que le couple se forme lorsque Yuko admet ses torts passés et force Garin à voir son père pour qu'il n'ait pas à vivre la même chose qu'elle (Berthiaume, 2013, p. 63). Pour Yuko comme pour Garin, l'amour ne devient possible que lorsque les tabous du passé sont reconnus et affrontés, une résolution qui n'est possible que par l'intervention des figures de première génération.

Quant à Kate, dans une certaine mesure, son existence ravive les tensions identitaires vécues par la seconde génération. Son identité physique rappelle à la fois, pour Yuko, la sœur perdue et, pour Garin, le mal qui l'habite à l'égard des prostituées. Cette identité perçue est imposée à Kate malgré une représentation qui devrait l'éloigner d'un tel profilage. Par ses conversations avec Garin et Yuko, Kate montre en effet qu'elle est presque incapable d'empathie et manque de tact. Avec Garin, ses conversations, souvent univoques, tournent pour l'essentiel autour des stéréotypes négatifs entourant les Indiens (Berthiaume, 2013, p. 17) et des tueurs en série (Berthiaume, 2013, p. 34-35), reprenant inconsciemment les deux facteurs qui perturbent Garin. Avec Yuko, les conversations dérivent vers l'enfant dont elle veut avorter (Berthiaume, 2013, p. 26) ou vers ses idées saugrenues qui la mettent potentiellement en danger (Berthiaume, 2013, p. 41), ce qui rappelle à Yuko la désinvolture de sa sœur et l'amène à intervenir de façon maternelle. D'une certaine façon, l'identité réelle de Kate se construit sur l'absence d'une première génération dans sa vie : libre de tout jugement que l'on pourrait poser sur elle, Kate vit librement et au fil de ses lubies. En surface, l'identité de Kate se construit en fonction de certains tabous sociaux associant la mort à la beauté. Kate contemple l'avortement et le suicide comme des actes de beauté. S'exprimant sur l'idée de sa mort, elle déclare : « Ça serait beau. Ça serait moi » (Berthiaume, 2013, p. 40). Ses vêtements eux-mêmes, décrits comme étant ceux d'une « lolita trash » (Berthiaume, 2013, p. 10), doivent rappeler à la fois la

jeune poupée et le look gothique aux accents macabres. Dire que l'identité de Kate relève d'une superficialité de mauvais goût serait une erreur. Kate montre, par ses escapades suicidaires, son besoin d'être attachée à Yuko. Constatant qu'elle doit partir pour Vancouver si elle désire se faire avorter, Kate détourne la conversation vers son avortement-suicide. La conversation débouche sur la déclaration suivante : « Si tu me sacres dehors, je le fais » (Berthiaume, 2013, p. 27). Kate manipule Yuko à son avantage, cette dernière réitérant que Kate n'aura pas à s'éventrer avec un cintre, preuve que Yuko est minimalement attachée à Kate. La conversation sera brièvement interrompue : la didascalie indique un temps (Berthiaume, 2013, p. 28), puis le dialogue reprend sur la période de gestation de Kate (Berthiaume, 2013, p. 28). Le suicide ne sera plus jamais mentionné devant Yuko. Beaucoup plus tard, Kate avouera que son escapade nocturne n'était pas inspirée par un quelconque ressentiment à l'égard de Yuko : « Je voulais pas partir pour te faire chier » (Berthiaume, 2013, p. 42).

Son aventure avec Jamie révèle une autre part de son identité, ancrée dans le souvenir de l'amour qu'elle lui voue : projetée dans ses souvenirs, elle oublie de répondre aux questions de Yuko, trop absorbée par la mémoire de Jamie et « la manière qu'il avait de la toucher » (Berthiaume, 2013, p. 30). Le souvenir, tel qu'il est décrit, met en place des appels affectifs qui doivent rappeler l'amour et le plaisir sensuel : bien que Jamie ait l'air « mean », le récit met l'accent sur la capacité qu'a Jamie de « t'embrasser dans le cou d'une manière secrète qui te fait oublier comment tu t'appelles » (Berthiaume, 2013, p. 29) et de toucher son corps « comme un moteur précieux avec des pièces compliquées/Qu'il aurait montées et démontées toute la nuit durant » (Berthiaume, 2013, p. 30). Il faut, encore une fois, l'intervention de Dad's, membre de la première génération, pour que Kate réconcilie son obsession pour la beauté avec l'amour qui l'habite, abandonnant le morbide projet de l'avortement-suicide. Ce sera Dad's qui

trouvera le prénom Prosper pour le bébé à venir, un prénom que Kate reconnaît comme « le plus beau » (Berthiaume, 2013, p. 68) et dont l'existence n'exclut pas, ou plutôt n'exclut plus, un retour possible vers Jamie : l'épilogue suppose qu'il est possible que Kate s'arrête à Swift Current, là d'où vient Jamie.

La première génération s'avère la cause des problèmes identitaires qui obsèdent les personnages de deuxième génération, mais c'est aussi là que réside la solution à ces problèmes. Il nous apparaît significatif que leurs noms sont assimilables aux rôles qu'ils jouent dans ce dédale identitaire. Le père de Garin est appelé Dad's, un nom qui rappelle son rôle de père (pour Garin, certes, mais aussi pour Yuko et Kate) et qui rappelle, par la particule « 's », son rôle comme partenaire amoureux de Goldie, tous deux liés par Garin : par cette marque du possessif, le lien familial reliant Garin à Dad's est appuyé par la mère. Goldie, quant à elle, vient rappeler l'histoire du Yukon, d'abord exploré et exploité pour ses réserves d'or, l'associant ainsi au territoire par un rapport onomastique. Sinon, un tel nom accentue le souvenir de Goldie par le recours à la chanson de Neil Young, *Heart of Gold*, jouée chez Dad's : les paroles de la chanson racontent le désir d'un homme vieillissant de trouver un « cœur en or ».

Yukonstyle s'organise en fonction de personnages en proie à un dédoublement identitaire conflictuel. Une stratégie similaire de dédoublement est utilisée dans la mise en scène et repérable dans la description initiale des personnages dans le texte. Les acteurs incarnant Yuko et Garin doivent jouer Goldie et Jamie, respectivement. Ce choix a pour effet d'accentuer certains traits identitaires propres à ces personnages. Yuko, maternelle, est aussi l'objet du désir de Garin. En incarnant Goldie, l'actrice de Yuko déplace, tout en les reprenant, les obsessions de Garin en ce qui a trait au besoin d'une figure maternelle aimante, l'une morte et source d'angoisse (Goldie), l'autre vivante et source de force (Yuko). La capacité de Yuko de se fondre

dans une société amérindienne est aussi mise en valeur : Yuko peut jouer l'Amérindienne sans qu'il y ait apparence de contradiction. Garin, en incarnant Jamie, se trouve à incarner la part blanche et malhonnête de son identité, refoulée par sa part amérindienne et par l'influence de Pickton. Son rapport à Kate en est un de haine, une haine dirigée contre les « putes ». La pièce insiste d'ailleurs pour dépeindre les femmes sous un mauvais jour : toutes les femmes seraient des « putes » (Berthiaume, 2013, p. 13) enchaînant les chirurgies esthétiques et les avortements (Berthiaume, 2013, p. 26), leur parole indigne d'être écoutée (Berthiaume, 2013, p. 35). La sexualité, dans cette perspective, a quelque chose de vulgaire, de malpropre et rend difficile toute manifestation amoureuse : après avoir complimenté Yuko, Garin émet un grondement « qui fait trembler légèrement les assiettes sur le comptoir » (Berthiaume, 2013, p. 21). Parlant d'une aventure d'un soir avec une amie, Yuko insiste : « Faut pas que les boss sachent ça [...] » (Berthiaume, 2013, p. 20). Frustré, Garin devient violent avec Kate, représentante par excellence de cet univers sombre. Cette haine est factice, construite, n'a rien d'inné. Garin joue un rôle hypocrite puisqu'il « s'applique à la haïr soigneusement/L'inconnue/La parasite/La pute en dentelle » (Berthiaume, 2013, p. 15), s'évertuant à voir Kate comme la quintessence de l'amour impossible, lui-même étant, malgré tout, dévoré par l'amour. L'hypocrisie atteint son comble : Garin devient Jamie, l'être qui alimente toute l'identité d'amoureuse de Kate. Il incarne ainsi l'entité qui fait vivre à Kate un amour véritable. Autrement dit, il invalide son propre discours qui ferait de Kate une entité sans profondeur ni sentimentalité.

Ainsi, le traitement de l'altérité dans *Yukonstyle* passe par une dynamique de la confrontation et du dédoublement. Cet aspect de la québécoité, selon Bouchard, met en place un regard dédoublé sur l'identité, nettement divisée en une part innée et une part acquise, l'une ne pouvant être rendue positive sans l'intervention de l'autre. La source des traumatismes

identitaires réside dans l'héritage de mythes sociaux directement transmis par les générations précédentes, qui s'avèrent être aussi la source de la résolution des conflits identitaires. À mi-chemin entre créateur de problèmes et porteur de solution, l'aïeul joue le rôle de médiateur identitaire, maintenant l'ambivalence en transmettant à la fois la conscience des tabous et le pouvoir de passer outre ceux-ci lorsqu'il y a transgression. Ce pouvoir n'est toutefois accessible que lorsque le transgresseur reconnaît pleinement les parts sombres de son identité innée. Cette reconnaissance est toutefois compliquée, car elle implique que le transgresseur retourne à la source du tabou qui le hante. La part acquise de l'identité, par exemple le statut d'exilée de Yuko, serait en fait une stratégie de fuite, d'abord conçue pour contourner la transgression. Cette identité acquise, de facture incomplète, oblige les personnages à interpréter le monde en fonction de perceptions et préjugés arrêtés qui simplifient la réalité pour en évacuer la sentimentalité, les emprisonnant dans un cercle vicieux : en fuyant la transgression passée, les personnages s'entêtent à ne voir que le côté négatif des choses, renforçant ainsi l'idée qu'il faille fuir le réel, encourageant le développement d'une identité acquise de plus en plus néfaste. Briser ce cercle vicieux n'est possible que par un contact prolongé avec l'Autre, porteur d'une profondeur identitaire qui dépasse les stéréotypes, et par le contact avec l'aïeul, dont l'héritage permet le dépassement des préjugés.

Hiérarchies et subversions dans *Félicité*

La généalogie dans *Félicité* balise les rapports existant entre certains personnages. La pièce reprend en effet le modèle familial traditionnel en instituant une domination patriarcale dans la famille d'Isabelle. C'est en effet le père de famille qui impose à Isabelle d'être la victime

de la famille. Il nie son statut d'individu et la réduit à un « SAC À SPERME » (Choinière, 2007b, p. 79), véritable objet sexuel pour l'ensemble de la famille. C'est lui qui a le plus souvent violé Isabelle (Choinière, 2007b, p. 79) et les événements de la pièce laissent sous-entendre que c'est lui qui aurait poussé Isabelle vers la mort, la violant alors qu'elle était malade : « De la manière que son bras est placé, on comprend que le Père est en train d'enlever sa ceinture » (Choinière, 2007b, p. 51). Bien que la relation entre le père et la mère soit marquée par de violentes tensions (pensons par exemple à l'épisode du balai²⁵) (Choinière, 2007b, p. 37), la mère affirme que malgré sa complicité avec ce dernier, elle n'a fait que suivre ses directives, le pointant du doigt pour avoir instauré ce rituel abusif : elle lui reproche, lors du procès, d'avoir donné à Isabelle le surnom de « SAC À SPERME » et de lui refuser l'accès à l'école (Choinière, 2007b, p. 78). La conception que la mère d'Isabelle a de sa fille est de nature purement utilitariste : l'existence d'Isabelle servira « À PAYER LA COKE » (Choinière, 2007b, p. 78). C'est ce qui amène la mère à se préoccuper minimalement d'Isabelle : elle aurait formellement interdit au père et au frère de déranger Isabelle pendant qu'elle était malade (Choinière, 2007b, p. 38), une directive qui ne semble pas avoir freiné outre mesure la concupiscence du père. Le contraste est frappant lorsque nous comparons cette famille dysfonctionnelle à la famille de Céline. L'amour qui unit Céline à René est décrit comme étant sublime : « [...] c'était si – simple, si beau de les voir, de voir tout à coup l'homme et la femme, comme n'importe quel couple qui se lève [...] » (Choinière, 2007b, p. 20). Notons ici qu'au sommet de la hiérarchie

²⁵ Suite à une dispute, la mère frappe le père avec un balai. Le père parvient à le lui arracher et, enragé, tente de le briser en le frappant contre le réfrigérateur, sans succès. La mère se moque de lui tout au long de cet échange.

familiale, nous trouvons l'homme et la femme, le couple amoureux impatient d'accéder au titre de père et de mère :

PRÉPOSÉE : Céline a dit : « Je veux que mon enfant sache à quel point il était aimé, désiré, attendu, à quel point son père aimait sa mère, sa mère aimait son père, à quel point toute la famille s'aimait et l'attendait ». (Choinière, 2007b, p. 20)

La famille, unie par l'amour, demeure incomplète aussi longtemps que l'enfant n'est pas né. La perte du bébé bouleversera la hiérarchie familiale et forcera le rappel de la mère, du père et du frère de Céline. Leur présence suffit pour que s'effondre le tableau de la famille parfaite. Le statut de père, conférant une autorité et une légitimité incontestable à son détenteur, passe de René au père de Céline. Ce passage entache la crédibilité du titre, car le père de Céline multiplie les actes gênants. En effet, le père de Céline, au lieu d'être fort et en contrôle, sera « [souriant], timide, gêné, impressionné par René, Vegas, par le marbre, les décapotables, le soleil, le jardin, le désert, les palmiers » (Choinière, 2007b, p. 29) et incapable de comprendre les émotions de sa fille (Choinière, 2007b, p. 31). Cette apparente faiblesse, le texte le souligne, doit créer un malaise : « Comment le Père peut sourire? Sa fille a perdu son bébé – leur bébé, et René ferme les yeux, serre la Mère de Céline comme pour se retenir de²⁶ » (Choinière, 2007b, p. 29). Face au comportement du père de Céline, il est sous-entendu que René en vient presque à la violence. Pour éviter d'en venir à de telles extrémités, René préfère s'en remettre à la mère de Céline. Cette dernière, plus autoritaire que le père, n'affiche toutefois aucune compassion pour sa fille, faisant fi des recommandations du personnel de Céline (Choinière, 2007b, p. 29). Elle pousse

²⁶ La phrase n'est pas terminée dans le texte.

cette froideur jusqu'à faire de Céline un objet en sa possession, entité sur laquelle elle a pleine autorité. Selon son point de vue, c'est elle qui a permis le mariage entre René et Céline : pensant à René, elle remarque qu'il est « l'homme à qui j'ai donné ma fille » (Choinière, 2007b, p. 30), retirant ainsi le pouvoir décisionnel de Céline, ce qui porte ombrage à l'idée que l'union entre Céline et René soit le fruit d'un amour véritable. Dans la famille d'Isabelle comme dans la famille de Céline, l'existence du frère semble se résumer à celle d'un accessoire, se contentant de faciliter la vie de ses parents en obligeant Céline ou Isabelle à garder le silence en noyant les bruits sous un disque de Céline ou en conservant des photos des déboires vécus par les deux femmes. Chez Céline, le père ordonne au frère de mettre un disque de Céline pour la détendre ; le frère se sent incompetent, surtout qu'il a acheté un appareil photo bas de gamme dans l'espoir de prendre quelques clichés. Le parallèle avec la vie d'Isabelle est évident : son frère est chargé de masquer les cris d'Isabelle par la musique de Céline et doit photographier les rapports forcés entre son père et sa sœur.

De façon beaucoup plus prononcée, c'est l'aspect onomastique des personnages qui influence leur discours identitaire. En effet, chaque personnage est identifiable par son titre. La pièce se démarque du modèle classique du *dramatis personae* et opte plutôt pour une « Définition des personnages » (Choinière, 2007b, p. 7) inspirée des articles que l'on retrouve dans les dictionnaires, avec transcription phonétique à l'appui. La définition proposée des titres de Gérant, Préposée, Étalagiste et ORACLE mérite que nous nous y attardions. À première vue, cette définition des personnages établit une hiérarchie des rôles et des pouvoirs de chacun d'eux. Toutefois, on constate que certains des éléments de définition ne concordent pas avec le contenu du texte. Prenons d'abord le Gérant. La pièce offre la définition suivante : « 1. Qui gère pour le compte d'autrui. 2. Organise, défend, fait face. 3. Homme début cinquantaine » (Choinière,

2007b, p. 7). La première partie de la définition confère au Gérant une certaine autorité qui lui est déléguée par « autrui ». Le Gérant trône, en théorie, au sommet de la hiérarchie des travailleurs. Cette autorité est toutefois contestée par ORACLE, que les didascalies présentent ainsi : « Qui s'exprime avec autorité, jouit d'un grand crédit. 2. Annonce, décide, détermine. 3. Femme début trentaine » (Choinière, 2007b, p. 7). Notons que l'autorité dont jouit ORACLE lui est naturelle ; nul besoin « d'autrui » pour lui déléguer certains pouvoirs. Notons aussi que les actions d'ORACLE sont empreintes d'une forme d'absolutisme, alors que le Gérant, lui, est obligé de se confronter aux autres lorsque vient le temps d'user de son autorité. « Annoncer, décider, déterminer », dans le registre d'ORACLE, n'appellent aucune discussion. « Organiser, défendre, faire face » impliquent forcément qu'il faille se justifier auprès des autres. Selon ce portrait initial des rôles, l'autorité d'ORACLE relève, à l'instar des prophètes d'autrefois, de l'ordre divin, alors que l'autorité du Gérant lui vient des hommes, des autres. En surface, certains signes pourraient permettre au lecteur de penser que le texte de la pièce correspond à cette hiérarchie : les interventions d'ORACLE, bien qu'elles puissent provoquer le désarroi, sont incontestées et incontestables. C'est elle qui dicte la conduite des événements, oriente le récit. Cette autorité a toutefois certaines limites. Le « droit divin » d'ORACLE est mis à mal par son statut d'employé chez Wal-Mart et par sa tentative de vol de fleurs en plastique. Dans les faits, ORACLE est une employée obéissant aux directives du Gérant. Son manque de rigueur au travail et sa tentative de vol de fleurs en plastique, qui lui valent d'être réprimandée, anéantissent toute possibilité de domination sur les autres personnages. De même, elle ne jouit pas d'« un grand crédit », pour reprendre les mots utilisés dans la définition qui est faite du personnage au début du texte (Choinière, 2007b, p.7). Elle fait plutôt l'objet d'un rejet systématique de la part de ses collègues, qui sont incapables de tolérer son existence :

PRÉPOSÉE : Mais la vérité c'est que je peux pas la supporter – sa présence.

[...]

ÉTALAGISTE : « Caro », c'est pas pour « Caroline ». Ses parents l'ont vraiment appelée comme ça, juste « Caro ».

[...]

PRÉPOSÉE : Y a quelque chose dans ses yeux de – mort. (Choinière, 2007b, p. 74)

Initialement, le « droit divin » d'ORACLE lui est attribué au début de la pièce par son nom, « ORACLE ». Toutefois, au fil du récit, il est révélé qu'il s'agit d'un jeu de miroir avec son numéro d'employé, « CARO31 ». Tout ce prétendu pouvoir fait partie de ce rapport illusoire au réel qu'entretient ORACLE pour oublier son rejet et le traumatisme subi au contact d'Isabelle.

Dans un même ordre d'idées, les définitions d'Étalagiste et de Préposée sont elles aussi ambivalentes. Étalagiste est défini ainsi : « 1. Qui compose, dispose les étagères, expose la marchandise. 2. Archive, place, situe. 3. Homme début cinquantaine » (Choinière, 2007b, p. 7). Étalagiste devrait prendre des initiatives. Pourtant, il est plutôt dépeint comme un homme en attente d'ordres et soumis à l'autorité : « Je rattrape le Gérant, marche derrière lui – cours presque. J'attends les ordres » (Choinière, 2007b, p. 69). Étalagiste se distingue surtout, dans les faits, par son incapacité marquée à tolérer ORACLE. En proie à une rage folle, il lui hurle, en pensée, « MAIS QU'EST-CE QUE T'AS À SOURIRE, PAUVRE MONGOLE?²⁷ » (Choinière, 2007b, p. 75). Nous pouvons même douter de sa compétence : ce n'est pas lui qui prend ORACLE en flagrant délit de vol à l'étagère, bien que sa tâche soit d'organiser ces mêmes étagères. C'est Préposée qui dénoncera le vol, elle qui est décrite ainsi : « 1. Qui accomplit un

²⁷ En majuscule dans le texte.

acte sous la direction d'un autre. 2. Maquille, déguise, adoucit. 3. Femme fin quarantaine » (Choinière, 2007b, p. 7). La première partie de la définition implique que le personnage agit toujours sous les directives de quelqu'un. Or, la dénonciation du vol vient de sa propre initiative. Remarquons que la deuxième partie de la définition du personnage reprend des verbes dont le sens se rapproche de l'illusion, du mensonge : Préposée est une femme qui se soucie des apparences, bien que ses pensées soient loin d'être le reflet de ses actions – du moins, en théorie. Cela peut sembler adéquat : bien qu'elle n'apprécie pas ORACLE, elle va, par exemple, s'asseoir près d'elle « par culpabilité » (Choinière, 2007b, p. 75). Maquiller, déguiser, adoucir supposent toutefois que l'on rende un élément plus beau, plus agréable. En racontant ses pensées avec une parfaite honnêteté, Préposée est loin de cette idée de beauté et révèle sans scrupules tout le mépris que lui inspire ORACLE : « Imagine une soirée avec Caro : la mort » (Choinière, 2007b, p. 65).

La pièce ne respecte donc pas la hiérarchie sous-entendue par la définition des personnages, préférant instaurer un rapport contradictoire entre les titres des personnages, leur apport à la narration et leur position réelle dans le récit. De fait, si ORACLE et, dans une moindre mesure, Gérant influencent le déroulement du récit, ce rapport de force est complètement renversé dans le réel de la pièce, puisque le pouvoir d'ORACLE est d'abord et avant tout de s'enfermer dans son imaginaire, sa réalité étant dominée par un patron et des collègues vindicatifs. Quant aux autres personnages, leur définition est tout aussi inadéquate, car elle entre en contradiction avec leurs actions. Notons que ce contournement de la hiérarchie est tout aussi présent quand les personnages doivent incarner les proches de Céline ou les membres de la famille d'Isabelle. Si Céline vit un amour qui peut émouvoir tous ceux qui la côtoient, ce pouvoir ne lui confère pas la moindre autorité sur son entourage ; ce pouvoir

appartient à René, seule entité qui n'est pas « incarnée » par un personnage : ces actions sont décrites par les autres sans que son « rôle » leur soit confié. Ainsi, le pouvoir de Céline est assimilable à celui d'ORACLE, soit d'inspirer des émotions simplement en existant. Désemparé par les lieux et par sa fille, le père de Céline n'a de crédibilité que par son statut de père ; René ne lui reconnaît aucune autorité. Ce même manque d'autorité caractérise le père d'Isabelle, attaqué par sa femme pour avoir outrepassé ses ordres. Enfin, l'inutilité d'Étalagiste trouve son équivalent dans les frères de Céline et Isabelle, soumis à l'autorité contestable du père et somme toute plutôt accessoires qu'essentiels aux tractations familiales.

Individualité et altérité : le Soi comme créateur du collectif

L'étude de notre corpus révèle une tendance commune dans cette dramaturgie contemporaine à recourir au stéréotype pour définir et baliser l'altérité. L'Autre, sous sa forme initiale, est aussi imaginaire que collectif, se manifestant en tant que société porteuse d'une culture différente de celle de l'individu, différence marquée par les préjugés défavorables. L'identité individuelle se construit donc en s'opposant à ces Autres imaginaires et se pose comme porteur de valeurs fondamentalement positives, l'altérité imaginée étant marquée par les stéréotypes dépréciatifs. La polarité « Eux-Nous » est donc mieux définie comme une polarité « Soi-Autres », toute collectivité imaginaire étant objet d'un rejet. L'individu se construit par opposition à cette communauté imaginaire, instituant et renforçant un mythe social de l'individualité comme centre de l'identité. Pourtant, l'altérité passe de l'imaginaire au réel : que ce soit par la rencontre de générations, de cultures ou de hiérarchies sociales, les stéréotypes véhiculés par l'individu sont confrontés à un Autre concret. Le triomphe de l'individualisme

suppose un rejet de l'altérité. L'individu crée une domination hiérarchique en polarisant la dynamique « Soi-Autres » : seul l'individu peut accéder au réel. Confiner l'altérité à l'imaginaire permet justement que cette polarisation ne soit jamais contestée. Le stéréotype, hérité de la surconscience collective, devient une abstraction incontestable. En devenant concret (lorsqu'un être se présente et correspond à un stéréotype), cette primauté de l'identité individuelle est mise à mal : l'Autre existe et peut très bien contester la vision du monde qu'a l'individu. Or, l'analyse du corpus révèle que l'altérité abstraite est maintenue par un processus d'individualisation de l'Autre, qui cesse de représenter une culture, une collectivité, cesse d'être porteur de valeurs venues de l'extérieur pour pleinement acquérir, à son tour, le statut d'individu. Ce faisant, l'Autre devient assimilable au Soi, qui constate que l'entité à laquelle il est confronté ne peut appartenir à une collectivité imaginaire et porteuse de valeurs négatives. En conférant à l'Autre le statut d'individu, le Soi reconnaît en l'Autre son identité propre. L'Autre devient, par le fait même, un Autre extérieur à sa collectivité. L'importance du mythe social de l'individualisme est ainsi maintenue par cette mise en opposition avec l'altérité, rendue inattaquable par son statut abstrait. La québécoisité est rendue opérante par un conflit continu entre le mythe de l'individu et le mythe de la collectivité : l'être construit son identité en héritant d'une conception négative du collectif, auquel il est tôt ou tard confronté. Attaquer cette préconception déstabiliserait l'identité individuelle, aussi l'être transforme-t-il ce choc entre l'individu et le collectif en conflit entre deux individus. La québécoisité se manifeste par ce conflit complémentaire nourrissant l'identité individuelle, incapable de se constituer en dehors d'un rapport d'opposition à l'altérité. Cet aspect de la québécoisité s'appuie sur une ambivalence : si l'individualisme est perçu comme identité triomphante, les pièces nous rappellent que cette

identité a pour fondation le rejet de fantômes : l'altérité imaginée, par définition, n'existe pas.
L'individualisme triomphe, certes ; c'est qu'il est parti en guerre contre des moulins à vent.

La conflictualité subtile : détournements et autres stratégies para-conflictuelles

Le carnavalesque comme outil de contournement de la sacralité du mythe

Le propre du mythe social est d'être investi d'une forme de sacralité (Bouchard, 2014, p. 40). La québécoïté, comme espace de médiation entre les mythes sociaux nourrissant les identités, force la confrontation entre ces mythes qui, pourtant, possèdent un caractère relativement intouchable. Pour expliquer cette apparente immunité des mythes, Bouchard avance ceci : le mythe social constitue son immunité face aux discours critiques en passant par un processus de sacralisation qui s'appuie sur un saut cognitif «en vertu duquel l'émotion prend le relais de la raison comme moteur premier de la conscience» (Bouchard, 2014, p. 85). Pour que le saut cognitif soit possible, certaines conditions doivent être respectées. D'abord, il faut «un corpus de significations fondamentales nécessaires à la construction des identités individuelles, tout spécialement l'adoption de convictions profondes, de nature religieuse ou autre» (Bouchard, 2014, p. 86). Vient ensuite la recherche «d'une forme de transcendance, d'idéal ou d'absolu» (Bouchard, 2014, p. 87) qui doit élever le mythe au rang de quête d'élévation de soi vers un idéal qui sort de l'horizon immédiat de l'existence. Enfin, le mythe doit s'inscrire dans la mémoire collective : «chaque génération est héritière d'un capital de grandeur et d'héroïsme, mais aussi de souffrance et de sacrifice (ou de martyre) qui s'est forgé au cours de l'histoire

d'une société [...] mettant en scène des quêtes d'absolu et de dépassement» (Bouchard, 2014, p. 87), faisant de la quête d'une élévation ou émancipation de soi une mission héritée de la collectivité, confiant à la transcendance le rôle de pilier moral de la société. Une autre condition a déjà été abordée dans le chapitre précédent : il doit y avoir polarisation du rapport à l'Autre, initialement perçu comme une collectivité dont l'identité est dangereuse, tabou, à rejeter. Après cette polarisation, l'assimilation de l'Autre devient possible, l'Autre se détachant de la collectivité pour devenir un individu ressemblant au Soi.

L'identité, portée par un mythe social, serait une entité hégémonique et transcendante, c'est-à-dire qu'elle agirait à la fois comme la fondation d'une société et comme un idéal de développement des individus qui constituent cette société. La remettre en question reviendrait à attaquer un tabou. Comment alors réaliser une québécoité dramaturgique qui dépendrait justement de cette confrontation des identités, appelées à s'influencer les unes et les autres? Sur ce point, la dramaturgie québécoise contourne la confrontation directe des identités en s'appuyant sur un concept que nous qualifions de « conflictualité subtile », soit le déploiement, dans la dramaturgie, de stratégies qui escamotent le combat direct des identités par un ensemble de conflits qui détournent le débat identitaire.

Pour Przychodzen, cette façon d'aborder le conflit dans la dramaturgie est révélatrice de la spécificité du théâtre qui l'a mise en place :

[L]a véritable spécificité du conflictuel, celle qui est déterminée par le contexte de sa production et de son énonciation, tout comme la spécificité d'une théâtralité locale, se manifeste tacitement dans la différence qu'un théâtre individuel et surtout un théâtre social produisent par rapport à l'ensemble de la production dramatique. En tant que partie intégrante d'une hégémonie sociothéâtrale, la spécificité de la structure dramatique se révèle donc fondamentalement par la manière dont son conflit se construit. Cette caractéristique du théâtre apparaît avant tout dans la relation du conflit local avec son modèle théorique et global et (moins) non par rapport au reste des

théâtres sociaux qui se distinguent également du paradigme universel par des décalages structurels spécifiques. (Przychodzen, 2001, p. 355)

Par ailleurs, le théâtre québécois, selon Przychodzen, reprendrait la dynamique idéologie/mythe en obligeant le spectateur et l'acteur à s'investir dans une démarche d'identification pendant la représentation, court-circuitant tout processus de fictionalisation (Przychodzen parle de non-théâtralité) au profit d'une démarche de confrontation identitaire. Si, dans la section précédente, nous nous intéressions à la quête identitaire des personnages à travers cette non-théâtralité, il nous faut souligner qu'elle intervient aussi entre les acteurs et les spectateurs. Les spectateurs comme les acteurs, selon Przychodzen, ne peuvent s'empêcher de s'identifier, de se reconnaître à travers les personnages incarnés sur scène. Spectateurs et acteurs québécois se trouveraient en quelque sorte emprisonnés dans une démarche de comparaison qui serait en fait la résultante d'une québécoité rendue opérante : par la mise en place d'un dialogue entre mythe et idéologies, les spectateurs et acteurs participent eux aussi au conflit identitaire. La performance et la réception de cette dernière participent toutes deux de la québécoité de la pièce.

Dans une perspective plus ancrée dans la littérature, André Belleau signalait déjà que le rapport entretenu entre le texte romanesque et l'institution littéraire en était un de conflit des codes : «Plus on étudie le roman québécois moderne, plus on acquiert la conviction que c'est en termes de rapports très nettement conflictuels qu'il convient d'aborder le jeu réciproque des codes sociaux et des codes littéraires» (Belleau, 1986, p. 175). Ce conflit des codes permettrait de constater, entre autres phénomènes littéraires, une forme de «carnavalisation» bakhtinienne du contenu et de la structure littéraires. Ce processus de carnavalisation implique, selon Belleau, l'établissement de trois phases, trois étapes dans la création littéraire qui viennent établir certains antagonismes et ambivalences. Pour reprendre les phases explicitées par Belleau, il faut :

- 1) Dans la culture populaire, un système interne d'oppositions et de permutations de type binaire : le cul et la tête, la mort et la vie, l'injure et la louange, etc.
- 2) Le discours ambivalent de la culture carnavalesque populaire versus le discours unilatéral de la culture dite officielle.
- 3) La transposition textuelle des deux premiers systèmes par la carnavalisation. (Belleau, 1986, p. 196)

La littérature québécoise serait donc elle-même marquée par une conflictualité qui, tant par sa forme que son contenu, crée une conflictualité entre différentes cultures et brouille la hiérarchie normée entre ces cultures par le carnavalesque. Nous pouvons observer ici certains parallèles entre cette conflictualité et la québécité. Toutefois, Belleau parle très clairement du roman québécois. Est-il légitime d'observer de tels liens entre la théorie bakhtinienne du roman et la dramaturgie québécoise?

Selon Hervé Guay, de tels parallèles sont possibles. En effet, Guay observe, dans le théâtre qu'il qualifie de non traditionnel, une manifestation de l'hétéromorphie, de la polyphonie et du dialogisme. Il définit l'hétéromorphie ainsi :

[U]n événement théâtral hétéromorphe est censé être au moins partiellement composé d'autres formes que celles employés [sic] dans une pièce de type traditionnel et, j'ai envie de dire, même par le théâtre tout court [...]. En outre, l'hétéromorphie convient à un ensemble d'œuvres qui, de diverses manières, tentent de brouiller les frontières entre la réalité et la fiction, entre l'art et la vie, ce qui n'a pas la même portée sur la scène que dans l'écrit. Le dernier aspect de l'adjectif hétéromorphe qu'il m'apparaît utile de souligner a trait à la possibilité qu'il offre d'admettre l'altérité dans la fabrication d'un discours collectif, ce qui ne suppose pas forcément la convergence de tous ceux qui y participent ni que leur parole soit subsumée dans un tout plus grand qu'eux. Autrement dit, l'hétéromorphie n'interdit pas la divergence, elle la suppose, on pourrait même dire qu'elle l'appelle. (Guay, 2010a, p. 15-16)

L'hétéromorphie permet donc l'intégration de voix divergentes au sein même de la pièce de théâtre, encourageant ainsi la polyphonie, la démultiplication des voix au théâtre. Guay souligne que Bakhtine, dans son approche, ne reconnaît pas au théâtre traditionnel cette capacité polyphonique, mais que cette opinion ne tient plus lorsque nous étudions le théâtre actuel

(Guay, 2010a, p. 16). Il est donc tout à fait possible de reconnaître à l'écriture dramaturgique québécoise, comme à l'écriture romanesque, des propriétés bakhtiniennes encourageant une forme de conflictualité. Structurant l'écriture dramatique, cette conflictualité agit comme un leurre narratif qui confond le spectateur quant à la nature réelle du conflit central de la pièce :

[La construction du théâtral et du conflictuel] se manifeste dans le spectacle par la présence d'un para-conflit, c'est-à-dire d'une structure narrative inscrite en faux vis-à-vis de la définition communément admise du conflit : « la marque de l'action et des forces antagonistes du drame, [qui] met aux prises deux ou plusieurs personnages, visions du monde ou attitudes en face d'une même situation » (Pavis, 1980, dans Przychodzen, 2001, p. 355). La fonctionnalité de cette dernière formule est en effet, bel et bien annulée dans le modèle théâtral québécois par le fait que la confrontation des forces ou des personnages antagonistes de la pièce ne se fait pas par rapport à la même situation. (Przychodzen, 2001, p. 355)

Pour permettre à la québécoité d'opérer une médiation entre différentes identités, la dramaturgie québécoise camouflerait donc l'enjeu principal d'une pièce, quel qu'il soit, derrière un ensemble de « faux » conflits ou, du moins, de conflits de nature moins significative. Nous verrons, dans le corpus à l'étude, que cette conflictualité subtile se déploie tantôt par des méthodes propres au carnavalesque littéraire, tantôt par une transformation profonde opérée sur l'acte de communication, qui sort de la logique du dialogue classique et met en place ses propres schèmes discursifs.

Émotivité furtive et vulgarité dans *Scotstown*

Dans *Scotstown*, l'une des stratégies utilisées pour mettre en place cette « conflictualité subtile » se trouve dans la structure même de la pièce. Chaque ensemble de péripéties racontées par le protagoniste est introduit sous la forme d'un conte traditionnel mélangeant le réel au surnaturel. Cette forme particulière est toutefois profondément altérée dans sa structure même.

Le conte traditionnel québécois s'appuie sur une vision manichéenne judéo-chrétienne pour construire sa morale : les bons croyants triomphent, le mal est repoussé, et la morale qu'inspire ce conte est explicite. Ce n'est guère le cas dans *Scotstown*, où le conte se termine généralement en queue de poisson pour le protagoniste, qui ne retient jamais aucune leçon de ses mésaventures. Cette absence de conclusion peut sembler fortuite, puisque le protagoniste est apparemment peu équipé intellectuellement pour prendre le recul nécessaire au jugement de ses actions. Cependant, cette absence d'introspection peut être interprétée comme une stratégie de contournement du véritable désarroi du protagoniste. En effet, une analyse approfondie de la pièce révèle que l'enjeu réel de *Scotstown* s'avère être la disparition de Chabot, une disparition qui affecte grandement le protagoniste, qui multiplie les procédés spectaculaires et les déclarations ambiguës pour masquer sa peine.

Nous l'avons mentionné, le récit de plusieurs contes semble faire partie de cette stratégie de camouflage émotif. Cette stratégie n'est toutefois pas sans failles. Dans le texte de la pièce, les titres des contes révèlent déjà l'importance de Chabot dans la vie du protagoniste : le premier conte s'intitule « Ousqu'y é Chabot? », et le dernier s'intitule « Le retour de l'enfant prodige ». La pièce commence par la disparition de Chabot et se termine sur son retour. Mais au-delà des titres, certains passages des contes révèlent que la disparition de Chabot intervient de façon récurrente dans la psyché du personnage. Le deuxième conte, « Pas d'corps », relate l'apparent suicide de Chabot. Le protagoniste tente de justifier au public sa prétendue absence d'émotions :

J'ai peut-être pas l'air assez triste à vot' goût/Quand j'dis ça/Mais/Tsé/Si y faut que j'fasse une dépression/Toutes les fois que des gars d'mon âge/Se tuent en char/Ou bedon/Chaque fois qu'y en a un qui règ' ses problèmes/En s'rentrant l'canon du douze dans djeule/Ou bedon en mettant un tuyau dans l'exhâsse/J'irai pas ben/Pis m'a faire ça à l'année longue des dépressions/Y a pas eu d'funérailles/Y a pas d'corps/Mais c'est d'même/Pis c'est tout'/On est pas icitte pour downer tabarnac (Cloutier, 2008, p. 28-29)

En effet, à en croire le protagoniste, le voir faire son « show » serait, en soi, le seul but véritable de cet exercice. Conscient que ses histoires peuvent apparemment être déprimantes, le « chum » rassure son public en lui rappelant qu'il ne s'agit que d'une mise en scène bien pensée : « L'histoire que j'viens d'conter/C'est vré/Mais je l'savais que Chabot était pas icitte/Chu rentré d'même pour vous mett' dedans/ » (Cloutier, 2008, p. 24). Mais le lecteur averti peut relever quelques incohérences dans cette déclaration. La première, c'est que, en dépit de son attitude détachée et froide, le protagoniste n'est pas si dur qu'il y paraît. Après avoir expliqué au public qu'il n'est pas sexuellement intéressé par les demoiselles mineures, parce que « C'est comme si c'était une belle canne à pêche » (Cloutier, 2008, p. 38), le « chum » révèle tout le malaise qu'il éprouve à voir que son cousin s'est laissé tenter, avouant qu'il ne se sent « pas trop à [sa] place » (Cloutier, 2008, p. 44), qu'il ne sait pas ce qui est arrivé avec la jeune fille (Cloutier, 2008, p. 46) mais garde malgré tout beaucoup d'amertume envers son cousin, amertume révélée lors du dénouement presque idyllique de la pièce ; le protagoniste refuse de voir son cousin : « J'y dis d'rester chez-eux/Pis de s'faire piler d'ssus par vingt aut' tracteurs » (Cloutier, 2008, p. 84). Sans explicitement mentionner que ces événements l'ont beaucoup marqué, le protagoniste révèle, par ses actions, qu'il est tout à fait guidé par sa sentimentalité. La seconde incohérence survient dans le conte « Les Russes », un conte qui n'établit aucun rapport direct entre la disparition de Chabot et les événements qui y surviennent. Pourtant, lors d'un délire hallucinatoire provoqué par la consommation de marijuana, le protagoniste glisse lentement vers des souvenirs de Chabot, avec qui il semble tenter de communiquer : « Te souviens-tu, Chabot? » (Cloutier, 2008, p. 52). Le délire se termine d'ailleurs lorsque le protagoniste hurle désespérément le nom de Chabot. Or, le but premier de cette expérience était

de trouver la créativité nécessaire pour animer des enfants lors d'une fête, un problème à des années-lumière de la disparition de Chabot.

Toujours du point de vue structurel, l'analyse du schéma actantiel du récit narratif de la pièce révèle une absence d'antagonismes clairs, y substituant plutôt les figures d'altérité stéréotypées dont nous avons parlé plus tôt. Puisque ces confrontations entre protagoniste et antagonistes sont systématiquement annulées de façon épisodique dans chaque conte, puis carrément positivées dans le conte final, la pièce se retrouve sans schéma actantiel fonctionnel. Le conflit principal, les émotions que suscite la disparition de Chabot, est noyé par un ensemble de conflits mineurs rapidement résolus, voire imaginaires. Même la disparition initiale de Chabot, capturé par des femmes obèses et satanistes, tombe à l'eau lorsqu'une horde de ces femmes vient à Scotstown pour souligner le retour de ce dernier. Le conflit principal, en lui-même, n'a jamais été abordé de front et ne sera pas résolu à la fin de la pièce. Le conflit opposant le « chum » à son cousin, né d'un malaise provoqué par le cousin, est caché par une « conflictualité de la chicane », soit « des conflits décentralisés et non évolutifs » (Przychodzen, 2001, p. 359). Dans ce cas-ci, pour éviter d'aborder le malaise de front, le cousin sera constamment rejeté et antagonisé par le protagoniste. Quant à la jeune fille, source du malaise émotif, le protagoniste ignore son sort (Cloutier, 2008, p. 46) et passe rapidement à un autre sujet en proposant une chanson « pour se changer les idées » (Cloutier, 2008, p. 47). Ainsi, tout rapport à l'Autre est abordé comme une forme d'antagonisme dont la résolution, quelle qu'elle soit, s'inscrit dans une circularité du conflictuel, « [due] au fait que le conflit ponctuel [...] peut se généraliser jusqu'à ce que tous les personnages occupent successivement la même position dans l'intrigue » (Przychodzen, 2001, p. 371). Chaque conte met en place un contact avec différentes formes d'altérités, assimilées à un stéréotype négatif antagonisé (lorsqu'il s'agit

d'un représentant d'une collectivité) ou individualisé, donc jugé positivement par un personnage unique²⁸. Tous doivent s'inscrire dans ces proximités hiérarchisant les rapports entre personnages, « éliminant les marques distinctives entre le personnage central et le personnage secondaire » et « rédui[sant] à zéro la valeur réelle du protagoniste » (Przychodzen, 2001, p. 373). En effet, que ce soit en revendiquant une identité stéréotypée ou en dévoilant une identité autre, le protagoniste s'inscrit dans cette hiérarchie identitaire fermée. Pourquoi, alors, est-il le protagoniste de cette histoire si sa parole vaut bien celle d'un autre personnage? Ainsi marqué par une forme de « polycentrisme relationnel », le « chum » est appelé à représenter à la fois la collectivité et son personnage, mettant ainsi en doute son statut en tant que narrateur, en tant qu'acteur et en tant que porteur de discours identitaires (Przychodzen, 2001, p. 373).

Le « chum » aborde, à quelques reprises, son statut en tant qu'acteur ou, du moins, en tant que « maître » du spectacle. Ce statut est toutefois mis à mal par les maladroites commises par ce personnage. Rappelons la tentative avortée de faire chanter le public, ses nombreuses critiques à l'égard de celui-ci, mais aussi les nombreux mensonges qui ponctuent son récit. Affirmant haut et fort que « Moé/Des osties d'menteurs/Ça m'a toujours fendu l'cul/Faque chu pas d'même en tabarnac » (Cloutier, 2008, p. 24), le protagoniste se contredit lorsqu'il annonce que Chabot, « Y s'é pendu/Ou bedon y é t'allé s'tirer une balle dans l'bois/Y é mort/Chu sûr » (Cloutier, 2008, p. 28), alors que la pièce se termine sur le retour de Chabot. Dans la mesure où le « chum » est maître du spectacle, il devrait raconter son histoire après que les événements de

²⁸ Rappelons que l'accès au statut d'individu suppose que l'individu en question est « sorti » d'une collectivité. Appartenir à un groupe, c'est en porter les stéréotypes ; être un individu, c'est ne plus être identifiable à cette collectivité. L'individu se trouve « libéré » des stéréotypes du groupe.

la pièce aient eu lieu. Or, qu'il s'agisse d'une maladresse ou d'une omission volontaire dans le but de « rehausser » le spectacle, prétendre ne pas savoir que Chabot a survécu relève du mensonge.

De plus, en étant seul sur scène, le protagoniste n'a d'autre choix, selon le texte, que de livrer un monologue brisé, à l'occasion, lorsque celui-ci s'adresse directement au public. À la fois mauvais acteur conscient et narrateur contradictoire, ce personnage s'approche de ce que Prychodzen appelle un « flottement constant du rôle de l'individu dans l'intrigue » (Przychodzen, 2001, p. 358), en proie à « des processus identitaires tantôt opposés tantôt complémentaires de l'individualisation et de la socialisation, de sorte que l'individuation du personnage central est sans cesse désamorcée et récupérée par sa socialisation [...] » (Przychodzen, 2001, p. 358).

Scotstown construit sa stratégie para-conflictuelle²⁹ en opposant l'émotivité du protagoniste à une logique du spectacle, détournant ainsi le regard du public. Paradoxalement, certains aspects spectaculaires de la pièce se nourrissent de cette stratégie para-conflictuelle en ce sens que l'intérêt que peut vouer le spectateur à la pièce relève justement de l'émotivité masquée du protagoniste. De fait, il est contradictoire que ce personnage vienne sur scène raconter ces histoires si l'une de ses motivations est de cacher ses sentiments. S'il ne communiquait pas avec le public, le désarroi émotif du « chum » demeurerait caché. Nul besoin de multiplier les stratégies discursives s'il n'y a pas de communication, surtout qu'en étant le

²⁹ Nous entendons par *stratégie para-conflictuelle* toute stratégie qui permet de contourner ou d'éviter le conflit principal d'une pièce.

seul personnage sur scène, il contrôle l'acte communicationnel. Pourtant, le spectacle a bel et bien lieu. Il s'ensuit que le protagoniste multiplie les stratégies qui forcent le public à remettre en question aussi bien son statut en tant que personnage qu'en tant qu'acteur, stratégies qui viennent miner la logique spectaculaire qui anime la pièce. Le spectacle deviendrait ainsi un prétexte pour le « chum » de dévoiler furtivement son émotivité au public. Il découle de cela une forme de carnavalisation du spectacle, qui passe du récit réaliste à la fiction surnaturelle, qui reconnaît la présence de son public tout en tentant de lui cacher les enjeux véritables de la pièce, qui brouille la frontière entre le mensonge et la vérité et qui joue avec les problématiques que génère le va-et-vient entre le statut de narrateur et celui d'acteur. C'est par cette carnavalisation que *Scotstown* parvient à rendre opératoire sa québécoisité. Pour le « chum », la révélation de son émotivité ne peut se faire de manière directe ; il s'agit d'un tabou lié directement au discours identitaire auquel il adhère. Plusieurs éléments de la représentation du personnage sont mentionnés et joués pour montrer que cet individu se voit comme un homme viril et froid ancré dans son univers rural. Dans les chapitres précédents, nous avons montré que, en dépit de cette identité projetée, ce personnage traîne aussi une identité réelle s'opposant au stéréotype de l'homme rural, identité dont il n'est pas conscient mais qui vient influencer son discours et ses actions. Un phénomène similaire intervient dans la conflictualité de la pièce. Il y a « conflictualité subtile » dans la mesure où la pièce elle-même se construit en opérant sur deux fronts en apparence contradictoires, celui du spectacle censé faire réagir la foule et celui de la confession au public, seule mesure introspective offerte au personnage. Il y a, encore une fois, maintien d'une profonde ambivalence identitaire, le personnage étant incapable d'être pleinement acteur et pleinement protagoniste, tiraillé entre son désir de faire un bon spectacle et son besoin de communiquer ses émotions.

Obsessions et silences dans *Yukonstyle*

Yukonstyle a recours elle aussi à plusieurs stratégies para-conflictuelles. Il faut comprendre que l'enjeu principal de la pièce est de nature identitaire, chaque personnage étant tiraillé par une ambivalence due à deux tentations identitaires. Le récit met toutefois en place certains leures narratifs et structurels contournant la confrontation directe des identités.

Dans une perspective carnavalesque, l'alcool intervient comme force positive tout au long du récit. Bien qu'ultimement responsable de la mort de Dad's (Berthiaume, 2013, p. 49), le gin, consommation préférée du père de Garin, s'avère être une part essentielle du bonheur - passé ou futur - des personnages. La première apparition de Goldie concorde avec la crise de Dad's. Garin, rendu à l'hôpital, infère que c'est le manque d'alcool qui a perturbé Dad's :

Garin.- Ça faisait combien de temps que t'avais plus de gin?

Dad's.- Le gin a rien à voir avec ça.

Garin soupire

Juste un petit verre pour relaxer de temps en temps, c'est pas/

Garin.- T'étais mauve, ostie! T'étais mauve pis tu shakais pis tu gueulais à des corbeaux qui dansaient sur le divan! Faque viens pas me dire que c'est juste une affaire de petit verre pour relaxer de temps en temps, OK? (*un temps*) Veux-tu quelque chose? Un Pepsi, je sais pas. (Berthiaume, 2013, p. 45)

Soulignons qu'il ne fait aucun doute pour Garin que les « hallucinations » de son père seraient dues à un sevrage, et qu'une consommation excessive d'alcool aurait pu en être la cause. L'alcoolisme de Dad's est justifié, ce dernier expliquant que le goût du gin lui rappelait le parfum de Goldie, une odeur et un goût qu'il associait directement à l'amour de Dieu (Berthiaume, 2013, p. 52). La nécessité du gin n'apparaît pas comme un problème aux yeux de Yuko, qui bronche à peine lorsque Dad's lui en réclame :

Yuko.- En tout cas. J'ai fait ça. Ça s'appelle des manjù. C'est ben bon avec du thé.

Dad's.- Peut-être plus avec du gin, de quoi de même.

Yuko.- Je sais pas si ils servent ça, ici.

Dad's.- Il va falloir aller en chercher.

Yuko.- Hum. (*un temps*) [...]. (Berthiaume, 2013, p. 53-54)

Cette nécessité va au-delà de l'alcoolisme de Dad's. Confrontant Yuko à propos du couple qu'elle devrait former avec Garin, Dad's insiste pour qu'elle aille chercher du gin. Yuko acquiesce, déclarant : « Ça va toutes nous faire du bien » (Berthiaume, 2013, p. 56). La transformation du gin en force positive est encore plus évidente vers la fin de la pièce lorsque Yuko raconte son passé à Garin. Ce dernier cherche à communiquer son amour à Yuko. Le texte, à deux reprises, signale que les lèvres de Yuko sont « luisantes de gin [l'appelant] comme un trésor » (Berthiaume, 2013, p. 63). Le gin accentue les éléments qui inspirent le sentiment amoureux. Dans cette optique, la mort de Dad's, accompagnée d'une telle sentimentalité, s'apparente à un chagrin d'amour duquel il ne s'est jamais remis. Quant à Yuko, sa beauté, amplifiée par le gin, transcende le silence de Garin et les pousse à développer leur relation.

L'auteure construit aussi ses stratégies para-conflictuelles en s'attaquant au schéma narratif classique, neutralisant d'avance toute tension dramatique qu'auraient pu créer le silence et le conflit opposant Garin et Yuko. À quelques reprises, le texte raconté annonce que ce conflit aura une résolution heureuse. Dès le début du récit, par exemple, Yuko, responsable de la narration, déclare ceci : « Garin m'aime d'un amour que je ne soupçonne pas encore » (Berthiaume, 2013, p. 15). Cette phrase vient complètement annuler la tension sexuelle entre ces deux personnages en raison de la rupture provoquée par cette projection dans un avenir annoncé, une tension pourtant au cœur de enjeux de la pièce, en prophétisant, pour le public à l'écoute, la fin de cette tension. Autre stratégie narrative déplaçant les enjeux de la pièce, les antagonistes de la pièce sont masqués derrière les actes des protagonistes, projetant un

antagonisme sur eux-mêmes et sur les autres pour éviter de faire face à leurs problèmes réels. Il faut comprendre que l'un des moteurs dramatiques de *Yukonstyle* est le rapport complexe liant les générations entre elles, les dernières générations étant héritières des identités de la génération précédente. Ce rapport suppose donc que les antagonistes de la pièce appartiennent à la première génération, soit Dad's et Goldie. Mais ce rapport devient complexe en raison des jugements identitaires dont ils font l'objet : Goldie, prostituée autochtone, cristallise en Garin tous les préjugés qu'elle peut inspirer. Cette identité de prostituée autochtone est condamnée par Pickton, antagoniste de la première génération : c'est par ses meurtres sordides que sont révélés le côté sombre de l'identité « blanche » et l'aspect négatif de l'identité autochtone, ignorée par la loi ; la police ne s'intéresse pas aux meurtres de femmes autochtones. Or, cet antagoniste n'intervient qu'à posteriori dans la pièce : le mal qu'il commet, la première génération l'a déjà subi, puis transmis. Pour la seconde génération, Pickton est une figure distante, un sujet de conversation qui s'impose à l'occasion, çà et là, dans les journaux et à la télévision, un rappel parmi tant d'autres que les autochtones sont victimes d'abus et de violences. Garin fait dévier cet antagonisme vers Goldie, sa mère, un antagonisme rendu peu efficace par l'amour filial qu'il lui voue. L'antagonisme est aussi dévié vers Kate, qui se passionne pour les *serial killers*. Cet antagonisme est lui aussi annulé par les réactions violentes de Garin à son égard : du point de vue de Kate, une conversation banale sur les meurtriers qui se termine par Garin tentant de l'étrangler implique que c'est Garin le « méchant » dans cette histoire. Enfin, Dad's est lui aussi objet de reproches, mais se libère du régime antagoniste en racontant à Garin les circonstances entourant sa naissance et la disparition de sa mère. Pour Yuko, sa sœur et sa famille seraient les principaux antagonistes de sa vie. Ils brillent, dans le récit, par leur absence, du moins leur absence physique, Kate étant le seul personnage que l'on

puisse indirectement associer aux proches de Yuko. La relation qui les unit rend toutefois impossible la pleine réalisation de cet antagonisme.

Autre stratégie para-conflictuelle, le texte multiplie les associations entre la féminité et la prostitution. En fait, toute marque permettant de reconnaître une part de féminité devient immanquablement une énième « preuve » que la sexualité des femmes commence et finit avec la prostitution. Dès l'introduction, le texte stipule que Kate est habillée en « lolita trash », affirmant quelques lignes plus loin qu'« on pourrait la prendre pour une pute » (Berthiaume, 2013, p. 10). Bien que le texte démente qu'elle en soit une, cette association directe est relativement surprenante. Selon les amateurs du genre, les modes « lolita » ont pour but justement de s'éloigner de standards esthétiques qui « hypersexualisent » les femmes. L'adhésion à ces modes exclut d'office le désir de plaire aux hommes en révélant son corps et s'apparente plutôt aux tendances rococo et victorienne, plus chastes (Einhorn et Jones, 2008). Pourtant, malgré le fait que Kate adhère à cette mode (Yuko va même jusqu'à confirmer qu'il s'agit du style « gothic lolita » d'Harajuku (Berthiaume, 2013, p. 10), le récit insiste sur le caractère désirable de son corps et sur son statut de « pute » :

Yuko.- Pendant que je cherche de quoi habiller le corps de Kate [...] Garin la regarde respirer à travers sa porte close. On pourrait croire qu'il la désire/À la fixer comme ça [...] La pute en dentelle que j'ai prise sous mon aile [...].
(Berthiaume, 2013, p. 15)

Kate n'est pas l'unique femme ainsi réduite à un statut d'objet sexuel. Yuko, racontant à Garin une aventure avec sa collègue Sandy, a droit à ce commentaire : « Ben ça fait site de porn, t'sais » (Berthiaume, 2013, p. 21). En proie à un délire identitaire, Garin observe trois Amérindiennes devant le magasin d'alcool. Perdant le fil, Garin n'a pas réalisé que deux des filles étaient parties et qu'il n'en reste qu'une : « Elle/La femme/L'Indienne/La pute/Elle/La slut, la plotte, la chienne, la squaw, la snatch, la suceuse, la câlisse de salope de trou sale de

guidoune de cul » (Berthiaume, 2013, p. 60). Cet amalgame femme/prostituée éminemment vulgaire, c'est en réalité à Yuko qu'il est adressé (Berthiaume, 2013, p. 61). En effet, quelques instants avant que Garin n'agresse cette femme, Yuko se retourne, sortant Garin d'une transe meurtrière alimentée par l'amour qu'il ne parvient pas à exprimer. Enfin, lorsque Dad's raconte son histoire avec Goldie, il faut que Garin insiste auprès de lui pour que tout le récit soit raconté. C'est par amour pour Goldie que Dad's va adopter Garin : « On était là, les trois, au milieu de la pièce. Presque comme une famille » (Berthiaume, 2013, p. 49). Est-il besoin de spécifier que cet aveu d'amour a commencé par la révélation que Dad's fréquentait, à l'occasion, les prostituées (Berthiaume, 2013, p. 47)? La féminité, dans la pièce, inspire les sentiments amoureux, mais elle est marquée par une conception du monde qui l'associe étroitement à l'univers de la prostitution et un ensemble d'affects incitant, au mieux, une absence de tension sexuelle et, au pire, une violence incontrôlable alimentée par des passions refoulées. Ainsi, une large part de l'identité féminine est dominée par une forte ambivalence : aimer les femmes est un phénomène incontournable, voire libérateur, mais génère des pulsions qui peuvent mener au meurtre.

L'intrigue contourne la confrontation identitaire en conférant au territoire le statut d'antagoniste secondaire. La récurrence de la figure du corbeau n'est pas sans effet sur la perception qu'a le public des enjeux de la pièce. La présence du corbeau est annoncée comme événement marquant de la pièce ; cet accent mis sur sa présence déplace la perception du spectateur à l'égard des enjeux identitaires. Plutôt que de voir cette pièce comme le récit plus ou moins achevé du développement identitaire des personnages, le spectateur est « influencé » par la présence récurrente du corbeau, auquel on accorde une importance justifiée, certes, quoique parfois démesurée. La conflictualité identitaire, du point de vue du public, est ainsi

contournée au profit de l'intervention de cet « antagoniste » qui représente, tel que mentionné dans les chapitres précédents, le territoire du Yukon. Bien qu'incarnant à la fois la désolation de l'immensité du Yukon et l'amour unissant les protagonistes, la figure du corbeau ne joue en réalité qu'un rôle accessoire par rapport à l'intrigue. De fait, Dad's révèle à Garin les circonstances entourant son adoption pour deux raisons : l'insistance de Garin qui, exaspéré, se montre irrespectueux envers la mémoire de sa mère (Berthiaume, 2013, p. 46-47) et le fait qu'il est à l'article de la mort. Que le corbeau permette à Goldie de réapparaître et accorde à Dad's une mort aussi spectaculaire qu'heureuse marque certainement l'imaginaire, mais n'a que peu d'incidence sur la pièce, si ce n'est que Kate renonce au projet de se faire avorter. Ce renoncement n'est même pas pleinement inspiré par la mort de Dad's. Sur le point de commettre l'irréversible, Kate renonce déjà au projet, préférant la fuite :

Kate.- Je pense : j'aimerais ça qu'ils me retrouvent étendue dans mon sang, la dentelle de ma robe sur le blanc du plancher, mes cheveux étalés comme une auréole dark. Ça ferait beau. Ça ferait moi. *(Elle inspire bruyamment, comme si elle allait donner un coup. Mais elle ne le fait pas.)* Je mets le support dans mon sac comme un porte-bonheur trash pis je sors dans le trailer park, parmi les panaches d'original pis les antennes *Star Choice*. (Berthiaume, 2013, p. 40)

L'idée du suicide par avortement était déjà abandonnée par Kate. Le corbeau, par son apparition finale, ne fait que confirmer les doutes de Kate à propos de la futilité de son projet. Quant à sa nouvelle perception de l'avenir, comme mère de Prosper, elle est le legs de Dad's :

Dad's.- J'ai quelque chose pour [le bébé].
Très doucement, Dad's pose sa main sur le ventre de Kate.
Kate.- Et timidement/ Un prénom fait son chemin du chaud de mon ventre au bord de mes lèvres/Et s'échappe en fine buée d'or dans le blanc cassant des néons. Prosper. Et une silhouette noire se pose dans un coin de la chambre. (Berthiaume, 2013, p. 65)

Yukonstyle est une pièce qui, dans sa structure même, expose le code théâtral afin de contourner la logique dramatique traditionnelle. Pour raconter et décrier certains éléments de

l'histoire, plutôt que d'avoir recours à des didascalies (qui seraient absentes de la scène) ou des apartés (séparés du temps du récit), la narration a recours aux personnages eux-mêmes, basculant d'une langue populaire parfois crue et empreinte d'oralité vers un langage plus normé, voire poétique, pour raconter des événements à venir, parfois hors de la pièce, ou pour explorer l'intériorité des personnages, conférant aux personnages le statut temporaire de narrateur omniscient. Le texte « sait », d'une certaine façon, qu'il s'agit là d'un récit raconté sur scène et exploite ce savoir en passant outre les frontières entre une pièce jouée en temps réel et un récit narratif raconté, relaté *a posteriori*. En cela, les personnages de *Yukonstyle* incarnent bien la « pulsion rhapsodique » que décrit Sarrazac, soit la prise en charge de la narration des événements de la pièce par les personnages eux-mêmes (Sarrazac, 2012, p. 293-328).

Jeux de miroirs dans *Félicité*

L'enjeu principal au cœur de *Félicité* s'avère être la gestion du traumatisme. En effet, tout le récit est marqué par l'apparent besoin d'outrepasser l'horreur du viol répété d'Isabelle, assez troublant pour marquer l'esprit d'ORACLE, témoin indirect des actes déplorables dont Isabelle a été victime. Toute la para-conflictualité du récit se construit comme une fuite, les personnages d'Isabelle et d'ORACLE étant incapables de faire face à l'horreur du réel et déployant plusieurs stratégies pour rendre positif l'horreur dont ils ont été victimes, directement ou indirectement. Ce faisant, ces personnages construisent leur univers au détriment de la réalité et perpétuent indirectement les crimes dont ils sont victimes en les insérant dans un contexte imaginaire empreint d'une positivité relativement malsaine qui altère la portée des actes commis contre eux.

Ce qui rend cette stratégie si efficace, c'est la capacité d'ORACLE à s'arroger artificiellement une autorité qui la place en contrôle du récit. En filtrant les voix des autres personnages et en contrôlant les événements décrits, ORACLE prend le contrôle de la narration et s'assure que l'horreur dont elle est témoin sera insérée dans le champ actantiel de la pièce. Par le fait même, elle crée un lien entre le viol répété d'Isabelle et la splendeur de Céline. L'acte même du viol cesse d'être viol pour s'insérer dans un contexte nouveau, celui d'un père aimant consolant sa fille et partageant un moment de douce intimité familiale. Sans les interventions d'ORACLE, le récit de l'accouchement de Céline se serait déroulé sans encombre et aurait sans doute suivi la thématique de la famille parfaite. Pareillement, lorsque le récit dérive vers la famille d'Isabelle, qui passe sans transition de la violence familiale à la drogue, c'est ORACLE qui interrompt le triomphe de la mère au jeu-vidéo et raconte, tout en s'y projetant, que la seule échappatoire d'Isabelle, c'est Céline, sans qui « elle serait donc rien » (Choinière, 2007b, p. 45-46) et « [se] rentre les doigts », signalant dans la même phrase que l'état physique d'Isabelle et d'ORACLE sont liés : ORACLE se fait vomir, Isabelle « s'est jouée dedans » (Choinière, 2007b, p. 47). Immédiatement le récit se transporte vers Isabelle, qui doit être amenée à l'hôpital pour que soit expliquée sa rencontre avec ORACLE, une parenthèse se terminant sur ORACLE qui vomit après s'être rentré les doigts dans la bouche. Ce passage rappelle le lien étroit qui unit Isabelle à ORACLE : peu de temps auparavant, Isabelle « se vomissait les entrailles » (Choinière, 2007b, p. 63).

Ce contrôle de la narration est aussi rendu possible par l'incessant jeu de miroirs qui traverse la pièce et qui garantit à ORACLE qu'elle est la seule à pouvoir naviguer à travers les reflets changeants de la narration. En effet, une certaine confusion narrative s'installe, bouleversant la spatio-temporalité de la pièce, un dédale annoncé par le recours aux reflets, aux

miroirs, à la lumière et aux ombres changeantes et distordues, véritable labyrinthe que seule ORACLE semble pouvoir traverser sans se perdre. Déjà, dans la chambre de Céline, ces distorsions viennent bouleverser le cours des événements : les fleurs en plastique introduites dans la chambre de Céline sont déposées près du miroir. Le frère de Céline les observe : « Il fixe les fleurs, les fleurs près du miroir. Il se lève – le bouquet a l’air deux fois plus gros, à cause du reflet » (Choinière, 2007b, p. 30). Plus tard, la mère d’Isabelle joue à un jeu-vidéo mettant en vedette Mario, personnage popularisé par la compagnie Nintendo. Le récit y prête une attention qui, du point de vue narratif, semble exagérée : le fait que la mère ait du plaisir en jouant n’influence en rien l’histoire. Pour sortir de cette impasse, un parallèle est établi entre le jeu et la réalité :

PRÉPOSÉE : VOS YEULES! Mario break dans glissoire, patine-patine, fait de la steam, revient sur ses pas – cent quatre-vingt – fait face au mur de glace

ÉTALAGISTE : Se voit dedans, passe au travers

GÉRANT : Lumière dans fenêtre. Leurs ombres s’allongent, se tordent

ÉTALAGISTE : Courent dans le salon, sur les murs – tournent autour

GÉRANT : La gratte passe dans le désert de – du stationnement vide

(Choinière, 2007b, p. 45)

Ainsi la glace du jeu-vidéo fait office de miroir dans cette séquence narrative et permet la distorsion du temps et des lieux. C’est d’ailleurs ORACLE qui prendra le relais de la narration tout de suite après ce passage et décrira au public le quotidien d’Isabelle, terminant le passage sur l’insertion des doigts dans sa bouche pour se faire vomir, établissant un parallèle avec Isabelle qui « se joue dedans » et oblige ses parents à l’emmener à l’hôpital. Ce déplacement permet à ORACLE d’intégrer dans la narration le premier contact qu’elle a eu avec Isabelle, un contact rendu possible, encore une fois, par la présence d’un miroir :

ORACLE : TROP TARD. Le Psychiatre est obligé de lire mon nom : ORACLE. Il est obligé de voir mes yeux qui le regardent, le regardent droit dans les yeux. Je m'éloigne, recule avec la lettre, glisse comme une ombre – vers le miroir. Je prends les fleurs de l'hôpital – les fleurs en plastique -, prends l'appareil jetable. Je m'arrête devant le miroir. Je te regarde. Tu me regardes. On se sourit – disparaît. (Choinière, 2007b, p. 60)

Cette disparition ne dure pas longtemps : Isabelle vomit ses entrailles en même temps qu'ORACLE, ce qui permet à cette dernière, encore une fois, de prendre le contrôle de la narration. Cette reprise est d'ailleurs accompagnée de références qui font écho à la scène précédemment citée :

ORACLE : Enlève tes doigts de ta bouche, lève la tête, regarde dans le miroir. Tu peux voir l'épinglette de ton nom dans le miroir, lire les lettres de ton nom, précédées de ton numéro d'employé : 31CARO. À l'envers, ça fait : ORACLE. Je te regarde. Tu me regardes. On se sourit. Vite, Caro. Cache les fleurs en plastique dans ton sac à dos. (Choinière, 2007b, p. 65)

Cet incessant jeu de miroirs se termine par un retour sur l'état d'Isabelle, qui cimente la stratégie de contournement du traumatisme par l'identification à Céline que fait Isabelle pour passer outre la violence dont elle est victime :

ORACLE : Le plus dur, c'est d'entendre les autres penser. Le plus dur, c'est de voir ce qu'ils voient. Quand Isabelle a fini de vomir, elle se lève et marche vers le miroir. Ça, c'est difficile. Isabelle a jamais marché de sa vie. Elle se traîne, glisse dans la bile, s'appuie au mur. Elle s'accroche à la commode, se met face au miroir – le miroir de la chambre d'hôpital, et dans le miroir, Isabelle se regarde. À partir de là, tout est facile. Parce que dans le miroir, Isabelle se voit pas. Isabelle voit Céline. Dans le miroir, Isabelle voit juste Céline – sa loge –, Céline qui se maquille dans sa loge. Elle peut même voir le reflet de la caméra derrière. Le break est fini – recommence. (Choinière, 2007b, p. 80)

Ce dernier passage est particulièrement intéressant car il révèle qu'ORACLE prétend être un narrateur omniscient troublé par la pensée et le regard des autres. Ainsi, elle confirme son attachement à l'idée d'être tributaire d'une autorité narrative absolue qu'elle ne partage pas

avec les autres personnages, trop prisonniers de leurs jugements inspirés par l'apparence. Cette autorité, nous l'avons souligné, est toutefois factice, née de l'usage et du maintien de l'illusion qu'ORACLE et Isabelle entretiennent un lien privilégié, voire incarnent Céline elle-même.

Soulignons finalement que ce jeu de miroirs s'inscrit directement dans le déploiement d'une forme de carnavalesque. La culture populaire incarnée par l'univers de Céline, tout droit inspiré des magazines à potins et des DVD de ses spectacles, est traversée par un univers réel, quoiqu'objet d'inversions et de dédoublements. Il suffit que nous nous rappelions que chaque personnage « joue » jusqu'à trois « entités », elles-mêmes décrites, à l'occasion, comme des humains dont on aurait renversé les organes (la Voisine (Choinière, 2007b, p. 35) et Isabelle/ORACLE après avoir vomi (Choinière, 2007b, p. 63-65). Le réel inversé vient envahir l'univers fantasmé de Céline, élevé au rang d'utopie sacrée inspirant amour et dévotion. Une certaine ambivalence est toutefois maintenue par le déploiement du carnavalesque qui vient insérer la négativité du réel dans l'utopie, mais qui remet aussi en question la véracité de ce réel, placé sous le contrôle d'ORACLE, narrateur prétendant être omniscient mais qui, en imitant le délire d'Isabelle et en s'appropriant son traumatisme, nous oblige, comme spectateurs, à mettre en question sa fiabilité comme narratrice. L'univers réel de la pièce est aussi contesté par l'usage de la scène, que le texte qualifie « [d']autre côté du miroir ». À la lumière de cette analyse, cet élément de mise en scène vient insérer une troisième réalité dans la structure même de la pièce : celle des spectateurs, du public qui observe le miroir qu'est la scène, donc qui observe son reflet. Certaines preuves ambiguës tendent à valider l'insertion de cette troisième réalité, bien que celle-ci ne soit jamais exploitée directement par le texte. De fait, lorsqu'ORACLE observe son reflet, notons l'usage de la deuxième et troisième personne

du singulier : « Je te regarde. Tu me regardes. On se sourit » (Choinière, 2007b, p. 65). Il pourrait s'agir ici d'une adresse au public, qui se trouve de l'autre côté du miroir.

Ainsi s'établit une québécoité dans laquelle la figure de Céline est déifiée tout en intégrant ce processus dans un procédé de fuite du réel mais qui, troublant l'illusion paradisiaque du fantasme, remet en même temps en question l'interprétation du réel qui nous est offerte en nuisant à la crédibilité du narrateur et en proposant au public un reflet de son imperfection. Au final, ce public est incapable de considérer l'univers proposé d'un œil objectif. Toute interprétation du réel ne devient qu'un récit issu d'un individu aux failles évidentes se réfugiant dans un fantasme aussi parfait que malsain.

La conscience du code théâtral au cœur du conflit identitaire

La sacralité du mythe social est contournée par le recours à différentes manifestations du carnavalesque. Une véritable polyphonie - terme utilisé, rappelons-le, par Hervé Guay - s'installe au cœur de l'écriture dramaturgique par la démultiplication des voix. De fait, les personnages font tous l'objet d'une ou de plusieurs formes de dédoublements identitaires, parfois complémentaires, souvent contradictoires, entretenant ainsi l'ambivalence liée à la québécoité par la coexistence de cette polyphonie individuelle. Mais outre les dédoublements singuliers des personnages, nous pouvons assister, dans le corpus étudié, à une prise de conscience d'un code théâtral par les dramaturges. De fait, leur écriture exploite la théâtralité du texte pour la création d'un « hétéromorphisme » tel que l'entend Guay : nous assistons au passage du discours direct des personnages vers une narration « omnisciente », déplaçant ainsi les points de vue possibles des protagonistes et du public, qui tantôt est traité à la façon passive d'un théâtre plus « classique », tantôt est pris à parti par les personnages qui brisent,

consciemment ou non, le quatrième mur, intégrant le spectateur dans le spectacle. Ce va-et-vient du point de vue est contrebalancé par le recours récurrent à des affects qui nuisent à la crédibilité des narrateurs ou qui brisent les fondations du drame : langue vulgaire, passages racontés dans lesquels les narrateurs deviennent, pour un temps, omniscients, jeux de miroirs destinés à confondre (ou impliquer) le public dans le processus de fictionalisation qui, par les procédés précédemment mentionnés, se construit en même temps qu'il se sabote. L'enjeu dramatique proposé par les pièces, souvent basé sur des problématiques identitaires, est contourné au profit de para-conflits qui permettent que soient construits – ou attaqués – des éléments fondateurs du mythe social sans que celui-ci soit directement abordé. La para-conflictualité permet d'identifier les failles potentielles du mythe, ce qui entraîne sa remise en question, voire sa mise en perspective avec d'autres mythes, à leur tour objets de cet examen. Le mythe social, quel qu'il soit, dévoile son incapacité à atteindre la perfection, révèle qu'il peut et doit se nourrir d'autres mythes, eux-mêmes imparfaits : là se trouve l'ambivalence de la québécoisité dramaturgique.

Conclusion

Nous avons mentionné, en introduction, que l’historiographie du théâtre québécois semble être en crise, ce qui explique la rareté des études sur la question. De plus, l’émergence d’un théâtre dit « nouveau » concorde avec la montée de luttes politiques nouvelles, en quête d’éléments culturels pouvant justifier ses visées nationalistes. La lecture de l’histoire est marquée par un mouvement intellectuel complice de ces luttes politiques. Ceci explique l’apparente hégémonie de cette approche critique. Mais au-delà des aléas de l’histoire et des problèmes de diffusion, nous constatons que la dramaturgie actuelle se prête très mal à une (ré)interprétation sociohistorique de son contenu. L’Histoire semble en effet absente de ce corpus dramaturgique contemporain, qui construit sa vision des mythes sociaux en ayant peu recours aux archétypes historiques pourtant si populaires à une époque antérieure. Ce choix, conscient ou non, s’inscrit dans une stratégie de mise en dialogue des mythes sociaux : normalement fondés sur une interprétation particulière de l’histoire d’une société, les mythes sociaux, dans la dramaturgie contemporaine, sont privés de leur pierre d’assise, les ouvrant ainsi à l’influence d’autres mythes sociaux.

Nous avons révélé, entre autres, que c’est par de telles stratégies de « sabotage » des fondations du mythe que le théâtre actuel manifeste la québécity. En attaquant les fondements du mythe social, il devient facile, voire inévitable, que s’installe une ambivalence, voire une confrontation entre mythes. Au-delà de l’Histoire, figure absente du corpus que nous avons étudié, le territoire lui-même est « réduit » à un ensemble de régions disparates, lieux qui façonnent l’identité des personnages mais qui s’avèrent particulièrement anxiogènes. Cette anxiété trouve sa source dans des perceptions très différentes, même opposées, du territoire. Si

Scotstown évoque des lieux qui soulignent l'éloignement, l'ennui, « l'exotisme » pourtant relativement banal, *Yukonstyle* situe plutôt l'angoisse territoriale dans l'immensité, assimilable au vide, de la région du Yukon. Quant à *Félicité*, à l'espace réel, porteur de traumatismes, un fantasme utopique corrompu par son contact avec la réalité y est substitué. L'ancrage temporel du mythe est ainsi mis à mal ; il en va de même pour le temps. De pièce en pièce, une tendance forte à interpréter le passé comme porteur de souvenirs négatifs, comme « force » que les personnages doivent fuir, se conjugue à un avenir qui relève bien souvent de la pensée magique, une « fin heureuse » qui cache toute l'ambiguïté que masque un avenir relativement incertain. Si cet avenir est amené positivement, c'est que le texte entend ou sous-entend un dénouement favorable à l'individu, qui a su résoudre le conflit mythique qui troublait son identité propre. Pourtant, cette résolution s'est faite au détriment d'une conception du mythe social rattachable à une collectivité, systématiquement réduite à un ensemble de préjugés et de stéréotypes aussi communs que négatifs, créant ainsi une image de l'altérité qui se rapproche d'un racisme naïf. Le mythe de l'individualisme sort victorieux de cette confrontation avec des chimères ; l'évidence de la fausseté de ce combat doit suffire à faire comprendre que ni l'individualisme, construit sur des mirages, ni le collectivisme, empreint de stéréotypes et incapable de sortir d'un imaginaire, ne sont des dimensions hiérarchiquement supérieures l'une à l'autre dans la construction identitaire. Véritablement, l'issue de ce dialogue identitaire en est un, encore une fois, d'ambivalence. Enfin, cet éternel combat des identités s'inscrit même dans une rhétorique de la « confusion » entre le contenu et la forme. Les pièces, dont l'enjeu central s'inscrit dans une confrontation des mythes sociaux, passent outre la sacralité conférée à ces mythes en contournant le principal conflit par des jeux de formes, des dédoublements, des enchevêtrements de structures. Ce « détournement » du drame permet l'écriture d'une dramaturgie qui met en

scène des conflits parallèles destinés à pointer les failles d'un discours identitaire plus que les discours eux-mêmes, jamais directement abordés. La démultiplication des voix chez les personnages, qui sont à la fois narrateurs, acteurs, individus et commentateurs de la pièce qu'ils sont eux-mêmes en train de jouer, s'associe à un hétéromorphisme générique des pièces, qui balancent entre le récit narratif, le drame « traditionnel » et le « spectacle » et ce, à l'intérieur d'un texte qui joue avec des codes tantôt littéraires, tantôt populaires, tantôt dramatiques et qui exploite ce dédale des genres pour assurer l'ambivalence du discours.

Nous avons aussi constaté qu'au-delà de cette ambivalence, la mythanalyse des pièces choisies révèle toutefois une tendance lourde dans l'écriture. Tout mythe social, toute construction identitaire semble passer par une forme d'individualité qui, pour s'affirmer, ressent le besoin, l'urgence de s'opposer à la surconscience collective. Cependant, dès lors que l'individu cherche à affirmer son identité, il se voit dans l'obligation de chercher l'approbation, la reconnaissance de cette identité en la soumettant au jugement de cette surconscience. C'est en cela que la québécoité s'avère un phénomène récurrent dans la dramaturgie actuelle : une forme de médiation est nécessaire entre l'identité individuelle, toujours en construction, et la surconscience collective, qui impose ses archétypes mythiques au détriment du bien-être et de l'émancipation de l'individu. Pour résumer ce phénomène, nous pourrions analyser la construction du mythe social dans la dramaturgie à la façon proposée par Bouchard, en situant les archétypes qui le dominent, l'hybridité de son contenu, l'émotivité qu'il suscite, la sacralité dont il est l'objet, l'instrumentalité de ce discours et les recours narratifs qui permettent son exploitation. Il ne fait aucun doute que le fondement archétypal du mythe social dans la dramaturgie québécoise est l'individu. Pris comme identité en construction et inscrit dans un conflit perpétuel avec la collectivité, l'individu ressent la nécessité de rejeter la vision collective

pour construire la sienne, ce qui a pour effet, dans une logique bourdieusienne de la contestation, d'affirmer l'existence et la valeur de cette surconscience collective. Ce conflit, par le fait-même, deviendrait infini et en appuyant la vision collective, capable d'imposer ses discours, l'individualisme s'avèrerait en perpétuelle construction, s'alimenterait à même cette conflictualité et y trouverait sa valorisation. Cet archétype du conflit éternel, d'une quête infiniment renouvelée et renouvelable, est repris sous différentes formes dans l'écriture dramaturgique, qui ne pourrait s'établir s'il n'existait dans cette perpétuation du conflit une hybridité qui lui est propre. La construction identitaire, prise comme un conflit de mythes sociaux opposant le Soi aux autres, suscite chez les personnages et, par ricochet, chez le public, une émotivité qui pousse vers l'exploration de cette construction identitaire qui, du reste, annonce, directement ou indirectement, sa résolution « heureuse », bien que problématique, car inachevée. Toutefois, par ce dénouement positif de la construction identitaire, le mythe social de l'individualisme instrumentalise l'idée que la pleine émancipation individuelle doit se vivre par cette confrontation avec la surconscience collective et accède, ironiquement, au statut de surconscience collective. Autrement dit, la nécessité d'adhérer à cette logique de conflictualité éternelle devient, de façon paradoxale, le fondement archétypal même de la société ou, du moins, du public qui l'incarne. Cette instrumentalisation se manifeste à l'intérieur d'une forme particulière de la narrativité du mythe, qui se déploie dans une théâtralité propre marquée autant dans sa forme que dans son contenu par cette rhétorique de la confrontation. Il résulte que le caractère ambivalent de la québécoisité, réductible au rapport conflictuel entre mythes sociaux lui-même, est élevé au rang de mythe au sein de l'écriture.

Les fondements rationnels du mythe social s'inspirent librement des principes liés à la résolution d'un conflit par le déploiement d'un argumentaire. La collectivité propose un univers

de perceptions qui balise le développement identitaire, une position contraire à celle de l'individualisme. Ce dernier a en effet recours à plusieurs arguments défavorables à la vision collective. Cependant, cet argumentaire ne se construit qu'en attaquant l'argumentation des parties adverses, jamais la validité de leur position, qui demeure incontestée. Il en résulte un conflit potentiellement inachevé duquel il ne sort aucun vrai « gagnant », si ce n'est que le maintien de cette dynamique est avantageux pour les individualistes, qui peuvent multiplier les attaques contre l'argumentaire collectiviste. Cette rhétorique s'accompagne de recours aux émotions qui appuient la prise de position individualiste. De fait, la construction de l'identité est d'abord placée sous le signe de la négativité. Héritière d'un bagage identitaire issu de la surconscience collective, l'identité individuelle est traversée par une panoplie de sombres émotions inspirant des actes tout aussi néfastes, voire interdits : la vulgarité, la colère, l'inceste et la fuite ne sont que quelques manifestations de l'identité individuelle initiale, qui cherche encore les méthodes efficaces pour trouver des failles dans l'identité collective. À l'opposé, l'identité individuelle « évoluée » est peinte d'une lumière positive : la résolution d'un aspect du conflit identitaire s'accompagne d'une fin heureuse. Elle célèbre l'amour qui unit les individus et qui transcende toute la négativité héritée de l'identité collective.

Si, comme le dit Bouchard, le mythe social nourrit l'idéologie, l'étude de notre dramaturgie révèle qu'elle appuie le développement de l'individualisme en soutenant qu'il s'agit d'une approche identitaire efficace pour quiconque cherche l'élévation du Soi. Cette élévation se fait parallèlement à une déconstruction de l'altérité, qui sort à son tour de la surconscience collective pour être incarnée dans des individus. Le groupe, nécessaire au développement de l'individu, devient le moteur de son développement, il est sacrifié sur l'autel de l'émancipation et il est confiné au rang d'imaginaire.

Cette conclusion se base sur une approche centrée sur l'analyse textuelle, aussi sommes-nous forcés d'admettre que les procédés métonymiques qui inscrivent le déploiement de sens et d'affect dans un traitement dramaturgique du corps échappent à cette analyse. Comme le souligne Hurley, il est possible d'inscrire le corps dans une démarche identitaire, de faire du mouvement un porteur de sens et d'émotivité qui contribue à la mise en place d'une québécoisité. Il n'est pas inconcevable qu'une analyse du mouvement dans les pièces, des éléments de mise en scène et de la corporalité des acteurs aient pu révéler des éléments significatifs de cette démarche.

Remarquons aussi la prépondérance, assez surprenante, de stéréotypes sexuels balisant les rapports entre hommes et femmes qui ne sont pas sans rappeler les luttes féministes qui ont marqué et qui marquent encore la production dramaturgique. En effet, il appert que les hommes dans les pièces à l'étude sont presque toujours en position de pouvoir ou, du moins, en position de domination par rapport aux femmes, souvent abordées sous l'angle de leur apparence ou de leur émotivité, ce qui est rarement le cas pour les hommes de la pièce. Les rapports qui se tissent entre hommes et femmes deviennent souvent instrumentalisés, les femmes étant réduites, dans la perspective masculine, au rôle d'objet de désir sexuel ; l'apparence féminine doit souvent suffire à inspirer l'amour chez les hommes, qui néanmoins s'avèrent plutôt incapables, comme le veut le stéréotype, d'exprimer l'émotivité que suscite la beauté féminine. Parallèlement à cet usage stéréotypé des genres sexuels, il y a ce traitement de la sexualité des personnages, toujours dépeinte de façon négative. Si le sexe, aujourd'hui, ne doit plus faire l'objet de tabous, il semblerait que cette prétendue absence d'interdits ne soit pas un bon moteur pour l'écriture, qui ne parle guère d'une saine sexualité. Nous y observons plutôt une sexualité aussi confuse que risible, allant d'un homo-érotisme, qui fait rire plus qu'il ne choque les sensibilités, à une

sexualité incestueuse, meurtrière et traumatisante. Lorsque la sexualité est heureuse, elle est porteuse de conséquences perçues négativement qui entraînent un conflit dramatique. En outre, si les éléments malsains de la sexualité sont, parfois maladroitement, soulignés par les personnages, ils ne sont jamais ouvertement contestés : coucher avec une mineure serait déplorable, nous dit un personnage qui côtoie des gens qui n’y voient rien de blâmable ; les prostituées ne méritent pas de vivre, déclare un fils de prostituée qui confond, l’espace d’un instant, l’amour de sa vie avec... une prostituée.

Pour finir, remarquons que notre conception de la québécoïté s’appuie sur une analyse de textes d’auteurs dont les « origines » québécoïses sont, somme toute, incontestables. Or, il serait intéressant de déterminer si la québécoïté est un phénomène observable dans les textes issus du Québec anglophone. La scène montréalaise ne manque effectivement pas d’auteurs et de pièces qui, malgré le fait qu’ils partagent leur existence avec les francophones, parviennent difficilement à être reconnus comme des auteurs québécoïses à part entière. Pourtant, certains de ces auteurs étant nés et élevés dans un contexte québécoïse, on peut supposer qu’ils ont un bagage culturel et identitaire permettant que se déploie une québécoïté dans leur écriture. Dans un même ordre d’idées, il faudrait interroger les auteurs généralement classés dans la rubrique des « écritures migrantes ». La dichotomie, créée pour souligner une différence entre un auteur « de souche » et les auteurs « d’ailleurs », masque le fait que ces auteurs peuvent aussi être porteurs d’une certaine québécoïté. Enfin, il existe, selon quelques auteurs, une variante purement québécoïse de l’adaptation de pièces étrangères, la « tradaptation » (Drouin, 2014, p. 89). À mi-chemin entre la traduction et l’adaptation, la tradaptation a la réputation de mieux mettre en valeur les enjeux propres à un texte particulier pour que le public québécoïse puisse les apprécier,

par opposition à une adaptation pure, trop souvent mue par des impératifs d'ordre commercial plus que dramatique (Fitzpatrick et Beddows, 2006, p. 103-118).

Si, comme le prétend encore Michel Tremblay, le local demeure ce qu'il y a de plus universel dans l'écriture, la québécoité semble être précisément ce qui caractérise ce local. Cette québécoité, d'abord portée par une Histoire du Québec encore en train de se constituer, s'avère aujourd'hui le lieu de profonds conflits identitaires. D'un projet collectif et politique, elle serait devenue le porte-étendard d'un mythe de l'individualisme conflictuel, pris dans une spirale paradoxale de rejet et de reconnaissance du pouvoir de la collectivité. Cette lecture en ferait en quelque sorte l'esclave non pas d'une idéologie particulière, mais de l'idéologie la plus populaire ; l'actualité regorge, après tout, de textes et d'études qui applaudissent ou dénoncent l'hégémonie contemporaine de l'individualisme. L'une des prémisses de ce travail supposait que la québécoité s'était vidée de son aspect de prosélytisme politique, car d'autres courants de pensée avaient mis à mal l'idéologie dominante du nationalisme québécois de la Révolution tranquille. Il nous semble maintenant nécessaire de nuancer cette observation : la québécoité semble en effet toujours porteuse d'une idéologie poussant vers certaines finalités politiques, idéologies appelées à changer au gré des mouvements sociaux d'où naissent ces idéaux. Dans cette optique, elle s'avère un instrument de choix tant pour promouvoir les idéologies, en travaillant les mythes sociaux qui les constituent, que pour les attaquer de front en révélant les failles rhétoriques et émotives qui naissent de ces adhésions identitaires. Ainsi, le théâtre québécois serait un art de l'ambivalence, soutenant une construction identitaire jugée nécessaire bien que truffée de contradictions. Cet art serait le reflet de la surconscience collective propre à la Belle province, tiraillée par une conscience aiguë et exacerbée des incohérences qui constituent une « identité québécoise ».

Bibliographie

- Ashcroft, B., Griffiths, G., et Tiffin, H. (1989). *The Empire writes back*. New York, NY : Routledge.
- Bakhtine, M. (1978). *Esthétique et théorie du roman*. Paris, France : Gallimard.
- Barthes, R. (1957). *Mythologies*. Paris, France : Seuil.
- Bauman, Z. (2004). *Identity*. Malden, MA : Polity Press.
- Beauchamp, H., et David, G. (2003). *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle, Trajectoires et territoires*. Québec, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Beddows, J. (2002). Éloge de la théâtralité, éloge de la simplicité...de Joël Beddows. In J. Beddows, D. Lafon, et P. Leroux (dir.), *Théâtre la Catapulte : 1992-2002*. Ottawa, Ontario : Théâtre la Catapulte.
- Beekum, M. V. (2005, 18 décembre 2005). Ozzyhead : biography/timeline 1979-present. Repéré à l'URL <http://web.archive.org/web/20051218014710/http://www.ozzyhead.com/bio2.htm>
- Bélaïr, M. (1973). *Le nouveau théâtre québécois*. Montréal, Québec : Leméac.
- Belleau, A. (1986). *Surprendre les voix*. Montréal, Québec : Boréal.
- Berthiaume, S. (2013). *Yukonstyle*. Montreuil, France : éditions THÉÂTRALES.
- Bhabha, H. K. (2007). *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*. Paris, France : Payot.
- Bouchard, G. (2001). *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde : essai d'histoire comparée*. Montréal, Québec : Boréal.
- Bouchard, G. (2003). *Raison et contradiction. Le mythe au secours de la pensée*. Québec, Québec : Nota bene/Cefan.
- Bouchard, G. (2014). *Raison et déraison du mythe : au coeur des imaginaires collectifs*. Montréal, Québec : Boréal.
- Boulanger, L. (2008). Michel Tremblay : Liberté 65. *Entre les lignes : le plaisir de lire au Québec*, 4, 36-38.
- Brassard, C. (2013). Décodage de la représentation d'un monde : Yukonstyle. *Jeu : revue de théâtre*, 148(3), 23-25.
- Breuilly, J. (2009). Risorgimento Nationalism in the Light of General Debates. *Nations and Nationalism*, 15(3), 439-445.
- Brisset, A. (1990). *Sociocritique de la traduction. Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*. Québec : Le Préambule.
- Campbell, J. (2009). *Puissance du mythe* (traduit par J. Tazac). Paris, France : Oxus.
- Campbell, J. (2010). *Le Héros aux mille et un visages* (Traduit par H. Crès). Paris, France : Oxus.
- Cellard, K. (2006). Un genre à part. Le théâtre dans les manuels d'histoire de la littérature québécoise, ou l'histoire d'un revirement spectaculaire. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 39, 47-59.
- Chanady, A. (2003). Rereading Québécois Literature in a Postcolonial Context. *Québec Studies*, 35, 31-44.
- Chipmunks. (2015, 24 août 2015). Christmas with the Chipmunks. Repéré à l'URL <http://www.allmusic.com/album/mw0000771061>
- Choinière, O. (2007a). Combien de patates ça vaut? *Liberté*, 275-276, 49-60.

- Choinière, O. (2007b). *Félicité*. Québec : Dramaturges Éditeurs.
- Cloutier, F. (2008). *Scotstown*. Québec : Dramaturges Éditeurs.
- Couture, P. (2013). Le théâtre du désœuvrement. *Voir.ca*. Repéré à l'URL <http://voir.ca/scene/2013/11/14/patrice-dubois-frederic-dubois-fabien-cloutier-olivier-choiniere-le-theatre-du-desoeuvrement/>
- Desroches, V. (2003). Présentation : En quoi la littérature québécoise est-elle postcoloniale? *Québec Studies*, 35, 3-12.
- Drouin, J. (2014). *Shakespeare in Quebec : Nation, Gender, and Adaptation*. Toronto, Ontario : University of Toronto Press.
- Dumont, F. (1996). *Genèse de la société québécoise*. Montréal, Québec : Boréal.
- Durand, G. (1992). *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. Paris, France : Dunod.
- Einhorn, C., et Jones, R. M. (2008, 18 septembre 2008). New York Lolitas. Repéré à l'URL http://www.nytimes.com/interactive/2008/09/18/nyregion/thecity/20080928_LOLITA_S.html?_r=1et
- Filewod, A. (2002). *Performing Canada : The Nation Enacted in the Imagined Theatre*. Kamloops, Colombie-Britannique : Textual studies in Canada.
- Finkielkraut, A. (2013). *L'identité malheureuse*. Paris, France : Stock.
- Fischer, H. (2007). *La société sur le divan : éléments de mythanalyse*. Québec : VLB éditeur.
- Fitzpatrick, L., et Beddows, J. (2006). Le théâtre irlandais à Toronto et à Montréal : du cliché identitaire à l'appropriation artistique. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 40, 103-118.
- Gélinas, G. (1948). Pour un théâtre national et populaire. *Amérique française*, 7, 32-42.
- Genest, C. (2015, 17 mars 2015). Une page qui se tourne. Repéré à l'URL <http://voir.ca/scene/2015/03/17/fabien-cloutier-cranbourne-et-scotstown-une-page-qui-se-tourne/>
- Godin, J.-C., et Mailhot, L. (1988a). *Théâtre québécois I*. Montréal, Québec : Bibliothèque québécoise.
- Godin, J.-C., et Mailhot, L. (1988b). *Théâtre québécois II*. Montréal, Québec : Bibliothèque québécoise.
- Guay, H. (2006). Le nouveau désarroi amoureux et quelques vertiges identitaires. Portrait de la dramaturgie [québécoise] de 1995 à 2005. *Jeu : revue de théâtre*, 120(3), 96-104.
- Guay, H. (2010a). De la polyphonie hétéromorphe à une esthétique de la divergence. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 47, 15-36.
- Guay, H. (2010b). Voix divergentes du théâtre québécois contemporain. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 47, 9-13.
- Habermas, J. (1988). *Le discours philosophique de la modernité* (traduit par R. R. Christian Bouchindhomme). Paris, France : Gallimard.
- Hobbs, S. (2003). L'écriture de la résistance au Québec. *Québec Studies*, 35, 99-112.
- Holdsworth, N. (2010). *Theatre and nation*. New York, NY : Palgrave Macmillan.
- Huffman, S., et Lafon, D. (2007). Entre identité et identitaire. *Voix et Images*, 33, 9-14.
- Hurley, E. (2010). *Theatre and feeling*. New York, NY : Palgrave Macmillan.
- Hurley, E. (2011). *National Performance : Representing Quebec from Expo 67 to Céline Dion*. Toronto, Ontario : University of Toronto Press.
- Jubenville, Y. (2003). Appel d'air : regards obliques sur l'institution théâtrale au Québec. In H. Beauchamp et G. David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XXIe*

- siècle : trajectoires et territoires* (p. 325-339). Sainte-Foy, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Kelleher, J. (2009). *Theatre and politics*. New York, NY : Palgrave Macmillan.
- Kemeid, O. (2006). Pour le théâtre contre. *Jeu : revue de théâtre*, 3, 105-110.
- Kemeid, O. (2007). Ne vengeons pas la mort du père. *Liberté*, 49, 4-20.
- Kemeid, O. (2008a). Le théâtre contre la culture. *Jeu : revue de théâtre*, 1, 83-85.
- Kemeid, O. (2008b). Non pas tout le monde au théâtre (surtout pas !), mais «le» monde. *Jeu : revue de théâtre*, 1, 96-97.
- Knowles, R. (2010). *Theatre and interculturalism*. New York, NY : Palgrave Macmillan.
- Lamizet, B. (2009). Sémiotique de l'identité : la figure de l'Autre. Dans L. Hébert et L. Guillemette (dir.), *Intertextualité, interdiscursivité et intermédialité* (p. 303-316). Québec, Québec : Presses de l'Université Laval.
- Lamonde, Y. (2001). *Allégeances et dépendances : l'histoire d'une ambivalence identitaire*. Québec, Québec : Nota Bene.
- Larrue, J.-M. (2003). La crise de l'histoire du théâtre au Québec (1976-2001). Dans H. Beauchamp et G. David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XXe siècle : trajectoires et territoires* (p. 343-356). Sainte-Foy, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Lehmann, H.-T. (2002). *Le théâtre postdramatique* (Traduit par P.-H. Ledru). Paris, France : L'Arche.
- Leroux, L.-P. (2009). Le Québec à Las Vegas : pérégrinations postidentitaires dans l'hyper-Amérique. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 45, 9-20.
- Létourneau, J. (2006). *Que veulent vraiment les Québécois?* Montréal, Québec : Boréal.
- La Licorne (2013, 18 décembre 2013). Cranbourne. Repéré à l'URL http://theatrelalicorne.com/lic_pieces/cranbourne/
- Lyotard, J.-F. (1979). *La condition postmoderne*. Paris, France : Éditions de Minuit.
- Maalouf, A. (1998). *Les identités meurtrières*. Paris, France : Grasset.
- Moss, J. (1996). Multiculturalism and postmodern theater : Staging Quebec's otherness. *Mosaic : a Journal for the Interdisciplinary Study of Literature*, 29, 75-96.
- Moss, J. (2005). Les théâtres francophones post-identitaires : état des lieux. *Canadian Literature*, 187, 57-71.
- Nutting, S. (2014). Le conte urbain, Yvan Bienvenue, Jean-Marc Dalpé et Fabien Cloutier. Dans L. P. Leroux et H. Guay (dir.), *Le jeu des positions : discours du théâtre québécois* (p. 247-274). Québec, Québec : Nota Bene.
- Pavis, P. (1987). *Dictionnaire du théâtre*. Paris, France : Messidor-Éditions sociales.
- Pavlovic, D. (1990). Le théâtre québécois récent et l'américanité. *Études françaises*, 26, 41-48.
- Porter, T. (2010, 22 juillet 2010). Iron Maiden : a gruesome history of graphic artwork. Repéré à l'URL <http://www.musicradar.com/news/guitars/iron-maiden-a-gruesome-history-of-graphic-artwork-248809>
- Prato, G. (2015, 24 août 2015). Voivod. Repéré à l'URL <http://www.allmusic.com/artist/voivod-mn0000186096/biography>
- Przychodzen, J. (2001). *Vie et mort du théâtre au Québec : Introduction à une théâtritude*. Montréal, Québec : L'Harmattan.
- R.I.P. (2009, 3 décembre 2009). Cliff Burton R.I.P. -1986. Repéré à l'URL http://www.metallicaworld.co.uk/Interviews/1986_cliff.htm

- Ryngaert, J.-P. (2008). Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique. *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, 43-44, 103-112.
- Sarrazac, J.-P. (2012). *Poétique du drame moderne*. Paris, France : Seuil.
- Thibeault, J. (2015). *Des identités mouvantes : se définir dans le contexte de la mondialisation*. Québec, Québec : Nota Bene.
- Tremblay, V.-L. (1991). *Au commencement était le mythe*. Ottawa, Ontario : Les Presses de l'Université d'Ottawa.