

**Au nom du père et du fils : le catholicisme et la masculinité dans le théâtre francophone
du Canada**

Alexandre Gauthier

Thèse soumise à l'Université d'Ottawa
dans le cadre des exigences du programme de
doctorat en lettres françaises

Département de français
Faculté des Arts
Université d'Ottawa

© Alexandre Gauthier, Ottawa, Canada, 2026

RÉSUMÉ

Cette thèse réfléchit à la présence de l'imaginaire religieux catholique dans la dramaturgie québécoise et franco-canadienne contemporaine et, en particulier, à son incidence sur la construction des personnages masculins dans l'œuvre de Michel Marc Bouchard (Québec), Rhéal Cenerini (Manitoba), Herménégilde Chiasson (Nouveau-Brunswick) et Michel Ouellette (Ontario). L'imaginaire religieux déployé dans les œuvres du corpus permet de constituer un cadre interprétatif à partir duquel comprendre les personnages masculins.

En s'appuyant à la fois sur une approche socio-sémiotique et dramaturgique, cette thèse s'attarde surtout sur les fonctions du religieux dans les pièces à l'étude. Le premier chapitre se concentre sur la fonction du religieux qui apparaît comme la plus évidente, soit la fonction référentielle. En effet, les multiples allusions au catholicisme dans les œuvres du corpus contribuent activement à la construction d'un cadre spatio-temporel précis, instaurant un rapport étroit à l'espace canadien-français, mais surtout à l'Histoire. Ce rapport, plus ou moins réaliste selon l'exploitation de la matière religieuse et la manière dont les œuvres s'inscrivent dans l'imaginaire, suggère une relecture originale du passé canadien-français et une réactualisation de certains tropes religieux qui éclairent le présent.

Quant au deuxième chapitre, il s'intéresse davantage à la fonction structurante du religieux, tant sur le plan formel et dramaturgique que sur le plan du contenu. Les pièces analysées entretiennent avec la Bible un rapport intertextuel important, qui se traduit tout particulièrement sur les plans thématique et formel. Les auteurs empruntent en effet à la Bible, mais à d'autres formes littéraires ou liturgiques (le mystère médiéval, la messe de requiem, le chemin de croix) leur armature prédéfinie. Plus qu'une contrainte d'écriture, ce recours au religieux comme élément structurant de leurs textes dramatiques les inscrit dans une tradition à la fois religieuse et théâtrale, symbolique aussi, et suggère en même temps un cadre interprétatif précis.

Enfin, le dernier chapitre se penche sur le rôle du religieux dans la construction des personnages masculins. Les œuvres analysées présentent différents types de personnages masculins dont la caractérisation est influencée à la fois par le rôle référentiel et par le rôle structurant du religieux. En effet, quelques textes dramatiques analysés proposent une variation de la figure christique, tandis que d'autres puisent dans l'Ancien Testament et font intervenir Abraham ou Isaac. Toutes ces références à ces figures paternelles ou filiales influencent inévitablement les diverses relations qui se déploient dans les textes analysés, tant dans leur construction que dans leur interprétation. Le corpus met également en scène des membres du clergé qui sont à la fois le fruit de leur société, mais aussi des valeurs de l'institution à laquelle ils appartiennent.

Cette thèse met donc en lumière l'importance du religieux et du catholicisme culturel dans la création d'œuvres dramatiques écrites par des auteurs nés autour de la Révolution tranquille. Elle contribue à cartographier l'imaginaire religieux déployé dans ces textes, à le mettre en contexte et à constituer l'encyclopédie dont le spectateur a besoin pour bien recevoir ces œuvres à cette époque séculière.

REMERCIEMENTS

Quand j'ai repris mes études doctorales à l'automne 2020, après une pause de près de 8 ans, je ne m'attendais pas à vivre autant d'émotions, autant d'épreuves, autant de joies. En fait, je ne m'attendais pas à grand-chose. La pandémie battait son plein et j'avais vu tous mes contrats de jeu disparaître en raison de la fermeture des théâtres. Il n'y avait plus d'ouvertures dans les cégeps non plus. J'avais du mal à entrevoir mon avenir. Jamais je n'aurais pensé obtenir un poste de professeur universitaire, jamais je n'aurais pensé avoir la chance de fouler à nouveau les planches du Théâtre de l'Île, jamais je n'aurais pensé incarner le célèbre *Dragonfly of Chicoutimi*. Mais je pensais bien obtenir ma thèse de doctorat un jour, même si cela me demanderait beaucoup d'efforts et exigerait de mes proches et de ma directrice une patience inépuisable.

J'en profite donc pour remercier chaleureusement Lucie Hotte de sa patience, justement, de sa compréhension et de sa bienveillance. Je la remercie de m'avoir fait confiance, d'avoir cru en moi et de m'avoir continuellement encouragé. Son aide et ses conseils m'ont été précieux tout au long de mon parcours et je lui en serai toujours reconnaissant.

Merci à Nicole Nolette, Marie-Eve Skelling Desmeules et Ariane Brun del Re, qui, bien malgré elles, sont devenues mes thérapeutes. Leurs conseils judicieux et leurs mots d'encouragement m'ont accompagné tout au long de ma thèse. Merci également à mes collègues de la SQET qui m'ont appuyé dans mon parcours et qui continuent d'apprécier mes blagues douteuses et mes fichiers Excel un peu tout croches. J'ai une pensée spéciale pour Enzo Giacomazzi, Karolann St-Amand et Claudia Blouin qui ont commencé leur thèse à peu près en même temps que moi, mais qui l'ont terminée bien avant. Je suis admiratif de leur efficacité et de leur talent. Et pour Claudia, je salue également son courage et sa résilience et je la remercie tout particulièrement pour son écoute et sa bienveillance.

Merci à mes amis de l'Université d'Ottawa, nouveaux comme anciens. Je tiens à saluer tout particulièrement ma collègue au doctorat, Myriam Legault-Beauregard, et mes amis de l'association étudiante avec qui j'ai beaucoup ri, notamment Eve Bilodeau, Nikita Kamblé-Bagal, Pascale Couturier-Rose et, bien sûr, Frédéric Lanouette. Merci également à tous les membres du personnel du CRCCF avec qui j'ai plus jasé que travaillé. Vous côtoyer me rendait toujours heureux. Une petite pensée également pour tous les collègues que j'ai connus au fil des ans et qui m'ont très certainement marqué. J'espère en avoir fait autant.

Je tiens également à remercier Joël Beddows, Louise Frappier et Sylvain Schryburt pour leur appui, ainsi que tous mes collègues de l'Université Memorial, qui ont très bien compris ma situation et fait preuve de sollicitude à mon égard.

Enfin, j'aimerais remercier les membres de ma famille et mes amis qui ont été là dans les bons comme dans les moins bons moments. Je pense évidemment à François-Simon et Sabrina, à Louis-Philippe et Alexandre-David, à Antoine et Marie-Pierre, à Véro et Marion, et bien sûr à Caro. Merci aussi à la communauté théâtrale d'Ottawa-Gatineau.

La rédaction de cette thèse n'aurait pas été possible sans l'appui financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada. Merci également à la Faculté des Arts, au Département de français, à la GSAÉD, au Laboratoire sur les cultures et les littératures francophones du Canada et à la succession Françoise-et-Yvan-Lepage.

LISTE DES SIGLES

LF	BOUCHARD, Michel Marc (1988). <i>Les Feluettes ou La répétition d'un drame romantique</i> , Montréal, Leméac.
VC	BOUCHARD, Michel Marc (2000 [1995]). <i>Le voyage du Couronnement – nouvelle version</i> , Montréal, Leméac.
LPM	BOUCHARD, Michel Marc (2004a). <i>Le peintre des madones ou La naissance d'un tableau</i> , Montréal, Leméac.
PE	BOUCHARD, Michel Marc (2004b). <i>Les porteurs d'eau</i> , Montréal, Leméac.
DI	BOUCHARD, Michel Marc (2015). <i>La divine illusion</i> , Montréal, Leméac.
AM	CENERINI, Rhéal (1983). <i>Aucun motif</i> , Saint-Boniface, Les Éditions du Blé.
K	CENERINI, Rhéal (1996). <i>Kolbe</i> , Saint-Boniface, Les Éditions du Blé.
LR	CENERINI, Rhéal (2011). <i>Li Rvinant</i> , Saint-Boniface, Les Éditions du Blé.
CGC	CHIASSEON, Herménégilde (2005). <i>Le Christ est apparu au Gun Club</i> , Sudbury, Prise de parole.
LVR	CHIASSEON, Herménégilde (2022). <i>La vie est un rêve</i> , Sudbury, Prise de parole.
FT	OUELLETTE, Michel ([2000] 1994). <i>French Town</i> , Ottawa, Éditions du Nordir, coll. « Bibliothèque canadienne-française ».
R	OUELLETTE, Michel (2001). <i>Requiem suivi de Fausse route</i> , Ottawa, Éditions du Nordir, coll. « Rappels ».
LGV	OUELLETTE, Michel (2011). <i>La guerre au ventre</i> , Ottawa, Éditions du Nordir, coll. « Rappels ».
TC	OUELLETTE, Michel (2012). <i>Le testament du couturier</i> , Ottawa, Éditions du Nordir, coll. « Rappels ».

*À mes filleuls Emma, Emilia et Mathieu;
À mes neveux Jonathan, Maksymilian, Michaël et Raylen;*

*À mon bel ami, Alexandre-David (1987-2026), dont le talent
n'avait d'égal que la largeur de son sourire et la chaleur de sa voix;*

*À ma mère, Lynda (1955-2026), dont les neuvaines au frère André ont fini par marcher et
qui demeure toujours avec moi, comme avant;*

*À mon père, Pierre (1958-2012), qui aurait été si fier de moi,
mais qui ne me l'aurait pas dit.*

INTRODUCTION

Ce que je voulais dire, c'est que de même que la messe est un acte qui existe sur plusieurs plans, pas sur un seul, de même un grand amour partagé par deux êtres peut avoir une importance par-delà le monde connu de nous (Tremblay, 1996).

C'est cette citation tirée du roman *Les enchantements de Glastonbury* (1932) de John Cowper Powys qui est placée en exergue de la pièce de théâtre *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* de Michel Tremblay. Elle vient en quelque sorte cristalliser le projet d'écriture de cette pièce de théâtre : la messe catholique, du fait de sa structure complexe et des éléments liturgiques qui la composent, suit une trame précise qui culmine dans la transsubstantiation. La messe catholique est précisément ce qui structure la pièce de Tremblay. Elle se termine d'ailleurs par la transsubstantiation qui apporte aux neuf protagonistes plus âgés « [u]n peu de paix... [u]n peu de paix... du moins du soulagement... » (1996 : 118). Cette pièce, montée au printemps 1996 chez Duceppe (dans une mise en scène d'André Brassard) et à l'automne au Trident (dans une mise en scène de Serge Denoncourt), a connu un accueil critique plutôt tiède. Dans le journal *Le Devoir* du 23 septembre 1996, Rémy Charest affirme que

[L]e texte, s'il est loin d'être aussi *politically incorrect* que l'auteur semble le croire, atteint parfois une grande puissance, comme dans ce monologue de Rose, mère éplorée de voir son fils pleurer sans fin un autre homme. [...] [L]a pièce ne réussit toutefois pas à s'imposer dans l'ensemble. On a l'impression que l'auteur s'est coincé dans les exigences de sa forme, cet encombrant rappel de messe. Certaines des litanies sont d'un ennui mortel et certaines invocations collectives semblent surfaites. De plus, sous le coup du sacré invoqué, la « parlure » utilisée par Tremblay semble prise, étonnamment, par une forme de compromis. (1996 : B8)

Si la critique de Charest quant à la production du Trident est plutôt ambivalente, celle de Robert Lévesque par rapport à la production de chez Duceppe est univoque : « Avec l'échec lamentable de cette *Messe solennelle*, qui n'a rien de solennel et s'apparente à la messe par ses longueurs, on peut commencer à poser la question de la durabilité de l'état de grâce de Tremblay » (1996 : B8). Le constat de Lévesque est dur mais, à l'instar de Charest, il revient

sur la forme qui apparaît problématique même si « on se félicitera que, loin de tomber dans la formule, le principal dramaturge québécois ait encore l'impulsion de pousser ses ressources au maximum et d'explorer de nouveaux terrains d'écriture » (Charest, 1996 : B8). Étonnant qu'en 1996, « de nouveaux terrains d'écriture » soient en partie liés à la messe traditionnelle.

En ce qui me concerne, je n'ai jamais vu *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* et je ne peux donc pas commenter l'une ou l'autre des productions, mais ce qui m'a d'abord interpellé dans ce texte dramatique, c'est précisément sa forme qui s'appuie sur la messe, un objet hypercodifié, très précis, mais de moins en moins accessible à un public profane dont nous sommes de plus en plus. En effet, je suis l'une des dernières générations d'étudiants à avoir connu l'enseignement religieux à l'école puisque « [l']État québécois [a] effectu[é] la déconfectionnalisation de son système scolaire [...] avec la création des commissions scolaires linguistiques en 1998 [et,] en septembre 2008, avec la mise en œuvre d'un programme d'éthique et de culture religieuse destiné à tous les élèves du primaire et du secondaire » (Comité sur les affaires religieuses, 2006). Né en 1985, j'ai terminé mon secondaire en 2002 et j'ai donc reçu une éducation catholique, du moins au primaire, ainsi que les autres formations catéchétiques dans les diverses paroisses que j'ai fréquentées. D'ailleurs, peu de temps après avoir fait ma première communion, je suis devenu servant de messe. Je ne sais pas pourquoi je l'étais puisque ma famille n'était pas particulièrement religieuse, mais je servais la messe du samedi à la Paroisse Notre-Dame de la Guadeloupe de Hull et je faisais aussi partie de la chorale. J'aimais beaucoup ces moments passés à l'église et j'aimerais affirmer que c'était en raison de la profondeur et de la transcendance des réflexions que ce lieu m'inspirait. Mais non. En fait, j'étais ravi de porter l'aube et la croix et de participer en tant qu'« acteur » aux différents rituels de la messe. Je passais le plus clair de mon temps à observer les paroissiens, l'église dont le toit rappelle les mains qui prient, les objets liturgiques en bois

fabriqués par le curé de l'époque. J'étais fasciné par la dimension spectaculaire de la messe, par sa théâtralité et, tout naturellement, j'ai souhaité devenir curé. Pape, plus précisément. Cette idée est restée en moi un certain temps, mais j'ai bien compris que cette fonction m'était inaccessible et que pour y parvenir, je devais adopter certaines valeurs avec lesquelles je n'étais pas du tout à l'aise. J'ai aussi compris que ce qui me plaisait dans le métier de prêtre, c'était d'abord et avant tout sa dimension spectaculaire. Ainsi, j'ai plutôt choisi de devenir enseignant et, ce qui me semble tout à fait approprié dans le contexte, comédien.

Je ne saurais donc dire si c'est mon intérêt pour le théâtre ou pour le religieux qui m'a conduit vers *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* ou encore vers pratiquement toute l'œuvre de Michel Marc Bouchard (c'est sans doute les deux), mais il n'en demeure pas moins que j'ai rapidement été attiré par une littérature, une dramaturgie qui, de manière frontale ou détournée, s'inspirait du catholicisme, de son héritage, de son vocabulaire et de ses références pour se construire, pour témoigner d'un monde qui n'est plus, qui a été ou qui continue d'être. Cependant, je me suis rapidement interrogé sur la réception de ces œuvres et sur la question du public. Est-ce que ce dernier est en mesure de bien saisir l'ensemble des références religieuses et, sinon, est-ce que cela a un impact réel sur la réception du texte, du spectacle? Alors que j'étais assistant d'enseignement pendant mes études de deuxième cycle, je me suis retrouvé devant une classe d'étudiants de première année inscrits à la Faculté des Arts de l'Université d'Ottawa. Au programme, nous devions étudier *Candide* de Voltaire. J'étais très heureux de me plonger dans cette œuvre et je l'ai redécouverte avec plaisir. Or, ce bonheur n'était pas du tout partagé. Il m'est apparu assez rapidement que l'ironie, voire l'intérêt de ce conte philosophique, échappaient complètement aux étudiants parce que les clés nécessaires à sa compréhension leur étaient inconnues. En fait, ce sont les références religieuses propres au catholicisme qui semblaient les plus difficiles à saisir, alors qu'elles sont assez nombreuses

dans le texte. L'écart entre la culture religieuse quasi inexistante de mes étudiants et le savoir religieux qui intervient dans cette œuvre classique, mais aussi dans bon nombre d'œuvres contemporaines, m'est clairement apparu et m'a quand même assez surpris. Ainsi, je partage l'« inquiétude » de Céline Philippe qui se demande si

à une époque où les liens entre le catholicisme et le Québec se sont profondément transformés, où les traces de cet héritage deviennent plus ténues et où le savoir au sujet de cette religion se fait de plus en plus inaccessible aux générations n'ayant pas connu le Québec pré-Vatican II ni des cours de catéchisme ou de théologie, n'y a-t-il pas un risque bien réel que les signes issus d'un passé pourtant pas si lointain ne deviennent inintelligibles? (2020 : 322)

Je me suis rapidement demandé moi aussi si les œuvres québécoises et franco-canadiennes ne pourraient pas devenir, à l'instar de certaines œuvres classiques dont la compréhension nécessite une culture précise et mobilise une série de connaissances historiques et littéraires plus ou moins accessibles notamment grâce aux cours de littérature au collégial, incompréhensibles¹. Philippe fait d'ailleurs le constat que les études littéraires au Québec n'accordent que très peu d'importance à l'héritage catholique dans la littérature : « le catholicisme n'est certes pas un sujet "à la mode", cette question constituant peut-être un tabou aussi important que la question nationale du Québec dans les œuvres récentes de sa dramaturgie » (Philippe, 2016 : 107-108). C'est donc à la lumière de mon observation tirée de ma pratique enseignante qu'a surgi mon projet de recherche doctoral, soit d'interroger la permanence de l'héritage catholique et ses références dans la dramaturgie québécoise et franco-canadienne d'après la Révolution tranquille et de répondre à certaines questions dont les réponses viendraient mettre au jour le réseau de références religieuses et les traces de l'héritage catholique qui se déploient dans la dramaturgie contemporaine. Ainsi, je me demande à quoi les références catholiques peuvent servir dans la création dramaturgique

¹ Ce constat apparaît également dans l'ouvrage de Cécile Vanderpelen-Diagre (2007 : 8) : « Quant aux générations actuelles, fruits d'une société sécularisée/laïcisée, elles ne savent pas comment lire et interpréter un patrimoine religieux qui leur est absolument étranger. » Voir aussi Beaudet (2010).

contemporaine. Comment sont-elles exploitées? Ne sont-elles utilisées que pour témoigner d'une époque révolue ou, comme dans le cas de *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*, sont-elles plutôt nécessaires à la construction même de l'œuvre, à sa logique interne et à la compréhension de la fable? Est-ce que les personnages sont construits de telle sorte qu'ils correspondent à une conception religieuse du monde ou en sont-ils plutôt le fruit? Quel regard porte le théâtre sur le catholicisme et quel discours propose-t-il sur le religieux, le sacré? En quoi la présence du religieux dans le théâtre contemporain est-elle représentative de la société qu'il dépeint? Et enfin, serait-il possible de croire que la religion catholique, toujours très présente dans les œuvres de certains auteurs masculins, pourrait avoir aussi une incidence sur la construction des personnages, notamment les personnages masculins? Ma thèse de doctorat souhaite donc réfléchir à ces questions liées à la religion et à la masculinité qui me semblent peu explorées dans le champ des études littéraires et théâtrales au Québec et au Canada en étudiant des pièces de quatre auteurs de la francophonie canadienne : Michel Marc Bouchard (Québec), Herménégilde Chiasson (Nouveau-Brunswick), Michel Ouellette (Ontario) et Rhéal Cenerini (Manitoba). L'objectif principal est de mettre au jour non seulement la manière dont l'imaginaire catholique façonne la création théâtrale au Canada français après la Révolution tranquille, mais aussi la manière dont celle-ci influence la construction des personnages masculins et, pour finir, la réception des œuvres. En effet, je pense que la présence de toutes ces références religieuses constitue un système de valeurs qui détermine à la fois la structure actantielle des œuvres, notamment la construction des personnages masculins, et leur cadre interprétatif.

Il s'agit certes d'un programme qui pose des défis tant sur le plan conceptuel que sur le plan méthodologique. C'est précisément à ce défi qu'est confrontée Élisabeth Nardout-Lafarge dans son analyse de l'œuvre de Réjean Ducharme : « étant donné le rôle de la religion

dans la tradition littéraire occidentale où le lexique et les motifs religieux n'ont cessé d'irriguer les textes, comment distinguer entre les marqueurs attendus d'un fonds culturel commun et des formes signifiantes, contribuant à l'élaboration d'un sens singulier? » (2017 : 126)

D'autant plus que, comme l'indiquent Anne Élane Cliche et Céline Philippe, dans

[l]es travaux en études littéraires, [...] le traitement de l'héritage catholique par les écrivains québécois modernes demeure peu analysé. Ce manque d'intérêt est d'autant plus paradoxal que les œuvres littéraires, dramatiques et cinématographiques qui reprennent, transposent et interprètent des aspects de cet héritage abondent depuis les années soixante. (2016 : 9)

En fait, elles soulignent que

[l]es questions complexes entourant la prégnance du catholicisme et les traces de ses vestiges dans le Québec contemporain, comme celles qui interrogent la diversité des liens qu'il a entretenus avec la nation au fil du temps, constituent un vaste champ de la recherche en sciences sociales. De nombreux chercheurs s'affairent en effet depuis quelques décennies à montrer en quoi notre héritage catholique, voire un certain sentiment d'appartenance des Québécois à cette religion, qui est aussi une culture, façonne le Québec d'aujourd'hui. (2016 : 8)

Mais en ce qui concerne la littérature,

l'étude du rapport au sacré et au mythe est-elle nécessairement synonyme de celle du catholicisme et de son héritage? Toute tentative de recension au sujet de cette question se heurte à une difficulté supplémentaire d'ordre sémantique, entourant le repérage de ce qui aurait pu s'écrire sous divers vocables : « religieux », « sacré », « mythe », « héritage catholique », « messianisme », « intertextualité biblique », etc., pour renvoyer à des notions parfois apparentées ou sinon fort distinctes dans différentes œuvres. (Philippe, 2020 : 326)

À ce sujet, le chapitre d'Ève Paquette intitulé « Religion et littérature », paru en 2001, offre un survol plus qu'éclairant de l'ensemble de la recherche sur la religion en littérature jusqu'alors, même si ce champ « n'a eu qu'un peu plus de trente ans pour se développer » (2001 : 397). Elle suggère que les chercheurs des années 1960 et des années 1970 « se [sont] plutôt jetés tête baissée dans l'étude du symbolisme et des thèmes mythiques, négligeant souvent d'autre part l'aspect sociologique des rapports entre la littérature et la religion » (Paquette, 2001 : 400). Elle mentionne également qu'il semble y avoir un décalage entre la production littéraire et la recherche à partir des années 1980 :

d'une part, entre le début des années quatre-vingt et le milieu de la décennie suivante, plusieurs écrivains québécois se sont exprimés à propos de la présence de caractéristiques religieuses dans leur écriture alors que, d'autre part, la préférence des analyses littéraires est résolument allée aux mythes et aux archétypes

des théories jungienne et éliadienne. (Paquette, 2001 : 398)

En ce qui me concerne, je souhaite précisément m'éloigner de la mythocritique, privilégiant plutôt une approche sociosémiotique qui sera détaillée un peu plus loin. D'ailleurs, dans le numéro de la revue *Voix et Images* que Céline Philippe a dirigé avec Anne Élane Cliche en 2016 et qui s'intitule « Destins de l'héritage catholique », lequel porte sur le rapport à cet héritage au sein d'œuvres artistiques créées depuis les années 1960, les autrices indiquent le programme qu'elles se sont fixé, programme auquel je souhaite souscrire par mes propres recherches :

Force est de constater, en relisant quelques œuvres modernes et contemporaines, que le matériau catholique occasionne un ensemble de représentations et de détournements qui témoignent d'un désir de s'approprier les signifiants d'une histoire, pour les inscrire dans la fiction et les enjeux fantasmatiques qu'elle suscite. On doit dès lors se demander ce qui, du catholicisme – de son vocabulaire, de ses dogmes, rites et récits, de sa conception du temps comme de son rapport à la parole et à l'éthique, au sacré, à la culture populaire – persiste à faire retour dans certaines œuvres romanesques, poétiques, dramaturgiques et cinématographiques. Comment les écrivains et les cinéastes québécois ont-ils interprété, analysé, profané ou tenté de reconnaître et d'assumer cet héritage (que ce soit par des récits tournés vers le passé ou inscrits dans un présent hanté par les restes tenaces ou ténus de ce passé)? (2016 : 10)

Ainsi, j'entreprends un travail quasi archéologique, c'est-à-dire que je souhaite revisiter mon corpus, relire les pièces de mes quatre auteurs et recenser et analyser les divers éléments religieux présents dans les œuvres afin d'en relever le sens et de « repérer les signes laissés par cet héritage dans la poétique (dans la “forme”, au-delà de la thématique) des œuvres » (Cliche et Philippe, 2016 : 10). Plus encore, à la lumière des questions soulevées par Céline Philippe et Élisabeth Nardout-Lafarge, je mettrai à l'épreuve un cadre méthodologique qui pourra, je l'espère, être utile à tout chercheur en études littéraires qui souhaite analyser la présence du catholicisme ou d'autres religions dans les œuvres littéraires d'ici et d'ailleurs. Mais si, comme je l'ai maintes fois répété, les études littéraires n'ont jusqu'à présent très peu

investi le champ de l'héritage catholique dans les œuvres littéraires québécoises² (encore moins dans les œuvres dramatiques³), elles n'ont à peu près jamais abordé cette question par rapport aux littératures francophones de l'Ontario, de l'Acadie et de l'Ouest du Canada.

Mon corpus est constitué des œuvres de quatre dramaturges masculins importants issus des divers espaces francophones du Canada. Ils sont tous nés autour de la Révolution tranquille, moment charnière s'il en est dans le développement de la conscience québécoise et franco-canadienne, mais aussi repère important dans les études littéraires au Québec. En effet, c'est dans les années 1960 que la société québécoise va rejeter de façon plutôt catégorique l'Église catholique et ses valeurs. Cependant, cette « rupture » se doit d'être nuancée, comme toutes les ruptures et autres dates charnières qui façonnent les études littéraires et théâtrales et structurent ainsi leur récit⁴. En effet,

[i]l appert que 1960 ne signe pas la sortie complète du catholicisme de la société québécoise, mais sa reconduite sous un autre régime de religiosité. Confondant fin du régime de chrétienté du Canada français clérical et fin du lien privilégié entre le catholicisme et la culture québécoise, plusieurs commentateurs ont surestimé les forces sécularisatrices ou laïcistes. [...] Ce qui prit plus de 300 ans à construire ne pouvait pas tomber en une décennie. (Meunier, 2015 : 35)

Ainsi, force est d'admettre qu'avec la Révolution tranquille est survenue une

transformation socioreligieuse [qui] s'est effectuée très rapidement, laissant croire à un écroulement du catholicisme québécois. Pourtant, depuis la Révolution tranquille, plusieurs indicateurs socioreligieux donnent à voir un Québec partagé, où, malgré une laïcisation effective de la société, une proportion considérable de citoyens semble encore attachée à l'Église catholique. (Meunier, Laniel et Demers, 2010 : 79-80)

² Quelques dossiers se sont penchés sur ces questions. Voir notamment Bergeron et Lambert (dir.), 2014 et Dupuis, Erlter et Ferraro (dir.), 2017. François Ouellet s'est aussi intéressé à la figure christique et à l'intertextualité biblique dans le roman québécois. Voir 2003a; 2003b; 2008.

³ En plus des articles de Céline Philippe déjà mentionnés, voir Cliche, 2012; Desrochers, 2002; Desrosiers, 2012; et Lafon, 2001b; 2007.

⁴ À titre d'exemple, on peut penser à la date du 15 novembre 1548 souvent invoquée en histoire du théâtre pour désigner la fin du théâtre religieux au Moyen Âge en France en raison de l'Arrêt du Parlement de Paris interdisant la représentation des mystères et autres pièces à caractère religieux. Or, il s'agit, comme le dit Alain Viala, « d'un repère commode » qui ne signifie pas que les pratiques théâtrales médiévales s'arrêtent abruptement, ni même les représentations à caractère religieux (Viala, 2005 : 44). Marie-Claude Hubert indique que les mystères « joueront longtemps encore en province – jusqu'au XVIII^e siècle, en Bretagne – et dans les autres pays d'Europe. Ce sont les “*miracle plays*” en Angleterre, les “*laudi*” en Italie, les “*autos sacramentales*” en Espagne où ils seront représentés jusqu'en 1856, date de leur interdiction » (Hubert, 2011 : 64). Pour plus de détails sur la dimension juridique de l'Arrêt du Parlement de Paris de 1548, voir Koopmans (2012).

Dès lors se développe « quelque chose d'un rapport "amour-haine" [...] à l'endroit de l'Église catholique, où le pendant positif renvoie à l'inscription dans une tradition partagée, tandis que le pendant négatif rappelle les prescriptions et les proscriptions normatives de l'Église » (Laniel, 2015 : 161). Il s'agit ici du passage du catholicisme institutionnel au catholicisme culturel où la religion continue de jouer un rôle social indépendamment de la croyance des individus. Les œuvres théâtrales contemporaines composant mon corpus font intervenir de multiples références au catholicisme, mais elles ne sont pas, hormis peut-être celles de Rhéal Cenerini, religieuses en ce sens qu'elles ne participent pas à un projet prosélyte ou encore à l'édification de la foi et de la religion catholique. Au contraire, certaines œuvres vont directement critiquer « les prescriptions et les proscriptions normatives de l'Église », alors que de manière générale, les références religieuses seront employées pour évoquer un espace, un temps, un monde et ainsi, résonner chez le spectateur qui partage ce savoir et qui provient de ce même monde. Ce sont toutes ces traces d'un catholicisme relégué à la culture, à l'expérience commune du dramaturge et des lecteurs/spectateurs que je souhaite relever afin de mettre au jour le rôle du religieux, du catholicisme, dans le théâtre québécois et franco-canadien contemporain, et cela implique forcément une lecture sociocritique des œuvres de mon corpus.

De manière générale, on peut dire que les différentes approches sociologiques (la sociocritique, la sociosémiotique) ont très peu abordé le champ théâtral, alors qu'il s'agit là, comme le proposent Patrice Pavis, et Claude Duchet avant lui, d'« un terrain privilégié de la (future) sociocritique » (Pavis, 2019 : 509). Mais Pavis indique aussi que tout le travail reste à faire, alors que certains écueils méthodologiques et critiques sont inévitables. C'est aussi le constat d'Olivier Bara qui suggère que

[l]e théâtre, forme sociale par excellence, suscite sans doute trop « spontanément » une approche relevant de la sociologie de la littérature, de la sociologie des pratiques, de la création ou de la réception, et non de la sociocritique, laquelle étudie « non pas le politique hors du texte, mais le social dans le texte,

ou encore le texte comme pratique sociale parce que pratique esthétique et partie prenante dans l'élaboration et le fonctionnement des imaginaires sociaux [...] ». (Bara, 2012 : 9 [Duchet et Tournier, 1994 : 3571-3573])

Ainsi, à une approche sociocritique, je préfère la « sociosémiotique » qui, selon Jimmy Thibeault qui s'inspire des travaux d'Éric Landowski (1989; 1997), consiste en « la représentation des discours et des comportements sociaux par des actes de langage, soit, dans le cas qui nous concerne, le discours fictionnel » (2008 : 31). Pierre Popovic, dans sa définition de la sociocritique, effectue un rapprochement avec la sociosémiotique qui pourrait être son synonyme :

Le but de la sociocritique est de dégager la socialité des textes. Celle-ci est *analysable* dans les caractéristiques de leurs mises en forme, lesquelles *se comprennent* rapportées à la semiosis sociale environnante prise en partie ou dans sa totalité. L'étude de ce rapport de commutation sémiotique permet d'*expliquer* la forme-sens (thématisations, contradictions, apories, dérives sémantiques, polysémie, etc.) des textes, d'*évaluer et de mettre en valeur* leur historicité, leur portée critique et leur capacité d'invention à l'égard du monde social. *Analyser, comprendre, expliquer, évaluer*, ce sont là les quatre temps d'une herméneutique. C'est pourquoi la sociocritique – qui s'appellerait tout aussi bien « sociosémiotique » – peut se définir de manière concise comme une *herméneutique sociale des textes*. (2011 : 16)

Pour Olivier Bara, qui s'intéresse de manière particulière à la sociocritique du texte théâtral,

une sociocritique du théâtre devrait envisager une « sociosémiotique » croisant les méthodes et les disciplines, prenant en compte texte et représentation (mise en scène, jeu, scénographie, etc.). Il s'agirait de comprendre le « sociothéâtral » à partir d'un va-et-vient, par exemple, entre la sémiologie de la représentation et des langages externes comme les scénographies de la parole publique. (2012 : 9)

Ainsi, il est nécessaire de réfléchir à l'objet théâtral comme œuvre littéraire, mais aussi comme représentation faisant intervenir « un système de signes non verbaux intégrant le visuel et le sonore, comme le corps de l'interprète ou même son statut socioéconomique mis en jeu dans l'organisation concrète de la représentation » (Bara, 2012 : 16). Il est évident que ma thèse souscrit à cette approche, m'intéressant au texte dramatique, aux didascalies et aux autres indications scéniques participant à la création de l'univers représenté et aux réseaux de sens établis d'abord par l'auteur. Mais ma thèse s'inscrit dans le champ de la littérature, en ce sens que son objet central demeure le texte dramatique.

Les définitions de la sociocritique me semblent souvent très rigides, et c'est peut-être pourquoi cette approche n'a été que très parcimonieusement appliquée au théâtre. Or, Popovic rappelle que

la sociocritique est une perspective définissable par le geste critique qui la fonde, lequel fournit les linéaments d'une pratique de lecture des textes attentive à leur interaction avec la semiosis sociale qui les environne. À partir de cette base les chercheurs sont libres de travailler avec tous les outils d'analyse interne adéquats; ils sont aussi fortement invités à faire preuve d'imagination, sur tous les plans, et particulièrement sur le plan herméneutique. (2011 : 35)

Proposer une lecture sociocritique, voire sociosémiotique du théâtre, c'est obligatoirement faire preuve d'imagination dans la mesure où les outils d'analyse interne que propose l'analyse dramaturgique telle que développée par Anne Ubersfeld, Jean-Pierre Ryngaert, Patrice Pavis et d'autres ne sont pas particulièrement adaptés à ce type d'approche. Il m'apparaît aussi difficile d'effectuer une analyse herméneutique du théâtre en faisant abstraction de la réception, ou des possibilités de réception, de ces textes. Si l'on adhère à la définition de l'herméneutique appliquée au champ théâtral que propose Patrice Pavis, soit qu'il s'agit d'une « [m]éthode d'interprétation du texte ou de la représentation qui consiste à proposer de ceux-ci un sens, en tenant compte de la position d'énonciation et d'évaluation de l'interprète » (2019 : 248), force est de constater que, comme lecteur et, compte tenu de la raison d'être du texte dramatique, comme spectateur, nous sommes appelés à analyser ce qu'on lit/voit en fonction de nos connaissances et des éléments que l'on partage avec la culture déployée dans le texte/sur scène.

Ainsi, je propose, comme le souhaite Popovic, une « lecture des textes attentive à leur interaction avec la semiosis sociale qui les environne ». Par « semiosis sociale », Popovic entend « la façon dont une société se représente ce qu'elle est et son devenir par tous les dispositifs sémiotiques de nature langagière dont elle dispose » (2011 : 15). Mais plus encore, je me propose aussi de constituer « l'encyclopédie » religieuse du lecteur-spectateur nécessaire

à la compréhension des œuvres de mon corpus. Je rejoins ainsi les travaux d'Anne Ubersfeld qui, s'inspirant directement des théories de la lecture d'Umberto Eco (1985), reprend à son compte « la notion d'encyclopédie, qui nous permet de cerner mieux le rapport du texte théâtral et du monde » (1991 : 15). En effet, il s'agit de « la collection de tout ce qu'un récepteur peut un moment donné connaître de l'univers concret comme de l'univers culturel qui l'entoure » (Ubersfeld, 1991 : 15-16). Pour Ubersfeld, l'univers encyclopédique de l'émetteur et du récepteur se divise en trois « univers de référence ». Il s'agit de « l'univers de l'expérience immédiate », de « l'univers culturel » et de « l'intertextualité ». Elle définit l'univers de l'expérience immédiate comme étant « le contexte du texte dramatique par rapport auquel le texte prend son sens » (Ubersfeld, 1991 : 17). Il s'agit précisément « du contexte d'écriture de l'œuvre, non du contexte qui serait celui de la fiction » (Ubersfeld, 1991 : 17). En ce qui concerne « l'univers culturel », il s'agit de l'ensemble des connaissances que possèdent l'auteur et le lecteur. Si l'univers de l'expérience immédiate fait référence à ce que l'émetteur et le récepteur ont « vécu », l'univers culturel fait plutôt référence à ce qu'ils « savent » (Ubersfeld, 1991 : 19). Puis, l'intertextualité, pour Ubersfeld, a « un double sens : elle renvoie à ce que les spectateurs connaissent des “œuvres” théâtrales, mais aussi des “formes” dramatiques » (Ubersfeld, 1991 : 18). Ainsi, si la sociocritique découle de la sémiotique, je propose une approche sociosémiotique flexible qui me permettra d'effectuer une analyse de la semiosis sociale, de la société telle qu'exposée dans les pièces de théâtre et du discours sur le religieux et la masculinité, mais avec une volonté de réfléchir aussi au public, au lectorat et à son encyclopédie culturelle et religieuse.

Il me semble que cette approche s'annonce particulièrement féconde dans le traitement des textes théâtraux issus des divers espaces francophones du Canada parce que, comme l'indique François Paré, « [d]ans la littérature minoritaire, on peut facilement comprendre [...] »

que le théâtre ait pu jouer – comme la poésie récitée et la chanson – un rôle mimétique de premier plan » (2003 : 172). Le théâtre est, selon lui, une « forme plus immédiate, plus directement active de la littérature » (Paré, 1994 : 68) et, avec le développement d’une culture et d’une identité francophone à l’extérieur du Québec à la suite de l’éclatement du modèle canadien-français, le théâtre a joué un rôle prépondérant dans la fondation et dans la mise en récit de cette culture.

La Révolution tranquille n’a pas eu que des répercussions au Québec et ne peut certes pas se résumer seulement en un changement socioreligieux. Sur le plan politique, on assiste, à partir des années 1960, à la montée du nationalisme québécois dont l’ancrage principal devient non plus la religion ni tout à fait la langue, mais plutôt le territoire :

La poussée souverainiste qui se fait jour au Québec entraîne une redéfinition des rapports avec les francophones hors Québec. C’est aux États généraux de 1967 que la rupture éclate au grand jour entre Québécois et Franco-Ontariens. La nouvelle vague des nationalistes québécois affirme résolument que le salut du Québec ne peut s’accomplir en même temps que le sauvetage des francophones hors Québec. L’expression « francophones hors Québec » commence à se répandre. Elle fait des Franco-Ontariens des Canadiens français de seconde zone qui, avec les autres minorités françaises hors Québec, ont soudainement le sentiment d’être abandonnés par les Québécois. (Savard, 1993 : 247-248)

Les sociologues Jean-François Laniel et Joseph Yvon Thériault précisent que « l’interprétation consacrée des États généraux de 1967 fait [...] d’eux le symbole et le moment d’éclatement définitif de la nation canadienne-française » (2016 : 3). Dans sa thèse de doctorat, Céline Philippe ajoute que « [l]es États généraux du Canada français de 1967 à 1969 sont aussi dès lors associés au moment de “rupture” du Québec avec les autres communautés francophones au Canada » (2021 : 28). Si encore une fois, la thèse de l’éclatement de la nation canadienne-française à la suite des États généraux est à nuancer⁵, il n’en demeure pas moins que cela a

pour effet de redessiner la carte francophone du pays. Dorénavant, les francophones du Québec se concevront non plus comme minoritaires au sein d’un pays, mais comme majoritaires au sein d’une province. La littérature canadienne-française suit tout naturellement ce mouvement; elle sera rebaptisée québécoise. (Brun del Re, 2019 : 2)

⁵ Voir notamment Bock (2016).

Ainsi, « l'éclatement » politique de la nation canadienne-française et le morcellement des identités francophones concourront au développement de la culture et des littératures franco-canadiennes à partir des années 1970. Les divers espaces francophones se doteront d'institutions culturelles solides, dont des maisons d'édition, des revues et des compagnies théâtrales.

En ce qui concerne le théâtre franco-canadien, il a été étudié abondamment, notamment en Ontario français⁶. Cela s'explique sans doute par la proximité de certains auteurs dramatiques, mais aussi par l'importance que le théâtre revêt dans le développement de la culture de l'identité des minorités. En effet, il « a joué un rôle central dans le passage d'une culture d'emprunt, faites de créations venues d'ailleurs, à une culture originale composée d'œuvres d'ici, disant l'âme du peuple » (O'Neill-Karch, 1992 : 17). Ce constat de Mariel O'Neill-Karch concerne le théâtre franco-ontarien des années 1970, mais il peut tout aussi bien être appliqué au théâtre des autres espaces francophones, incluant celui du Québec, « dont la dramaturgie [...] identitaire des années 70 a multiplié les reflets plus ou moins fidèles de la réalité socio-culturelle » (Godin, 2001 : 57). Cette réalité socioculturelle, c'est celle que l'on retrouve chez Michel Tremblay, mais aussi chez Jovette Marchessault, André Paiement, Antonine Maillet, Roger Auger. Leur théâtre se veut populaire, montrant sur scène un reflet plutôt réaliste de la société et des gens qui la composent. François Paré explique l'intérêt du théâtre pour les communautés minoritaires, mais plus globalement encore, pour toutes les communautés qui cherchent à se construire une identité, une histoire :

Au tournant des années soixante-dix, ce théâtre a conféré à la littérature franco-ontarienne actuelle ses caractéristiques les plus évidentes : son oralité, son appel à la communauté, son contenu politique, son désir d'agir directement sur un public privé de tout accès à l'imprimé, et souvent illettré. Le théâtre

⁶ En plus des nombreux articles et chapitres de livre consacrés au théâtre franco-canadien publiés depuis le début des années 1990, voir notamment Allaire, Godbout et Ladouceur, 2012; Beauchamp, 2005; Beauchamp et Beddows, 2001; Beauchamp et David, 2003; Beddows, 2003; Lonergan, 2008b; 2015; 2018; Nolette, 2015; 2024; Nutting, 2000; et O'Neill-Karch, 1992.

devait donc célébrer la congruence de l'écrivain avec son public; il mimait la création sacrale *par* la littérature. Le geste dramatique était donc toujours essentiellement communautaire : il était toujours cette communauté se donnant en spectacle à elle-même (2001 [1992] : 144).

À partir des années 1980, le théâtre au Québec, tout comme la littérature en général, va subir une profonde transformation. Alors que le théâtre des années 1970 au Québec était plutôt politique, participant à l'édification d'un projet nationaliste, celui des années 1980 sera résolument plus intime, plus individualiste. Cela s'explique en partie par la défaite référendaire de 1980. Il s'agit là encore d'une autre de ces ruptures qui marquent les études littéraires qu'il faut en quelque sorte nuancer (quoiqu'il y ait très certainement un changement tant dans les thèmes abordés, que dans les formes explorées). Dans sa thèse de doctorat, Céline Philippe indique que

[d]e nombreuses analyses repèrent ou établissent ainsi un lien de causalité direct entre les résultats du référendum sur la souveraineté-association de 1980 et une « désillusion » des artistes québécois ayant conduit à un « repli sur soi » de leur part (un « désengagement » politique sur le plan personnel qui aurait ensuite façonné leur œuvre subséquente) et que cet état de fait est « érig[é] en doxa » (2021 : 12).

Or sa thèse vise précisément à déboulonner l'idée que le théâtre et le roman québécois d'après 1980 n'est pas politique en s'affairant à montrer que la littérature québécoise post-référendaire met souvent en scène les années 1960, époque où la question nationale surgit. Ainsi, dans un contexte où les œuvres mettent en scène le passé, les référents de ce passé, notamment les éléments religieux, demeurent et sont particulièrement nombreux. C'est assurément le cas de l'œuvre de Michel Marc Bouchard qui fait appel à une pléthore d'éléments tirés du catholicisme dans presque toutes ses pièces, des *Feluettes* (1987) à *Embrasse* (2021).

En ce qui concerne les dramaturgies francophones du Canada, on ne peut pas parler des années 1980 comme étant en profonde rupture avec la décennie précédente. En fait, si le théâtre en Ontario se développe autour de jeunes créateurs de Sudbury, qui fonderont notamment le Théâtre du Nouvel-Ontario (TNO) en 1971, la plupart des compagnies de théâtre francophones du Canada qui auront comme mandat de proposer du théâtre de création et de

favoriser ainsi l'émergence d'une dramaturgie ne seront fondées qu'à partir de la fin des années 1970⁷. Joël Beddows revient sur la mission du TNO et indique que celle-ci est « axée sur l'interventionnisme communautaire ainsi que la création et la promotion d'une dramaturgie régionaliste inspirée directement des réalités propres aux Franco-Ontariens du Nord-Est ontarien » (2002 : 53). Ainsi, selon lui, Michel Ouellette, qui a été auteur en résidence au TNO pendant neuf ans, s'est inscrit dans ce courant en proposant « quatre productions inspirées de la condition tragique d'une population minoritaire » (Beddows, 2002 : 54). Le religieux n'est pas abordé de front dans son œuvre, mais sert tantôt d'éléments structurant la fable, tantôt d'éléments contribuant à la mise en scène du réel. À l'instar de Michel Ouellette, un auteur abondamment monté et étudié, Rhéal Cenerini est un dramaturge populaire au Manitoba. Il a cependant peu fait l'objet d'études ou d'analyses détaillées. Son théâtre, comme l'indique Lise Gaboury-Diallo, « dépasse et élargit le cadre local ou individuel de la situation des minoritaires francophones de l'Ouest et s'adresse à tous les publics » (2003 : 210). Son œuvre est cependant largement inspirée de thèmes religieux, comme l'histoire biblique, et la figure du curé et ses personnages ont souvent un caractère messianique. Si Michel Marc Bouchard, Michel Ouellette et Rhéal Cenerini sont des auteurs prolifiques qui ont beaucoup écrit et dont les

⁷ En Ontario, le Théâtre français de Toronto est fondé en 1967 (sous le nom du Théâtre du P'tit bonheur). C'est toutefois dans les années 1970 que la plupart des principales compagnies de théâtre franco-ontariennes seront fondées : le Théâtre du Nouvel-Ontario (Sudbury, 1971), le Théâtre d'la Corvée/Théâtre du Trillium (Ottawa, 1975), le Théâtre de la Vieille 17 (Rockland, 1979) et le Théâtre Cabano/Vox Théâtre (Ottawa, 1979). Le Théâtre Catapulte sera quant à lui fondé à Ottawa en 1992. En ce qui concerne l'Ouest canadien, le Théâtre la Seizième de Vancouver est fondé en 1975. En Alberta, la tradition théâtrale est particulièrement longue et riche. Le Théâtre français d'Edmonton est fondé en 1938 (sous le nom du Cercle Molière d'Edmonton). La fondation de l'Unithéâtre date de 1992. Il est le fruit de la fusion du Théâtre français d'Edmonton et de la Boîte à Popicos, une compagnie de théâtre francophone jeune public fondé en 1978. Cette dernière « monte plusieurs créations albertaines ». (Gaboury-Diallo, 2003 : 199). La Troupe du Jour de Saskatoon est fondée en 1985 et le Cercle Molière, au Manitoba, en 1925. Il s'agit de la plus ancienne compagnie de théâtre francophone au Canada. Jusque dans les années 1960, la compagnie proposait surtout un théâtre de répertoire, ce qui était la norme jusqu'aux années 1970 et 1980. Du côté de l'Acadie, le Théâtre populaire d'Acadie est fondé à Caraquet en 1974. Le théâtre L'Escaouette est quant à lui fondé à Moncton en 1978. Pour plus de détails sur les institutions théâtrales franco-canadiennes, voir Beauchamp, 2005; Beauchamp et Beddows (dir.), 2001; Beddows, 2003; Gaboury-Diallo, 2003; et Lonergan, 2015.

pièces ont été produites professionnellement, et si le théâtre a joué, dans leur espace respectif, un rôle prépondérant dans le développement des diverses cultures franco-canadiennes, ce n'est pas tout à fait le cas de l'Acadie. En effet, il semble y avoir assez peu d'auteurs dramatiques en Acadie et il y a relativement peu de pièces publiées. David Lonergan propose certaines raisons expliquant cet état de fait. Il suggère notamment que « la faible valorisation du genre, le manque de promotion de ce genre d'écriture » et le fait que les Acadiens « so[ient] éparpillés sur un vaste territoire » (2003 : 231) en soient la cause. Il indique aussi que la volonté des institutions théâtrales acadiennes d'« atteindre un large public » (2003 : 231) nuit peut-être au développement d'une dramaturgie actuelle et d'un contingent de nouveaux auteurs dramatiques. Il est évident que depuis ce constat, le théâtre acadien a connu quand même un développement important, notamment avec l'émergence de nouveaux auteurs comme Emma Haché, Gabriel Robichaud et Caroline Bélisle. Il n'en demeure pas moins qu'Herménégilde Chiasson reste l'auteur dramatique principal de l'Acadie même si la plupart de ses pièces de théâtre, toutes montées à l'Escaouette, n'ont pas été publiées⁸. Cela dit, même si le théâtre de Chiasson est résolument moderne et puise moins de manière systématique dans l'héritage religieux et la culture catholique, certaines pièces suggèrent un traitement original de la matière religieuse, particulièrement en lien avec les personnages masculins qui, aliénés, ne peuvent se soustraire à leur condition, à leur destin.

La question des personnages masculins dans la littérature québécoise et canadienne-française a été largement étudiée. C'est surtout le cas de la figure du « père » qui a connu

⁸ On lui doit plus d'une trentaine de pièces de théâtre, mais seulement une dizaine d'entre elles ont été publiées, dont *Laurie ou La vie de galerie* (2002) et *Le Christ est apparu au Gun Club* (2005). Plus récemment, trois textes ont fait l'objet d'une réédition chez Prise de parole (2022) : *L'exil d'Alexa*, *La vie est un rêve* et *Aliénor*. Sa toute dernière pièce, *L'art de s'enfuir* (2023), a également été publiée chez Prise de parole. Finalement, ses textes pour enfants et adolescents *Atarelle et les Pakmaniens* (1986), *Pierre, Hélène et Michael*, suivi de *Cap Enragé* (2012) ou encore *Le cœur de la tempête* (écrite avec Louis-Dominique Lavigne) (2010) ont été publiés.

quand même au moins deux ouvrages majeurs⁹ en plus d'une série d'articles savants publiés au cours des dernières années¹⁰. L'ouvrage de Lori Saint-Martin impressionne par l'étendue des textes analysés. Elle identifie dans son ouvrage « les figures du père qui dominent la fiction actuelle » (Saint-Martin, 2010 :16). Ces figures de la paternité sont déployées par l'entremise du père lui-même, mais surtout par l'entremise de ses enfants, notamment du fils. Cette relation père-fils est également étudiée par François Ouellet, qui adopte une approche psychanalytique et qui, sans s'attarder sur les figures spécifiques du père, s'attache à étudier de manière diachronique l'évolution de la paternité dans la littérature et, par extension, dans la société québécoise. Il n'hésite pas à faire un parallèle entre l'incapacité du Fils à passer au rang de Père et l'incapacité pour le Québec d'accéder à son indépendance. Dans les deux cas, ces ouvrages, fort intéressants sur le plan méthodologique et conceptuel, n'abordent que très brièvement le théâtre. C'est également le cas de l'imposant ouvrage de Victor-Laurent Tremblay (2011) sur la masculinité dans la littérature québécoise. Adoptant une approche résolument mythocritique, Tremblay propose également une analyse diachronique de la littérature québécoise tout en identifiant les figures mythifiées du masculin, qu'il s'agisse par exemple du soldat, du patriote, du sportif ou encore, du père.

En ce qui me concerne, les personnages masculins seront analysés sous le prisme de l'héritage catholique et son impact sur leur construction, sur leur identité et sur les valeurs auxquelles ils se doivent de correspondre en tant que modèle exemplaire, typique, de l'homme

⁹ Voir Ouellet, 2013 [2002] et Saint-Martin, 2010. D'autres ouvrages se sont consacrés à la figure du père depuis le début de cette thèse, notamment l'ouvrage de Godin (2021), qui est moins pertinent pour mon propos, et un autre de François Ouellet (2025) dont je parlerai au chapitre 3.

¹⁰ Ne serait-ce que par rapport à la littérature franco-ontarienne et québécoise, la question du père (en particulier du rapport père-fils) dans le théâtre et le roman a fait l'objet de près d'une centaine d'articles, de chapitres de livre et de thèses de maitrises et de doctorat. Cette question a cependant été beaucoup moins étudiée du côté des littératures acadienne et francophone de l'Ouest. Il existe de nombreux ouvrages sur la masculinité et le théâtre dans le monde anglo-saxon.

canadien-français. Ainsi, une fois que j’aurai identifié clairement l’héritage catholique et les référents religieux qui se déploient dans les œuvres de mon corpus, je pourrai analyser comment la société (et notamment le religieux) telle que présentée dans les textes dramatiques influence la construction des personnages masculins, leurs choix, leurs relations.

Les deux premiers chapitres de ma thèse proposeront une sorte de cartographie de l’imaginaire religieux déployé à l’intérieur des œuvres. Je souhaite identifier les traces, les allusions, les références au religieux qui se trouvent dans les œuvres et en dégager les fonctions et les rôles que le recours au religieux joue à la fois dans le choix des thématiques abordées et des personnages proposés que dans l’architecture même des œuvres, dans leur forme. La première fonction qu’on peut attribuer aux références religieuses à l’intérieur de mon corpus est une fonction référentielle, à la fois spatiale et temporelle. En fait, la présence du religieux dans les œuvres participe activement à l’établissement d’un certain cadre spatio-temporel, cadre qui correspond assez souvent à l’espace et à l’époque canadiens-français. Ainsi, mon premier chapitre porte précisément sur cette fonction et sur la société fortement marquée par le catholicisme qui se dégage des textes constituant mon corpus, et plus particulièrement, des drames historiques de Michel Marc Bouchard et de Rhéal Cenerini. La dramaturgie de Michel Marc Bouchard a été abondamment commentée, tant par l’auteur lui-même, que par la presse spécialisée ou la critique universitaire. Ce n’est pas le cas de l’œuvre de Rhéal Cenerini. Elle est certes mentionnée (voire effleurée) dans certains articles et chapitres d’ouvrages consacrés au théâtre de l’Ouest canadien¹¹, mais la plupart de ses pièces de théâtre n’ont pas fait l’objet d’une analyse approfondie, hormis *Li Rvinant* (2011) et, plus récemment, *1818*¹². Pourtant, les

¹¹ Voir notamment Joubert, 1992; Hébert, 1994; Gaboury-Diallo, 2003; Moss, 2005 et 2010; Sing, 2013; et Valenti, 2016.

¹² Voir Gaboury-Diallo et Hrynyshyn, 2012; Morris, 2024.

pièces de Rhéal Cenerini ont presque toutes été produites (au Cercle Molière ou ailleurs), ou à tout le moins présentées devant public, et ont presque toutes été publiées aux Éditions du Blé¹³. Cenerini apparaît également dans le *Dictionnaire des artistes et des auteurs francophones de l'Ouest canadien* (Morcos, 1998 : 53-54), de même que dans l'*Anthologie de la poésie franco-manitobaine* (Léveillé, 1990)¹⁴. Quant à mon deuxième chapitre, il souhaite s'attarder à la fonction structurante que joue le religieux sur le plan formel et plus particulièrement dramaturgique. En effet, si les références religieuses permettent de situer l'intrigue dans un cadre spatio-temporel très précis, elles viennent aussi parfois influencer la construction même des pièces de théâtre. Certaines références ont pour effet de structurer la logique interne des pièces et de caractériser certains personnages qui jouent un rôle précis dans la fable en fonction des personnages bibliques ou religieux auxquels ils sont associés. L'objectif de ce chapitre est donc de mettre au jour les réseaux de sens sollicitant le catholicisme présents dans les œuvres de mon corpus, en particulier celles de Michel Ouellette et d'Herménégilde Chiasson, en s'attardant notamment sur les nombreuses références intertextuelles qui ponctuent, voire structurent certaines œuvres et en influencent inévitablement la réception. Avec ces deux premiers chapitres, j'espère proposer une sorte de cartographie de l'imaginaire religieux

¹³ Sa première pièce, *Aucun motif*, suivie du poème *Liberté*, et de la courte pièce *Les partisans*, est publiée en 1983. Ses autres pièces publiées sont : *Kolbe et La femme d'Urie* (1996), *Laxton*, suivi de *La tentation d'Henri Ouimet* (2004), *Li Rvinant* (2011), *Nanabozho et le tambour* (2017), *L'ennemi du peuple* (2018) et *1818* (2019).

¹⁴ Au sujet de cette anthologie et des choix éditoriaux qui ont mené à sa constitution, voir l'article de Rémi Labrecque (2023). Il est intéressant de noter que Cenerini occupe la toute dernière place de cette anthologie, alors qu'il n'avait fait paraître, au moment de sa parution, qu'un seul poème, soit « Liberté », publié en 1983 avec ses premières pièces de théâtre. L'anthologie propose un poème inédit de Cenerini, « L'étable », écrit en mars 1989. Léveillé affirme que « dans les poèmes de Rhéal Cenerini, c'est le bon air franc et réaliste de la campagne qui se lève » (Léveillé, 1990 : 98). Il ajoute que « [l]es poèmes les plus récents qu'il signe parlent de cet attachement à la terre dans un ton franc et direct qui laisse croître les images de fraîcheur qu'exhale la nature en un spectacle de simple merveille » (Léveillé, 1990 : 538). Cenerini a publié, en fin de compte, très peu de poèmes, se concentrant davantage sur le théâtre. Or, un peu comme Ingrid Joubert qui, au début des années 1980, a encouragé Cenerini à faire paraître son théâtre aux Éditions du Blé, Léveillé semble dépasser le rôle attendu de l'anthologie qui consigne les textes d'une manière historique pour témoigner de ce qu'est une littérature donnée pour montrer également ce qu'elle pourrait être en encourageant des poètes jusque-là inédits (comme Cenerini, mais aussi François-Xavier Eygun).

présent dans les œuvres de mon corpus, une analyse des références religieuses et de la place qu'elles occupent dans les textes dramatiques issus des différents espaces francophones du Canada et la constitution d'une « encyclopédie » religieuse utile aux lecteurs profanes dont je suis.

Enfin, mon troisième chapitre se concentre davantage sur les personnages et la relation qui unit le religieux et la masculinité dans les œuvres de mon corpus. Les œuvres de mon corpus sont peuplées de personnages masculins complexes dont la caractérisation semble déterminée, du moins en partie, par le catholicisme. Les diverses figures masculines correspondent à des personnages bibliques signifiants – le Christ, Abraham, Isaac, Judas – ce qui influence à la fois les relations entre les personnages, mais aussi leurs actions, ces hommes s'inscrivant dans la tradition, dans l'imaginaire collectif. Leur histoire étant connue d'avance, ces figures s'insèrent dans un cycle où le sacrifice, la violence et la possibilité (ou non) de rédemption se côtoient, se transmettent, se perpétuent. À ces figures symboliques s'ajoute une figure concrète : celle du prêtre qui, se présentant comme la somme des autres figures, se révèle particulièrement ambivalente et souvent contre-exemplaire. Dotées d'une agentivité limitée, voire factice, toutes ces figures semblent être victimes de l'Histoire et du poids des institutions et des attentes sociales, mais aussi, parfois, victimes de l'histoire, de la fable à laquelle elles appartiennent.

L'intérêt de ma thèse réside précisément dans cet alliage de la religion et de la masculinité. La religion catholique est, avec la langue française, le pilier de la société canadienne-française. Elle a joué un rôle capital dans le développement de la culture canadienne-française, structurant la société, mais aussi la pensée. Je crois que la religion joue encore, du moins en partie, ce rôle dans notre imaginaire et que les écrivains, qui cherchent à penser leur place dans le monde et à offrir une réflexion sur la société, invoquent divers

référents religieux pour mettre en scène ce monde qu'ils cherchent à dépeindre. Je pars donc à la recherche des traces d'une religion qu'on a rejetée à l'intérieur d'œuvres dramatiques importantes, puissantes, reflets d'une société chamboulée, en perte de repères et en perpétuelle reconstruction.

CHAPITRE 1 : LA FONCTION RÉFÉRENTIELLE DU CATHOLICISME

Les multiples allusions à la religion catholique à travers mon corpus jouent un premier rôle qui est à mon avis essentiellement référentiel en ce sens que les éléments propres au catholicisme participent directement à la construction du cadre spatio-temporel, de l'environnement, du contexte dans lequel les personnages évoluent, et de la société qui est représentée à même la fable, et, ce faisant, fournissent un cadre interprétatif assez précis. En fait, la référence religieuse contribue à créer l'« effet de réel », dont parle Roland Barthes (1984), et qui serait le « fondement de ce vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité » (1984 : 174). Ce « vraisemblable inavoué » est plutôt assumé chez les auteurs de mon corpus dans la mesure où les éléments réalistes côtoient régulièrement d'autres éléments symboliques ou métaphoriques, créant un univers à la fois réaliste et symbolique puissant. Or, force est d'admettre que, parfois, les références catholiques agissent d'abord comme « détail concret », c'est-à-dire comme « la collusion directe d'un référent et d'un signifiant » (Barthes, 1984 : 174), et la signification de ces références n'est autre que ce qu'elles représentent purement et simplement : un réfectoire, une soutane, une église. Ces éléments participent ainsi à l'établissement de « l'illusion référentielle » (Barthes, 1984 : 174), primordiale au théâtre puisqu'elle est « *the basis for the spectator's pleasure (seeing the real world represented before him)* » (Pavis, 1987 : 122). Cette illusion référentielle qui fait que, comme spectateur au théâtre tout particulièrement, « *we see the referent of the sign, when, in fact, what we have before us is only its signifier* » (Pavis, 1987 : 122), mène à une certaine confusion, surtout sur le plan théorique, en raison notamment de la présence de « *several levels of reality* » (Pavis, 1987 : 122). Ces multiples niveaux de réalité

sont théorisés d'abord par Roman Ingarden (1971), qui propose trois catégories de signes au théâtre : « *Objects discursively referred to* », « *Objects shown directly (actor, props) – not discursively referred to* », « *Objects discursively referred to and shown on stage* » (Pavis, 1987 : 122-123). Rapidement, Pavis démonte un peu cette théorie en revenant sur l'illusion référentielle et sur ce qu'il appelle « *the illusion of a referent* » (1987 : 123). Il postule en fait que « *[i]n the theatre, everything is real except reality* » (1987 : 123). En effet, cela est juste dans la mesure où ce qui est vraiment vrai sur scène, ce sont les acteurs, les éléments de décor et c'est à nous, les spectateurs, d'en faire sens, c'est-à-dire de décoder les signes proposés et d'en dégager précisément un ou plusieurs réseaux de sens. Ces signes sont inévitablement chargés d'une signification particulière au regard de l'Histoire et de la société (représentée dans le texte dramatique et vécue de près ou de loin par le public). Le public joue un rôle actif dans la sémiotisation du spectacle théâtral, alors que la fiction proposée sur scène (et dans le texte théâtral) se heurte au « vrai monde » où le spectateur/le lecteur reçoit la pièce de théâtre. Cela veut donc dire que la sémiotisation du spectacle se fait en fonction des connaissances du public, de son encyclopédie et de sa culture commune dont je parlais dans mon introduction, à partir des travaux d'Ubersfeld et d'Eco. Ainsi, à titre d'exemple, quand, dans le prologue de la pièce *Les Feluettes ou La répétition d'un drame romantique* (1987), première pièce de Michel Marc Bouchard à solliciter de manière importante les références catholiques, le personnage de Monseigneur Bilodeau apparaît tout vêtu de ses habits épiscopaux, ce que nous percevons, c'est un acteur qui joue un évêque. La présence de l'acteur, son costume, ce sont tous des éléments concrets contribuant à l'établissement de « l'effet de réel ». Mais, la vue d'un évêque renvoie aussi au passé catholique, au pouvoir exercé par l'Église, et la perception

du public¹⁵ se voit teintée de son expérience avec les différentes formes de pouvoir, notamment religieux (et aussi par la proposition du metteur en scène et de l'équipe artistique qui devancent les spectateurs dans la lecture du spectacle). Or, même si cette thèse ne porte que sur le texte dramatique, et non sur sa dimension spectaculaire, il n'en demeure pas moins, comme l'affirment Christian Biet et Christophe Triau, que

l'activité du lecteur [de théâtre] est là : produire en fonction du texte et en fonction de lui-même une actualisation fictive dans un monde fictif et/ou sur une scène fictive, ou plus précisément déterminer ce que la pièce raconte en fonction de la manière dont cette fiction est mise en œuvre dans le texte lui-même. (2006 : 608)

Ils ajoutent que « le premier temps de son activité », c'est de

se donner à lui-même la lecture d'une histoire (ou de plusieurs histoires) grâce à un support destiné à produire du sens, autrement dit grâce à un texte. Et, pour cela, il utilise naturellement les références qu'il a : son corps, la société dans laquelle il vit, l'idée qu'il a des hommes et du monde, et les informations qu'il détient sur le système référentiel que le texte lui propose. (Biet et Triau, 2006 : 609)

Les allusions au catholicisme dans les œuvres de mon corpus, et en particulier, dans celles de Michel Marc Bouchard et de Rhéal Cenerini, concourent précisément à la mise en place de ce système référentiel, à la fois dans l'établissement du cadre spatio-temporel, qui permet au lecteur d'identifier l'espace et le temps dramatique, et du contexte social (historique, politique, religieux) déployé à même les diverses pièces de théâtre. Les diverses allusions au religieux deviennent alors des indices fort éclairants et contributifs à l'élaboration d'un cadre interprétatif précis, ce qui explique, d'une part, la fonction référentielle de la religion catholique au théâtre.

Ainsi, « l'effet de réel » et « l'illusion référentielle » découlent des choix de mise en scène et des diverses conceptions privilégiées par les artistes de la scène lors de la représentation, mais aussi du texte lui-même. Dans *Le bruissement de la langue*, Barthes se

¹⁵ Comme le dit Wladimir Kryszinski : « *The referent has thus a primarily heuristic function, situating the text and its interpretation according to presuppositions implied by referents common to the dramatist and the spectator* » (1987 : 139).

pose cette question : « Tout, dans le récit, est-il signifiant, et, sinon, s'il subsiste dans le syntagme narratif quelques plages insignifiantes, quelle est, en définitive, si l'on peut dire, la signification de cette insignifiance? » (1984 : 169) Lucie Hotte indique que « [l]e roman est un genre économique. Puisqu'il est impossible d'y dire tout, les éléments présents ont nécessairement fait l'objet d'un choix et ne sont donc pas gratuits ». Elle ajoute que « [l]es renseignements [contenus dans le roman] ont pour but de conduire le lecteur à construire certains réseaux de sens » (Hotte, 2001 : 40). Si le roman est un genre économique, le théâtre l'est encore davantage puisqu'il n'a pas à souscrire aux contraintes formelles du genre narratif, qui implique forcément une description plus ou moins longue des lieux, des personnages, des atmosphères. Ces descriptions, qu'on retrouve parfois dans le texte dramatique (notamment dans les textes classiques où les didascalies sont généralement peu nombreuses), se présentent davantage dans le paratexte, « ce texte imprimé (en italiques ou dans un autre type de caractère le différenciant toujours visuellement de l'autre partie de l'œuvre) qui enveloppe le texte dialogué d'une pièce de théâtre » (Thomasseau, 1984 : 79)¹⁶.

Par conséquent, dans un texte théâtral, les références au religieux peuvent se trouver tant dans les indications spatio-temporelles à même le dialogue, ou le « *texte à dire* », pour reprendre la terminologie de Biet et Triaud, que dans les indications scéniques, les didascalies ou le « *texte pratique* », ou encore dans « une série de troisièmes textes, composés par le

¹⁶ Thomasseau développe sa théorie du « para-texte » en même temps que Gérard Genette, son contemporain. Il l'applique néanmoins au théâtre et propose une liste d'éléments paratextuels propres au genre théâtral : « [l]es titres », « [l]a liste des personnages », « [l]es premières indications temporelles et spatiales », « [l]es descriptions du décor ou le para-texte initial de l'acte », « [l]e para-texte didascalique » et « [l]es entractes ou le texte éludé » (1984 : 80-81). Il suggère également une définition du « péri-texte » comme étant « la série de textes provoquée par l'impact d'une œuvre sur le public : libelles, articles, préfaces, postfaces, etc. » (1984 : 79). Évidemment, Gérard Genette va développer davantage le concept de paratexte, en distinguant notamment le péri-texte de l'épitéxte (1987 : 10-11). En ce qui concerne la préface des *Feluettes*, ainsi que celle de toutes les pièces suivantes de Bouchard, l'auteur les prépare lui-même afin qu'elles accompagnent l'édition imprimée de ses textes. Ainsi, ses préfaces appartiennent au péri-texte, au même titre que les didascalies, ce qui, pour Thomasseau, constituait à l'origine le « para-texte ». Voir Genette, 1982; 1987. Voir aussi Huffman et Sauvé, 2003 : 11-15. Pour les préfaces chez Bouchard, voir Huffman, 2003.

dramaturge, le metteur en scène ou même notés par le souffleur au XIX^e et XX^e siècles, qui figurent la mise en œuvre de l’articulation du texte à dire et du texte pratique à un moment précis de l’histoire de la lecture et de la représentation du texte » (Biet et Triaud, 2006 : 548). Patrice Pavis propose d’ailleurs une distinction importante entre les « indications scéniques » et les « indications spatio-temporelles ». En effet, ces dernières sont « les mentions explicites, dans le texte dramatique, d’un lieu, d’un temps – et aussi d’une action, d’une attitude ou d’un jeu de personnages. Ces mentions sont “entendues” par le lecteur-spectateur et elles contribuent à l’établissement de la fiction » (Pavis, 2019 : 269). Ces indications « appartiennent » au texte dramatique, alors que les indications scéniques, qui « ne sont pas entendues par le spectateur » (Pavis, 2019 : 269) ne constituent pas « un genre autonome, une écriture homogène », ce qui fait qu’« [o]n ne peut [l’]étudier qu’à l’intérieur du texte dramatique tout entier et clos, comme un système de renvois de conventions, donc en rapport à la dramaturgie » (Pavis, 2019 : 268). Pavis ajoute que « [les indications scéniques] constituent toujours un intermédiaire entre le texte et la scène, entre la dramaturgie et l’imaginaire social d’une époque, son code des rapports humains et des actions possibles » (Pavis, 2019 : 268)¹⁷. Les troisièmes textes que sont notamment les préfaces, les postfaces et les autres documents entourant la publication du texte dramatique témoignent d’une certaine vision de l’auteur et de sa compréhension, bien que quelquefois très limitée, du monde qui se déploie dans la pièce de théâtre, et viennent parfois cristalliser le projet d’écriture des

¹⁷ Pour Marie Bernanoce, « le texte didascalique, au-delà de lui-même, participe d’une poétique d’ensemble fondant la théâtralité telle que nous nous la représentons aujourd’hui dans le théâtre occidental » (2009). Ainsi, l’analyse du texte théâtral comme texte littéraire à part entière se doit d’inclure les éléments péri-textuels, dont la préface et le texte didascalique. Marie Bernanoce privilégie « la notion de voix didascalique » puisqu’elle « permet alors de désamorcer les représentations utilitaristes et fonctionnelles du texte didascalique reposant sur une bi-partition étanche entre didascalies et dialogue héritée du fonctionnement classique érigé en modèle » (Bernanoce, 2009) et de concevoir le texte théâtral comme un texte littéraire autonome, complet. Si les auteurs de mon corpus exploitent tous la didascalie et les autres éléments péri-textuels, cela est bien inégal d’un auteur à l’autre ou d’une pièce à l’autre.

dramaturges et établir en quelque sorte leur propre rapport au religieux, ce qui est particulièrement pertinent pour notre propre réception du texte dramatique. Les références au religieux, abondantes dans les dialogues, les didascalies et le péritexte chez Michel Marc Bouchard et Rhéal Cenerini, participent à la construction de l'univers fictionnel et, tout particulièrement, à l'établissement d'un rapport précis à l'Histoire, rapport dont l'historicité est particulièrement nourrie par le catholicisme.

Dans ce premier chapitre, je me propose donc de relever les diverses allusions au catholicisme qui viennent contribuer directement à l'établissement du système référentiel dans les pièces de Bouchard et de Cenerini, en particulier dans leurs pièces historiques, puisque dans ces dernières, les références religieuses participent à la création (ou à l'évocation) d'un cadre spatio-temporel bien précis, soit celui de l'espace canadien-français d'avant la Révolution tranquille. En comparant les pièces de Bouchard et celles de Cenerini, j'entends montrer comment ces références inscrivent les pièces dans ce que Linda Hutcheon appelle « la fiction historique postmoderne », suggèrent un contexte précis, contribuent activement à la création d'un « hétéocosme fictif » (Sarkonak, 1991 : 100) qui se déploie à même les textes dramatiques (et éventuellement, la scène) et en fin de compte, fournissent un cadre de référence et mobilisent un savoir encyclopédique desquels découlent la compréhension, voire l'interprétation des textes. Comme nous le verrons cependant, les références au catholicisme servent à établir le cadre spatio-temporel dans les pièces de théâtre de Bouchard et de Cenerini, même si le rapport à l'Histoire diffère d'une pièce à l'autre et, surtout, d'un auteur à l'autre.

Les traces du catholicisme : entre réalisme et postmodernisme

Michel Marc Bouchard et Rhéal Cenerini, deux auteurs dramatiques nés autour de la

Révolution tranquille¹⁸ connaissent des trajectoires radicalement différentes¹⁹, mais ils sont tous les deux fascinés par la religion catholique qui joue, de ce fait, un rôle déterminant dans leur œuvre, tant dans les thèmes abordés, que dans la société mise en scène ou encore dans la structure même des pièces de théâtre. Tous deux se réclament d'un héritage catholique commun et s'en inspirent directement comme en témoignent leurs propres réflexions sur leur travail qui sont transmises à travers les préfaces, mais aussi les entretiens et autres entrevues spécialisées qui, dans le cas de Bouchard en particulier, sont très nombreuses²⁰. En effet, dans un entretien qu'il a accordé à Shawn Huffman en 2007, Bouchard décrit son « premier rapport à la littérature et aux histoires fantastiques » ainsi : « Les mythes auxquels j'ai été confronté sont ceux entourant la religion, transmis et représentés par la parole du rituel de la messe. Il y avait là quelque chose de complètement irréel et de profondément exotique, surtout pour quelqu'un du Lac-Saint-Jean » (Huffman, 2007 : 16). La messe et ses éléments liturgiques, voire spectaculaires, agissent comme lieu de découverte d'un monde fantastique, mais extérieur, « exotique », surtout pour un enfant grandissant hors des « grands centres ». Il expose le décalage entre ce que la mythologie catholique propose et la vie rurale du Québec

¹⁸ Michel Marc Bouchard est né en 1958 et Rhéal Cenerini, en 1961.

¹⁹ Bouchard est un écrivain québécois de carrière primé, célèbre et reconnu dans la francophonie internationale, alors que Cenerini, auteur franco-manitobain, accorde à « [l']écriture [...] une aussi grande place [qu'il] peut lui donner parmi toutes les autres occupations qu'on a en vieillissant, que [lui] [a] dû avoir, en tout cas, en vieillissant » (Hallion, Nayet et Leblanc, 2015 : 143)

²⁰ Une analyse socio-sémiotique, voire sociocritique, met en garde tout chercheur qui veut analyser une œuvre littéraire à partir de ce qu'en dit son auteur. Isabelle Tournier et Stéphane Vachon suggèrent justement que la sociocritique « partage [...] la notion de “texte” avec les critiques thématique, psychanalytique, sémiotique, narratologique. Comme elles, la sociocritique entretient un doute méthodique à l'égard de l'intentionnalité, de l'investissement subjectif (de l'auteur et du lecteur), du reflet œuvre/réalité sociale, de la confusion personne-personnage, auteur-narrateur, etc., mais elle postule l'existence, dans le texte, d'une référence à l'extérieur, à de l'intertextuel ou du non-textuel, au socio-historique; elle y voit une attitude à l'égard de la société, posée comme lieu de valeurs, présentes ou absentes, positives ou négatives, qui doivent être mises au jour : la littérature se charge d'une existence sociale informée par ces attitudes qui appartiennent à l'ordre des visions du monde, de l'imaginaire collectif, des idéologies, des mentalités de groupe, etc. » (Tournier et Vachon, 1992). Ainsi, comme nous le verrons tout au long de cette thèse, Bouchard et Cenerini, mais aussi Michel Ouellette et Herménégilde Chiasson, mettent en scène une société précise, ancrée dans le temps et dans le territoire, ancrée aussi dans l'Histoire et dans la littérature, une société informée par un imaginaire collectif et culturel franco-canadien dont les fondements sont, en partie du moins, issus du passé canadien-français et du catholicisme.

des années 1950 et 1960. Certes, le Québec de l'époque subit de profondes transformations, mais elles surviennent plus tardivement et peut-être avec moins de force dans les régions plus éloignées comme le Lac-Saint-Jean. Étant né en 1958, Bouchard connaît la désaffection de la société québécoise envers l'Église, la vit certainement, mais sans avoir vécu la grande noirceur et l'oppression de l'institution religieuse dans la première moitié du XX^e siècle qui mène à son rejet au milieu des années 1960. Il est tout de même intéressant de relever, dans les propos de Bouchard, à quel point un décalage semblait exister entre l'histoire biblique et sa mythologie, l'imaginaire qu'elle façonne et les paroissiens québécois si fidèles à l'Église catholique et à sa morale qui en constituaient les principaux récepteurs. Ce décalage existait – et existe sans doute encore aujourd'hui, quoique dans une moindre mesure en raison des technologies de l'information – aussi dans la société québécoise sur le plan de la culture savante entre les gens instruits et les gens sous-scolarisés ou encore entre les gens vivant dans les grands centres et ceux évoluant à l'extérieur des grandes villes : « Mais pour ce qui est de cette différence entre la culture populaire et la culture littéraire ou la Culture avec un grand C, c'est l'accessibilité. Elle n'était pas accessible aux masses, au peuple » (Huffman, 2007 : 20). Cette notion de décalage, celui entre le religieux et le profane, la culture et l'inculture (ou culture savante et culture populaire), les grands centres et les régions, la ville et la banlieue, est au cœur de toute l'œuvre dramatique de Michel Marc Bouchard qui déploie un monde profondément ancré dans le territoire, mais constitué de tout un univers symbolique et métaphorique fortement imprégné du mythe, de la légende, du folklore, et aussi de la culture générale, savante et populaire. D'ailleurs, toujours dans son entretien avec Huffman (2007), Bouchard mentionne son passage au Séminaire de Métabetchouan à la fin des années 1960 où il a eu accès à une instruction religieuse, mais aussi à une culture classique et à une vie intellectuelle et artistique assez riche, aux antipodes de bon nombre de Québécois. Avec d'un côté, cette fascination pour la

cérémonie liturgique, le rituel catholique et sa théâtralité inhérente, et de l'autre, cet accès à la culture savante du Collège, mais aussi à la culture populaire de Saint-Cœur-de-Marie, son village natal au Lac-Saint-Jean, cela résume assez bien l'inscription de l'œuvre de Bouchard dans la société, dans le concret, même s'il assure « [qu'il] n'y jamais eu de volonté politique dans [son théâtre] » (Huffman, 2007 : 21). Cependant, même s'il se dit apolitique, même s'il refuse les étiquettes, notamment celle d'être un auteur de « théâtre gai », alors que l'homosexualité est abordée dans presque toute son œuvre, ou encore d'être un dramaturge du terroir²¹, il n'en demeure pas moins que son théâtre, par le truchement du mythe (non pas par sa réécriture, mais par son inspiration ou son activation) et par des appels à la culture tantôt populaire, tantôt savante, propose un discours sur la société québécoise et sur le territoire, sur les relations humaines (amoureuses, familiales) et sur le tragique de l'existence dont rendent compte justement les références religieuses mobilisées dans ses œuvres.

Rhéal Cenerini est lui aussi très marqué par l'héritage catholique de la société franco-manitobaine dont il se réclame ouvertement, alors qu'il « puis[e] [...] au cœur de l'héritage religieux qui est le [s]ien » (Kolbe, 1996 : vii) pour écrire. Mais contrairement à Bouchard, qui réfléchit abondamment à son œuvre, fournissant dans de nombreuses entrevues, mais aussi, comme nous le verrons, dans ses préfaces, certaines clés de compréhension, Cenerini ne s'est pas engagé dans ce type d'entreprise. Il est donc plus difficile d'avoir accès au projet d'écriture de l'auteur franco-manitobain et à son rapport au religieux. Dans une entrevue réalisée par les Éditions du Blé et publiée dans leur ouvrage collectif soulignant leur 40^e anniversaire intitulé *Voix : portraits de douze auteurs* (Hallion, Nayet et Leblanc, 2015), il a répondu, comme les autres auteurs choisis, à « deux séries de questions – la première portant sur leur carrière et

²¹ Voir Girard, 2021 et Meunier, 2023. Dans ces entrevues plus récentes et postpandémiques, Bouchard livre certaines réflexions plus politiques, par rapport à la culture, à la langue française et au mouvement LGBTQ2+.

leur œuvre, la seconde, inspirée des jeux littéraires de la bande à Proust, Pivot et compagnie » (Hallion, Nayet, et Leblanc, 2015 : 8). Le dramaturge explique notamment que l'écriture de *Kolbe* (1990), pièce historique qui fictionnalise les derniers jours de saint Maximilien Kolbe dans une cellule du camp de concentration d'Auschwitz, lui a été inspirée par un de ses amis, Mgr Albert Fréchette, qui « [lui] avait demandé [s'il] avai[t] déjà pensé écrire quelque chose sur un thème religieux. [...] D'ailleurs, c'est Monseigneur Fréchette qui le premier [lui] avait parlé de [Kolbe] » (Hallion, Nayet et Leblanc, 2015 : 149)²². Quant à sa pièce *1818*, elle a été commandée par l'Archidiocèse de Saint-Boniface pour célébrer le 150^e anniversaire de la cathédrale²³. Il va sans dire, comme nous le verrons en fin de chapitre, que ce rapport de proximité au catholicisme teinte inévitablement la réception de son œuvre (ce qui pourrait peut-être expliquer un certain manque d'intérêt de la critique universitaire, mais ce n'est là qu'une hypothèse). Cela n'empêche cependant pas Cenerini de proposer un regard assez lucide sur l'Histoire de l'Église dans l'Ouest canadien en abordant de front des enjeux actuels comme les écoles résidentielles ou l'installation de prêtres africains dans les paroisses catholiques francophones et de multiplier les références au catholicisme pour mettre en scène une société canadienne-française entre la réalité et la fiction, au cœur de la grande Histoire mondiale et, pourquoi pas, de la grande Histoire religieuse. Bref, pour Cenerini et Bouchard, l'héritage

²² Cela reprend essentiellement ce qu'il avait dit dans une entrevue parue dans *La Liberté* entourant la production de *Kolbe* en 1990. Voir Descamps, 1990 : 12.

²³ *L'ennemi du peuple*, pièce de Cenerini montée par le Cercle Molière en 2018 est également une commande de Geneviève Pelletier, directrice artistique du Cercle Molière. Mais cette fois-ci, il s'agissait plutôt de s'inspirer de l'œuvre du dramaturge norvégien Henrik Ibsen. À la lumière de l'entrevue qu'il a donnée dans l'ouvrage collectif soulignant le 40^e anniversaire des Éditions du Blé, on constate que Cenerini ne cherche pas à faire œuvre dans la mesure où ses pièces sont tantôt le fruit d'une commande, tantôt inspirées par ses amis, ou des auteurs comme Sartre, Beckett, Pirandello ou Claudel. Alors qu'on lui demande quels sont les thèmes qui traversent son œuvre, il répond que « [l]es choses [qu'il] identifierai[t] seraient quand même assez vagues. Quête d'identité. Conflit. Ce qui peut nous motiver à agir. L'argent. Le pouvoir. L'influence que ces choses-là ont sur les relations humaines, sur les structures qu'on met en place. » Enfin, il ajoute : « Ça, c'est quelque chose qui revient : comment les gens réagissent lorsqu'ils sont placés dans des situations limites » (Hallion, Nayet et Leblanc, 2015 : 153). Il est intéressant de noter que dans l'entrevue, il n'aborde jamais directement la question de la religion, alors que son œuvre est truffée de références religieuses.

religieux qu'ils ont en commun constitue l'un des points de départ de la construction du système référentiel de leurs œuvres dramatiques et, plus particulièrement, de leurs drames historiques.

Le drame historique s'avère un genre particulièrement propice à l'évocation du religieux, d'autant plus que l'histoire canadienne-française a été profondément marquée par le catholicisme. Florence Fix définit « le drame historique » comme « une forme qui exige un hypertexte et joue constamment sur l'allusif, revendiquant donc un public capable d'appréhender les clins d'œil à des hommes politiques, des scandales financiers, bref des faits récents ou contemporains » (Fix, 2016 : 14). Fix, comme Florence Naugrette (2001) et Anne Ubersfeld (1993) avant elle, réfléchit au drame historique en le situant dans son contexte d'émergence, soit le XIX^e siècle, et s'intéresse à son évolution alors que vers la fin du siècle, il entre en concurrence avec d'autres formes théâtrales apparues plus tôt, notamment le drame romantique, mais aussi la comédie historique et le mélodrame historique. Naugrette s'affaire à montrer l'évolution du drame historique de la Révolution française, où les auteurs « qui ont choisi leurs sujets aussi bien dans l'histoire biblique ou antique que dans le passé national » cherchent à « montrer une image unie du peuple, [à] prendre leurs sujets dans les grandes heures de France » (2001 : 190), à celui de la Restauration, où « [l']enjeu de [“la scène historique”] est ouvertement politique : il s'agit de montrer le peuple à l'œuvre dans l'histoire, et de critiquer le principe monarchique en brossant un tableau satirique du pouvoir » (Naugrette, 2001 : 189). Il s'agit essentiellement d'un « théâtre didactique, qui vise à commenter au jour le jour l'actualité politique en utilisant pour justifier le présent l'histoire plus ou moins ancienne » (Naugrette, 2001 : 194). Il est intéressant de voir, comme le montre Jane Moss dans son article intitulé « Jouer des H/histoires : les théâtres francophones du Canada », que le drame historique francophone au Canada (et au Québec en particulier) est

passé par la même évolution, se voulant d'abord didactique, voire hagiographique pour être de plus en plus critique et politique avant d'entrer dans une ère « postnationale ». En fait, Moss affirme qu'

à partir des années 1980, les dramaturges [québécois] trouvent de l'inspiration dans les histoires de gens ordinaires pour réviser l'image collective de la province et pour nuancer la définition de l'identité québécoise. Dans cette période, on voit la théâtralisation de la vie communautaire et quotidienne dans le passé [...]. Souvent, ce sont les petites histoires familiales qui révèlent des secrets honteux avec des conséquences parfois tragiques. (Moss, 2010 : 142)

Elle ajoute que

d'autres groupes exclus de la version officielle de l'Histoire (le métarécit historique) commencent à raconter leurs histoires pendant cette période posttréférendaire, souvent caractérisée comme postnationaliste. Les dramaturges gais et lesbiennes se servaient du théâtre pour illustrer la difficulté d'être homosexuel dans une société puritaine et conservatrice comme le Québec du passé. (Moss, 2010 : 144)

Cette analyse me semble juste en effet : on passe d'une période, les années 1960 et 1970, où le théâtre, notamment le théâtre historique, s'inscrit dans une entreprise politique et d'émancipation, aux années 1980, où les dramaturges racontent l'Histoire à travers le prisme de l'unité familiale ou même de l'individu, ce qui est certainement le cas chez Michel Marc Bouchard. Mais je ne crois pas que les dramaturges gais et lesbiennes aient eu pour but « d'illustrer la difficulté d'être homosexuel dans une société puritaine et conservatrice comme le Québec du passé ». En tout cas, je ne crois pas que cela ait été le but de la pièce *Les Feluettes* ou *La répétition d'un drame romantique*. Peut-être me laisse-je trop influencer par le titre de la pièce, mais j'aurais plutôt tendance à me rallier à Anne Ubersfeld qui, dans son ouvrage sur le drame romantique, affirme que « [l]a grande préoccupation des auteurs dramatiques romantiques est de faire comprendre le présent (ou le passé immédiat) à la lumière du passé » (1993 : 18). Je crois que d'ancrer la fable dans le passé, c'est assurer une certaine distance et faciliter ainsi le traitement de certains sujets encore tabous dans les années 1980, dont l'homosexualité justement. Je crois aussi que dans le cas de Bouchard, ses pièces historiques ne sont pas tout à fait postnationalistes : la plupart de ses pièces mettent précisément en scène

la nation canadienne-française.

En fait, toutes ses pièces se déroulent au Québec²⁴, hormis sa pièce *Christine, la reine-garçon* (2013 [2012]), dont l'intrigue se situe en Suède au XVII^e siècle, et *La beauté du monde* (2022), opéra dont il a écrit le livret tout récemment pour l'Opéra de Montréal et dont l'action se déroule en France pendant la Seconde Guerre mondiale. Si l'intrigue de plusieurs pièces se situe de nos jours ou, à tout le moins, au présent²⁵, quelques autres se déroulent plutôt dans un passé plus ou moins lointain et en particulier au début du XX^e siècle²⁶. Dans ces œuvres, les multiples allusions au catholicisme et à l'omniprésence, voire à la toute-puissance de l'Église catholique au Québec aux XIX^e et XX^e siècles, contribuent directement à la création de l'espace canadien-français. C'est le cas notamment des pièces *Les Feluettes ou La répétition d'un drame romantique* (1988), premier texte de Bouchard dont l'intrigue se situe dans l'Histoire plutôt que dans le présent, *Le peintre des madones ou La naissance d'un tableau* (2004), *Les porteurs d'eau* (2004b) et *La divine illusion* (2015). Ces quatre pièces se déroulent au début du XX^e siècle et, bien qu'elles s'inscrivent toutes résolument du côté de la fiction, alors qu'elles mettent en scène une certaine intimité (familiale, amoureuse) soumise au poids de l'Histoire, des symboles et de la société, elles font référence à des personnages ou à des événements historiques précis, entretenant ainsi un rapport tantôt clair, tantôt trouble avec l'Histoire, avec la nation notamment grâce au recours à la référence religieuse.

²⁴ Plusieurs intrigues se déroulent au Lac-Saint-Jean et la plupart de ses œuvres sont situées à l'extérieur des grands centres que sont Montréal et Québec. Quant à la pièce *Le voyage du Couronnement* (2000 [1995]), elle se passe sur un bateau entre le Québec et l'Angleterre.

²⁵ C'est le cas de *La contre-nature de Chrysippe Tanguay, écologiste*, *La poupée de Pélopie*, *Rock pour un faux-bourdon*, *Les grandes chaleurs*, *Le chemin des Passes-dangereuses*, *Les papillons de nuit*, *Sous le regard des mouches*, *Les manuscrits du déluge*, *Des yeux de verre*, *La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé et Embrasse*.

²⁶ L'action de *La divine illusion* se déroule en 1905, des *Feluettes*, en 1912 (et aussi, en 1952), des *Porteurs d'eau*, en 1914, du *Peintre des madones*, en 1918. La pièce *Le voyage du Couronnement* se déroule en 1953 et *Les muses orphelines*, en 1965. Quant à la pièce *L'histoire de l'oie*, l'action se déroule à la « [f]in de l'été 1955 » (Bouchard, 1991 : 10). Comme le mentionne Dominique Lafon, « [on] aura remarqué que peu [de] pièces [de Michel Marc Bouchard] se déroulent dans l'actualité et que la plupart sont datées, dans le sens concret du terme » (1999 : 89).

Cette dramatisation de l'Histoire se trouve aussi chez Rhéal Cenerini, mais son œuvre est beaucoup moins ancrée dans le territoire manitobain²⁷, du moins au début. C'est peut-être pourquoi Jane Moss ne mentionne aucune des œuvres de Cenerini écrites avant les années 2000, et ce, même si elles sont résolument historiques. En fait, Moss ne considère comme drame historique qu'une seule de ses pièces, *Accorder la rouge*, œuvre non publiée qui « raconte l'histoire de la famille d'un coureur des bois venu du Québec et son épouse, fille d'un chef penacheguay, à Saint-Jean-Baptiste, Manitoba, entre 1800 et 1999 » (2010 : 149). Elle suggère que, « [p]uisque les théâtres francophones dans l'Ouest sont toujours en train de définir leur spécificité et de développer des auteurs professionnels, il n'est pas étonnant qu'on trouve toujours des drames historiques qui suivent les modèles conventionnels » (Moss, 2010 : 149). Par « modèles conventionnels », Moss entend « [d]es œuvres [qui] font appel à la mémoire collective afin de rendre hommage aux aïeux », « [qui] recréent le passé sans le problématiser » (2010 : 149)²⁸. Comme cet article est paru en 2005, il est évident que Moss ne pouvait imaginer les pièces qu'écrirait Cenerini par la suite, dont *Li Rvinant* (2011) et *1818* (2019), mais Cenerini avait déjà écrit quelques pièces historiques, dont *Aucun motif* (1983) et *Kolbe* (1990)²⁹. S'il est vrai que *1818* reprend un peu la formule d'*Accorder la rouge* puisque

²⁷ Chez Rhéal Cenerini, certaines de ses pièces sont très ancrées au Manitoba, comme *La tentation d'Henri Ouimet* (2000) et *L'ennemi du peuple* (2016), même si la première est une réinterprétation de *Faust* et la deuxième, une réécriture de la pièce d'Henrik Ibsen, *Un ennemi du peuple* (1883). Ces deux pièces se déroulent au présent et traitent d'enjeux concernant le monde agricole, notamment le rôle des multinationales et des pressions politiques qui en découlent. Quant à ses pièces historiques, nous verrons que *Li Rvinant* et *1818* sont, elles aussi, ancrées au Manitoba, mais que la pièce *Aucun motif* entretient un rapport à l'Histoire, mais aussi à l'espace assez compliqué.

²⁸ Jane Moss affirme que « [d]ans l'Ouest, l'histoire régionale inspire souvent des pièces : les voyageurs et coureurs des bois, les Métis et Louis Riel, la colonisation de la prairie, la lutte pour préserver les écoles françaises, la résistance contre l'assimilation [...] » (2010 : 148). Ces thèmes apparaîtront assez tard dans l'œuvre de Cenerini, du moins après la parution de cet article.

²⁹ *Aucun motif* est une œuvre qui se déroule peu après la mort de Jésus. Kolbe se déroule à Auschwitz pendant la Seconde Guerre mondiale. La femme d'Urie propose une dramatisation d'une histoire de l'Ancien Testament, qui se déroule pendant le règne de David. Quant à l'intrigue de *Li Rvinant*, elle se déroule dans les années 1960. Enfin, la pièce *1818* propose un survol historique important depuis l'arrivée des premiers missionnaires catholiques au Manitoba et dans l'Ouest canadien jusqu'à aujourd'hui.

sa première partie est un monologue dans lequel Élise raconte l'arrivée des premiers missionnaires catholiques au Manitoba, l'implantation de l'Église dans l'Ouest canadien, la révolte et la mort de Louis Riel et même, la création des écoles résidentielles, nous verrons que cette pièce, mais aussi (et peut-être surtout) ses autres pièces historiques ne « recréent pas le passé », elles le créent de toutes pièces à partir de la matière historique certes, mais aussi à partir des références religieuses, participant ainsi à la dramatisation, voire à la fictionnalisation de l'Histoire.

C'est ce rapport que je souhaite explorer en comparant les drames historiques de Bouchard et de Cenerini, rapport induit par le recours aux références religieuses qui permet le passage de l'imaginaire au réel, de l'Histoire à la fiction.

Les Feluettes et Aucun motif ou le « métathéâtre historique »

Dans un article publié peu de temps après la création, en 1987, de la plus célèbre pièce de Bouchard, soit *Les Feluettes ou La répétition d'un drame romantique*, Solange Lévesque et Diane Pavlovic soulignent d'emblée le « caractère fortement ritualisé » (1988 : 155) de la pièce et de la production mise en scène par André Brassard³⁰. S'intéressant surtout à la présence du religieux dans la production, elles relèvent tous les éléments liés à la liturgie catholique, notamment les sacrements, qui sont présents dans le spectacle :

le baptême (par l'eau, puis par le feu : Vallier et Simon s'immergent d'abord dans la baignoire et s'immoleront pour finir dans le grenier, double purification qui équivaut en quelque sorte à l'immersion baptismale suivie de la confirmation), la pénitence (double et symétrique, puisque Bilodeau l'a imposée à Simon avant que ce dernier ne l'impose à son tour à Bilodeau), l'eucharistie (Simon et Vallier communient avant leur mort qui les fera « revivre »), le mariage (pour communier, ils avalent

³⁰ Lévesque et Pavlovic soulignent que « [s]i la mise en scène a su mettre clairement en relief [les enjeux de la fable] et en tirer le meilleur parti, c'est elle, en revanche, qui a donné à l'ensemble son caractère fortement ritualisé; sans être platement réaliste, la partition écrite n'était pas aussi ancrée dans le cérémonial chrétien et, à cet égard, l'apport de Brassard en a incontestablement orienté le sens » (1988 : 155). Michel Marc Bouchard mentionne d'ailleurs que les metteurs en scène ont tendance à ajouter des éléments religieux ou liturgiques dans les diverses scénographies sans que ceux-ci soient directement présents dans le texte. En parlant de la création des *Yeux de verre* et de *L'histoire de l'oie*, Bouchard indique que « [c]e sont des choix scénographiques qui ne figurent pas dans les didascalies » (Huffman, 2007 : 17).

précisément des alliances, incorporant de la sorte le symbole même de leur union divine et de leur transsubstantiation), l'ordre enfin (Bilodeau s'exerce à sa future prêtrise en bénissant le cadavre de la comtesse de Tilly, sur lequel il vient de cracher, caricature et blasphème de l'extrême-onction). (Lévesque et Pavlovic, 1988 : 163-164)

Elles s'affairent également à dégager la structure assez complexe de la pièce de théâtre en indiquant que celle-ci est construite comme une « double mise en abyme » (Lévesque et Pavlovic, 1988 : 157) et en montrant que « la fable s'articule [...] sur trois niveaux » (Lévesque et Pavlovic, 1988 : 154). En fait, la pièce s'ouvre en 1952 sur le vieux Simon qui séquestre Monseigneur Bilodeau afin de l'obliger à revoir les événements dont ils ont été tous deux parties prenantes 40 ans plus tôt. Le vieux Simon est accompagné par d'autres ex-détenus « victimes d'erreur judiciaire » (*Les Feluettes ou La répétition d'un drame romantique*, 1988 : 22³¹) comme lui qui seront appelés à jouer tous les personnages de son histoire qui l'a menée jusque-là, histoire connue par « rien qu'une personne au monde » (*LF* : 22), Monseigneur Bilodeau. Ce premier niveau, qui correspond au présent dans la pièce, « [est] ainsi constitu[é] d'un très long flash-back au terme duquel Bilodeau passera aux aveux » (Lévesque et Pavlovic, 1988 : 154). On assiste donc littéralement à la mise en scène des événements survenus à l'automne 1912, et au « procès » de Bilodeau, ce qui constitue le « deuxième niveau » de la fable et la première mise en abyme. En effet, « la reconstitution des épisodes du passé s'inspire du journal intime de Bilodeau, incriminant ce dernier et permettant à Simon de le confondre » (Lévesque et Pavlovic, 1988 : 154). Devant nos yeux se déploient les différents épisodes de la vie de Simon, de ses répétitions au Collège Saint-Sébastien au moment où il embrasse Vallier, de sa rencontre avec Lydie-Anne de Rozier au moment où il décide de vivre son amour pour Vallier jusqu'au bout, c'est-à-dire jusque dans la mort. Tous les personnages sont joués par les

³¹ Dorénavant, j'utiliserai le sigle *LF* pour désigner la pièce *Les Feluettes ou La répétition d'un drame romantique*.

ex-détenus, incluant les personnages féminins³², ce qui fait que le théâtre dans le théâtre est pleinement assumé. D'ailleurs, ce théâtre dans le théâtre conduit à une deuxième mise en abyme qu'on relève dès le premier épisode de la pièce :

le troisième niveau [de la fable] se présente comme une fiction – théâtre dans le théâtre dans le théâtre – ; *le Martyre de saint Sébastien* nous ramène à l'âge d'or des collèges classiques, où l'on montait régulièrement des pièces de répertoire et où les rôles de femmes étaient précisément tenus par des garçons. Parabole de la pièce de Bouchard, *le Martyre* métaphorise l'amour extatique et sacrificiel qui « consumera » Vallier et Simon. (Lévesque et Pavlovic, 1988 : 154-155)

Ainsi, à la lumière des propos de Lévesque et de Pavlovic, on se surprend de la quantité d'éléments propres au catholicisme qui se trouvent dans *Les Feluettes*, et on ne peut qu'être d'accord avec elles lorsqu'elles affirment que tout cela fait de la pièce un véritable « théâtre de la Passion » (Lévesque et Pavlovic, 1988 : 163). Cet article, relativement court, met en lumière la profusion des références catholiques à l'intérieur d'un seul texte dramatique et de sa mise en scène, mais ne procède pas tout à fait à leur analyse ni au discernement de leur rôle dans l'établissement du système référentiel qui se déploie dans l'œuvre phare de Michel Marc Bouchard.

En analysant d'abord le péri-texte des *Feluettes*, on constate déjà la présence du religieux dans la liste des personnages³³ et dans la préface, quoique Bouchard y traite rapidement du cadre spatio-temporel, expliquant plutôt le lien entre son projet d'écriture et le mythe de saint Sébastien, figure importante de la martyrologie chrétienne et icône de la

³² Lévesque et Pavlovic sont particulièrement élogieuses quant à l'interprétation des différents acteurs de la production originale en particulier René Gagnon (la Comtesse de Tilly) et Yves Jacques (Lydie-Anne de Rozier). Plusieurs autres critiques ont souligné la qualité du jeu de ces deux acteurs qui devaient effectivement interpréter des détenus masculins jouant des femmes qui ont existé dans la vie du vieux Simon et de Bilodeau.

³³ L'œuvre publiée contient une liste des personnages et leurs principales caractéristiques. On y relève notamment les personnages religieux, dont le père Saint-Michel qui « enseigne depuis quatre ans au Collège Saint-Sébastien » et dont les « spectacles à tendance érotico-ecclésiastique commencent à faire jaser. », et Son éminence Monseigneur Jean Bilodeau.

communauté gaie³⁴ et justifiant en quelque sorte l'objet de sa fable. Ce qu'il dit cependant sur l'espace et le temps dans cette pièce est très significatif :

J'ai vécu à Roberval en 1912... il y a trois ans de cela. J'ai marché dans la fumée d'une scierie au nord de la ville... pourtant, j'étais là où se trouvait la grande terrasse de l'hôtel Roberval... De là, j'ai vu le tableau, encore présent, qu'on pouvait voir à cette époque... une immense étendue d'eau, calme, avec un ciel azur, calme... Il s'agissait de peindre sur ce tableau une histoire d'amour naïve qui ne pouvait exister que dans cet isolement et ce silence. (*LF* : 9)

Bouchard ancre sa fable, fictive certes, dans une réalité précise, à la fois historique et géographique, que certains personnages rappelleront tout au long de la pièce. Comme l'ont fait remarquer Lévesque et Pavlovic, la structure des *Feluettes* est toute particulière dans la mesure où elle est constituée d'une double mise en abyme, ce qui implique forcément la présence d'au moins deux métatextes. En fait, si la deuxième mise en abyme, soit la répétition du *Martyre de saint Sébastien* au Collège de Roberval en 1912, permet aux jeunes Simon et Bilodeau, de même qu'à Vallier et au père Saint-Michel de développer un certain discours sur l'art, le théâtre et la région, et aussi d'évoquer le caractère problématique des productions du prêtre et de l'amour grandissant entre les deux jeunes protagonistes, la première mise en abyme, celle qui met en scène la pièce montée par le Vieux Simon en prison en 1952, et destinée à Monseigneur Bilodeau, assure une certaine cohérence narrative à l'ensemble, vient préciser certains éléments et propose un autre discours, cette fois-ci sur notre rapport à l'Histoire et à la vérité. Le prologue s'ouvre par la didascalie « PRINTEMPS DE 1952 – Une scène de théâtre ». Cette didascalie vient situer l'action tant sur le plan temporel que spatial, instituant ainsi la première mise en abyme. On comprend rapidement le projet du Vieux Simon : se

³⁴ Bouchard mentionne que « semblable à ce sadomasochiste de saint Sébastien qui demande à mourir afin de pouvoir revivre... [il] a tenté, [lui] aussi, de mourir dans les eaux de cette mer intérieure afin de croire à cette histoire d'amour qu'on ne [lui] a jamais racontée. (*LF* : 9-10). Les allusions à saint Sébastien se trouvent aussi dans les indications scéniques (le nom du Collège), ainsi que dans le rapport intertextuel établi avec *Le Martyre de saint Sébastien*, de Gabriele d'Annunzio, qui sera analysé plus en détail dans le chapitre suivant.

venger de l'évêque Bilodeau, alors qu'il a été « victim[e] d'erreur judiciaire » à cause de son faux témoignage (*LF* : 22) :

MONSEIGNEUR BILODEAU : [...] Si vous avez été victime d'une erreur, je ne vois pas de quelle manière je pourrais réparer les torts de l'appareil judiciaire. Je suis évêque, adressez-vous à un juge.

LE VIEUX SIMON : J'ai crié mon innocence pendant des années. J'ai supplié qu'on te refasse témoigner, mais t'étais intouchable; monsieur s'apprêtait à entrer dans les ordres. [...] (*LF* : 20)

Ex-détenu depuis peu, Simon souhaite rétablir les faits et tenter de comprendre pourquoi le jeune Bilodeau s'est parjuré : « J'ai moi-même en dedans pendant des années pour quelque chose que j'ai pas faite! Y'a rien qu'une personne au monde qui sait c'qui s'est réellement passé un matin du mois de septembre 1912 » (*LF* : 22). À même ses répliques, le personnage du vieux Simon installe le cadre spatio-temporel de la pièce et met littéralement en scène la pièce qui va se dérouler sous les yeux de l'évêque, et bien entendu, des lecteurs-spectateurs :

MONSEIGNEUR BILODEAU : Qu'est-ce que vous attendez de moi?

LE VIEUX SIMON : Pour l'instant, rien. Tu t'asseois [*sic*], pis tu regardes. Plus tard, on verra.
Les acteurs s'activent.

Au printemps de 1912, tu t'en souviens sûrement, on répétait, au collège de Roberval, *Le Martyre de saint Sébastien*, du poète italien Gabriel D'Annunzio... J'étais saint Sébastien. Sanaé, l'ami du saint, était joué par le comte de Tilly, celui que tu avais surnommé « le Feluette ». (*LF* : 23)

Le premier épisode s'ouvre quant à lui sur une didascalie qui reprend essentiellement les propos du vieux Simon à la fin du prologue :

FIN DU MOIS DE MAI 1912.

La salle de répétition du Collège Saint-Sébastien de Roberval

On entend la musique de Debussy, créée pour *Le Martyre de saint Sébastien*.

Le décor représente un paysage romain vers la fin de l'Antiquité, peint sur une toile. On y distingue la façade d'un temple, quelques collines, des vignes. Devant la toile, un arbre chétif. Simon semble être le prisonnier de Vallier. (*LF* : 25)

Ainsi, les références spatiales et temporelles jouent à la fois un rôle contextuel à travers la didascalie qui vient d'une part préciser quelques aspects scéniques, dont la musique et le décor, et d'autre part, un rôle intertextuel en appuyant la relation avec *Le Martyre de saint Sébastien*, de Gabriele d'Annunzio, par la musique choisie, mais aussi par le nom du collège, soit le

Collège Saint-Sébastien de Roberval³⁵, tout en mettant en place la deuxième mise en abyme et en marquant les changements temporel et spatial. Enfin, elles précisent le contexte dans lequel se joue le premier épisode de la pièce : un collège classique au Lac-St-Jean, au début du XX^e siècle. Ainsi, ces références, qui se trouvent aussi à la fin du prologue dans la réplique du vieux Simon et qui sont entendues par le public, viennent jouer un rôle plutôt intratextuel, déictique, permettant au public de comprendre les changements spatiaux et temporels, et la structure de la pièce.

On pourrait soutenir que ces références spatio-temporelles ne sont pas, à proprement parler, religieuses. Mais la référence au collège classique dans le premier épisode de la pièce, institution scolaire religieuse par laquelle la culture, et le théâtre en particulier, se transmettaient dans les régions du Canada français, est pleinement exploitée. Bouchard n'hésite pas à montrer le décalage entre les idéaux thématiques et esthétiques du père Saint-Michel et l'horizon d'attente plus que restreint de la population de Roberval :

SIMON : Pensez-vous qu'y va aimer not'séance, le député? Les gars qui s'flattent pis qui se menouchent sus une scène, ben c'est pas c'que l'monde de Roberval aime le plus. Quand j'ai passé ma main dans les cheveux de Vallier, l'an passé...

VALLIER : J'étais un cheval. Ça n'a aucun rapport.

SIMON : Ben justement, même si t'étais rien qu'un cheval, on aurait dit que pendant quelques minutes, la salle a été dégoutée de l'équitation. (*Voyant le père Saint-Michel blessé* :) Je m'excuse.

VALLIER : Simon ne voulait pas vous blesser, père Saint-Michel.

LE PÈRE SAINT-MICHEL : Au fond, il a raison. Personne ne me comprend. J'essaie de monter des spectacles modernes. J'ai une fois de plus oublié que nous sommes à la merci d'un auditoire de colons qui n'aiment que les airs d'opérette, les comédies légères ou les mélodrames. Le clergé, de son côté, ne veut voir que des saints et des saintes qui se font lapider, égorger, empaler, brûler, couper en morceaux; servis en amuse-gueule avec des sauces épicées. Je suis désespéré. Voilà, je suis désespéré. Je vais me le répéter jusqu'à ce que je le sois totalement. Je suis désespéré. (*LF* : 29)

Dans cet extrait, la propension du père Saint-Michel à favoriser le rapprochement entre ses étudiants est relevée, mais n'est pas particulièrement dénoncée. En fait, c'est Bilodeau qui

³⁵ Le nom du collège n'est mentionné que dans cette didascalie.

confirmera ce que la population, ou du moins les parents des élèves qui fréquentent le Collège, pense réellement du père Saint-Michel et de ses spectacles :

BILODEAU, *narguant le père Saint-Michel* : [...] [ma mère] a dit que plus vous faites des séances, plus vous êtes malade, pis qu'y a des gars comme Vallier pis Simon qui sont en train d'attraper vot'maladie. Mme Lavigne pis Mme Scott, y disent que vous êtes comme la peste... (*Le père Saint-Michel lâche Bilodeau.*) ...pis quand y'a la peste en quecque part, ben y faut s'en aller, ou ben se débarrasser d'elle. (LF : 35)

La figure du prêtre libidineux qui met en scène des pièces de théâtre avec ses étudiants et qui opte pour des costumes qualifiés de « cochonneries », de « cache-fesses » ou de « chatouille-la-raie » (LF : 34) peut certes être perçue comme une référence aux divers scandales sexuels qui ont secoué l'Église au cours des dernières années, mais peut-être parce que la pièce a été écrite à la fin des années 1980, alors que ces scandales faisaient moins l'actualité, et aussi parce qu'il y avait une certaine urgence d'aborder des thèmes liés à l'homosexualité, le discours dans la pièce est moins réprobateur à l'endroit des gestes posés par le curé (ou de ses pensées) qu'il peut ne l'être sur la fermeture d'esprit de la population de manière générale à l'égard de l'homosexualité. Il convient de signaler que le discours sur l'Église dans l'œuvre de Bouchard change, alors qu'il condamne aussi l'hypocrisie de l'institution, la loi du silence qui y règne et le rôle problématique qu'elle a joué dans l'histoire du Québec³⁶. Ainsi, la référence au collège classique et au prêtre « théâtraux », mais lubrique, qui tient tout un discours sur l'art et sur une certaine pauvreté culturelle qui afflige la région, nourrit le contexte de la pièce, à la fois sur les plans spatial et temporel, mais aussi sur le plan des mentalités. Enfin, toujours dans le même épisode, une autre référence historique et religieuse très précise est présentée pour situer le contexte temporel, mais aussi pour justifier la présence de Vallier, « [d]escendant de la famille des Bourbons » (LF : 12), et de sa mère, la Comtesse de Tilly, à Roberval, au Lac-Saint-Jean. En effet, cette dernière surgit au Collège pour annoncer à son fils

³⁶ À ce sujet, voir Schwartzwald (2018).

le retour imminent de son père, disparu depuis cinq ans. Elle explique que la situation en France a changé :

LA COMTESSE : Les royalistes ont maintenant plus de gens dans leurs rangs. Depuis la démission d'Émile Combes, l'odieux responsable de notre fuite au Canada, on n'a pas cessé de remettre en cause sa loi, qui interdit aux religieux d'avoir un pouvoir dans les écoles. Votre père est à la tête de ce mouvement de contestation. La dissolution de la Troisième République et l'avènement d'une nouvelle monarchie est pour bientôt. (*Attendrie* :) Votre père reviendra sous peu nous chercher pour le couronnement du chef de la Maison de France, Philippe Vill [*sic.*]. (*Rayonnante* :) Nous avons quitté la France avec nos communautés religieuses comme des fugitifs, nous y reviendrons en vainqueurs! (*LF* : 43-44)

Par cette référence à Émile Combes (1835-1921), qui a promulgué certaines lois à l'encontre des communautés religieuses, dont celle de 1901 leur interdisant de s'associer et forçant ainsi leurs membres à l'exil³⁷, Bouchard assure, une fois de plus, un certain « effet de réel », inscrivant sa fable dans l'Histoire. C'est que cette pièce constitue peut-être la toute première inscription de son œuvre dans la « fiction historique postmoderne ». Linda Hutcheon suggère que le roman historique postmoderne « *reinstalls historical contexts as significant and even determining, but in so doing, it problematizes the entire notion of historical knowledge* » (Hutcheon, 1988 : 89). Lucie Hotte précise que « [c]es romans tournent certes leur regard vers le passé, mais ce regard est plus critique et problématique que laudatif puisqu'il questionne toute possibilité de vraiment connaître le passé » (Hotte, 2015 : 349). Elle ajoute que

le roman historique postmoderne souligne le fait que l'on n'a accès au passé que par les discours tenus sur lui. Il se fonde ainsi sur la croyance que l'historiographie est univoque et privilégie une version au détriment des autres, alors que le roman est fondamentalement plurivoque et pluriel. Celui-ci peut donc rendre, mieux que l'historiographie, l'esprit d'une époque. (Hotte, 2015 : 349)

En fait,

all realist fiction has always used historical events, duly transformed into facts, in order to grant to its fictive universe a sense of circumstantiality and specificity of detail, as well as verifiability. What postmodern fiction does is make overt the fact-making and meaning-granting processes. (Hutcheon, 2002 [1989] : 74)

³⁷ C'est ce qui explique notamment l'arrivée massive de religieux français au Canada au début du XX^e siècle. À ce sujet, voir Laperrière, 2005.

Dans la pièce, les faits historiques et les allusions à des éléments culturels et temporels précis ne sont pas nombreux, mais viennent justifier certains éléments qui semblent relever davantage de l'imaginaire que du réel, dont la présence d'aristocrates français à Roberval, mais aussi le moyen de transport utilisé par Lydie-Anne pour se déplacer de la France au Lac-Saint-Jean : le ballon³⁸. Ainsi, si l'on tente de placer la pièce sur « une échelle de gradation de la présence de l'histoire dans les textes » (Hotte, 2015 : 344³⁹), on constate que *Les Feluettes* se situe entre la fiction historique postmoderne et la fiction étant donné que les données historiques ne servent précisément qu'à situer la fable dans un cadre, un contexte historique, mais aussi religieux, précis. Ce qui fait que la pièce tend vers la fiction historique postmoderne comme l'entend Hutcheon, c'est qu'elle comporte un discours sur l'Histoire. En fait, les personnages sont conscients qu'ils participent, de manière très personnelle, certes, à une sorte d'historiographie, ce qui conduit à l'élaboration d'un métadiscours sur l'Histoire justement, grande ou petite, et sur son écriture.

Dans le premier épisode, quand le jeune Simon et Vallier se trouvent seuls dans la salle de répétition, ils s'avouent mutuellement leur amour. Mais pour Monseigneur Bilodeau, qui assiste, impuissant, à cette mise en scène d'un événement du passé, « [c]ette scène est indécente [et il] ne saurai[t] le supporter » :

LE VIEUX SIMON : T'as pas d'affaire à arrêter l'histoire!

MONSEIGNEUR BILODEAU : Vous appelez ça l'Histoire? Vous faites une parodie du père Saint-Michel. Vous vous donnez des airs d'anges possédant toute vérité. Vous teintez tout d'érotisme et de perversité. Vous confondez vertus morales et actions païennes. Et vous appelez ça l'Histoire?

³⁸ En effet, elle est « une descendante de [...] Pilâtre de Rozier [...] un des inventeurs de l'aérostat... enfin, des ballons [...]. C'est pour ça que monsieur Beemer a demandé à la demoiselle de Rozier de prendre place dans un de ses ballons pour faire de la publicité à son hôtel. » (LF : 42-43) Horace Jensen Beemer est en effet le propriétaire de l'hôtel Roberval qui sera complètement détruit en 1908. Comme la pièce se déroule en 1912, il ne fait pas de doute qu'on se trouve du côté de la fiction plutôt que de l'œuvre historique.

³⁹ Par rapport à cette échelle de gradation, Lucie Hotte indique « [qu'à] un extrême se trouvent les textes avec une forte présence de l'Histoire, plus près de l'historiographie que de la littérature; à l'autre, la fiction où la référence historique, si elle s'y trouve, ne figure que comme mention ou allusion » (Hotte, 2015 : 344).

Fiction historique → Histoire romancée → Fiction historique postmoderne → Fiction

Vallier et Simon se caressent et s'embrassent. (LF : 32)

Dans ce dialogue, il est intéressant de noter la graphie du mot « histoire », dont le sens attribué diffère d'un personnage à l'autre. Alors que, pour l'instant, Simon ne semble utiliser ce mot que pour désigner la fable, Bilodeau y ajoute déjà la notion de vérité, voulant ainsi tabler sur le caractère fictionnel de la pièce telle qu'imaginée par le vieux Simon. Il en ajoute lorsqu'il assiste, pendant le troisième épisode, à une scène le mettant en vedette avec la Comtesse, mais cela va se retourner contre lui :

MONSEIGNEUR BILODEAU, *rayonnant* : Comment pouvez-vous prétendre que j'ai annoncé vos fiançailles à la comtesse? Vous n'étiez pas là. Tout ceci est encore faux.

LE VIEUX SIMON : Toutes ces scènes me sont venues de toi. (*Il prend un petit cahier et lit :*) « Le couvent brûlait depuis une secousse, comme si ce feu-là était aussi en dedans de moi. Je ne sais pas pourquoi, mais y fallait que j'aie dire au Feluette que Simon pis la Babylonienne se mariaient. Parce que sa mère, a dit que Lydie-Anne, c'est la Babylonienne. Y avait rien qu'une personne au monde qui pouvait éviter à Roberval de devenir Babylone, c'était le Feluette.

MONSEIGNEUR BILODEAU : Qui a écrit cela?

LE VIEUX SIMON : Toi! C'est ton journal personnel. (LF : 71)

En effet, dans la toute dernière scène, le jeune Bilodeau remet son journal intime à Simon alors qu'il décide de renoncer au sacerdoce pour suivre ce dernier parce que « [c'est] plus important [qu'il] donne sa vie à un saint... » (LF : 119). Bilodeau avait essayé de lui remettre son cahier un peu plus tôt dans la pièce, avant qu'il ne décide de faire exploser le ballon de Lydie-Anne pour empêcher que Simon ne quitte Roberval : « J't'ai apporté mon journal. J'ai toute écrit là-dedans c'que j'ai fait pour te garder pur » (LF : 97). Ainsi, une partie de l'h/Histoire qui est racontée sur scène vient d'un journal intime dont le contenu ne sera pas contredit, en fin de compte, par Monseigneur Bilodeau. Cela vient donc assurer une certaine forme de vérité, même si, pour certaines scènes qui n'impliquent ni Simon ni Bilodeau, dont celle dans laquelle Vallier annonce qu'il occupe un emploi et qu'il est amoureux de Simon, la véracité est remise en question :

MONSEIGNEUR BILODEAU : Je présume que cette scène est également tirée de mon supposé journal?

LE VIEUX SIMON : Non, parce que tu y étais pas...

MONSEIGNEUR BILODEAU : Et vous non plus! (*Un temps.*) Comme j'ai l'impression de subir un procès, j'aimerais m'objecter. D'où vient cette scène? J'applaudis votre imagination. Je ne vous savais pas capable d'un tel lyrisme! [...] (*LF* : 79)

Les références contextuelles, dont les indications spatio-temporelles fondées sur des éléments religieux et historiques, ainsi que le métadiscours sur l'Histoire et la manière de la raconter, font de cette œuvre une pièce à tendance historique postmoderne, même si elle se situe davantage du côté de la fiction que du drame historique à proprement parler. Les références religieuses, qui servent ici essentiellement de repères spatio-temporels, mais aussi de repères dramaturgiques, structurels et symboliques (comme nous le verrons davantage au chapitre suivant), ne constituent pas une réelle critique du pouvoir religieux et de l'Église de manière générale et ne sont pas sollicitées de manière métatextuelle⁴⁰.

Ainsi, cette pièce résiste peut-être un peu, comme le suggère Dominique Lafon⁴¹, à une analyse purement socio-sémiotique, voire sociologique, de la religion, dans la mesure où la référence religieuse, si elle est présente pour définir la société du texte, l'est tout autant, sinon plus, pour établir la fiction de la fable. On peut dire la même chose de la première œuvre dramatique de Rhéal Cenerini, *Aucun motif*, montée d'abord en 1982 par le Club de théâtre du Collège universitaire de Saint-Boniface, dans une mise en scène de Cenerini (il jouait également le rôle de Carnorre), et parue en 1983. Cette pièce, qui se déroule dans un train en route pour Rome, peu après la mort de Jésus, se propose de faire le procès de Ponce Pilate. Un représentant de l'Empire romain, Carnorre, et son secrétaire, Marcel, sont chargés d'interroger

⁴⁰ Le discours sur la religion se fait davantage à travers celui sur le théâtre, ce qui relève d'une certaine forme d'ironie comme le soulève Schwartzwald (2018).

⁴¹ Voir Lafon, 2007. J'en parlerai davantage lorsque j'analyserai la pièce *Le peintre des madones ou La naissance d'un tableau*.

l'ex-gouverneur de la Judée, « [q]uestion de faire rapport au Sénat qui prendra une décision à [son] sujet et qui décidera de [son] avenir » (*Aucun motif* : 44⁴²). Ainsi, Ponce Pilate, qui s'appelle ici Joseph Antoine Macdonald, « n'a pas compris le peuple qu'il gouvernait. Il lui a fait violence, n'ayant aucun égard ni pour ses traditions, ni pour l'esprit qui l'anime. Il a cherché au contraire à railler ce peuple et à l'humilier constamment » (*AM* : 54). On l'accuse aussi d'avoir « sans cesse versé le sang des innocents » et « [d'avoir] mis à mort le sauveur du monde, Jésus Christ de Nazareth, le fils de Dieu [...] » (*AM* : 54). Comme le souligne Ingrid Joubert, « le Christ a été mis à mort par un Ponce Pilate anglophone (Macdonald), représentant de l'oppression politique et linguistique. Or, ce modèle tout à fait conforme à la perception minoritaire a été renversé par l'auteur de sorte que l'ancien persécuteur (anglophone) devienne le persécuté » (1992 : 135). En effet, Macdonald, attaché et torturé, se trouve sous le joug des représentants de l'Empire qui, après un procès plutôt bâclé, finiront par le tuer. Ou pas. En fait, le dénouement de la pièce est intéressant dans la mesure où Carnorre exige que Marcel le tue en le fusillant parce que, même si Carnorre « ne trouve en lui aucun motif de condamnation »⁴³ (*AM* : 80), « l'empereur le veut » (*AM* : 81). Or, Macdonald choit depuis un bon moment sur le sol, inconscient. Alors que Marcel s'apprête à le tuer, il demande qu'on éteigne les lumières. Carnorre les éteint et, dans le noir, justifie la mort de Macdonald malgré le fait que l'empereur Tibère vient de mourir, ce qui rend caduque leur mission :

CARNORRE : Il s'agit vraiment du dénouement logique, Marcel. On dira qu'ayant suivi leurs ordres, les deux envoyés de l'Empire ont quitté le train au village suivant. (*Un temps*.) On oubliera sans doute leur nom... (*Un temps*.) Et nous disparaîtrons ayant, je le répète, satisfaits [*sic*] à toutes les exigences. (*Un temps*.) ... Marcel, c'est à toi maintenant. Tu peux tirer. (*Un temps*.) Tire. (*Un temps*.) Tu tires ou non? (*Un coup retentit dans le noir. On entend le bruit d'un corps qui tombe lourdement.*) (*AM* : 94)

⁴² Dorénavant, j'utiliserai le sigle *AM* pour désigner la pièce *Aucun motif*.

⁴³ Cela reprend les paroles mêmes que Ponce Pilate aurait prononcées en parlant de Jésus. Voir Jean 18:38.

Comme Macdonald est étendu sur le sol, la dernière didascalie suggère que le coup fatal a été porté à l'un ou l'autre des représentants impériaux. Cette fin ironique est à l'image de l'ensemble de la pièce puisque l'ironie est présente dans la structure de l'œuvre, dans les interventions du chœur et dans le traitement de l'Histoire.

Dans cette pièce, qui s'inscrit autant dans l'Histoire biblique que dans l'Histoire du Canada français, le référent religieux renvoie à la situation canadienne. En effet, Macdonald, comme son prénom l'indique, n'est pas nécessairement anglophone : Joseph Antoine est un prénom bien français, voire canadien-français, avec la présence du nom Joseph soulignant les liens avec le catholicisme. Les initiales de son prénom, J.A., rappellent bien entendu celles du premier ministre canadien John A. Macdonald, responsable notamment de la pendaison de Louis Riel, figure christique par excellence dans l'imaginaire de l'Ouest canadien⁴⁴, mais aussi de la construction du chemin de fer. Ce n'est donc pas pour rien non plus que la pièce se déroule à bord d'un train, même si l'action se situe à la fin du règne impérial de Tibère. Macdonald a aussi œuvré à la mise en place des écoles résidentielles⁴⁵ et est, pour cela, considéré « à la fois bâtisseur d'une nation et architecte d'un génocide commis contre les peuples Autochtones [*sic*] » (Carleton et Fraser, 2019). C'est d'ailleurs pour son rôle dans l'oppression des Autochtones que les statues de Macdonald ont été déboulonnées ces dernières années. On pourrait donc croire que tuer Macdonald, pour les Métis et les Autochtones, est une façon de rendre justice. La référence religieuse servirait ici un propos qui pourrait être lu comme politique ou idéologique, alors qu'au tournant des années 1980, le personnage de

⁴⁴ J'y reviendrai dans mon analyse de la pièce *Li Rvinant*, mais aussi et surtout, au chapitre 3 qui sera consacré aux personnages. Mais comme l'affirme Ingrid Joubert, « [l'exemple de Louis Riel avait prouvé que le Christ était devenu le symbole d'une minorité persécutée et martyrisée » (Joubert, 1992 : 135).

⁴⁵ Voir <https://histoireengagee.ca/tuer-lindien-dans-lenfant-les-pensionnats-autochtones-et-le-role-de-john-a-macdonald/>

Macdonald est controversé moins pour son rôle dans le système des pensionnats autochtones que pour sa responsabilité dans la pendaison de Louis Riel, principal topos du théâtre historique francophone de l'Ouest canadien.

Le fait que les prénoms de Macdonald soient francisés pose cependant des problèmes d'interprétation : faut-il associer la population francophone aux actions de l'ancien premier ministre? Difficile de répondre à cette question tant la pièce joue sur un rapport complexe entre fiction et réalité historique, tout à fait conforme à la fiction historique postmoderne. Dans l'optique où Cenerini associe le personnage de Ponce Pilate à celui du premier ministre Macdonald et participe, en quelque sorte, au mouvement de réhabilitation du personnage biblique, il est à se demander si la pièce cherche, d'une certaine façon, à réhabiliter également le personnage de Macdonald. On voit en effet le personnage de Carnorre suggérer que l'implication de Pilate dans la mort de Jésus est minimale, voire involontaire :

CARNORRE : [...] Était-il vraiment...

MACDONALD : Roi des Juifs? Fils de Dieu? Prophète?

CARNORRE : Oui. (*Silence.*) ... Vous n'avez pas répondu.

MACDONALD : Tu as dit oui. Je n'ai rien ajouté.

CARNORRE : J'imagine que ce n'est pas là la question fondamentale. [...] On pourrait aller jusqu'à blâmer Rome et dire que Rome a crucifié le Messie. On pourrait tout aussi bien dire que c'est le peuple qui l'a voulu, n'est-ce pas? Quel rôle avez-vous joué là-dedans? Aucun, aucun. Vous avez même tenté de faire entendre la voix de la justice au milieu du tintamarre d'une foule en délire. Mais elle a voulu sa mort, elle l'a eue. (*AM : 42-43*)

Je ne crois pas nécessairement que Cenerini s'engage, avec cette pièce, à réhabiliter le personnage de Macdonald, mais, en fait, comme l'a indiqué Joubert, je crois plutôt que cette pièce vient jeter un nouveau regard sur l'Histoire, offrant une perspective intéressante sur le discours dominant (et victimaire) qui place les Canadiens français d'un côté et les Anglais, de l'autre, et attribuant à tous les personnages une certaine agentivité. En effet, il semble que dans la pièce, tous les personnages ont le choix d'agir selon leur conscience ou encore selon les

recommandations du « local 3053 du syndicat des comédiens professionnels » (AM : 31). Seul le personnage de Macdonald est contraint de subir les volontés de Carnorre et de Marcel, mais la fin équivoque laisse à penser que l'Histoire n'est pas tout à fait finie, qu'elle pourrait tout aussi bien recommencer, qu'elle n'est surtout pas parfaitement lisible. Ainsi, contrairement à ce que Jane Moss affirme lorsqu'elle parle du drame historique francophone dans l'Ouest canadien, dans la pièce *Aucun motif*, Rhéal Cenerini ne recrée pas le passé « sans le problématiser » (Moss, 2010 : 149). Au contraire, il le crée, et la référence religieuse dans sa première pièce, si elle ne participe pas directement à l'établissement d'un cadre spatio-temporel canadien-français comme c'est le cas dans *Les Feluettes* (et dans les autres pièces historiques) de Bouchard, joue tout de même un rôle contextuel, dans la mesure où se construit sous nos yeux une sorte d'hétérocosme fictif, un espace-temps mi-romain, mi-canadien-français qui donne à voir (ou à saisir) l'Histoire à l'aune de celle de Ponce Pilate. Je partage donc l'avis d'Ingrid Joubert qui suggère que, bien que les premières pièces de Cenerini, comme celles de son compatriote Claude Dorge⁴⁶, « [fassent] usage du même répertoire collectif que celui des drames historiques traditionnels, ces pièces, marquées d'un souci de théâtralité, tiennent à distance un modèle sacralisé, reconnu enfin comme inopérant » (Joubert, 1992 : 129). Ce modèle dont parle Joubert, celui du drame historique traditionnel, a « avant tout [une visée] pédagogique et sublimatrice : le complexe d'infériorité minoritaire se mue en sentiment de supériorité ou d'exception » (Joubert, 1992 : 123). Ce n'est vraiment pas ce qui se produit dans *Aucun motif*, alors qu'au cœur de la pièce se pose d'ores et déjà une question d'une

⁴⁶ Ingrid Joubert a écrit un article très intéressant sur les tendances de la dramaturgie francophone de l'Ouest canadien en 1992. Cet article situe la première pièce de Cenerini, *Aucun motif*, publiée en 1983, dans « [u]ne dernière tendance, à laquelle pourrait être donné le label de "postmoderne" et dont une présence accrue se manifeste aussi sur la scène depuis deux ou trois ans, [qui] fait preuve d'une volonté démystificatrice » (Joubert, 1992 : 129).

étonnante actualité : notre double rôle, en tant que Canadien français, d'opresseur et d'opprimé. Jane Moss, comme Joubert une dizaine d'années auparavant, semble suggérer que le drame historique conventionnel cherche d'une certaine façon à créer un « lien entre la mise en scène de l'Histoire et la création d'une communauté avec une identité et une mémoire collectives » (2010 : 139), mais elle ajoute que

[s]i le retour au passé idéalisé et mythifié est confortant pour la durée du spectacle, la consolation nostalgique risque de rendre plus douloureuse la réalité actuelle parce qu'on ne peut pas restaurer ce qui est perdu. La conscience historique ainsi affirmée est rarement triomphale dans le cas des francophones du Canada ni dans le cas des autochtones ou des immigrants, pour des raisons évidentes. (Moss, 2010 : 139)

Enfin, elle affirme que « [l]es drames historiques qui construisent des identités basées sur les vieilles idéologies, sur les griefs et les ressentiments, ou sur des visions mythiques, nostalgiques, ou folklorisantes du passé, deviennent des obstacles à l'accession à la modernité et à la formation de nouvelles identités » (Moss, 2010 : 140). Dans ce contexte, il me semble étonnant qu'elle n'ait pas considéré la première pièce de Cenerini comme un drame historique actuel, alors que son traitement de la matière historique et religieuse me semble avant-gardiste et original, et contribue non pas à une entreprise de glorification du passé, mais bien à une réelle réflexion sur celui-ci en passant par le recours à de nombreuses références religieuses, notamment bibliques, qui sont d'ailleurs très bien expliquées tant par l'entremise des commentaires du chœur que des dialogues qui cherchent à mieux saisir le protagoniste, son implication dans la mort de Jésus et son rapport au christianisme. Je crois toutefois que la difficulté d'interprétation réside dans le caractère fictif de la pièce, dont la présence d'anachronismes pleinement assumés⁴⁷ et d'un rapport intertextuel avec la Bible, matière elle-

⁴⁷ La pièce contient en effet plusieurs anachronismes. En plus du train qui agit comme espace scénique et du rapport à Macdonald et à la réalité canadienne-française, on apporte sur scène « une puissante lampe de photographie », « une rallonge électrique » (AM : 30) et une bouteille de vin : « C'est pourtant un Bordeaux. Et quelle année! 76 » (AM : 69). Il est également question d'un « télégraphe » (AM : 83) et aussi d'un « revolver » pour tuer Macdonald (AM : 93).

même plus littéraire qu'historique (selon les points de vue, bien sûr), participent à la création d'un univers particulièrement signifiant, mais éminemment fictif. Selon Hutcheon, c'est le propre de la fiction historique postmoderne, de la « métafiction historiographique »,

qui est très consciente de son statut de fiction, et pourtant qui a pour objet les événements de l'histoire vue alors comme une construction humaine (et narrative) qui a beaucoup en commun avec la fiction. L'accent est mis sur historiographique – c'est-à-dire sur l'écriture ou la construction du récit fictionnel (comme elle a été théorisée par Hayden White, parmi bien d'autres) – et sur métafiction (sur la nature réflexive de l'écriture). (Hutcheon, 1999)

Contrairement aux *Feluettes* de Bouchard, où les références religieuses servent à ancrer la pièce directement dans le réel, ou du moins, dans une certaine réalité temporelle et géographique, dans *Aucun motif*, les références religieuses sont plutôt mobilisées pour rapprocher la société romaine de la société canadienne-française, et pour créer une sorte d'hétérocosome signifiant, mais improbable, inscrivant la pièce résolument du côté de la postmodernité⁴⁸ et, la situant, sur l'échelle de gradation de la fiction historique postmoderne, plus près de la fiction que de la réalité historique. Mais l'instar des *Feluettes*, *Aucun motif* propose aussi un discours sur l'Histoire et la religion à travers le recours à l'intertextualité, même si le lien intertextuel qui est proposé avec la Bible soit fictif lui-aussi, les évangiles ne relatant pas ce qui advient de Ponce Pilate après que l'exécution de Jésus a été ordonnée⁴⁹, mais aussi à travers le rôle métatextuel que joue le théâtre, les personnages étant conscients tout au long de la pièce de faire partie d'un spectacle. D'une certaine manière, la fonction référentielle du religieux, qui sert à établir un cadre sociohistorique réel et à y renvoyer, mais

⁴⁸ Pour Janet M. Paterson, « le postmodernisme désigne un savoir qui remet en question les grands discours philosophiques, historiques et scientifiques et les systèmes de pensée fondés sur les notions de vérité et d'unicité » (2009 : 11).

⁴⁹ Il existe quelques textes qui relatent les dernières années du mandat de Pilate en Judée, notamment ceux de Flavius Josèphe ou de Philon d'Alexandrie, mais la pièce de Cenerini ne se fonde pas sur ces propos, offrant plutôt une œuvre fictive et originale. En revanche, Cenerini mentionne les motifs du renvoi de Pilate vers Rome : « J'ai été renvoyé de mon poste pour une affaire ridicule avec des Samaritains. Ils se vantaient d'avoir trouvé les tablettes de Moïse » (*AM* : 39). Pour plus de détails sur le personnage de Ponce Pilate et sur les écrits anciens portant sur ce personnage, voir notamment Jean-Pierre Lémonon (2007 [1981]).

aussi à générer un discours sur l'Histoire et un cadre interprétatif, est constamment mise à l'épreuve par les autres fonctions du religieux, à savoir la fonction structurante et la fonction intertextuelle. Beaucoup plus fortes parce directement liées à l'interprétation du monde déployé sur scène plutôt qu'à la description, les références religieuses qui participent directement à la construction de la fable, voire de la structure dramatique de la pièce, celles qui contribuent à la caractérisation des personnages ou encore à la création d'un univers symbolique cohérent inscrivent tant *Les Feluettes* qu'*Aucun motif* dans la fiction historique postmoderne. Cette tension entre les diverses fonctions du religieux influence directement le rapport que les œuvres établissent entre l'Histoire et la fiction, les rendant plus imaginaires qu'historiques ou encore plus réalistes que fictives.

Le peintre des madones et Li Rvinant ou Le théâtre historico-symbolique postmoderne

Sur l'échelle de gradation de la fiction historique (voir note 39), les pièces *Les Feluettes* et *Aucun motif* ne se situent pas nécessairement au même endroit, bien que toutes deux soient des métafictions historiographiques postmodernes (Hutcheon, 1988). En effet, la pièce de Bouchard, malgré sa forme complexe et métatextuelle, son traitement particulier de l'espace et son recours à l'intertextualité, propose un cadre somme toute réaliste. Quant à la pièce de Cenerini, qui met en scène une sorte de huis clos biblique à l'intérieur d'un train, elle ne s'ancre dans le territoire canadien-français que par métaphore; or, ces références allusives à l'Histoire canadienne, en lien avec l'histoire biblique, la rendent beaucoup moins réaliste. En revanche, son caractère métafictionnel, sa conscience de raconter une h/Histoire à travers le théâtre, la lient aux *Feluettes* de Bouchard. Ces pièces permettent de préciser l'échelle de gradation élaborée par Lucie Hotte, puisqu'il serait sans doute plus approprié ici de concevoir la fiction historique postmoderne au théâtre comme un triangle dont le « métathéâtre historique » dont

je viens de parler serait la première pointe. Quand on regarde de plus près deux autres textes dramatiques de Bouchard et de Cenerini, *Le peintre des madones ou La naissance d'un tableau* (2004) et *Li Rvinant* (2011), on constate que la fonction référentielle du religieux est moins minée par un discours métahistorique étant donné que les deux pièces sont résolument fictives tout en se situant dans un cadre réaliste. Mais justement, parce qu'elles s'inscrivent bien davantage dans la fiction que dans le réalisme historique, et parce que les références religieuses, nombreuses et foisonnantes, forment un réseau de sens complexe et contribuent certainement au cadre spatio-temporel, mais aussi, et surtout, à l'univers symbolique déployé dans l'œuvre, ces pièces de théâtre font partie d'un deuxième pôle du théâtre historique postmoderne, soit le théâtre symbolico-historique.

L'ancrage réaliste de la pièce *Le peintre des madones ou La naissance d'un tableau* est souligné dès la préface dans laquelle Michel Marc Bouchard affirme que « [l]e lieu de l'action porte le nom de [s]on village natal mais la langue de la pièce n'est pas celle de ses habitants » (*Le peintre des madones ou La naissance d'un tableau*, 2004 : 7⁵⁰). Déjà le réalisme est modulé par la conjonction de subordination d'opposition « mais ». Ainsi, le lieu est tiré de la réalité, mais pas la langue. Il ajoute qu'il s'est « inspir[é] très librement des événements entourant la création de la fresque qui orne encore aujourd'hui la nef de l'église du Saint-Cœur-de-Marie au Lac-St-Jean⁵¹ » et que « [c]ette fresque de la Vierge en ascension fut [s]on premier rapport à l'art et à l'étranger » (*LPM* : 7). Enfin, il indique qu'« [a]fin de témoigner de cette œuvre, [il est] devenu menteur et les gens de [son] village sont devenus saints et martyrs, artistes et

⁵⁰ Dorénavant, j'utiliserai le sigle *LPM* pour désigner la pièce *Le peintre des madones ou La naissance d'un tableau*.

⁵¹ Il existe assez peu d'informations sur la réalisation de cette fresque. Voir le *Répertoire du patrimoine culturel du Québec* pour plus de détails architecturaux sur cette paroisse : <https://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=155150&type=bien>

modèles, amoureux et misanthropes. [Il a] offert leurs légendes comme on étale aux puces les objets sacrés volés et maquillés pour le recel » (*LPM* : 7). Cela permet, d'entrée de jeu, de situer la fable à la frontière entre la réalité et la fiction, sans qu'il soit possible de bien discerner le vrai de l'invention. Bouchard prend bien soin d'ancrer sa pièce dans un espace-temps concret et précis, mais souligne que « *Le peintre des madones ou La naissance d'un tableau*, ce sont des pigments écarlates, du vin sacré et de l'hémoglobine, c'est tout ce rouge qui coule en nous, de nos sexes à nos âmes. C'est la collision des extases, ce sont des mensonges déguisés en conte » (*LPM* : 7). Et en effet, à la lecture de la pièce, on se rend compte que Bouchard emprunte certaines caractéristiques au conte merveilleux, notamment la présence d'une dimension surnaturelle liée au folklore chrétien et canadien-français.

Ainsi, à l'instar de la préface des *Feluettes*, celle du *Peintre des madones* contribue moins à mettre en lumière la société du texte, le cadre spatio-temporel à même l'œuvre dramatique, qu'à proposer un cadre de référence menant à une certaine réception, se positionnant davantage du côté de la fiction que de l'histoire. Malgré tout, le texte dramatique contient des références religieuses et historiques concrètes, ancrant ainsi la fable dans un espace-temps canadien-français clairement défini et, somme toute, assez réaliste⁵². En plus d'indiquer, dans la liste des personnages, que la fable se déroule à « Saint-Cœur-de-Marie, Lac-Saint-Jean, Québec » à « [l'a]utomne 1918 » (*LPM* : 10), cela est également précisé à la fin du premier tableau : « Plus tard, on dira : Marie-Anne a été damnée un jour de septembre 1918 » (*LPM* : 18). L'année 1918 est lourde de sens puisqu'elle fait référence à la

⁵² Dominique Lafon trace un parallèle important entre les premières œuvres de Bouchard, la tragédie et les mythes antiques : « [la référence tragique] reste cependant consubstantielle à l'écriture dramaturgique de Michel Marc Bouchard et traduit sa volonté de transcender les données fictives d'intrigues par ailleurs profondément ancrées dans la réalité québécoise » (1999 : 75). Si l'on peut affirmer la même chose pour la référence religieuse, force est d'admettre qu'elle permet à la fois de « transcender les données fictives d'intrigues » et de « [les ancrer] profondément [...] dans la réalité québécoise. »

fois à la Première Guerre mondiale et à l'épidémie de grippe espagnole dont la propagation à Saint-Cœur-de-Marie, dans la fable du *Peintre des madones*, est directement liée à la présence de nombreux déserteurs⁵³ : « Un déserteur derrière chaque arbre » (*LPM* : 14). C'est d'ailleurs cet événement historique avéré, cette épidémie de grippe qui guette la paroisse, qui agit comme moteur de la pièce dans la mesure où le Prêtre, inquiet de voir que « [l']épidémie pourrait [les] atteindre d'ici quelques semaines » (*LPM* : 26), propose au Docteur son projet « [...] d'enorgueillir [l']église d'une grande fresque dédiée au cœur sacré de la Vierge Marie » (*LPM* : 27). Il est effectivement persuadé que « [l]a foi peut [leur] être d'un grand secours » (*LPM* : 26) et que cette fresque pourrait protéger le village contre la maladie. Le Prêtre invite donc un artiste-peintre italien à réaliser la fresque et organise un concours pour trouver, parmi les jeunes filles du village, le modèle de la Madone. L'arrivée de ce peintre, peut-être plus que celle de la grippe, va bouleverser la vie de la paroisse et le destin des divers protagonistes, et c'est dans la caractérisation des personnages, dans leur discours, que les références religieuses interviennent pour créer un univers symbolique puissant, voire merveilleux qui s'allie au réalisme. Il s'agit là de la première caractéristique du théâtre postmoderne symbolico-historique, soit l'union d'éléments référentiels à des valeurs symboliques.

En effet, *Le peintre des madones* s'ouvre par un prologue de l'Ange annonciateur, « [v]éritable coryphée de la pièce » (Lafon, 2007 : 64), qui est chargé de décrire d'abord la fresque, mais aussi l'action à venir. Sorte de devin difforme qui utilise le futur simple étant au-devant de l'histoire, il intervient dans presque tous les tableaux sans que les personnages « n'a[ient] [...] conscience de [sa] présence » (*LPM* : 33). C'est qu'on apprend sa mort au

⁵³ Le Prêtre explique l'origine de la grippe dans le Tableau 3 : « [...] Un fléau terrible s'avance sur nous. Il décime les populations qui en sont affectées. On accuse les soldats canadiens-anglais, ceux qui reviennent du front européen. On dit que dans leur quête pour trouver les déserteurs canadiens-français, ils propagent la maladie. C'est une espèce de grippe qui foudroie rapidement. On la surnomme "espagnole" » (*LPM* : 25).

quatrième tableau, alors qu'il raconte son histoire et explique comment « on se rendit compte [du] don [de sa sœur] » :

En ce temps-là, j'avais six ans. Depuis ma naissance, j'étais suspendu au-dessus de mon lit. Je prenais appui uniquement sur mes orteils et sur mon front⁵⁴. Une mécanique digne des machines de torture des moments les plus glorieux de l'Inquisition me permettait cette prouesse. Un jour, Marie des Morts, ma petite sœur, eut la permission de venir me voir. [...] Elle demanda à rester seule avec moi. Elle referma la porte derrière elle et, une heure plus tard, j'étais libéré de mes gréments, couché sur le ventre, sourire aux lèvres et enfin mort. Tout ce que je lui ai raconté est enterré ici dans le champ des secrets. (*LPM* : 33)

Ce personnage, dont « [le] corps meurtri porte les traces indélébiles des violences qui lui furent infligées dès sa gestation par sa propre mère qui tentait d'avorter du fruit d'une brève liaison avec un "quêteux sale" qui dormait sur un banc » (Lafon, 2007 : 64) n'est pas le seul à être marqué par la violence. En fait, pour Dominique Lafon, la pièce « est tout entière centrée sur le corps, puisque c'est le corps ou sa représentation qui réunit le Docteur, le Prêtre et même un personnage symbolique, l'Ange annonciateur » (Lafon, 2007 : 64). En effet, le Docteur qui, lorsqu'il rencontre le Prêtre pour la première fois, est subjugué par sa beauté, lui demandant même si « [c'est de manger des hosties qui [lui] donne cette allure » ou encore si « [c]'est le vin de messe qui lui donne cette couleur » (*LPM* : 24), finira par lui « dép[ecer] le visage en scène » (Lafon, 2007 : 64) pour qu'il devienne le modèle de la Madone. Après tout, le visage du jeune curé n'est-il pas « [d']une beauté si délicate qu'on pourrait croire à un visage de femme » (*LPM* : 25)⁵⁵? À ces trois personnages masculins s'ajoute « le peintre des madones », Alessandro, ou, mieux encore, « Dieu [qui] s'est fait homme » (*LPM* : 36). C'est du moins ce que suggère Marie-Louise, femme de chambre de l'hôtel où l'artiste séjourne et liseuse de draps. En effet, certains personnages féminins sont dotés de pouvoirs, dont Marie des Morts, qui, comme nous l'avons vu, a le don de libérer les agonisants en recevant leurs secrets et leurs

⁵⁴ Dominique Lafon relève d'ailleurs « [qu'e]n filigrane de ce rudimentaire appareillage orthopédique, se dessine l'image concrète du crucifix placé au-dessus des lits dans les campagnes » (2007 : 64).

⁵⁵ Je reviendrai sur cette relation particulière dans le chapitre 3 qui portera sur les personnages et la masculinité.

confessions les plus intimes, et Marie-Louise, qui parvient à connaître les gens, leur passé et leur avenir en lisant leurs draps qu'elle recueille avant de les laver. Le drap du peintre suscite toutes les envies et Marie-Paule réclame « le saint suaire » afin « [d']y couper [s]on voile de madone » (*LPM* : 38).

Ainsi, les personnages masculins, de même que les personnages féminins, entretiennent avec le corps une relation toute particulière, qui, dans le cas de Marie-Anne par exemple, est teintée de sa foi et de son éducation religieuse. Dans le premier tableau, elle observe, avec Marie-Paule, « un homme [se] baignant nu comme au jour de sa naissance » (*LPM* : 13). En fait, elle n'ose le regarder et ne veut surtout pas se faire remarquer : « S'il ne se retourne pas, c'est un péché d'intention. S'il se retourne, c'est un péché mortel » (*LPM* : 14). Mais sa curiosité l'emporte et sans jamais ouvrir les yeux, elle demande à Marie-Paule de lui décrire ce qu'elle voit :

MARIE-ANNE : Dis-moi juste si c'est vrai ce qu'on raconte.

MARIE-PAULE : C'est encore plus terrible que ce que l'on dit. Tu fais bien de ne pas regarder. (*Improvisant.*) C'est une sorte de créature qui se transforme à chaque seconde. [...] Elle dit : « Venez par ici. Avancez, jeunes filles. Posez vos pieds dans la vase froide et douce. Je ne suis pas méchant. Mon apparence est trompeuse. On m'a fait d'allure vilaine juste pour cacher tout ce que je peux offrir. Je suis de chair tendre, de chaleurs d'été et bon à quiconque veut me prendre. Je suis la peur des jeunes filles, le devoir des mères, le regret des saintes. Je suis l'échec de Dieu. »

MARIE-ANNE : Blasphème!

MARIE-PAULE : « Venez me caresser. Venez poser vos lèvres sur ma chair chaude. »

MARIE-ANNE, *hurlant. Paniquée* : Va-t'en, maudit démon! Va-t'en! (*LPM* : 15-17)

Les références religieuses dans la pièce sont multiples et même si d'associer le sexe masculin au fruit défendu et à la tentation par le Diable est une figure somme toute universelle, il n'en demeure pas moins que ce type d'allusions participe à la création d'un univers symbolique, voire fantastique, ancré moins dans le territoire que dans le folklore et/ou les croyances. C'est aussi ce à quoi participent le personnage de Marie-des-Morts et son don de libérer les mourants

en « [recevant] les secrets qui les empêchent de mourir » (*LPM* : 30) et en les enterrant par la suite « au milieu du champ des secrets » : « Je te maudis. Je te maudis pour l'éternité. Va expier dans les entrailles de la terre tout le mal que tu as fait aux tiens » (*LPM* : 33). Comme l'affirme Jonathan Desrosiers, « [l]ié à sa virginité, ce don transcende les pouvoirs liturgiques de la confession et de l'extrême-onction, ce qui outre d'ailleurs le Prêtre » (2012 : 56) :

MARIE DES MORTS : [...] Ils me confient des choses qu'ils n'ont jamais dites à personne.

LE PRÊTRE : Même pas à un prêtre?

MARIE DES MORTS : Même pas à un prêtre.

[...]

Elle sort.

LE PRÊTRE : Charlatanisme.

LE DOCTEUR : Notre monde tournait avant votre arrivée et ce monde va continuer à tourner comme il tournait... ou pas de madone. (*LPM* : 30)

Cette confrontation entre le Bien et le Mal, ou plutôt entre le Christianisme et une forme de paganisme assumé, rapproche encore davantage l'œuvre du merveilleux et reprend à son compte des topos propres aux contes et légendes canadiens-français. Ainsi, cette pièce, qui s'ancre malgré tout dans l'Histoire (l'épidémie de grippe espagnole à la fin des années 1910), et dans un territoire précis, celui du village natal de son auteur, situé au Lac-Saint-Jean, s'inscrit davantage dans l'imaginaire, dans la fiction, notamment par la présence du surnaturel, ce qui peut rendre difficile une analyse purement sociologique de l'œuvre (que permet la fonction référentielle de la religion) :

Cette pièce, la dernière avant *Des yeux de verre*, en ayant exhibé toutes sortes de pratiques sulfureuses, pourrait bien avoir libéré l'écriture de toute règle de bienséance comme de toute mission sociologique; comme l'affirme la préface, il ne s'agissait plus de dénoncer, mais d'écouter « les chuchotements [des habitants de son village natal] sur les querelles conjugales entre Dieu et Satan » (p. 8). (Lafon, 2007 : 64)

Lafon a raison d'affirmer que le projet d'écriture de l'auteur est moins « de dénoncer » quoi que ce soit, que de proposer une œuvre qui s'inscrit résolument du côté de la fiction et dont la

portée est plus symbolique et métaphorique que sociologique. Elle procède d'ailleurs à une analyse mythocritique du *Peintre des madones*, affirmant notamment que « le théâtre de Michel Marc Bouchard serait moins le théâtre de l'intervention sociologique que le théâtre de l'inversion des mythes fondateurs, des valeurs catholiques [...] » (2007 : 72). Mais il n'en demeure pas moins que la référence religieuse, plus complexe et certes plus vaste étant donné ses nombreuses fonctions dans la pièce (structurante, thématique, symbolique, dramaturgique, en plus de référentielle), contribue d'abord et avant tout à créer une atmosphère, un univers, une société cohérente à même le texte dramatique. D'ailleurs, Michel Marc Bouchard joint habilement le religieux à l'Histoire, confirmant ainsi la « consubstantialité » de la référence religieuse et de l'écriture dramaturgique qu'on retrouve aussi dans *Les Feluettes*. Par l'union des références religieuses et historiques, Bouchard parvient à construire (ou à réactiver) l'espace canadien-français du début du XX^e siècle, tout en prenant bien soin de préciser son caractère purement fictionnel, se prémunissant ainsi contre une certaine forme de prise de position quant aux différentes formes de pouvoir, notamment religieuses⁵⁶.

En effet, Michel Marc Bouchard se réclame d'un théâtre apolitique, ce qui est en phase avec une certaine critique universitaire affirmant que la littérature québécoise, et en particulier le théâtre des années 1980 et 1990, s'est dépolitisée :

Si, dans les années 80, le discours théâtral s'est dépolitisé, dans les années 90, il est devenu totalement apolitique. La quête d'une identité nationale, pas plus que l'affirmation de la langue ne touchent plus la société. Tous ces débats de nature idéologique semblent avoir migré dans d'autres sphères (non-artistiques), laissant le théâtre se préoccuper de problèmes esthétiques ou de questions existentielles. (Féral, 2001 : 238)

⁵⁶ En fait, comme le suggère Jonathan Desrosiers, « [l]e recours à la mythologie chrétienne ne sert qu'à dénoncer les répressions dont la religion fut l'instigatrice et à remettre en cause la dichotomie du Bien et du Mal » (2012 : 73). Ainsi, s'il dénonce la morale catholique et les nombreuses prescriptions qui lui sont associées dans *Le peintre des madones*, il se garde de dénoncer l'institution religieuse, ce qui viendra plus tard avec *La divine illusion*.

Louis Patrick Leroux suggère d'ailleurs « [qu'un] passage [...] s'est opéré au cours des quarante dernières années dans la dramaturgie québécoise, d'une écriture de l'identitaire à une écriture de l'individu » et se demande si « [l]e devenir sociétal a [...] été remplacé par la préoccupation du devenir individuel, non pas comme exemplum, mais comme manifestation d'un sentiment d'unicité? (2009a : 9) Cette unicité est souvent liée à l'expression de nouvelles identités ou d'identités plus marginales, moins représentées dans la littérature de l'époque (féminisme, homosexualité, littérature migrante), mais dans l'écriture de l'identitaire comme dans celle de l'individu, la quête identitaire demeure au centre du projet d'écriture à la différence près que dans le premier cas, elle est liée davantage à la collectivité, l'objectif à atteindre et l'idéal étant connus. Dans l'écriture de soi, la quête identitaire est moins axée sur le résultat, sur l'arrivée, que sur la recherche ou le voyage, pour reprendre une image éculée mais efficace. Dans *Passer au rang de Père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, François Ouellet traite de la question du sacré dans la littérature québécoise et affirme que « d'un romanesque à l'autre, le pays et le religieux/le sacré restent liés » (2013 [2002] : 106)⁵⁷.

Il ajoute que

[d'une] époque à l'autre, d'un genre à l'autre, d'une forme culturelle à l'autre, à vrai dire, le pays se perd un peu, tandis que le sacré persévère étonnamment, comme quoi ce qui reste encore de rapports symboliques atteste peut-être de l'impossible mort du sens, ou de sa mort lente, très lente (Ouellet, 2013 [2002] : 107).

Ainsi, la quête du pays laisse la place à la quête du soi, puis, plus largement, à la quête de sens, sans pour autant disparaître complètement. D'ailleurs, Céline Philippe s'inscrit en faux contre

⁵⁷ Il s'intéresse surtout au roman dont il exprime un peu la trajectoire quant à son rapport au sacré : « Le roman canadien-français exalte une reconquête à la fois mythique et mystique du pays dirigé par le pouvoir clérical. Le roman de la Révolution tranquille laïcise la structure politique, refoulant le religieux qui toutefois colore en métaphores et références multiples le parcours du héros dans son rapport à l'autre; si le discours religieux proprement dit est mis de côté, la valeur sacrée du projet national est conservée. Le roman qui s'écrit au tournant du millénaire accorde moins de place à la question du pays et réinterroge sur le mode angoissé du manque le lien religieux, quitte parfois à penser cette perte sur le mode de la dérision [...] » (Ouellet, 2013 [2002] : 106-107).

cette thèse largement véhiculée par une majorité de critiques universitaires voulant que la littérature québécoise des années 1980 et 1990 se soit complètement déconnectée du politique ou, plus particulièrement, de la « question nationale⁵⁸ ». Mais il est vrai que chez Bouchard, la question nationale n'est pas abordée de front⁵⁹ et le recours au passé canadien-français et à tous ses référents, dont la religion, ne permet ni l'évocation de souvenirs nostalgiques qui participeraient à un projet d'écriture autofictionnel à proprement parler, ni une sorte de glorification du passé qui s'inscrirait dans le terroir au sens littéraire du terme. Cela ne s'inscrit pas non plus au cœur d'une démarche visant à élucider des questions métaphysiques, quoique certaines pièces s'attachent à réfléchir aux divers repères de notre société, à ceux qu'on a perdus et à ceux qu'on a trouvés⁶⁰. Quoi qu'il en soit, si Michel Marc Bouchard refuse l'étiquette de dramaturge du terroir parce qu'il ne participe pas à la glorification de la Nation et des valeurs agriculturistes et religieuses ou encore à la « célébration naïve de la terre et de l'habitant » (Huffman, 2007 : 18), son œuvre s'inscrit tout de même à la fois dans le territoire québécois, dans une certaine ruralité et dans l'Histoire : « [...] au-delà du folklore, ou de la folklorisation, il n'en demeure pas moins que son théâtre est profondément enraciné dans la réalité géographique, dans le pittoresque, certes, mais aussi dans la réalité historique, dans les

⁵⁸ Voir Philippe, 2021.

⁵⁹ *Le voyage du Couronnement* (1995) par exemple, pièce produite l'année du deuxième référendum au Québec, n'aborde pas directement la question nationale à proprement parler puisque l'intrigue se situe en 1953, mais la pièce dénonce clairement le colonialisme et l'impérialisme britannique :

On entend la fanfare jouer God Save the Queen.

SANDRO, à *Mademoiselle Lavallée* : C'est l'hymne national?

MADemoiselle LAVALLÉE : C'est *God Save the Queen*!

LE DIPLOMATE : Cette musique effraie mes oiseaux.

ALICE : Elle effraie aussi les Hindous, les Pakistanais et les Canadiens français. (Bouchard, 1995 : 48)

⁶⁰ Encore une fois, les préfaces que propose Bouchard à la plupart de ses pièces nous permettent d'identifier d'entrée de jeu les enjeux qu'il aborde et les questions auxquelles il souhaite répondre. Ainsi, dans *Sous le regard des mouches* (2000) par exemple, Bouchard traite la question du « macabre » et de sa médiatisation : « Le spectacle du morbide s'offre à nous avec une impudeur de plus en plus insupportable. Grâce à la télévision, un enfant est quotidiennement spectateur d'une centaine d'agressions contre la personne » (Bouchard, 2000 : 7). Ici, Bouchard dénonce la fascination des gens pour le macabre et l'infospectacle qui en est nourri. Le personnage de la femme du vétérinaire ne vit qu'à travers ces récits sanglants et larmoyants et y trouve un sens.

traces que l'Histoire a laissées derrière elle » (Lafon, 1999 : 89). Les « traces » de l'Histoire dont Lafon parle sont déterminantes à la fois pour les personnages qui subissent le poids de l'Histoire⁶¹ que pour les spectateurs qui cherchent à comprendre la pièce et qui sont, du moins en partie, le fruit de cette société québécoise de culture catholique. Et si les références historiques et religieuses utiles à l'établissement de l'espace-temps dans lequel se déploie la fiction sont peut-être plus accessibles à un public profane que les références symboliques relevant d'une relation intertextuelle avec la Bible par exemple, ces références, qui ne sont à peu près jamais expliquées en détail (alors que les références intertextuelles ou théologiques⁶² le sont davantage), viennent servir la fiction en établissant un cadre spatio-temporel précis, signifiant et complexe, mais aussi un cadre interprétatif qui se déploie tout au long de la pièce, plaçant au cœur de la réception ce combat entre le Bien et le Mal. Comme l'affirme Desrosiers, dans la perspective mythocritique qui est la sienne⁶³,

[l]a modernité du *Peindre des madones* [sic] et du *Testament du couturier*⁶⁴ réside dans le fait que la violence est directement conjuguée à la sexualité. La souffrance qu'elle suscite dans le corps châtié est consubstantielle au mythe chrétien certes, mais surtout aux *muthos* des pièces. Les sévices prennent dès lors les traits de stigmates, adjoignant à la violence un support qui la justifie. Or, les martyrs de ces

⁶¹ Il sera question des personnages dans le chapitre 3.

⁶² Comme nous l'avons vu, dans la pièce *Aucun motif*, tous les personnages reprennent les grands pans de la vie de Ponce Pilate et le chœur la situe à l'intérieur des évangiles. Dans *Le Peintre des madones*, le Prêtre fait l'histoire du culte marial, partant des évangiles jusqu'au « concile d'Éphèse en 431 [qui] la nomme Mère de Dieu. » Il ajoute que « Rome la consacre Immaculée en 680 » et « [qu'il] faut attendre Siste IV [sic] en 1477 pour qu'on précise le concept de l'Immaculée Conception ». Comme il l'affirme, « [l']artiste doit bien comprendre son sujet » (*LPM* : 49). Et le spectateur-lecteur aussi par la même occasion.

⁶³ La thèse de maîtrise qu'a soutenue Jonathan Desrosiers en 2012 propose une analyse mythocritique de certaines pièces de Michel Marc Bouchard et de Michel Ouellette, dont *Le peintre des madones* et *Le testament du couturier*. En analysant les mythes chrétiens, abondants certes dans *Le peintre des madones*, Desrosiers met au jour l'univers symbolique qui sous-tend cette œuvre, révélant la dichotomie entre le Bien et le Mal et aussi, le renversement du mythe chrétien pour en créer un nouveau. Ce sont là les deux objectifs de son mémoire : « déterminer si le mythe est utilisé comme une caution, par exemple un prétexte à la violence, pulsion indissociable du théâtre bouchardien, ou encore comme une rupture stylistique, procédé propre au théâtre ouelletien » et « interrog[er] le rapport à la mythologie comme une étape dans la création de "nouveaux" mythes, c'est-à-dire la *mythopoièse*, par un procédé analogique : soit en les actualisant, comme ce serait le cas chez Michel Ouellette, soit, chez Michel Marc Bouchard, en les réinventant sur d'autres bases » (2012 : 4). Cette approche est certainement très éclairante, mais elle est plutôt éloignée de la volonté de ma thèse de réfléchir au religieux moins pour son rôle mythologique que pour son rôle sociologique.

⁶⁴ J'ai décidé de ne pas parler du *Testament du couturier* de Michel Ouellette dans ce chapitre parce que j'ai voulu me concentrer sur les pièces dont l'action se déroule dans l'espace canadien-français, mais aussi parce la religion ne joue pas, dans cette pièce, un rôle référentiel, mais bien plutôt, un rôle essentiellement symbolique.

pièces sont ceux-là même [sic] qui ont bravé les diktats catholiques. Du mythe chrétien renversé émerge une nouvelle structure mythologique. (2012 : 73)

S'il est vrai que dans *Le peintre de madones*, le mythe chrétien est renversé et se voit non pas tant réactualisé que réécrit, ce qui contribue inévitablement à la fictionnalisation de la fable et à une sorte de décalage par rapport aux attentes des lecteurs-spectateurs qui ont une certaine connaissance, une certaine compréhension de ces mythes, de ces histoires, dans *Li Rvinant* de Rhéal Cenerini⁶⁵, c'est plutôt le contraire, l'auteur superposant les aventures de son protagoniste à celles de Jésus et de Louis Riel, deux figures particulièrement familières :

Cenerini veut cadrer son drame sur une toile de fond paradigmatique très connue chez les Chrétiens, mais il revient sur une histoire aussi très familière chez les Métis. Ce recours au palimpseste a pour effet d'amalgamer deux histoires, celle universellement connue du Christ et celle de Riel à portée plus régionale. (Gaboury-Diallo et Hrynshyn, 2012 : 236)

Dans leur article intitulé « L'annonce faite au rvinant : *Li Rvinant* de Rhéal Cenerini ou Réinvestir/réinventer une mythologie du Métis », Lise Gaboury-Diallo et Mariyka Hrynshyn affirment que la pièce de théâtre *Li Rvinant* reprend à son compte « [l]e mythe familial, si cher à Louis Riel, que le peuple métis [est] un peuple choisi » (2012 : 225). En effet, la pièce de Cenerini, montée au Cercle Molière, à Winnipeg, en 2011, met en scène le personnage de James Coutu qui revient dans son village métis après un exil de huit ans afin de libérer ses compatriotes de l'emprise d'Ed Champagne, homme d'affaires véreux qui contrôle le commerce de la région et, en particulier, celui du poisson pêché par les Métis et les communautés autochtones établis sur le bord du Grand Lac. Le personnage de Coutu, sorte de croisement entre la figure du Christ et celle de Louis Riel, mais qui rappelle aussi, comme l'indiquent Gaboury-Diallo et Hrynshyn (2012 : 224), *Le Survenant*, de Germaine Guèvremont – l'acteur de la série télévisée ne s'appelait-il pas justement Jean Coutu – revient

⁶⁵ Cette section reprend une toute petite partie d'une communication que j'ai donnée dans le cadre du colloque étudiant *Le catholicisme au Canada français ou ce qu'il en reste : traces, effacements, héritage*, organisé par le CRCCF les 7 et 8 avril 2022. Ma communication s'intitulait « Louis Riel, Gabriel Dumont et les Métis : l'Eglise et l'imaginaire religieux au service de la fable ».

précisément pour délivrer son peuple⁶⁶. Il reçoit cette mission directement du Christ et de Riel alors que ceux-ci se manifestent à lui sur la montagne : « Jisus, ila même dit keu lis Mitchifs, ç'avait été chwaisis par Dju ipi klis Mitchifs, ça allait iclairi li moune ipi ka cause des Mitchifs, la vraie riligion, ça serait redonni au moune » (*Li Rvinant*, 2011 : 39⁶⁷). Jésus poursuit en disant de Coutu que « [c]elui-ci ili li prophète dju nouvou moune, li prophète dju nouvou moune keu j'ai cryi » (*LR*, 2011 : 39). Ainsi, on comprend assez rapidement la nature prophétique du personnage et l'univers symbolique dans lequel est campée la pièce de Cenerini. On comprend, dès le deuxième tableau, que le personnage principal est un prophète dont la mort, qui survient par une prolepse dès le prologue, est nécessaire pour permettre la réalisation d'un grand projet, qu'on découvre plus tard : la création d'une coop de pêcheurs afin d'émanciper le village métis. De ce fait, le parallèle entre James Coutu et Jésus, ou encore d'autres prophètes comme Moïse dont l'objectif est de libérer le peuple choisi, résonne particulièrement auprès d'un public métis ou encore franco-manitobain, bien au fait de l'histoire de Louis Riel, de son combat pour la cause métisse : « [l]a trajectoire de la vie de James suivra la même courbe que celle de ces deux grands icônes : de la mission du visionnaire jusqu'au martyr [*sic*] et au sacrifice suprême, la mort » (Gaboury-Diallo et Hrynshyn, 2012 : 231). En fait, le projet de Cenerini est assez original, mais somme toute particulièrement signifiant, familier même, pour un public francophone du Manitoba et de l'Ouest canadien :

En créant une filiation spirituelle entre Jésus, Louis Riel et James, Cenerini reprend trois schèmes narratifs : il surimpose certains épisodes de la vie du Christ à la vision et au martyr [*sic*] messianique de Riel et les greffe aux aventures de Coutu. Il enrichit ce palimpseste de l'h/Histoire, qu'on pourrait

⁶⁶ Il y a tout de même une différence à mon sens entre un « survenant » et un « revenant ». Si les deux viennent troubler la quiétude et les habitudes d'une famille, d'un village, d'une société, le premier, étranger, arrive alors que le second, familier, revient, rentre chez lui. Étranger ou familier, le rapport à l'Autre est forcément différent. Cependant, David Décarie suggère que « [l]es survenants de Guèvremont sont bien des revenants » (2020 : 107) parce qu'ils « provoquent un afflux de souvenirs refoulés », voire « ce que la psychanalyse appelle des transferts » (2020 : 107). Cette question du revenant n'est évidemment pas au cœur de ma thèse, mais pourrait certainement être explorée davantage par rapport aux œuvres de mon corpus, notamment celles de Bouchard et de Ouellette, qui contiennent leur lot de survenants/revenants et de fantômes.

⁶⁷ Dorénavant, j'utiliserai le sigle *LR* pour désigner la pièce *Li Rvinant*.

qualifier de rielliste et de biblique, avec de nombreux intertextes qui émaillent les scènes, tirés de poèmes de Riel ainsi que d'extraits de l'Ancien et du Nouveau Testament. (Gaboury-Diallo et Hrynshyn, 2012 : 234)

Gaboury-Diallo et Hrynshyn ajoutent que « [l]es leitmotifs [*sic*], qu'ils soient folkloriques ou plus contemporains, ainsi que les intertextes, tirés des écrits profanes de Riel ou de textes sacrés, nous permettent de comprendre que Cenerini glisse consciemment du réel au mythe » (2012 : 235). Il est intéressant de noter ici que les autrices considèrent la pièce comme étant un « palimpseste de l'h/Histoire » et, même si elles adoptent, en partie du moins, une approche mythocritique pour analyser le texte de Cenerini, elles inscrivent, à l'instar du dramaturge lui-même, l'histoire de Jésus et celle de Louis Riel dans l'Histoire. Ainsi, comme dans *Aucun motif* où la vie et les actions de Ponce Pilate, superposées à celles de John A. MacDonald, rendent le personnage crédible et réaliste (plutôt que mythique), dans *Li Rvinant*, la religion participe autant à l'établissement d'un univers symbolique qu'à l'établissement d'un cadre référentiel clair pour le lecteur-spectateur qui, par les multiples allusions et références aux Évangiles, aux textes et à l'histoire de Louis Riel dans la pièce de théâtre, arrivent toujours à comprendre les actions et les attitudes des personnages et à suivre l'action tout au long de la pièce : « La codification du message ainsi mythifié n'est ni abstraite, ni complexe, ni cachée. Elle est au contraire évidente, pour ne pas dire troublante. La première impression de lecture en est une de déjà vu et déjà dit » (Gaboury-Diallo et Hrynshyn, 2012 : 235). Ce n'est pas tout à fait le cas dans *Le peintre des madones* de Bouchard, où le recours au mythe contribue moins à éclairer la société ou, à tout le moins, à la construire à l'intérieur de la pièce de théâtre qu'à créer un univers symbolique puissant. Il n'en demeure pas moins que dans *Li Rvinant*, comme dans *Le peintre des madones*, Histoire et symbolisme vont de pair dans la construction du sens.

Deux autres différences sont à noter entre les deux pièces. L'étude du péri-texte de *Li Rvinant* n'est pas particulièrement significative au regard des références religieuses ou

historiques, quoiqu'il soit indiqué, avant la liste des personnages, que « [l']action se passe dans une communauté de pêcheurs métis du Manitoba à la fin des années 1960 » (*LR* : 15). La préface, signée par le linguiste Robert A. Papen, s'attache à expliquer les particularités de la langue mitchif qui est utilisée dans la pièce de théâtre. Il s'agit là d'une différence notable avec *Le peintre des madones* qui, comme nous l'avons déjà vu, ancre sa fable dans un village du Lac-Saint-Jean sans toutefois reproduire la langue de ses habitants, instituant ainsi une distance avec le réel et contribuant à inscrire la pièce dans la fiction. Ici, dans *Li Rvinant*, Rhéal Cenerini a pris soin de reproduire la langue mitchif parlée par la majorité des personnages, ce qui contribue à l'effet de réel, mais aussi à mettre en lumière les différentes formes de pouvoir à l'œuvre dans la pièce (et, par extension, dans la société franco-canadienne de l'Ouest) :

on observe plusieurs langues ou niveaux de langue distincts (le français du curé, l'anglais) et deux dialectes du français (celui des villageois métis et celui d'Ed) dans *Li Rvinant* et chacune de ces façons de parler joue un rôle spécifique, illustrant, par le niveau de langue ou l'accent particulier, le statut des intervenants. Cette répartition des types de discours qui symbolise la hiérarchie sociale, rappelle les jeux de pouvoir basés sur les rapports de force entre majorités et minorités et l'autorité imposée par ceux qui respectent la norme linguistique à ceux qui s'en écartent (et qui historiquement ont été jugés, critiqués, voire infériorisés). (Gaboury-Diallo et Hrynyshyn, 2012 : 229-230)

L'historique prend ici le dessus sur le symbolique. Toutefois, la religion joue un rôle supplémentaire dans *Li Rvinant* puisque « la structure » de la pièce, comme le montrent Gaboury-Diallo et Hrynyshyn, est « calquée sur le Chemin de la croix du Christ » (2012 : 234) et est donc divisée en 14 tableaux qui sont autant de stations de la Passion du Christ que de celle du protagoniste James Coutu⁶⁸. Comme chaque tableau se déroule à divers endroits (dans la maison de Marthe, sur le lac, au bord du lac, au presbytère, dans la chapelle, dans un entrepôt), la didascalie initiale permet de le situer. Ainsi, les didascalies, assez nombreuses, servent principalement à situer l'action. Celles du huitième tableau sont particulièrement

⁶⁸ Je reviendrai sur cette structure qu'on retrouve chez d'autres auteurs de mon corpus, dont Herménégilde Chiasson, au chapitre suivant qui porte sur la fonction structurante de la religion.

intéressantes. Ce tableau met en scène les funérailles de la petite Julie, dont la sœur jumelle, Sophie, a été sauvée, ou plutôt ressuscitée, par James, et s'ouvre par un élément liturgique, soit la « prière avant la communion ». La communion, qui est une section hautement codifiée de la messe, est explicitée dans la didascalie :

L'abbé Jude communie alors lui-même sous les deux espèces. Il s'avance ensuite vers les membres de l'assemblée qui quittent leurs bancs pour recevoir l'eucharistie. On joue un chant liturgique pendant la communion. Lorsque chaque communiant se présente devant lui, l'abbé tire une hostie du ciboire, dit : « Le corps du Christ » et la dépose dans ses mains. Le communiant répond alors : « Amen » et consomme l'hostie. (LR : 105-106)

Dans cette didascalie, Cenerini prend soin d'expliquer le rituel de la communion, alors qu'il s'agit d'un rite liturgique très connu. Or, il l'est sans doute de moins en moins, les gens étant peu pratiquants aujourd'hui. Ainsi, il semble tenir compte du lectorat et de sa culture religieuse lacunaire en décrivant l'un des principaux éléments de la mise en scène d'une messe traditionnelle. En outre, le fait que l'hostie se reçoive dans les mains plutôt que sur la langue est révélateur de l'époque puisque c'est à partir de la fin des années 1960 que cette pratique s'est répandue au Québec et au Canada français, alors qu'elle avait existé dans les premiers siècles du christianisme⁶⁹. Cette référence religieuse, écrite dans la didascalie, mais montrée sur scène, établit directement le cadre spatio-temporel, la façon de faire la messe et de procéder à la communion ayant évolué au fil des époques. Le fait d'expliquer de manière aussi précise le rituel de la messe dans les didascalies peut paraître étonnant dans la mesure où toute la pièce est construite à partir de références religieuses et historiques précises, soit le récit évangélique et la vie de Louis Riel, qui ne sont pas explicitées précisément. En fait, il n'est pas nécessaire de connaître les références religieuses pour comprendre la pièce étant donné que les références choisies participent d'abord et avant tout à situer le cadre de l'action et à la caractérisation des personnages, personnages qui remplissent des fonctions dramaturgiques, voire actantielles,

⁶⁹ La Congrégation pour le culte divin autorise la distribution de l'hostie dans les mains des fidèles en 1969.

précises, qui peuvent être aisément perçues par un lecteur-spectateur profane ou moins familier avec l'histoire de Jésus ou celle de Riel.

En effet, comme nous l'avons vu, l'imaginaire religieux est utilisé pour caractériser le personnage principal, James Coutu, et en faire un prophète. Si ce nom rappelle, comme je l'ai mentionné, le nom de l'acteur qui jouait le fameux survenant de la série télévisée basée sur le roman de Guèvremont, ses initiales, JC, font directement référence à Jésus-Christ. Il invite des pêcheurs, dont son beau-frère Pierre, à le suivre pour créer une coop. L'onomastique est significative : si le nom du protagoniste rappelle celui du Christ, son beau-frère porte le nom du premier apôtre de Jésus, Pierre, sur lequel tombe la responsabilité de trouver les disciples :

JAMES : [...] Combien kvous êtes, asteure?

PIERRE : Ci ca keu j'vnais t'djire – ça marche avec lis Disjarla... ipi la Patte-Croche, ça djit ksis fils itou, ça smettrait avec nous ôtes. Ipi Alziar, li gende à l'empreur – theu peux-tchi l'erwaire? Ça fait neuf.

JAMES : Tchu wais? Ç'a commenci avec touè.

[...]

PIERRE : I nen faut-tchi d'ôte? Tchu pu mdjire ça au moins?

JAMES : Trouè ou quate, ça serait boun. (LR : 121)

Le rapport aux Évangiles ici est très clair : le beau-frère de James, Pierre, est chargé de trouver une douzaine de pêcheurs pour former une coop. Dans l'Évangile de Matthieu, Jésus dit à Pierre : « Et moi, je te dis que tu es Pierre, et que sur cette pierre je bâtirai mon Église, et que les portes du séjour des morts ne prévaudront point contre elle » (Mt 16:18). Le Pierre des Évangiles comme celui de *Li Rvinant* se superposent d'une certaine façon, le contexte socio-historique étant bien entendu différent. Les personnages de la pièce correspondent donc à leur alter ego biblique, ce qui participe directement à leur caractérisation. C'est le cas de la sœur de James, Marthe, et de son employée, Maddy. En effet, le premier tableau de la pièce met en scène l'arrivée de James au village. Il se rend directement à la maison de Marthe pendant qu'elle et son « engagée » s'affairent à « fai[re] dla grub pour Mossieu Allard ki s'en va su

l'ac laindji matin » (LR : 24). Quand Marthe s'aperçoit de son arrivée, elle est particulièrement fâchée parce qu'elle sait que son frère est en danger. Elle veut absolument qu'il parte le plus rapidement possible : « [...] Jsu sirieuse. Jti donne à soupi kansi ji rviens back mé apré ça, i faut ktchu rpartes, tchu comprends? » (LR : 29). Ici, le personnage de Marthe correspond à son alter ego biblique qu'on retrouve notamment dans l'Évangile de Luc :

Comme Jésus était en chemin avec ses disciples, il entra dans un village, et une femme, nommée Marthe, le reçut dans sa maison. Elle avait une sœur, nommée Marie, qui, s'étant assise aux pieds du Seigneur, écoutait sa parole. Marthe, occupée à divers soins domestiques, survint et dit: Seigneur, cela ne te fait-il rien que ma sœur me laisse seule pour servir? Dis-lui donc de m'aider. Le Seigneur lui répondit: Marthe, Marthe, tu t'inquiètes et tu t'agites pour beaucoup de choses. Une seule chose est nécessaire. Marie a choisi la bonne part, qui ne lui sera point ôtée. (Lc 10:38-42)

Le personnage de Maddy correspond, en partie du moins, à cette Marie, alors qu'elle préfère écouter l'histoire de James plutôt que de faire la galette :

JAMES : Toué, tchu vas tfère clairi kansi kma sœur, ça rvient back ipi ka wait kila pas aine pauve galette di faite dipuis kali partchie.

MADDY : Jvas blâmi toutte ça su touè...

JAMES : Tchu vas t'fère clairi quand même, whein!

MADDY : Jvas rtourni à l'hôtel.

JAMES : À kouè fère, djis-mouè donc?

MADDY : Mossieur Champagne, i m'a djit kil avait toujours d'l'ouvrage pour mouè [...] Asteure kj'ai mis séze ans, tête bain kjpgorrais fère d'l'overtime, mouè-tou...

JAMES : Ti mieux dgagni ta vie à rouli dla galette pour Marthe.

MADDY : Ci jusse pour t'djire keu ci pas la fin dju moune si Madame Marthe, ça m'claire. J'aime mieux icôti li restant d'ton histwaire.

Elle mentionne aussi qu'elle pourrait retourner à l'hôtel pour y faire « d'l'overtime ». Cela fait référence au début de leur conversation, alors que Maddy dit à James qu'elle travaillait à l'hôtel avant d'être engagée par Marthe. James sous-entend que Ed Champagne, propriétaire de l'hôtel (et de toutes les infrastructures du village) exploite un réseau de prostitution dans son hôtel, ce qu'évoque aussi le nom de Maddy, personnage qui correspond aussi au personnage de Marie-Madeleine, sa version biblique, comme sa version apocryphe. En effet, elle assure

qu'elle ne faisait que « dju minage » (LR : 34) à l'hôtel et qu'elle n'a jamais été agressée ou harcelée par son patron ou les clients, peut-être parce qu'elle a « yenk iti là aine coupe di mouès » (LR : 35) Maddy tombe amoureuse de James malgré qu'il soit « ain maltrempi » (LR : 101) et que sa mission le rende moins disponible. James trouve que « [c'est] pas aine bain bonne idi :

MADDY : Malgri... tchu prend [*sic*] Louis Riel – ça stait maryï, ça.

JAMES : Sa vieille ipi ses deux pchits sountaient morts pas loungtemps après lui.

MADDY : Ipi note Seigneur Jisus – il avait Marie-Madleine. Ci sposi kale ipi lui, tête bain, stait comme maryis lis dux...

JAMES : Oun sait pas si ci vrai ou noun, ça. (LR : 101)

Alors que Pierre est chargé de former la coop avec les pêcheurs, Maddy s'offre à James et tente de le convaincre de l'aimer pour qu'elle puisse l'accompagner dans sa mission. D'ailleurs, à la toute fin de la pièce, c'est à elle qu'il apparaîtra une dernière fois, l'invitant à poursuivre sa mission et à parler en son nom : « Djis-leu, kansi ki savent pus kossi faire, djis-leu d't'icouti. Djis-leu ksi touè ki sais l'plusse kossi keu j'pense parci ksi touè kj'ai imi l'plusse, tchu comprends? Ci touè! (LR : 161). Encore une fois, le jeu intertextuel est évident, alors que Jésus serait d'abord apparu à Marie-Madeleine après sa résurrection (voir Jn 20:14). Un dernier personnage au nom évocateur joue un rôle particulièrement important dans la pièce. Il s'agit du prêtre de la paroisse, l'abbé Jude qui est celui qui trahira James Coutu. En effet, Ed Champagne s'assurera de son appui dans sa volonté de se débarrasser de Coutu alors qu'il le menace de ne plus financer les activités de la Paroisse. Il est intéressant de constater que la trahison passe par un prêtre, mais cela est d'une certaine façon conforme au récit des combats métis alors que l'Église s'est placée du côté du pouvoir plutôt que du côté des Métis⁷⁰. Quant

⁷⁰ D'autres pièces de théâtre viennent corroborer l'idée que l'Église a appuyé MacDonald plutôt que Riel et les Métis. C'est notamment le cas de la pièce *La trahison*, de l'auteur fransaskois Laurier Gareau. Parue en 1998, cette pièce montée quelques années plus tôt met en scène une conversation entre Gabriel Dumont et le père Jean

au personnage de Ed Champagne, Gaboury-Diallo et Hrynshyn suggèrent d'ailleurs que ce dernier représente les « Pharisiens » : « L'ennemi au village, Ed Champagne, représente quant à lui les Pharisiens qui pratiquent une autre religion établie depuis longtemps et qui ont voulu se débarrasser de Jésus. Ed réussira à se débarrasser de James » (2012 : 233). En effet, Ed fera tuer James à la fin de la pièce afin d'éviter que son projet ne voie le jour dans une espèce de confession-procès qui rappelle Jésus devant Caïphe au Sanhédrin. Mais étant donné que Ed est surnommé « l'empreur » et qu'il force une première fois James Coutu à l'exil, cela rappelle aussi d'autres personnages bibliques comme Ponce Pilate et Hérode.

Bref, les nombreuses références bibliques viennent contribuer à la caractérisation des personnages, ce qui donne au lecteur-spectateur une compréhension supplémentaire du monde qui se déploie devant lui, monde qui est cependant tout à fait cohérent et compréhensible pour un public profane. Le personnage de James Coutu, comme celui de Jésus, est aussi responsable de quelques miracles comme la pêche miraculeuse (*LR* : 47-48), la résurrection de Sophie, fille de Louise Champagne et d'Elzéar Parenteau, petite-fille d'Ed Champagne (*LR* : 64-65) et la guérison de Daniel, le fils de Virginie (*LR* : 67). Tous ces miracles ont pour effet d'attiser la foi de son beau-frère Pierre et de certains pêcheurs qui vont le suivre. D'autres remettent en doute ces miracles, qu'il s'agisse de l'apparition de Louis Riel et de Jésus, qui aurait été causée par des drogues, ou encore la résurrection de Sophie qui aurait pu simplement être endormie ou trop transie pour pouvoir respirer convenablement. Marthe, la sœur de James, sera particulièrement incrédule, lui reconnaissant des attributs humains, mais pas particulièrement

Moulin. Dumont accuse l'Église d'avoir été instrumentale dans la défaite des Métis à Batoche en 1885. Dans le *Wild West Show de Gabriel Dumont* (2021), Monseigneur Grandin, l'évêque du diocèse de Saint-Albert, est présenté comme un personnage circassien, animateur d'un « freak show », qui considère les Métis comme « les bêtes les plus féroces, les plus sanguinaires » (Dalpé *et al.*, 2021 : 58). À la solde du gouvernement canadien, il refuse d'aider Riel dans son combat et la pièce de théâtre, dont la structure très éclatée et l'autoréférentialité importante en font un objet artistique singulier, mais efficace, ne met pas l'accent sur la religion ou sur le rôle de l'Église qu'elle ridiculise tout de même dans le détour.

divins. Cette ambivalence est présente tout au long de la pièce même si, comme nous le verrons plus en détail au chapitre 3, le personnage de James Coutu, comme le personnage bien réel de Louis Riel, est une figure christique par excellence. Ainsi, selon ma perspective, que l'on soit croyant ou non-croyant, la réception de cette œuvre peut bien sûr varier d'une personne à l'autre, surtout dans la mesure où notre opinion quant à la réalité et la fiction peut diverger. Mais c'est là tout l'intérêt de cette pièce de théâtre : le réel rielliste et la fiction biblique se superposent pour créer un univers symbolique puissant dans un cadre référentiel clair et somme toute assez réaliste. Aux références bibliques et aux allusions à l'histoire de Jésus s'ajoutent d'autres références plus réalistes qui contribuent précisément à établir l'espace dramatique et le temps de l'action : un village de pêcheurs, l'hiver, les « trucks » et même, les stéréotypes accolés aux peuples autochtones et métis : « *you can go back to sniffing gas or nail polish or whatever else you can find to burn what's left of your brain* » (LR : 146). Selon Gaboury-Diallo et Hrynshyn, « [a]vec *Li Rvinant*, Cenerini ne cherche pas uniquement à raconter de façon inusitée l'histoire d'un Métis et de sa communauté, mais à jouer sur des cordes familières afin de dépasser le particulier pour rejoindre un collectif plus universel » (2012 : 231). Ainsi, la pièce, malgré son imposant univers symbolique et son important rapport intertextuel avec la Bible et les écrits de Louis Riel, reste une pièce éminemment sociale, comme le prouve d'abord et surtout le recours à la langue mitchif. Je considère tout de même cette pièce comme relevant du « théâtre historico-symbolique », comme *Le peintre des madones*, puisque, dans les deux cas, les références religieuses contribuent surtout à créer un univers symbolique au sein d'un cadre assez réaliste. Les deux dernières pièces que j'analyserai constitueront la troisième pointe de mon triangle du théâtre historique postmoderne, un théâtre plus réaliste que fictif, mais pas nécessairement didactique : le théâtre « événementiel ».

Les porteurs d'eau, La divine illusion et 1818 ou Le théâtre événementiel

Les pièces étudiées jusqu'à maintenant montrent à quel point Michel Marc Bouchard et Rhéal Cenerini sollicitent les références historiques et religieuses pour situer en quelque sorte leur fiction dans une réalité, dans un cadre spatio-temporel assez précis, soit celui du Canada français. Les références religieuses viennent également contribuer à la fiction, notamment en nourrissant l'univers symbolique qui la sous-tend et qui se déploie à même le texte dramatique. Mais il s'avère que ces pièces ne s'inscrivent pas complètement, à mon sens, dans ce que Joël Beddows et Louise Frappier appellent « une *praxis* mémorielle » :

Dans cette perspective, l'histoire n'est plus considérée comme un objet *a priori* scientifique, mais situé à la croisée des chemins : ceux de la remémoration en tant que geste concret, du changement des paradigmes politique et social qui l'accompagne et l'aspect esthétique implicite à toute forme de mise en récit. (Beddows et Frappier, 2016 : 6)

C'est qu'en fait, l'Histoire, bien qu'omniprésente dans toutes les œuvres de mon corpus, n'en est que très rarement l'objet principal. En fait, comme nous l'avons vu, l'Histoire sert d'abord et avant tout de cadre référentiel d'une fiction plus ou moins éclatée, plus ou moins intime qui, elle, peut parfois être le fruit d'une forme de remémoration ou de « réactivation d'un souvenir » (Beddows et Frappier, 2016 : 11). C'est le cas notamment des *Feluettes* dont la structure particulière suggère la mise en scène, par des prisonniers, d'événements survenus 40 ans plus tôt à partir du journal d'un des protagonistes. Mais le projet d'écriture de Bouchard n'est pas forcément, dans cette pièce à tout le moins, de problématiser une époque précise et de proposer un discours sur celle-ci, mais bien plutôt de mettre en scène une histoire d'amour originale et actuelle dans un cadre historique permettant, je crois, une certaine distance. Ainsi, comme je l'ai mentionné en début de chapitre, il me semble réducteur d'affirmer que « [l]es dramaturges gaies et lesbiennes [dans les années 1980] se servaient du théâtre pour illustrer la difficulté d'être homosexuel dans une société puritaine et conservatrice comme le Québec du

passé » (Moss, 2010 : 144). Au contraire, je ne crois pas que l'objectif de Bouchard ait été de proposer un discours sur la difficulté d'être homosexuel dans le passé, mais bien plutôt de montrer comment ce passé pouvait expliquer le traitement réservé aux homosexuels au Québec à la fin des années 1980. Il est clair que, chez Bouchard, le passé éclaire le présent. En plaçant son histoire d'amour en 1912, Bouchard met en scène le Canada français, l'omniprésence de l'Église et les tabous propres à cette époque, mais cela assure bien davantage à son œuvre une certaine distance, une certaine perspective historique, qui lui permet peut-être d'aborder librement un sujet plutôt controversé (quoique dans l'air du temps) en 1987 et d'être mieux reçu par le public, car il sollicite un imaginaire plus lointain et s'éloigne d'un certain réalisme, d'un certain « théâtre documentaire⁷¹ ».

Bref, à la lecture des œuvres de Bouchard, ainsi que de celles de Cenerini dont l'intrigue se situe dans le passé, on constate que, bien souvent, la fiction prend le dessus sur l'Histoire et que cette dernière, avec l'imaginaire catholique, sert à ancrer la fable dans une certaine réalité et à induire une certaine réception. Cependant, ces dramaturges ont également écrit des pièces historiques dont l'intrigue est fondée sur des événements réels, où l'Histoire et la religion sont plus directement problématisées, même si la fiction est toujours au cœur de leur projet d'écriture. Pour désigner cette troisième pointe de mon triangle du théâtre historique postmoderne, j'ai choisi l'expression « théâtre événementiel ». Je dois cette expression à Joël Beddows et Louise Frappier qui, dans l'introduction de leur ouvrage collectif intitulé *Histoire*

⁷¹ Au sujet du théâtre historique au Québec dans les années 1960 et 1970, Jane Moss affirme que « [la pièce historique carnavalesquée], [e]mployant les stratégies brechtiennes et antiréalistes, tournant en ridicule les grandes figures de l'Histoire, se moquant de toutes formes d'autorité (y compris l'Église), est un exercice d'exorcisme qui problématise la version consacrée du passé et déconstruit la pièce historique traditionnelle. La métathéâtralité remplace le réalisme documentaire et la nouvelle pièce historique devient une interrogation du passé, un dialogue entre le passé et le présent qui mène aux revendications politiques » (2010 : 141). La métathéâtralité demeure présente dans les années 1980 et dans l'ensemble de l'œuvre de Bouchard et de Cenerini par ailleurs, et permet aussi de remettre en question, comme on l'a vu dans *Les Feluettes*, la manière dont on raconte l'h/Histoire. Mais l'œuvre de Bouchard n'est pas pour autant carnavalesque.

et mémoire au théâtre, suggèrent comme catégorie de *praxis* mémorielle « [l]es histoires événementielles », « [...] récits qui, par la problématisation de la mémoire ou de l'activation du souvenir, visent à “refaire l'histoire” afin de légitimer de nouvelles lectures d'événements connus et, dans certains cas, de leur conférer le statut de récit officiel » (2016 : 11).

Cela correspond certainement au projet d'écriture de la pièce *Les porteurs d'eau* (2004b) de Michel Marc Bouchard. Dans la préface de cette pièce qui se déroule au Lac-Saint-Jean au début du XX^e siècle et qui traite tout particulièrement de l'industrialisation de la région et de son développement, l'auteur indique qu'il a « écrit *Les porteurs d'eau* à partir des faits historiques rapportés par [Mgr Victor Tremblay] en [s']inspirant également de l'œuvre de Berthold [sic] Brecht [...] » (*Les porteurs d'eau*, 2004b : 5⁷²). Il se décrit comme étant « embrasé par les écrits de Mgr Victor Tremblay⁷³ », dans lesquels il « trouva [...] un écho à [s]es convictions les plus profondes » (*PE* : 5). Cependant, il prend soin d'affirmer que « [s]a pièce ne se voulait pas un portrait fidèle des événements mais une mise en place des enjeux sociaux et politiques des grands bouleversements d'une époque » (*PE* : 5). Ainsi, sa pièce s'inscrit dans une période précise de l'histoire du Lac-Saint-Jean, mais aussi directement dans le territoire :

THÉOPHYLE, *sentant les bleuets* : Sont beaux, sont gros, y sentent bon! Vous devriez nous fournir des peignes pour les ramasser! Dans le même temps, avec un peigne, on aurait déjà rempli à ras bord au moins quatre vaisseaux. Faut penser moderne. Est-ce que vous êtes de la région? Parce que vous avez pas le teint des gens du Lac.

MÈRE SUPÉRIEURE : Je suis originaire de Baie-Saint-Paul, mais j'ai une cousine qui habite Saint-Cœur-de-Marie.

THÉOPHYLE : La coïncidence! Je viens de Saint-Cœur-de-Marie! (*PE* : 13)

⁷² Dorénavant, j'utiliserai le sigle *PE* pour désigner la pièce *Les porteurs d'eau*.

⁷³ Mgr Victor Tremblay (1892-1979) est un historien originaire de la région du Saguenay-Lac-Saint-Jean. Fondateur de la Société historique du Saguenay en 1934, il a également fondé une revue, *Saguenayensia*, et il a écrit quelques ouvrages sur la région, dont *La Tragédie du Lac-St-Jean*, « ouvrage relatant les événements entourant la construction du barrage hydroélectrique de l'Isle-Maligne au Lac Saint-Jean entre 1914 et 1928 » (*PE* : 5).

En plus de faire référence à Saint-Cœur-de-Marie, le village natal de Bouchard (et lieu où se déroule également la fable du *Peintre des madones*), on comprend que le protagoniste de la pièce, Théophyle Fleury, « [j]eune séminariste qui refusera le sacerdoce pour faire carrière dans les affaires » (PE : 7) témoigne déjà de son intérêt (ou, comme on le voit plus tard dans la pièce, de son admiration) pour la modernité. Mais avant de l'ancrer dans le territoire, Bouchard, dès la « chanson d'ouverture », ancre sa pièce dans l'histoire concrète, en faisant référence à M^{gr} Tremblay, et aux importantes inondations qui ont suivi la construction du barrage de l'Isle-Maligne :

*Le vieil évêque trempa sa plume
à même sa mémoire
Et dessina avec amertume
Cet épisode de l'histoire
Le vieil évêque nous raconta
l'histoire des porteurs d'eau
D'un temps où tout se transforma
de la croix aux métaux. (PE : 9)*

Cette chanson invite l'évêque à « raconte[r] [...] [l]e temps où le pire fléau / ce n'était pas tant l'eau / qui s'étendait sur les terres en friche / mais les pauvres donnant aux riches » (PE : 9). Elle fait référence aux inondations qui ont enseveli les terres agricoles, mais aussi à l'asservissement des familles canadiennes-françaises aux riches hommes d'affaires canadiens-anglais et américains. Ainsi, la chanson contextualise la fable et oriente sa réception, tout en soulignant le point de vue de l'auteur. C'est aussi par ces chansons que Bouchard inscrit sa pièce dans la tradition brechtienne, alors que « le théâtre épique doit utiliser la musique tant pour sa valeur artistique et poétique que pour sa capacité à commenter la fable » (Naugrette, 2005 : 229). Ce procédé permet à Bouchard de proposer un commentaire sur l'h/Histoire, ce qui rapproche certainement cette pièce des *Feluettes*, autre œuvre issue des années 1980, qui réfléchit à l'h/Histoire à partir du théâtre. Si, dans *Les Feluettes*, la fiction historique postmoderne se construit à partir d'un discours métathéâtral, d'un jeu complexe de mises en

abyme et d'une relation intertextuelle structurante, dans *Les porteurs d'eau*, c'est plutôt la forme théâtrale toute particulière, le théâtre épique, qui vient, en quelque sorte, permettre le commentaire sur la fable et l'histoire. Mais comme l'indique Lucie Robert, la référence au théâtre épique et à l'œuvre de Brecht se voit surtout dans la structure de la pièce alors que les tableaux sont séparés par des *songs* : « [...] là, dans le mode de composition et dans les intentions de l'auteur, s'arrête l'apport du théâtre épique, qui ne prend guère en charge le développement d'un point de vue critique chez le spectateur » (Robert, 2004 : 154). En fait, je pense que la première chanson « prend [...] en charge le développement d'un point de vue critique chez le spectateur », mais je suis quand même d'accord avec elle : les autres *songs* ne commentent pas directement l'Histoire, mais bien plutôt la fable, proposant des précisions quant aux enjeux soulevés par la pièce, ou encore une synthèse des événements, des choix des personnages et de leurs conséquences. C'est le cas, par exemple, de la chanson qui ouvre le quatrième tableau. Alors que Théophyle pêche « sur les bords d'une rivière [à la fin de l'été 1915 » (PE :34), il chante une chanson relatant les sacrifices des familles d'agriculteurs au profit des investisseurs anglophones. Il parle de son propre sacrifice :

[...]
Le crieur s'est mis à m'regarder :
« Toé, Théo, qu'as-tu à donner »
« J'ai vendu ma grand'yeule
Pour la chaîne en or de mes aïeuls. »
Le crieur m'a redemandé :
« C'est pas trop peu, pour le prix de l'acier? »
J'y ai répondu : « J'ai mes habits de curé. »
Aussitôt, il les vendit aux étrangers.
Je me retournai pour partir.
Le crieur me fit faire demi-tour :
« Il me reste une vente à finir
C'est ton âme dans ce dernier tour. » (PE : 34)

Cette chanson propose à la fois une synthèse des événements qui ont mené Théophyle à quitter le séminaire et un constat : celui d'avoir vendu son âme au nom du développement, du progrès, de la réussite dans les affaires. Dès les premières répliques de la pièce, on comprend que

Théophyle Fleury n'est pas le séminariste le plus studieux ni celui avec la vocation la plus vigoureuse. La mère supérieure du cloître où Théophyle est envoyé pour s'adonner à une retraite de silence au début de la pièce n'est pas convaincue de son avenir comme curé :

MÈRE SUPÉRIEURE : Je serais étonnée de vous voir atteindre le sacerdoce. Vous avez quelque chose de diabolique.

THÉOPHYLE : C'est ma langue! Est comme possédée. Le recteur du séminaire me le répète souvent : « Théo, tu parles trop. Ça va te nuire. » (PE : 13)

En effet, on lui reproche de trop parler et c'est précisément ce qui va le mener à sa perte :

SŒUR SAINTE-URSULE : À cause de vot' grande langue, pis parce que vous êtes bon en anglais, ben... devinez quoi? Vous devinez pas? Le bateau! Ça vous dit rien? Vous allez aller sus l'bateau « d'la grosse visite »! Y'ont dit que c'était du monde ben riches qui venaient de New York pour voir le Lac Saint-Jean. Vous dites rien! Vous allez sus l'bateau d'la grosse visite pour traduire, pis vous dites rien. C'est pas vous qu'on appelle la grande langue? Le Séminaire a dit que c'te monde-là veulent faire des barrages sus le lac pour faire de l'électricité. (PE : 15-16)

J'analyserai davantage au chapitre 3 les personnages de la pièce, et justement celui de Théophyle Fleury dont l'ambivalence est particulièrement remarquable, mais il me semble que faire d'un séminariste le personnage principal de la pièce n'est pas anodin. D'une part, on souligne le bilinguisme de Fleury, ce qui me semble en accord avec l'époque représentée dans la pièce. Les séminaristes et autres étudiants des collèges classiques avaient accès à un enseignement de qualité, notamment en langues anciennes et modernes⁷⁴, ce qui fait d'un séminariste le candidat idéal pour ce type de mission. D'autre part, cela permet d'inscrire la pièce dans un espace-temps précis, celui du Canada français, et les références religieuses contribuent à l'établissement de ce cadre, le catholicisme étant étroitement associé au Canada français, au terroir. Par contre, dans cette pièce, comme dans *Les Feluettes* et dans *Le peintre des madones*, les références à la religion catholique, très nombreuses encore une fois, participent à la création du cadre spatio-temporel de la pièce et à la représentation d'une

⁷⁴ Dans son article intitulé « L'enseignement dans les collèges classiques au XX^e siècle : une vision du monde en difficile harmonie avec la modernisation de la société québécoise », Louis LeVasseur traite de la formation offerte dans les collèges classiques et mentionne brièvement les cours d'anglais. Voir p. 45-47.

certaine société québécoise réaliste dans laquelle se déploie la fiction, mais elles contribuent surtout à inscrire la fable dans un imaginaire précis, à la structurer, ou encore, comme dans le cas des *Feluettes*, à dénoncer les excès, les tabous et autres prescriptions inhérentes à une société religieuse et fermée comme l'était la société canadienne-française du début du XX^e siècle. Mais il appert que ces trois pièces de théâtre sollicitent la religion catholique pour se construire, se déployer, mais jamais pour la dénoncer directement.

Ce n'est pas tout à fait le cas de *La divine illusion* (2015), pièce dont « [l']action se déroule à Québec, en décembre 1905 » (*La divine illusion* : 10⁷⁵). Cette pièce, inspirée par la venue de la comédienne française Sarah Bernhardt à Québec à l'automne 1905 qui fit scandale⁷⁶, met en scène un séminariste, Michaud, jeune fils de ministre cultivé et fasciné par le théâtre et « la Divine », qui se voit confier une mission importante : remettre à Sarah Bernhardt la lettre de l'archevêque de Québec lui interdisant de présenter son spectacle. Lors de cette rencontre, Michaud témoignera à Bernhardt de toute l'admiration qu'il lui voue, mais aussi de sa volonté d'écrire du théâtre. Au fil de ses rencontres avec la comédienne, il deviendra évident qu'il souhaite inscrire son théâtre dans la mouvance du théâtre social afin de rendre compte des injustices et des inégalités de sa société⁷⁷, dont est notamment victime Talbot, son nouveau collègue au Séminaire. Ce dernier se retrouve au Séminaire de Québec après s'être battu avec un prêtre dans un autre séminaire (et après avoir prétendument volé de l'argenterie) au grand dam de sa mère et de son frère Léo, ouvriers qui travaillent dans des

⁷⁵ Dorénavant, j'utiliserai le sigle *DI* pour désigner la pièce *La divine illusion*.

⁷⁶ À ce sujet, voir Beucage, 1993. Sarah Bernhardt est venue à Montréal à 6 reprises entre 1880 et 1922. Chacune de ses présences était fortement décriée par l'Église catholique, mais demeurait très populaire.

⁷⁷ En fait, cet intérêt pour le théâtre social est visible dès le début alors que Michaud considère la venue de Sarah Bernhardt à Québec comme un moment charnière : « C'est plus qu'un événement! C'est une révolution! Plus rien ne sera pareil. Sarah a choisi Québec et notre petite ville a le trac » (*DI* : 13).

conditions exécrables afin de payer les études de Talbot pour qu'il devienne curé, souhaitant ainsi par ricochet améliorer le sort de toute la famille :

LÉO : Faut-y que je te rappelle pourquoi je me fends le cul à vingt cennes par jour dans une shop qui pue le poison? À quoi tu penses que je pense quand je crisse d'la colle à journée longue su' des semelles? [...] J'pense au jour oùsque tout le monde va arrêter de r'garder not' mère comme une miséreuse pis qui vont la voir comme une sainte femme qu'y a donné son garçon à l'Église. J'pense aussi à moé parce qu'on va me donner une meilleure job parce que j'vas être le frère d'un curé. (*DI* : 22-23)

La pièce s'attache d'ailleurs à dénoncer les conditions de travail des ouvriers de l'époque et, plus particulièrement, le travail des enfants. En effet, lorsque Sarah Bernhardt visite l'usine de chaussures dans laquelle Léo, le jeune frère de Talbot, travaille avec sa mère, elle est particulièrement scandalisée d'apprendre que des enfants y sont morts :

SARAH BERNHARDT, *terrifiée* : Des enfants sont morts ici?

LE PATRON : Juste deux!

EMMA FRANCŒUR : Cinq en quatorze mois.

SARAH BERNHARDT : Mais que diable ces enfants faisaient-ils ici?

CASGRAIN : Ils y travaillaient. Dans des conditions d'esclaves. (*DI* : 109)

La présence du Frère Casgrain est également significative, mais semble relever d'une double hypocrisie. En effet, il indique au patron de l'usine, dès son arrivée, qu'il cherche « [c]elui qui est trop jeune pour travailler ici » et qu'il « [savait] que [la] “shop” était en deuil » (*DI* : 102). Il ajoute que « [l]'Église ne se contente plus de bénir les usines [...]]. Elle se préoccupe de ce qui s'y passe » (*DI* : 103). Or, le Patron n'en est pas si sûr :

LE PATRON : Descendez donc de vos saints principes! Vous êtes-vous déjà demandé, une seule fois dans vot' pieuse de vie, c'étaient qui les p'tites mains du Sud qui ramassaient la mélasse pour vos desserts? C'est qui les p'tites mains d'Orient qui tissent les tapis pour vos presbytères? Les p'tites mains d'Afrique qui sortaient l'or des mines pour vos parures d'églises? J'continue? Prenez des notes, l'auteur! L'homme profite de l'homme. L'homme profite des femmes... Pis pour les enfants, tout le monde le sait, mais tout le monde fait semblant que ça existe pas. (*DI* : 110)

Ainsi, les membres du clergé, comme les industriels, sont coupables de maintenir les enfants dans des conditions inacceptables, ce qui est le propre des gens de pouvoir. Mais à cette première hypocrisie s'ajoute la véritable raison de la présence du frère Casgrain. Il se rend à

l'usine pour y chercher Léo afin de « l'inscrire dans une de [leurs] écoles » (*DI* : 81). Mais il est trop tard : Léo, qui avait été contraint de se cacher dans une trappe pour que la Divine ne soit pas témoin de la présence d'enfants sur le site, est retrouvé mort intoxiqué par les émanations des produits chimiques employés dans la fabrication de chaussures. Si Casgrain souhaitait assurer la scolarisation du jeune Léo, c'était moins par charité chrétienne que pour faire taire son frère, le séminariste Talbot, et influencer son témoignage. Car en plus d'aborder la question du travail des enfants et des conditions exécrables des ouvriers au Québec au début du ^{XX}^e siècle, Bouchard aborde la question des abus sexuels dans l'Église puisque Talbot, comme le frère Casgrain, supérieur de Michaud et de Talbot au Séminaire, en ont été victimes. Ces nombreuses allusions à des faits avérés témoignent de la fonction référentielle des éléments liés à la religion dans le monde canadien-français de l'époque. Par exemple, dans le cinquième tableau, Talbot raconte comment son agresseur, le prêtre qu'il a battu et qui est hospitalisé dans l'infirmerie à l'étage en dessous, l'a manipulé pour abuser de lui par la suite :

TALBOT : [...] Un soir, l'homme demande au garçon d'y « témoigner sa gratitude ». Le garçon a douze ans. Il sait pas vraiment comment. L'autre en a quarante. Il le sait. Il s'allonge sur le petit. C'est la première fois que le petit est si petit. L'homme lui murmure que Dieu est d'accord. (*Temps.*) Une nuit. Une autre nuit. Cinq ans. (*DI* : 80)

Mais, « [y] a deux jours, le garçon a frappé le prêtre aux yeux de chat [...]. Juste assez. Frappé. Frappé, juste assez pour qu'on soit obligé d'appeler la police, un docteur, n'importe qui du dehors pour qu'on le sorte de l'enfer! » (*DI* : 80). Par ce témoignage, Michaud, et les spectateurs, comprennent un peu mieux pourquoi les autorités du Séminaire traitent Talbot avec autant de circonspection. Elles veulent s'assurer de son allégeance envers l'Église et le faire taire afin de protéger l'institution. C'est dans cette optique que le frère Casgrain, pour qui il est impensable que Talbot puisse faire un tel témoignage devant la justice puisque « ce sera

l'infortune pour [lui] et pour [sa] famille » (*DI* : 80), propose au séminariste de scolariser son jeune frère Léo et ainsi, de le sortir de la misère :

CASGRAIN : Monsieur Talbot, conjuguons nos efforts pour que l'innommable ne soit pas nommé. Entre l'humiliation à dénoncer des horreurs qu'on a vécues et la guérison de leurs séquelles avec la douceur des jours qui passent, le choix m'apparaît évident. Demain, vous direz à la police que vous avez volé l'argenterie. Vous direz que vous vous êtes battu avec ce prêtre parce qu'il vous a surpris. Demain, je vais sortir votre frère de cette usine, je vais l'inscrire dans une de nos écoles. Demain, ce sera la fin de votre cauchemar. Trouvez en Dieu le pardon et il vous apportera la consolation. (*DI* : 81)

À la fin de la pièce, alors que Michaud décide de quitter le sacerdoce pour s'adonner au théâtre, véritable vecteur de changement social, ce dernier va rencontrer le prêtre agresseur à l'infirmerie, qui lui confessera ses crimes en lui fournissant une liste de ses victimes sur laquelle figurent les noms de Talbot et de Casgrain⁷⁸. Michaud remet une copie de cette lettre à Talbot, qui la déchire tout de suite, puisqu'il souhaite encore « devenir prêtre dans une paroisse sur le bord du fleuve » (*DI* : 118). Il a aussi convenu de dire à la police qu'il avait effectivement volé l'argenterie et qu'il s'était battu avec le prêtre, car celui-ci l'avait surpris⁷⁹. Or, il s'agit là encore d'une façon de « profiter » d'un système sans le dénoncer ni travailler activement à le changer. Mais comme l'affirme le frère Casgrain, lui-même victime du prêtre agresseur et ancien idéaliste comme Michaud :

On ne change pas le monde, Michaud. Il n'y a aucune façon de le changer. Une force plus puissante que nous s'occupe de le changer. [...] Cette force s'appelle le pouvoir et il ne sert à rien de se sacrifier bêtement contre lui. Il sera toujours là. Nous le remplacerons toujours par un autre. Au nom d'un Dieu, au nom d'un roi, au nom de l'appel de la race, du droit à la richesse, du droit au confort. Votre théâtre, Michaud, est aussi bénin qu'un sermon à la messe. (*DI* : 120)

Bref, *La divine illusion* est une pièce dans laquelle le référent catholique, omniprésent, va cependant bien au-delà de l'établissement du cadre spatio-temporel dans la mesure où certes, le lieu et l'époque sont fortement connotés par les multiples références au catholicisme social

⁷⁸ Le personnage du prêtre n'est pas présent sur scène. Tout l'épisode de la confession est raconté par Michaud à Talbot et à Casgrain.

⁷⁹ C'est plutôt le prêtre qui a donné l'argenterie à Talbot pour le faire taire : « Ustensile par ustensile! Un cadeau pour ma mère, qu'y disait. Après, moi, j'ai mérité ustensile par ustensile » (*DI* : 82)

et institutionnel (le dortoir du Séminaire, les interdits de l'Église, son pouvoir de censure et la puissance de l'archevêque et de la hiérarchie catholique dans le Québec du début du XX^e siècle), mais le thème de la pièce est lui aussi directement lié au catholicisme et plus particulièrement, à l'Église qui est tantôt toute puissante, tantôt soumise volontairement à d'autres formes de pouvoir. Les références servent certes à rendre compte d'une époque donnée afin de bien situer le spectateur et de lui fournir les clés nécessaires pour comprendre le cadre spatio-temporel, mais elles servent aussi de moteur à l'action en constituant l'un des thèmes principaux de la pièce.

Ainsi, Bouchard propose un véritable discours sur la société canadienne-française et son histoire, qui fait écho à celui prononcé par Sarah Bernhardt elle-même lors de cette fameuse visite à Québec en 1905. D'ailleurs, dans le tableau 6, Bouchard met en scène une conférence de presse lors de laquelle Sarah Bernhardt donne le fond de sa pensée sur ce qu'elle a observé lors de son séjour à Québec :

SARAH BERNHARDT : Depuis mon arrivée dans votre pays, j'ai fait la rencontre des membres de l'élite, des notables, des politiciens et j'ai eu le loisir de constater que vous êtes un pays d'arriérés!

JOURNALISTE 1 : Qu'est-ce qu'elle a dit?

SARAH BERNHARDT : Vous marchez à reculons de l'Histoire! Vous n'avez de personnalité que celle que l'Église fixe pour vous. Vous ployez constamment sous le joug clérical qui dicte chacune de vos actions, de vos paroles et de vos pensées. Vous devez à ce clergé ce progrès en arrière qui vous fait ressembler aux pays les plus attardés. Ne cherchez pas pourquoi vous n'avez ni peintres ni sculpteurs. Pourquoi vous n'avez ni littérateurs ni poètes valables. Vous n'osez rien! Vous ne vous révoltez contre rien. Votre agriculture, parce qu'elle pousse, est la seule chose ici qui prospère. Il vous faudra des décennies, voire des siècles, pour rattraper les dommages causés à votre curiosité. Vous êtes un pays où il n'y a pas de vrais hommes qui savent se tenir debout. À vrai dire, vous vivez dans un pays sans hommes.⁸⁰ (DI, 2015 : 95)

⁸⁰ Il s'agit ici d'un lien très clair entre le catholicisme et la masculinité : l'Église « féminise » la société canadienne-française, empêche le passage au statut d'homme. On retrouve un discours semblable dans *Le peintre des madones*. J'en parlerai davantage dans le dernier chapitre.

Ces mots reprennent ceux rapportés dans le journal *L'Événement* du 5 décembre 1905⁸¹, alors que Sarah Bernhardt répondait aux questions des journalistes au Château Frontenac. Elle donne effectivement son opinion sur le Canada et les Canadiens français, s'étonnant justement de ce vocable alors qu'elle demande aux journalistes présents : « [...] mais voulez-vous me dire pourquoi vous vous appelez des canadiens-français [*sic*] ? Des français [*sic*], vous autres ! Mais pourquoi ? Vous avez à peine une goutte de sang français dans les veines » (*L'Événement*, 1905 : 5). Mais contrairement à la tirade qu'a imaginée Bouchard, même si Bernhardt affirme, selon *L'Événement*, que le peuple est « sous le joug du clergé » et qu'il « lui [doit] ce progrès en arrière qui [le] fait ressembler à la Turquie » (*L'Événement*, 1905 : 5), la célèbre comédienne ne fait pas de lien direct entre l'absence d'une réelle culture canadienne-française et l'absence de révolte. En fait, la vraie Sarah Bernhardt, celle qui est venue à Québec en 1905, n'avait sans doute pas la perspective historique de Bouchard pour affirmer une telle chose, se positionnant davantage comme observatrice que comme instigatrice du changement. Selon l'article de 1905, Bernhardt dit aussi ceci : « C'est à vous, les journalistes, et à la jeunesse étudiante, à préparer l'avenir et à former le goût et les mœurs d'un pays » (*L'Événement*, 1905 : 5). Mais elle déclare tout de suite après que les étudiants d'ici ne sont pas sérieux parce « [qu']ils injurient les professeurs » (*L'Événement*, 1905 : 5). Or, dans *La divine illusion*, le personnage de Sarah Bernhardt dit : « C'est à la jeunesse étudiante à changer ce monde ! » (*DI*, 2015 : 96) Ainsi, Bouchard laisse tomber la mention des journalistes, de même que les

⁸¹ C'est grâce à l'article de Beaucage (1993) que j'ai pu retrouver les paroles prononcées par Sarah Bernhardt. Il n'est pas indiqué dans la pièce de théâtre d'où proviennent les citations choisies. Dans l'article de *L'Événement*, on semble privilégier une forme de discours rapporté. Jean Laflamme et Rémi Tourangeau évoquent également cet épisode de la vie artistique et cléricale de la ville de Québec (1979 : 236-243), mais citent plutôt un article de *L'Action catholique*, de 1952, qui reprend les paroles d'un certain Omer Héroux. Le journal *Le Soleil* a décidé de ne pas rapporter les paroles de Bernhardt telles quelles, mais indique, dans son édition du 7 décembre 1905, que « Sarah Bernhardt déclare qu'elle n'a jamais accordé à personne l'entrevue publiée dans « L'Événement », que cette entrevue a été fabriquée de toutes pièces, exprès pour lui faire tort durant sa tournée au Canada » (*Le Soleil*, 1905 : 10).

récriminations au sujet des étudiants canadiens-français, pour centrer le discours de Bernhardt sur la révolte, sur l'appel à l'action, ce qui sert davantage le propos de la pièce qui se veut actuel :

SARAH BERNHARDT : Le plus grand danger de la soumission, c'est lorsqu'elle devient une habitude, sans même qu'on s'en rende compte. Alors, la résignation devient un fait accompli. La conscience s'obscurcit et on commence lentement à mourir. [...] (DI, 2005 : 96)

Impossible de ne pas voir un lien avec la situation actuelle de la nation québécoise. En fait, Bouchard explique son projet d'écriture, qui souligne la fonction référentielle des allusions à la religion catholique dans la pièce, dans sa préface à *La divine illusion* :

Ma pièce a été inspirée par les deux déclarations-chocs que l'actrice fit lors de son séjour à Québec : l'une sur l'ignorance du peuple et l'autre sur l'importance de l'art dans la société. Encore aujourd'hui, les dogmes religieux déchirent les nations et font d'innombrables victimes. Encore aujourd'hui, des millions d'enfants sont exploités dans des manufactures insalubres. Encore aujourd'hui, l'inculture de nos gouvernants, thuriféraires d'actionnaires anonymes, se traduit par une absence d'idéaux, et par la fabrication de « sans joie » et de « confort confortable ». Et encore aujourd'hui, la vulgarité gagne le peuple, qui devient de plus en plus sourd aux discours inspirants. (DI, 2015 : 7)

Bouchard encapsule ici peut-être l'essentiel de son théâtre depuis plusieurs années. S'il dit, dans ses remerciements à la fin de la pièce, qu'elle « a d'ailleurs été inspirée du dramaturge irlandais George Bernard Shaw qui a dénoncé les méfaits du capitalisme et de l'hypocrisie de la hiérarchie religieuse » (DI, 2015 :127), le regard qu'il porte sur la société canadienne-française de l'époque pourrait tout aussi bien être appliqué à la société québécoise actuelle, la hiérarchie religieuse ayant été remplacée, du moins au Québec, par l'élite économique et politique.

Bref, les références à l'Église et à la religion catholique dans *La divine illusion*, fort nombreuses et variées, contribuent à l'établissement du cadre spatio-temporel, mais aussi du cadre de référence selon lequel on est amené à recevoir la pièce. Elles participent activement à l'écriture d'une « fiction historique postmoderne ». La pièce propose en effet un réel discours sur l'Histoire par le truchement des dialogues, mais aussi par le recours à une forme de métatextualité. Un peu à l'instar des *Feluettes*, le théâtre est au cœur de la pièce. Dans *Les*

Feluettes, c'est le théâtre et la mise en scène du *Martyre de saint Sébastien*, de Gabriele d'Annunzio, qui permet aux personnages de se révéler véritablement, de dévoiler l'intensité de leurs sentiments, de générer l'action. Dans *La divine illusion*, la venue de Sarah Bernhardt est certes un événement déclencheur, souhaitant éveiller les consciences, mais Michaud, qui souhaite changer le monde, veut le faire par son théâtre. Ainsi, si le théâtre permet de faire jaillir l'inconscient, d'explorer des émotions longtemps réprimées, d'exprimer des vérités et de mettre en lumière la société, ses failles et ses grandeurs, le théâtre est aussi un véhicule d'action sociale par lequel on peut changer le monde et l'élever en quelque sorte.

C'est aussi par le théâtre que l'Archidiocèse de Saint-Boniface souhaite commémorer le « bicentenaire de l'arrivée de Mgr Provencher à la Rivière-Rouge » (1818 : 9). En effet, dans les remerciements au tout début de la pièce 1818 parue aux Éditions du Blé en 2019, Rhéal Cenerini « reconn[aît] la grande confiance que lui a témoignée [l'archevêque de Saint-Boniface] Monseigneur Albert LeGatt en lui confiant la rédaction d'une œuvre qui porterait un regard juste (c'est le mot sur lequel il a insisté) sur deux-cents ans de présence officielle de l'Église catholique dans l'Ouest canadien » (1818, 2019 : 5). Cette précision entre parenthèses est intéressante. Un tel projet dramaturgique qui se propose de faire l'histoire de l'Église et qui est endossé par un diocèse et son évêque a de quoi faire sourciller, car il est évident que la question de la réception s'impose dès lors qu'on comprend que cette pièce est le fruit d'une commande de l'institution qui se trouve au cœur de la fable. En précisant que l'archevêque « a insisté » sur l'importance de poser un « regard juste » sur le passé et le présent de l'Église catholique dans l'Ouest canadien, Cenerini cherche à montrer (ou plutôt à convaincre le lecteur) qu'il a eu toute la latitude nécessaire pour écrire sa pièce. Mais en même temps, il vient montrer que la ligne éditoriale a été d'une certaine manière prescrite par les autorités ecclésiastiques, ce qui pourrait avoir comme effet de donner au lecteur certaines appréhensions

selon le rapport qu'il entretient au religieux et surtout, à l'Église, et d'influencer sa réception de l'œuvre. La préface vient cependant proposer une clé d'interprétation qui allège un peu les appréhensions du lecteur. Cenerini explique son projet : « Lorsque j'ai écrit *1818*, il était très important pour moi que le personnage principal, Élise Larocque, puisse raconter son histoire et, par extension, l'histoire de l'Église catholique dans l'Ouest canadien, dans une langue qui l'identifie clairement comme Métisse » (*1818* : 7). Ce choix est significatif à bien des égards. En effet, le recours à la langue mitchif constitue certainement une prise de position tant politique qu'esthétique dans la mesure où cette langue renvoie à un peuple, à une culture précise, mais aussi à Louis Riel et, plus largement, à la situation des Métis et des Autochtones dans l'Ouest canadien. En fait, comme l'indique Gaboury-Diallo et Hrynshyn dans leur article sur la pièce *Li Rvinant*,

[l]a transcription de cette langue atteint alors un double objectif. Non seulement elle donne corps et âme à une langue et à une identité méconnues, elle suscite chez les Métis une fierté identitaire qui pourrait se transmuier en une volonté de préserver et de valoriser une langue et une culture depuis longtemps menacées d'assimilation. (2012 : 231)

Mais plus encore, dans *1818*, Cenerini souhaite témoigner de « la profonde admiration [qu'il a] pour le peuple métis et pour le rôle primordial qu'il a joué dans l'évolution politique, économique et même spirituelle de l'Ouest canadien » (*1818* : 8). Il indique d'ailleurs avoir beaucoup réfléchi à la traduction de la pièce étant donné « [qu'i]l n'y a pas d'anglais mitchif; c'est une chose qui n'existe pas, pas plus que l'anglais canayen ou cri » (*1818* : 7). Cela n'est pas un détail anodin. En fait, la pièce « a été produite par l'Archidiocèse de Saint-Boniface et présentée au public du 20 au 29 juillet 2018 dans les anciens murs de la Cathédrale de Saint-Boniface » (*1818* : 10) dans ses versions française et anglaise. Ainsi, le public qui a assisté à la production pouvait choisir la langue qui lui convenait le mieux, mais il n'avait pas le choix d'entendre le personnage principal, Élise Larocque, exprimer ses états d'âme et ses différents

points de vue sur l'Église, sur l'Histoire, sur la colonisation, en français mitchif ou, dans le cas de la version anglaise, dans une langue « qui est néanmoins vraisemblable pour l'époque et même les multiples époques où elle a vécu et qui ne laisse aucun doute sur ses origines » (1818 : 8). Poursuivant donc son exploration (et sa valorisation) du français mitchif entamée dans *Li Rvinant* quelques années plutôt, Cenerini donne la parole à une femme issue d'un peuple qui a été « bafoué », tant par « l'autorité religieuse » que par « l'empire anglo-américain » (Gaboury-Diallo et Hrynshyn, 2012 : 230), ce qui suggère déjà un certain point de vue critique quant aux différentes formes de pouvoir, dont l'Église⁸².

Ce point de vue critique est transmis au public par le personnage d'Élise qui, dans la première partie de la pièce, s'engage dans une forme de dialogue avec le public qu'elle confond avec son fils, Masko⁸³ : « Ah tchiens, ya dju monde. Chti pas entendju arrivi, Masko... Chus rendju ain ptchit brin sourde asture » (1818 : 11). En fait, il s'agit moins d'un dialogue que d'un monodrame⁸⁴ par lequel Élise raconte à la fois sa vie et l'Histoire de l'Église catholique

⁸² Ce choix esthétique permet à Cenerini de dépasser le « mandat communautaire » (Nolette, 2012 : 214) évident de ce type de projet. En fait, comme nous l'avons vu jusqu'à maintenant, les textes dramatiques de Cenerini ne s'inscrivaient pas, du moins jusqu'à *Li Rvinant*, dans « la dramaturgie identitaire et régionaliste qui a aidé les communautés minoritaires à préserver leur mémoire collective et leur culture traditionnelle » (Moss, 2005 : 66). Dès lors que Cenerini s'attache à écrire la langue mitchif, il s'engage dans un projet de préservation et de valorisation, ce qui s'apparente davantage au « théâtre identitaire » qu'au « théâtre post-identitaire ». Mais le recours à la langue mitchif instaure une certaine distance entre le public et le personnage d'Élise et dépasse donc « [l']attente d'un théâtre à caractère communautaire qui rassure, accompagne, autorise (une langue, une culture, une identité) » (Beauchamp et Beddows, 2001 : 11).

⁸³ Elle sait cependant qu'il n'est pas vraiment là, même si elle fait comme s'il était présent en lui offrant des biscuits ou en lui servant un thé : « Chm'assis citte ipi j'djis mon chapla. Ipi j'conchunne à priyi d'même jusqu'à temps qu'tchu rviennes back... Oh oui, ça va arrivi. Ôhourd'jui ôbinon d'main, ça m'fait pas d'djiffrence » (1818 : 19).

⁸⁴ Paul Morris relève aussi cette forme étant donné qu'elle est caractéristique de la dramaturgie franco-ouestienne. En effet, Jane Moss souligne que « [t]he monologue form has a long history in Quebec, so it should come as no surprise that western playwrights have also been drawn to it. What I'd like to argue here is that the monologue form may signify differently in minority Francophone theater, which has previously been a site for collective expressions of memory and identity » (2009 : 31). Le monodrame, « sorte d'équivalent dramatique au monologue intérieur » (Danan, 2005 : 123), témoigne de l'exiguïté du milieu et permet de réfléchir à la société, à travers la parole, plutôt que de simplement la mettre sur scène. Pour plus de détails sur le rapport entre cette forme dramatique et le théâtre francophone de l'Ouest canadien, en plus de l'article de Moss, voir Côté, 2016; et surtout, Nolette, 2012.

dans l'Ouest canadien qui s'entrecroisent, les deux étant intimement liées. Résolument historique, ce texte est construit d'abord comme un « récit de vie⁸⁵ » qui, « au théâtre[,] rompt avec la dramaturgie traditionnelle en ce qu'il recompose par la narration pure, et non plus par un enchaînement organique d'actions, la vie d'un personnage envisagée dans un cadre temporel souvent très large qui peut aller de sa naissance à sa mort » (Heulot et Losco, 2005 : 177). Ce cadre temporel est en effet très large, dans la mesure où son récit commence par l'arrivée de Monseigneur Provencher au Manitoba : « Quand ci qu'yit arrivi par citte, Monsignur Provenchi, ça l'ita gras comme ain voleur... Oh, chdjis pas ça pôr djire dju mal di lui, oh non! Parci qu'ci lui ksa m'a baptchisie... Ah oui! L'djix-sept di juillette, djix-huit cent dix-huit » (1818 : 14). Elle ajoute qu'elle avait une marraine toute spéciale : « Ipi, tchu sais qui ci ça iti, mouè, ma marraine? Ci Madame Lagimodjière... bin ouain, la mémère de Lôis Riel » (1818 : 14). Joseph Norbert Provencher (1787-1853) fut parmi les premiers prêtres à s'établir au Manitoba en 1818. Il devint le premier évêque du diocèse de Saint-Boniface lorsque celui-ci fut constitué en 1847. Les prêtres sont venus s'installer après que le diocèse de Québec a eu reçu une pétition demandant leur arrivée. Cet épisode est d'ailleurs relaté par Élise : « Mouè mon père, Achille qui s'appla – comme touè – a signi aine pitchition [...] pour ci qu'yen enwayent dis prétes par citte. [...] Ya parsonne ksalava forci à fère ça, li Mitchifs. Pas à s'temps-là » (1818 : 24). Dès lors qu'elle mentionne son baptême en 1818, ou encore son lien direct avec la grand-mère de Louis Riel ou l'arrivée des premiers prêtres au Manitoba, on comprend que, un peu comme dans *Aucun motif* où l'histoire locale se mêlait à l'histoire biblique par un jeu d'anachronismes et de références intertextuelles notamment, ici, le personnage transcende les époques et s'inscrit dans l'histoire globale de l'Ouest canadien.

⁸⁵ Cette forme dramaturgique est particulièrement foisonnante sur les scènes francophones de l'Ouest canadien. À ce sujet, voir Nolette, 2012.

Ainsi, le personnage d'Élise « acquiert une dimension spectrale » (Heulot et Losco, 2005 : 178) et une certaine crédibilité, ayant elle-même vécu à l'époque de la colonisation de l'Ouest canadien. Qui plus est, Cenerini confère à son personnage « une fonction allégorique » (Morris, 2024 : 152). Et la forme choisie est particulièrement pertinente puisqu'elle permet de rendre compte de manière détaillée, et sans les impératifs de l'action scénique ou même d'un certain réalisme, une histoire à la fois personnelle et nationale, particulière et universelle : « Fondamentalement épique, mais aussi fortement lié à la subjectivisation moderne du drame puisque le réel y est filtré par l'intériorité du personnage, le récit de vie vise à rendre compte d'un parcours global, réorganisé par la parole dans le but de lui donner un sens » (Heulot et Losco, 2005 : 177). En donnant la parole aux personnages qui ont peuplé son passé et son histoire, et en étant en mesure de les commenter elle-même, en s'octroyant une certaine distance à leur égard, elle contribue à donner un sens ou à proposer un certain contrepoids à sa propre pensée. Si elle indique que son père souhaitait l'arrivée des prêtres à Winnipeg, sa « Mémère Wapoune, alita pas contente dis waire arrivì » : « Bin, asture qu'i sont icitte, izautes, i'n a d'outes qui vont lis suivre ipi ça sra la fin pour nòs autres! » (1818 : 24) Ainsi, dans la première partie de la pièce, Élise s'affaire à raconter les différents épisodes de l'histoire du catholicisme dans l'Ouest canadien en mentionnant ses principaux acteurs, dont les pères Taché, Dumoulin, Belcourt et Laflèche. Mais elle n'hésite pas non plus à relater les événements moins glorieux, ce que permet justement la forme du « récit de vie ». En contrôle de son récit, mais engagée dans une réelle conversation avec son fils absent/le public, Élise passe du passé au présent au fur et à mesure que les idées lui viennent.

Ce rapport à l'Histoire est bien différent de celui instauré dans les autres pièces de mon corpus. En effet, le recours aux références historiques et religieuses tendait bien souvent à constituer le cadre spatio-temporel dans lequel s'inscrivait la fable. Les auteurs dramatiques,

par le truchement de leurs personnages, se permettaient de commenter l'Histoire, de façon plus ou moins détournée, en accentuant la théâtralité de leurs œuvres. Les références religieuses contribuaient également à l'élaboration d'un univers symbolique et référentiel puissant qui se déployait sur scène. Or, ici, dans *1818*, il n'en est rien : les références historiques et religieuses n'ont pas de rôle métathéâtral ou symbolique⁸⁶. Étant donné la nature « communautaire » du projet, Cenerini se rapproche davantage de la réalité historique sur l'échelle de gradation de la fiction historique postmoderne même si, en donnant la parole à une femme métisse, il confère à son œuvre une certaine fictionnalisation. Mais en donnant la parole justement à un personnage qui ne l'a jamais eu, et en lui permettant de raconter l'histoire de l'Église à travers l'histoire de son peuple et plus encore, à travers le prisme de ses souvenirs, cette pièce s'inscrit peut-être davantage que toutes ses autres pièces dans un « théâtre identitaire » et, très certainement, dans un théâtre que je qualifie « d'événementiel ». Il est clair que Cenerini cherche à officialiser ce récit qui contient une bonne part d'ombre, ombre qu'un projet uniquement didactique ou positiviste aurait pu tenter de camoufler.

Les références religieuses sont donc de trois ordres. Le premier est plutôt personnel. En fait, la pièce s'ouvre sur « Élise [qui] égrène son chapelet en priant » (*1818* : 11) en langue crie. Elle explique un peu plus tard que « [c]i l'abbi Belcourt ksa [leur] ava montri ça, dju temp qu'yita par citte ipi qu'i vna dans Prairie avec [eux] autres » (*1818* : 16). Dans ce passage,

⁸⁶ Ce n'est pas tout à fait vrai dans la mesure où Élise, comme James dans *Li Rvinant*, considère les Métis comme un peuple choisi qui ne « faisa [que] c'qui voula [d'eux] autres, l'Boun Djieu. On ita yienk qu'dis ptchits waiseaux dans l'milieu d'la Prairie ipi on compta su Lui pour qu'i nôs donne lis bufflôs » (*1818* : 27). Elle associe d'ailleurs son peuple aux mots de Matthieu, chapitre 6, verset 26 :

Rgârdi lis waiseaux dju ciel :
 i font ni smâye ni mouësson
 i n'amassent pas dans dis grenyis,
 pi vote Père cileste lis nôrrit.
 Vôs-mêmes, ne vali-vôs pas
 beaucôp plus qu'izautes? (*1818* : 26)

Élise affirme qu'en plus de réciter son chapelet plusieurs fois par jour et de prier « pour têtes lis ceuses qui sont malades ci-d'dans », elle « brûle assi [de lampions] qu'[elle] fa partchir a fire alarm » (1818 : 17). Tous ces détails ne sont pas anodins puisqu'ils viennent confirmer la foi réelle d'Élise, ce qui l'autorise peut-être davantage à critiquer l'Église. L'autre type de références religieuses est celui des références historiques, ancrées dans le réel. En effet, même s'il est impossible qu'Élise ait pu naître en 1818 et être encore vivante en 2018 (quoiqu'il s'agisse peut-être d'une métaphore de l'Église qui est toujours vivante malgré tout), les références à l'Histoire de l'Église s'inscrivent résolument dans le réel. En effet, qu'il s'agisse, comme on l'a vu de l'établissement des premiers prêtres le long de la rivière Rouge ou encore de la bataille des Métis contre les Sioux pendant laquelle l'abbé Laflèche « s'promna avec son crucifix » afin d'encourager les hommes à se « batt[re] avec vaillance » (1818 : 27) ou encore tout l'épisode entourant la bataille de Louis Riel et sa mort, il y a une volonté de raconter la véritable histoire de l'Église, sans nécessairement escamoter ses aspects moins glorieux. Cependant, lorsqu'Élise parle de Louis Riel et de son rapport à l'Église, elle demeure plutôt ambivalente, alors que la tradition théâtrale et littéraire n'hésite pas à condamner l'Église qui s'est placée du côté du pouvoir canadien plutôt que du peuple métis (voir la note 69). En effet, elle affirme que « [y] en a qu'yont djit qu'Monsignur Tachi, yita pas pour lis Mitchifs lui, ipi kyé zava vendjus au gouvarnment... » (1818 : 31). Mais elle ajoute que

ci pas ça qu'i pensa, [s]on père. Yita là, lui, ipi ya touhours djit qu'ci l'gouvarnment qu'yava mentchi à Monsignur. Yonva promis qu'Riel ipi Lipine ipi têtes lis autres qu'yonva iti mélis aux troutes, qu'ça l'arra ain pardon. Yonva promis ça à Monsignur, l'Premyi Ministe ipi Cartchyi ipi lis autres, ipi yonva promis d'yienk enwayi dis soldats icitte pour garder la pa... Bin, sta yienk qu'ain paqué d'mentries, ça. (1818 : 31-32)

Élise semble ainsi atténuer le rôle plutôt ambigu qu'a joué le clergé dans la révolte des Métis menée par Louis Riel peut-être moins par volonté de camoufler la vérité que de se sortir d'une logique victimaire ou vindicative pour plutôt se tourner vers une réconciliation. C'est là le

point central de cette œuvre. Si Élise tente, par son récit, de réconcilier l'histoire de l'Église avec celle des Métis et, plus largement, des francophones de l'Ouest canadien, elle souhaite d'abord et avant tout se réconcilier avec son propre fils, Achille, Maskô, qu'elle a placé dans une école résidentielle lorsqu'il était tout jeune. Le passé rencontre donc le présent à travers l'histoire personnelle d'Élise et les références religieuses qui consolident sa foi claire et inébranlable la rattachent à une Histoire universelle tangible et bien réelle, mais la ramènent aussi à un présent douloureux. Les références religieuses inscrivent donc la pièce dans une actualité brûlante alors que le récit historique, destiné tout au long à Maskô, vient expliquer, voire justifier, la raison qui a mené Élise à envoyer son fils à « l'école Saint-Philippe ». En fait, la pendaison de Louis Riel a eu un réel impact sur les Métis et sur le mari d'Élise qui avait été fait prisonnier : « [...] yi rvinu back à mison mais sta pus l'même. I sta mis à bouère. Ain hour, yi partchi pour trouvi d'louvrage, qu'i djisa, ipi j'li pus jama rvu... » (1818 : 35). Forcés de se sédentariser, les Métis ont perdu leurs repères et Élise s'est retrouvée sur une ferme à Kamsack où elle a épousé un agriculteur ukrainien. Pour elle, l'école, même si elle « [était] à l'intention des enfants des réserves », était une véritable bénédiction : « J'pensa qu'tchu sras bin là. Lis Mitchifs, l'ptchit père, ça l'connaissa – yita vnu dans Prairie avec nôt autres... I... sta dju bon monde, Masko. Si j'ava seu... » (1818 : 38) La première partie de la pièce se conclut avec l'arrivée du père Marcellin, « un prêtre originaire de la Côte d'Ivoire », avec qui Élise s'engage dans un véritable dialogue et, par le fait même, « sur la voie de la réconciliation ». Pour revenir aux propos de Joël Beddows et Louise Frappier sur le théâtre historique, il est clair ici qu'Élise s'engage dans une forme de *praxis* mémorielle dans l'optique d'éclairer un présent qui occupe une très grande place dans une pièce censée commémorer le « bicentenaire de l'arrivée de Mgr Provencher à la Rivière-Rouge », projet qui appelle nécessairement une forme de « théâtre événementiel ».

Or, la deuxième partie de la pièce de théâtre, par sa forme plus conventionnelle, celle du dialogue, s'éloigne du théâtre événementiel, voire du théâtre historique tout court, pour adopter plutôt une forme rappelant celle de la confession. Cette section de la pièce, bien qu'ancrée dans le présent, n'est certes pas dépourvue de références religieuses. En effet, ce présent s'incarne d'abord dans le personnage du prêtre, qui est ivoirien : « Ci pas ain mauvais préte, l'ptchit père nouère, mais ji bin d'la misère à l'comprende parhampe » (1818 : 46). Cela correspond à la réalité actuelle : l'Église canadienne d'aujourd'hui recrute de plus en plus de prêtres en Afrique, dans des pays francophones⁸⁷. Ce prêtre compare d'ailleurs beaucoup son pays et sa situation avec celle d'Élise tant sur le plan linguistique – « Dans l'fond, quand vous parlez, vous me faites beaucoup penser aux gens de chez nous. Vous voyez, chez nous, en Côte d'Ivoi'⁸⁸, on djit aussi le Bon *Djieu*, comme vous, pas le Bon *Dzieu* comme tous les autrès Canadjiens que je rencont'e » (1818 : 46-47) – que sur le plan politique, alors que le multiculturalisme propre à l'Ouest canadien est aussi présent sur le territoire ivoirien : « En Côte d'Ivoi', il y a au moins une soixantaine de djifférents peuples qui vivent tous ensemble dans un petit pays qui est la moitié de la grandeur de votrè province. Et parmi tous ces peuples, il y en a qui se battent même depuis toujours, malheureusement entre des frères chrétchiens et musulmans »⁸⁹ (1818 : 54-55). Mais les allusions à l'Église qui, à mon sens, sont les plus

⁸⁷ Voir notamment le dossier de Mohamed-Amin Kehel (2021) portant sur l'intégration des prêtres africains dans l'Archidiocèse de Saint-Boniface sur le site Web de Radio-Canada.

⁸⁸ Si Cenerini a choisi d'écrire le personnage d'Élise en langue mitchif, il suggère également un certain accent « ivoirien » à son personnage africain. Cela m'a semblé être un choix particulier dans la mesure où, à partir du moment que le personnage est joué par un comédien africain, il devrait pouvoir jouer dans son propre accent. Or, à la lumière de ce discours sur la langue et de la comparaison entre le français ivoirien et le français mitchif, je comprends mieux l'intérêt de marquer les différentes particularités de l'accent.

⁸⁹ Dans son article sur 1818, Paul Morris étudie précisément les différents contacts à l'œuvre dans cette pièce, alors que l'histoire d'Élise, et, incidemment, celle du peuple métis, est forgée de ces diverses rencontres, pas toujours heureuses, mais qui sont à l'origine du métissage. D'ailleurs, le fait que le prêtre ivoirien relève les ressemblances entre son propre peuple et le peuple métis rappelle aussi *Li Rvinant*. En effet, dans cette pièce, l'identité métisse semble être moins héréditaire qu'acquise. Ainsi, l'abbé Jude par exemple peut devenir métis à l'instar de Jésus : « [m]otchi Juif – motchi Dju[, ç]a fait ain Mitchif » (LR : 95). J'y reviendrai au chapitre 3.

significatives, concernent les écoles résidentielles. Élise demande au père Marcellin de lire « un poème en anglais [...] signé Archie Boyechko », paru dans « ain magazine » :

[...]
*You always used to tell me
 When it was time to sleep
 There were no monsters under my bed.
 But you lied.
 When you left me alone in that strange place
 Named for a saint that you believed in,
 They were waiting for me.*
 [...]
*They came at night like wolves
 For the weak ones.
 The young the small the orphans
 Like me.
 And what they did should not happen to a child.
 Where were you?
 Where were your men of God?
 Why did you all leave me alone with them,
 The monsters under my bed
 That robbed me of who I am? (1818 : 64-65)*

On remarque que, dans le poème, les assaillants et les « hommes de Dieu » semblent séparés. Cela est confirmé quand Élise raconte exactement ce qui est arrivé. Elle a « vu Achille en train d’courir comme dans ain corridor avec deux hommes qui sonta apras lui » (1818 : 68). Pour confirmer cette vision qu’elle a eue dans les champs, elle s’est rendue à l’école St-Philippe pour confronter le père directeur : « I m’a icouti mais ya rien faite parhempe. Ya djit qu’j’m’fasa dis idi luitô. Lis deux qu’j’ava vus [dans cour], i m’a djit qu’sta dis surveillants qui watch dans l’dortouère dis garçons a nuite... » (1818 : 69). Cenerini se garde d’accuser directement des membres du clergé d’abus sexuels, mais ne se gêne pas pour souligner l’inaction des autorités ecclésiastiques, leur aveuglement volontaire, voire leur complicité :

PÈRE MARCELLIN : Il fallait les livrer aux autorités.

ÉLISE : Ci pas ça qui si passi pantoute. Yen a ain, çu-là avec a la main blessi, çu-là, y ont enwéyi ça en kek part dans l’nord, dans aine aute icole. Mais l’aute, i l’ont laissé là. (1818 : 70)

Bref, 1818 est la seule pièce de mon corpus à dénoncer directement les abus de l’Église catholique et à proposer une réelle problématisation de l’Histoire et de la religion. C’est sans

doute parce que Cenerini s'engage dans une démarche véritablement mémorielle, l'Histoire et la religion occupant une fonction référentielle à même la dramaturgie. Les formes du récit de vie et du dialogue-confession favorisent aussi une certaine forme de rétrospection, voire d'introspection, qui permet d'interroger les souvenirs, de les mettre en contexte et de les déconstruire. En fait, si les premiers textes analysés se déroulent dans l'Histoire, celui-ci porte précisément sur l'Histoire, et le religieux, bien plus qu'un cadre référentiel, devient le thème central de la pièce. Les épisodes du passé religieux de l'Ouest canadien ainsi relatés viennent éclairer un présent et, peut-être même, un avenir. Le père Marcellin retrouve le fils d'Élise sur les réseaux sociaux :

PÈRE MARCELLIN : Je dois vous avertchir, par exemp'e...

ÉLISE : Qy'y i mariyi avec ain homme?

PÈRE MARCELLIN : Ce n'est pas à moi de le juger mais...

ÉLISE : Bin, juge-li pas d'abord.

PÈRE MARCELLIN : Mais je dois vous djire què l'Église n'a pas changé son enseignement su' cette question des mariages entrè...

ÉLISE : Ça va changer ça itô.

PÈRE MARCELLIN : J'espère que non, pas pou' l'Église dans mon pays.

ÉLISE : Bin, mouè, ça m'fa rien. (1818 : 86)

On ne pourra pas accuser Cenerini d'avoir évité certaines questions sensibles alors qu'il aborde des enjeux bien réels de l'Église d'aujourd'hui. Encore une fois, il offre une réponse ambivalente en indiquant que le prêtre ivoirien ne souhaitait pas accepter le mariage gai *dans son pays*, alors que cela ne dérange pas du tout Élise. Évitant de prendre directement position, il s'assure ainsi peut-être de ménager à la fois son public, en partie croyant, et ses producteurs.

Conclusion

Le rapport entre Histoire, religion et théâtre n'est pas unique à l'œuvre de Michel Marc

Bouchard et de Rhéal Cenerini, le théâtre historique étant bien présent dans l'ensemble des dramaturgies franco-canadiennes. Mais il est clair que pour ces deux auteurs, leurs drames historiques ne proposent pas un « retour au passé idéalisé et mythifié » (Moss, 2010 : 139) à l'instar des pièces historiques du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle, dont « beaucoup [...] [ont] été écrites par des prêtres » (Moss, 2010 : 140-141), alors que « l'Église catholique et les élites avaient le monopole sur la mémoire culturelle » (Moss, 2010 : 140). Dans le cas de Bouchard, son théâtre ne s'inscrit pas non plus dans la mouvance nationaliste des années 1960 et 1970 qui, selon Moss, fait du « théâtre [...] un forum pour le débat sur la mémoire collective et l'identité nationale » (2010 : 141). En effet, il campe certaines de ses fables dans l'Histoire et dans la société canadienne-française, mais il ne cesse jamais de parler d'aujourd'hui. Il ne cherche pas, comme ses prédécesseurs, à « démythifi[er] le passé collectif et [à] redéfini[r] l'identité québécoise pour mieux se conformer aux aspirations nationalistes » (Moss, 2010 : 142). Mais cela ne veut pas pour autant dire que le théâtre de Bouchard soit dépourvu d'aspirations ou de références à la nation et qu'il ne se contente de mettre en scène que « [d]es histoires [de] gens ordinaires pour réviser l'image collective de la province et pour nuancer la définition de l'identité québécoise » (Moss, 2010 : 142). En fait, ce n'est pas tant le passé qu'il remet en question, ou encore notre mémoire collective, que la société actuelle à la lumière de l'espace-temps, voire du cadre de référence, canadien-français. Cela est clairement exprimé dans la préface, mais aussi dans le texte de *La divine illusion*. Cela est aussi vrai pour *Les Feluettes*. Dans ses plus récentes pièces qui abordent de front la question de l'homosexualité, comme *Tom à la ferme* ou encore *La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé*, Bouchard ne situe plus ses histoires dans le passé canadien-français, mais dans l'intimité « familiale » (aussi présente dans ses pièces historiques), dans le territoire, tantôt rural, tantôt régional. Le résultat est toutefois le même : la violence prend le dessus.

Quant à la référence catholique dans son œuvre, elle est sollicitée non pas tant pour être dénoncée (quoique la dénonciation soit clairement explicitée dans *La divine illusion*) que pour contribuer d'une part à « l'effet de réel », à l'établissement d'un cadre spatio-temporel plutôt réaliste qui correspond au Canada français et, d'autre part, à la création d'un univers symbolique chargé et signifiant, influençant la réception, voire la compréhension des œuvres. Dans le théâtre québécois, comme dans la dramaturgie franco-canadienne, l'Histoire et la religion catholique sont indissociables. Le rapport au religieux dans les pièces historiques de Bouchard (dans tout son théâtre en fait) est changeant. Dans *Les Feluettes*, les critiques à l'égard de l'Église sont moins frontales (et peut-être moins efficaces) que dans *La divine illusion*, pièce produite trente ans plus tard. Entre les deux se trouvent *Les porteurs d'eau*, pièce plus réaliste dans laquelle la religion se voit supplantée par l'industrie, le progrès, avec un résultat inexorable, mais désastreux, et *Le peintre des madones*, pièce plus symbolique où les références religieuses pullulent et où elles servent bien moins à contribuer au réalisme qu'à sous-tendre le merveilleux auquel a recours Bouchard dans cette pièce aux allures de conte médiéval. Quoi qu'il en soit, le rapport au catholicisme chez Bouchard en est un résolulement culturel, c'est-à-dire qu'il ne s'inscrit pas dans une démarche prosélyte, ni même toujours dans une démarche réaliste, mais bien plutôt dans une démarche esthétique : la culture catholique propre au public québécois et franco-canadien, ou du moins ce qu'il en reste, constitue une sorte d'imaginaire commun que Bouchard exploite afin « [d']exacerbe[r] jusqu'aux limites du vraisemblable, les données classiques et prétend[re] élever la problématique familiale québécoise au rang des mythes tragiques » (Lafon, 1999 : 64). Il est vrai au fond qu'au cœur de son théâtre se trouve non pas seulement un discours sur la société actuelle ou passée, mais bien sur la famille, profondément marquée justement par le passé et par les principes de l'Église catholique, institution dont certaines hagiographies et autres histoires de martyrs n'ont

rien à envier aux mythes tragiques. Mais en fin de compte, ces références au catholicisme, ces traces qu'on trouve partout dans ses pièces, même dans ses plus récentes, qu'elles soient historiques ou non, participent à l'activation d'un imaginaire typiquement québécois, à l'élaboration d'un réseau de sens à la fois précis et symbolique qui témoigne autant de son héritage catholique que de celui de son public.

Cet héritage catholique est également revendiqué par Rhéal Cenerini qui multiplie, dans ses textes dramatiques, les allusions et autres références au catholicisme, à travers une série d'anachronismes, de jeux intertextuels, de personnages bibliques qui font de son œuvre un théâtre résolument postmoderne. Ses premières pièces de théâtre ne correspondent clairement pas à une « dramaturgie identitaire et régionaliste qui a aidé les communautés minoritaires à préserver leur mémoire collective et leur culture traditionnelle » (Moss, 2005 : 66). Ses dernières pièces cependant, *Li Rvinant* et *1818*, semblent suggérer une volonté de préservation, notamment en raison du recours à la langue mitchif et de la mise en scène de personnages issus de groupes marginalisés qui n'ont jamais vraiment pu prendre la parole sur les scènes francophones de l'Ouest. Ainsi, d'une démarche esthétisante, fortement influencée par les dramaturges français de l'avant-garde, Cenerini s'est rapproché d'un théâtre plus identitaire, ce qui pourrait être perçu comme un retour en arrière. En effet, pour Jane Moss, le théâtre franco-canadien des années 1990 et 2000 passe de l'identitaire au post-identitaire : « Le besoin d'affirmer l'identité collective et d'historiciser la communauté minoritaire cède la place au désir d'explorer des sujets universels et des stratégies théâtrales postmodernes » (Moss, 2005 : 59). Comme je l'ai déjà mentionné, ces stratégies postmodernes et les sujets universels sont bien présents dans l'œuvre de Cenerini dès les années 1980. Pour Nicole Nolette, « [s]i la thématique identitaire semble se métamorphoser dans le théâtre post-identitaire; le théâtre conserve quand même une fonction de miroir auprès de communautés en évolution » (2012 :

220). Ainsi, le théâtre post-identitaire demeure en partie du moins identitaire et c'est pourquoi j'oserais affirmer que les deux dernières pièces de Cenerini sont post-identitaires parce qu'elles mettent en scène de nouvelles voix et réévaluent le rapport traditionnel des différentes formes de pouvoir à l'œuvre dans l'Ouest canadien, « romp[ant] avec le récit historique de l'assimilation » (Nolette, 2012 : 214) ou le discours victimaire dominant dans la société franco-canadienne. En permettant aux Métis de se prendre en main dans *Li Rvinant* ou en conduisant Élise sur la voie de la réconciliation dans *1818*, Cenerini octroie une agentivité certaine à un peuple toujours vivant dont la culture se doit d'être conservée, voire célébrée. C'est aussi un appel à l'action et à la réflexion : loin de nous conforter dans notre propre immobilisme, il nous invite à réfléchir à notre propre rapport à l'Histoire.

Bref, ce chapitre s'est tout particulièrement intéressé à l'œuvre de ces deux auteurs dramatiques, en excluant celle de Michel Ouellette et d'Herménégilde Chiasson, car le catholicisme chez Bouchard et Cenerini joue un rôle clairement référentiel. Investissant le drame historique, ces auteurs situent l'intrigue de leurs pièces dans l'espace canadien-français et sollicitent les références religieuses afin de construire un espace-temps précis, une société réelle ayant existé et qui, d'une certaine façon, existe toujours. Les références religieuses dans les pièces analysées renvoient donc à la réalité, ce qui est précisément le propre de la fonction référentielle. En fondant mes réflexions sur celles de Linda Hutcheon relatives à la fiction historique postmoderne, j'en suis venu à la conclusion que les drames historiques de Bouchard et de Cenerini s'inscrivent dans ce courant à des degrés variables, le traitement de la matière religieuse et historique fluctuant d'une œuvre à l'autre. Ainsi, dans les pièces qui s'inscrivent dans « le théâtre événementiel », les références religieuses jouent d'abord et avant tout ce rôle référentiel, renvoyant à des événements réels, à des personnes qui ont existé, à des dogmes établis, etc., et participant à établir « l'effet de réel ». Ces pièces ont souvent pour thème

principal un événement historique précis, et le catholicisme, qui contribue certes à l'établissement du temps et de l'espace dramatiques, est abordé de front, les auteurs dramatiques proposant en effet une relecture du passé, qui résonne toujours aujourd'hui. Il en est de même dans les pièces qui appartiennent au « métathéâtre historique » : les références religieuses et historiques y jouent encore un rôle référentiel, mais elles sont confrontées aux nombreuses références théâtrales et, surtout, aux rappels constants qu'il s'agit d'une pièce de théâtre. Les nombreux clins d'œil à la représentation théâtrale en cours viennent en quelque sorte générer un discours en direct sur l'Histoire en renvoyant continuellement moins à une réalité passée précise qu'au « présent » de la représentation, ce qui permet d'éclairer la société actuelle ou encore de mettre de l'avant la vision de l'auteur sur des enjeux sociaux contemporains alors que, chez Cenerini en particulier, l'auteur se fait entendre sur scène. Ainsi, force est d'admettre que la fonction référentielle des références au catholicisme et à l'Histoire, confrontées ici aux références théâtrales ou encore, aux références intertextuelles, mythiques et symboliques comme dans le cas du « théâtre historico-symbolique », est moins clairement établie dans la mesure où la mise en récit, la fiction, prend le dessus sur la réalité et les références religieuses renvoient moins à une réalité précise, qu'à une nouvelle réalité permettant d'éclairer la société actuelle, comme dans « le métathéâtre historique », ou encore de proposer une réalité alternative, comme dans « le théâtre historico-symbolique ». En fait, « le métathéâtre historique » propose un discours sur l'Histoire, « le théâtre événementiel » relate un événement historique et fait de la religion l'un de ses principaux thèmes, alors que le « théâtre historico-symbolique » s'en sert pour construire l'univers symbolique de la pièce, nourrir l'imaginaire qui sous-tend l'intrigue et l'inscrire dans la fiction.

Dans les drames appartenant au « métathéâtre historique » et au « théâtre historico-symbolique », on constate aussi que le catholicisme, sans jamais être le thème principal de la

pièce, en est malgré tout au cœur tant il structure la pièce sur les plans de la forme et du contenu. Ce rôle structurel de premier plan que joue le religieux et qui participe à la fictionnalisation du récit historique, mais plus encore à la construction du récit dramatique, est présent chez Bouchard et Cenerini, mais aussi chez Ouellette et Chiasson. Ainsi, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, si le religieux joue, dans la dramaturgie franco-canadienne, une certaine fonction référentielle, il joue surtout un rôle structurant, influençant moins les thèmes abordés que l'armature même des pièces de théâtre, organisant la forme (le temps scénique, le nombre de tableaux, le type de scènes, etc.) et le contenu (par le truchement des références intertextuelles notamment). Cela correspond il me semble à la réalité et à celle du public : nous sommes de moins en moins religieux et le catholicisme occupe une place de plus en plus marginale dans l'espace public, mais notre société est fondée sur le catholicisme, et la société québécoise (et franco-canadienne dans une moindre mesure), même si elle tend vers la laïcité, même si elle s'est bâtie en partie contre l'Église catholique, n'en demeure pas moins le fruit tant sur les plans institutionnel qu'intellectuel, voire structurel.

CHAPITRE 2 : LA FONCTION STRUCTURANTE DU CATHOLICISME

Dans un article qui porte sur « la ou les présence(s) du mystère, sa ou ses résurgence(s) ou ré-invention(s) » dans la dramaturgie contemporaine (349 : 2015), Mireille Losco-Lena suggère que

le mystère traverse les écritures contemporaines sous la forme d'une *présence* polymorphe qui peut se saisir sous trois angles différents. Elle relève d'abord d'un effet de référence culturelle, plus ou moins explicite, aux mystères médiévaux. Elle se manifeste ensuite comme un modèle esthétique de composition des pièces. Enfin, elle renvoie à une lecture fondamentalement politique de la figure du Christ et à une relation de ferveur entre scène et salle, véhiculant une idéologie humaniste de gauche – qui éloigne le théâtre du Mystère de son ancrage traditionnaliste. (Losco-Lena, 349 : 2015)

Cette notion de « *présence* polymorphe » m'apparaît fort pertinente, alors que je tente, moi aussi, de circonscrire cette présence, mais dans une optique plus large, en réfléchissant à la religion catholique plutôt qu'à un genre théâtral qui en émane. Ainsi, à l'instar de Losco-Lena, qui entrevoit la présence du mystère dans « les écritures contemporaines » sous « trois angles différents », j'identifie trois fonctions du religieux dans mon corpus. En effet, comme je l'ai montré dans le premier chapitre, la religion joue un rôle référentiel clair (la « référence culturelle »), renvoyant à une culture catholique précise permettant à la fois d'éclairer le présent tout en représentant ou construisant le passé. Elle joue également une fonction structurante en « se manifest[ant] [...] comme un modèle esthétique de composition des pièces »⁹⁰. En effet, il est possible de déceler dans les œuvres de Bouchard, Cenerini, Ouellette et Chiasson de nombreuses allusions au catholicisme qui, plus que des contraintes d'écriture, viennent directement structurer la pièce tout en lui conférant « un sens singulier » (Nardout-Lafarge, 2017 : 126).

⁹⁰ Le troisième angle identifié par Losco-Lena, soit « la lecture fondamentalement politique de la figure du Christ », correspond, du moins en partie, à mon dernier chapitre qui porte précisément sur la construction des personnages masculins et leur interprétation.

La fonction structurante du religieux est d'abord formelle. En fait, certains éléments structurants du catholicisme, notamment ceux propres à la liturgie, contribuent activement à la construction de la pièce et à l'établissement du temps dramaturgique. C'est le cas, comme nous l'avons vu en introduction, de la pièce de Michel Tremblay, *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*, dont la structure est calquée sur celle d'une messe⁹¹. Mais il faut reconnaître que peu d'auteurs recourent à la référence religieuse de manière strictement formelle. En effet, cette fonction est toujours accompagnée d'une valeur, qu'elle soit symbolique, intertextuelle ou actantielle. Cela s'explique sans doute par l'imposante connotation des références religieuses, par leur ancrage dans une tradition culturelle signifiante et par leur résonance auprès d'un public initié. Ainsi, parmi les œuvres de mon corpus, plusieurs se démarquent par la présence d'éléments liturgiques structurant, plus ou moins, le texte dramatique. Dans *French Town* (1994) de Michel Ouellette par exemple, l'action se déroule selon les fêtes liturgiques conventionnelles : Noël et Pâques. Ces fêtes, qui structurent le temps dramatique, interviennent également sur le plan symbolique, conférant à cette structure un sens précis qui dépasse celui d'une simple fête familiale. Quant à la suite de *French Town*, *Requiem* (1999), elle calque sa structure sur celle de la messe de requiem, alors que la pièce de Ouellette entretient un important rapport intertextuel avec le fameux *Requiem en ré mineur* (1791) de Mozart. Cependant, si la liturgie propre au requiem structure la pièce, les diverses prières,

⁹¹ Irène Roy relève la structure dramatique de la pièce de Tremblay : « [...] si nous observons l'annonce des séquences de la pièce, chacune est associée à un moment liturgique emprunté à la messe catholique. En puisant ainsi dans l'univers religieux de son enfance, Tremblay influence directement le cheminement du récit, en analogie avec la progression de la messe et l'expression de la prière » (1998 : 78). Dans cet article qui s'intéresse à la « dynamique communicationnelle », Roy mentionne que « [l']auteur superpose [au] cadre principal un contexte religieux » (1998 : 78). Ce cadre principal correspond à tous les éléments paratextuels qu'on retrouve tout particulièrement dans les didascalies. Il existe une tension entre ce cadre principal et le contexte religieux, tension qui se trouve notamment dans les différentes situations d'énonciation. Ainsi, pour Roy, la liturgie sacrée vient structurer la pièce, mais aussi influencer le déroulement des actions et des diverses prises de parole. Cette question de superposition me semble particulièrement éclairante pour mon propos.

traduites en français, ainsi que les allusions religieuses, viennent également teinter les relations entre les personnages. Comme dans *French Town*, les éléments de la liturgie jouent un rôle symbolique dans *Requiem* puisqu'ils offrent un cadre interprétatif signifiant. Quant à la pièce *Les Feluettes* de Michel Marc Bouchard, les éléments liturgiques, voire les sacrements, jouent moins un rôle structurant sur le plan formel, mais participent, par le truchement d'un important réseau intertextuel, à l'instar de *Requiem*, à inscrire l'œuvre dans une tradition littéraire, dans une filiation théâtrale, mais aussi biblique, particulièrement signifiante. Ainsi, la référence catholique ne vient pas seulement influencer la forme de la pièce, mais aussi son contenu, forme et contenu étant indissociables.

Les Feluettes est, à certains égards, un récit de la Passion, comme le sont, de manière encore plus explicite, les pièces *Li Rvinant*, de Rhéal Cenerini, *La vie est un rêve* (1994) et *Le Christ est apparu au Gun Club* (2005), d'Herménégilde Chiasson. Sans nécessairement reprendre les codes du mystère médiéval⁹², Chiasson et Cenerini empruntent aux Évangiles une structure narrative connue et éprouvée, celle du Chemin de Croix, rapprochant ainsi leurs protagonistes du Christ dans une relation de parallélisme (Cenerini) ou d'opposition (Chiasson), mais procédant tout de même à une sorte de superposition qui, forcément, structure l'action, mais offre aussi certaines clés d'interprétation. D'ailleurs, si les auteurs de mon

⁹² Mireille Losco-Lena se demande « [s'il] n'est pas abusif de conclure à la présence du mystère chaque fois que les pièces font allusion à la Bible ou à certains des motifs de la Passion? » et souligne le danger d'affirmer « que toute pièce évoquant la Passion du Christ est une réactualisation contemporaine du mystère? » (2015 : 352). Elle propose d'ailleurs « deux autres critères », en plus des références, pour établir la filiation des pièces avec le mystère médiéval : « une composition dramaturgique spécifique » et « une relation théâtrale singulière entre scène et salle » (Losco-Lena, 2015 : 352-353). Si je m'engage à réfléchir précisément à la « composition dramaturgique des pièces », le rapport entre la scène et la salle me semble moins pertinent pour mon propos. Je suis d'avis effectivement que les pièces de mon corpus ne s'inscrivent pas dans une filiation directe avec le mystère médiéval bien que, comme nous le verrons dans le chapitre, un rapport intertextuel implique une lignée de textes, une certaine filiation, qui peut être multiple.

corpus multiplient les références bibliques dans leur texte⁹³, ils s'inspirent également d'autres textes littéraires, théâtraux et religieux, comme dans *Les Feluettes* et dans *Le testament du couturier*, de Michel Ouellette, ou encore *La vie est un rêve*, de Chiasson, qui entretient à mon sens un rapport étroit avec *Le chemin de Damas* (1898-1904), d'August Strindberg, drame à stations dont la structure rappelle justement celle du mystère médiéval. Bref, nous verrons dans ce chapitre que les quatre dramaturges à l'étude entretiennent avec le religieux, la Bible et d'autres textes et formes de discours une relation intertextuelle dense et riche qui participe tantôt à la structuration de la forme dramatique, tantôt à celle de l'action dramatique.

Mais avant d'aller plus loin, il faut admettre qu'un tel programme renvoie aux inquiétudes de Nardout-Lafarge évoquées dans l'introduction de cette thèse, alors qu'elle affirme qu'il est difficile de bien « distinguer entre les marqueurs attendus d'un fonds culturel commun et des formes signifiantes, contribuant à l'élaboration d'un sens singulier » (Nardout-Lafarge, 2017 : 126). Je suis sensible à ces propos, de même qu'à ceux de Losco-Lena sur la difficulté de bien distinguer entre les divers éléments relatifs au religieux qui peuvent ou non contribuer au cadre interprétatif (voir la note 90), mais je crois qu'une structure aussi lourde de sens et aussi chargée sur le plan culturel a pour objectif de situer la fable dans un cadre précis, un contexte signifiant et porteur de sens. Si la filiation entre les œuvres à l'étude et le catholicisme est indéniable, ce dernier ayant grandement influencé la culture québécoise et franco-canadienne, cette filiation demeure complexe à dégager, étant donné la quantité importante de références à d'autres textes structurants, eux-mêmes, par un jeu de palimpsestes, influencés dans leur construction par d'autres textes plus anciens. Ce chapitre vise justement

⁹³ On peut penser à la référence au sacrifice d'Abraham, dans *Le Voyage du Couronnement* de Michel Marc Bouchard, ou encore à la pièce *La femme d'Urie*, de Rhéal Cenérini, qui se veut une réécriture sous forme dramatique d'un épisode concernant le roi David et relaté dans l'Ancien Testament (Deuxième livre de Samuel).

à réfléchir à la « composition dramaturgique » des œuvres de mon corpus afin de voir comment le religieux contribue à l'écriture des pièces et à leur construction, tant sur le plan de la forme que sur le plan du contenu.

Fonction structurante symbolique

L'œuvre de Michel Ouellette est foisonnante et a été particulièrement étudiée. Avec sa pièce de théâtre *French Town* (1994), récipiendaire du Prix du Gouverneur Général du Canada, Ouellette se présente, à cette époque du moins,

comme digne héritier d'André Païement (surtout celui des pièces *Lavalléeville*, *Moé, j'veiens du Nord*, *'stie* et même *À mes fils bien-aimés*) et de Jean Marc Dalpé (surtout du *Chien* et d'*Eddy*), tant par les thèmes d'affirmation régionale que par la mise en évidence du manque à gagner culturel et par la langue en apparence appauvrie [...]. (Leroux, 2009b : 55-56)⁹⁴

Leroux ajoute toutefois que « Michel Ouellette cherchera à prendre ses distances d'une esthétique du ratage pour plutôt se donner des défis formels d'écriture dramatique ou d'écriture littéraire normative » (2009b : 56). Il est intéressant de noter que pour Leroux, « [l']esthétique du ratage » est incompatible avec les « défis formels d'écriture dramatique ». En fait, dès ses premiers textes, Ouellette innove en adoptant des structures dramaturgiques singulières et en inscrivant son théâtre, par le truchement de différents rapports transtextuels, dans une tradition littéraire, voire culturelle, mondiale. Il est vrai cependant que les textes plus récents de Ouellette se sont peu à peu éloignés de certaines considérations identitaires propres à un certain théâtre franco-ontarien (et à une certaine critique)⁹⁵ pour proposer un théâtre à la forme

⁹⁴ Dominique Lafon suggère en effet que « Michel Ouellette inscri[t] *French Town* dans les frontières du tracé de lecture qu'avait fixées la consécration du *Chien* : rébellion du fils contre le père, mise à mort des figures familiales comme du patrimoine, topos du règlement de comptes du fils aîné en un paradoxal retour du fils prodigue dans la maison familiale » (2001a : 266-267).

⁹⁵ À ce sujet, voir Hotte et Melançon, 2007. Dans cet article, les autrices affirment que, « [l]orsque *French Town* est montée et publiée, la grille identitaire est encore privilégiée, bien que dans une moindre mesure, pour parler de la production. Toutefois, à cette époque, les textes identitaires sont moins prisés par la critique franco-ontarienne, plus particulièrement par la critique universitaire. La pièce suffit toutefois à identifier Ouellette à ce courant. Dès lors, la grille identitaire devient un détour obligé pour quiconque parle de l'œuvre de Ouellette, mais elle ne correspond pas nécessairement aux pièces et y correspondra en fait de moins en moins » (2007 : 47).

singulière qui s'attelle à la création ou à l'activation d'un mythe moins personnel qu'universel⁹⁶.

Pour en revenir à *French Town*, Ouellette s'inspire de la religion catholique, du calendrier liturgique et, plus généralement, de la liturgie pour structurer sa pièce et sa suite, *Requiem*. En fait, comme je l'ai déjà mentionné en introduction de ce chapitre, l'action de la pièce *French Town* se déroule à Noël et à Pâques, fêtes liturgiques conventionnelles, mais aussi principales périodes de jours fériés au Canada. Il pourrait s'agir d'un détail plutôt banal puisque, comme la pièce se déroule dans un village du Nord de l'Ontario et que deux des trois protagonistes vivent à Toronto (Pierre-Paul est fonctionnaire et Martin, étudiant à l'université), les vacances de Noël et de Pâques sont des moments propices pour rentrer à la maison et renouer avec la famille. Mais ces fêtes ne viennent pas simplement ponctuer l'action dramatique, elles en assurent le déroulement et lui confèrent une certaine connotation, qui attribue à la référence religieuse un rôle symbolique. En fait, lorsque les personnages se réunissent à Noël dans la maison familiale de French Town où Cindy demeure toujours, c'est la première fois qu'ils se retrouvent après la mort de leur mère survenue « quelques jours avant l'Action de grâce⁹⁷ » (*French Town*, 2000 [1994] : 20⁹⁸). Martin, qui est arrivé un peu avant son frère, souhaite « se donner la peine de se mettre dans l'esprit des Fêtes » (*FT*:25) et

⁹⁶ Jonathan Desrosiers avance que « [l]e mythe personnel de Ouellette relève plutôt d'une obsession formelle en lien avec le texte et sa génétique. » Il ajoute « [qu'il] appert aussi que les pièces élaborées à partir de mythes catholiques tendent davantage vers le mythe personnel que celles qui ont pour hypotexte la mythologie grecque » (2012 : 102-103).

⁹⁷ Il est intéressant de noter que l'élément déclencheur est survenu avant que la pièce ne commence lors d'une autre fête religieuse. La mort de Simone va mener Pierre-Paul à vouloir vendre la maison familiale et ainsi liquider son passé. Cindy s'y oppose : « Rien à vendre icitte, stie de calice! » (*French Town*, 2000 [1994] : 24) Si Cindy va finir par vouloir quitter French Town, Martin va plutôt décider de rester afin d'aider les travailleurs de l'usine de pâtes et papiers à se prendre en main et à former une coopérative. Pour Pierre-Paul, la maison familiale représente sa relation trouble avec son père violent et sa propre violence. Pour Cindy, la maison représente plutôt sa relation trouble avec sa mère surprotectrice qui ne voulait pas que Cindy soit teinte par la violence inhérente aux hommes de French Town.

⁹⁸ Dorénavant, j'utiliserai le sigle *FT* pour désigner la pièce *French Town*.

honorer la mémoire de sa mère en perpétuant certaines traditions de Noël, cette fête de la famille :

MARTIN : Ça va être notre premier Noël sans m'man.

CINDY : J'vas passer à travers, stie.

MARTIN : Je pensais faire une crèche comme m'man faisait.

SIMONE : C'est beau.

CINDY : Stie d'tête!

MARTIN : Tu m'aiderais-tu à préparer le repas de Noël?

CINDY : Quoi c't'idée-là?

MARTIN : Je pensais faire des tourtières, pis faire cuire une dinde. Quelque chose comme ça. Faire comme m'man aurait fait.

CINDY : Tabarnak! Vas-tu ben nous lâcher avec c'tes foleries-là, toé! Est partie, là. Pas besoin de la ramener icitte. (FT : 24-25)

Dès lors on comprend que le rapport qu'entretiennent ces personnages au passé et à l'idée même de la famille diffère : « Achale-moé pas avec ça, toé. La famille! Quoi ça veut dire, ça? Stie, quand la mère était là, fallait ben jouer aux singes devant elle pour y faire plaisir. Mais là, stie, est pas là » (FT : 25-26). Au contraire, Simone est encore là, sur scène à tout le moins, puisqu'elle agit par le truchement de son spectre comme narratrice, mais aussi comme garante du passé de French Town et détentrice d'un secret dont le poids l'affecte toujours, même après sa mort. En fait, dans la pièce, le passé et le présent se mêlent inévitablement dans un « processus anamnétique » (Yergeau, 1997 :17) qui « structure les récits » (Leroux, 2009b : 56) contenus dans la pièce. Cécile Rousselet affirme que

[d]ans la liturgie chrétienne, l'anamnèse rappelle les dernières paroles du Christ lors de la Cène : « Faites ceci en mémoire de moi. » Une première dimension de l'anamnèse se dégage ici : l'anamnèse crée une communauté, elle est un processus individuel mais permet de fonder un collectif autour d'une mémoire commune. (2015)

Elle ajoute qu'« Aristote, quant à lui, insiste sur la dimension volontaire de l'anamnèse, comme ressouvenance active et dans le temps d'un événement passé » (Rousselet, 2015). S'il

ne faut pas voir dans la dimension anamnétique du texte une référence directe à la liturgie chrétienne, l'anamnèse structurant bon nombre de pièces de théâtre, voire de textes littéraires, au courant du XX^e siècle, elle participe tout de même, dans la pièce, tantôt à la création d'une communauté (initiée par Simone, embrassée par Martin, mais rejetée par Cindy et surtout, par Pierre-Paul), tantôt à la consolidation, voire à l'historicisation de souvenirs, d'une mémoire moins collective qu'individuelle. En fait, le passé relayé à travers les dialogues, mais surtout à travers une forme de narration portée par Simone, Pierre-Paul et Cindy, est multiple et s'inscrit dans divers récits qui sont tributaires d'une historicisation des souvenirs et de la mémoire familiale qui fluctue selon les personnages. Ainsi, le récit raconté par Simone, celui de l'incendie de French Town et de l'exil de son grand frère Urbain alors qu'elle était encore une toute petite fille, récit qui se déploie tout au long de la pièce, fait référence à un passé plus lointain que le passé récent dont témoignent Pierre-Paul et Cindy sur leur propre jeunesse marquée par une violence paternelle et par une forme de masculinité toxique à laquelle Pierre-Paul refuse de s'identifier (contrairement à Cindy). Ce qui est intéressant ici, c'est que les deux protagonistes, qui partagent une mémoire commune, ont un point de vue différent sur les événements survenus, comme en témoigne, par exemple, l'épisode de la chasse. Événement traumatisant pour Pierre-Paul et Cindy, c'est à ce moment-là que se cristallise une forme de haine à l'endroit du père, pour Pierre-Paul, et de la mère, pour Cindy. Si dans le cas de Cindy, cette haine se manifeste par un rejet de la féminité et de la famille, elle se solde, chez Pierre-Paul, par un premier exil involontaire, au pensionnat, puis par un autre, cette fois-ci volontaire, marqué par la violence du père, mais aussi par celle qu'il trouve en lui-même, et un dernier exil à travers le suicide. Les deux rejettent catégoriquement le passé, ce qui n'est pas du tout le cas de Martin qui est beaucoup plus jeune que Pierre-Paul avec qui il n'a pas du tout grandi. Ses souvenirs sont donc fort différents, de même que son rapport au passé, beaucoup moins

marqué par la violence. Ainsi, Simone, « la mère décédée[,] constitue la mémoire de *French Town* », mais « [s]eul Martin veut entendre la parole maternelle, veut activer le processus anamnétique qu'il considère salutaire » (Yergeau, 1997 : 16-17). En effet, Martin se porte à la défense du passé, de l'héritage, en décidant d'abandonner ses études universitaires à Toronto pour s'installer à French Town et, de manière moins directe, mais sans doute plus symbolique, de poursuivre, comme je l'ai dit plus tôt, les traditions transmises par sa mère, notamment les traditions religieuses. Dans cet ordre d'idées, il va justement « fabrique[r] une crèche » (*FT* : 55) pendant que Simone se remémore « le soir du bingo, le soir quand Pierre-Paul est parti » (*FT* : 56)⁹⁹. Elle est contente de voir le progrès de son fils : « Ça s'en vient bien... À chaque Noël, je fabriquais une p'tite crèche en papier, comme ça. C'est monsieur le curé qui m'avait montré comment la faire dans la cuisine où ça sentait le manger pis l'encens » (*FT* : 55). Cette crèche semble avoir une signification particulière dont le sens échappe à Martin :

SIMONE : Le matin de Noël, je prenais ma p'tite crèche en papier. Je descendais dans la cave. J'ouvrais la porte de la fournaise à bois pis je brûlais la p'tite crèche.

[...]

SIMONE : À chaque fois, quand c'était fini, je me tournais de bord pour apercevoir mon p'tit Martin dans les escaliers qui me fixait. C'était un rituel que je pouvais pas y expliquer. (*FT* : 77-78)

Elle ne pouvait pas lui expliquer non pas parce qu'elle ne le comprenait pas, mais parce qu'elle ne le pouvait pas. Or, elle semble capable de se l'expliquer à elle-même : « Y a du feu dans la maison. La maison brûle. La compagnie incendie les maisons. French Town est en flammes... Parle pas de ça, Simone. C'est une histoire qui existe pus » (*FT* : 78). Ainsi, chaque fois que Simone brûlait la crèche, elle se remémorait l'incendie de French Town, moyen utilisé par la

⁹⁹ Martin indique d'ailleurs qu'il « aimai[t] ça l'écouter quand elle racontait ses histoires de jeunesse », mais ajoute « [qu'e]lle était trop vieille quand elle [l']a eu » et que son père ne « [lui] parlait pas » (*FT* : 55). Or, ce que Simone raconte, c'est que la naissance de Martin est le fruit d'un viol conjugal. Simone est morte avec ce secret (entre autres), et cela permet justement à Martin d'entretenir malgré tout un rapport plus sain (ou surtout, plus candide) avec le passé.

compagnie pour se venger de la mort d'un de ses dirigeants, assassiné par Urbain, le frère de Simone. Elle était la dernière à savoir qui avait causé la mort de cet employé et l'incendie qui s'en est suivi, et elle a gardé le silence pendant toutes ces années, comme son père et tous les habitants du village. Brûler la crèche, c'était donc moins une manière de nier ou de faire abstraction du passé que de se souvenir d'un passé douloureux dont on ne souhaite garder aucune trace¹⁰⁰. Ainsi, le fait que Martin souhaite perpétuer cette tradition, alors qu'il n'en connaît pas le sens premier, montre qu'il attribue à son passé, celui qu'il n'a pas partagé avec Pierre-Paul et, dans une moindre mesure, avec Cindy, un sens qui lui est propre, dépourvu de la lourdeur des différents secrets portés par tous les protagonistes sauf lui. Ainsi, Noël est convoqué dans la pièce moins pour sa valeur religieuse (naissance du Christ, sauveur) que pour sa valeur symbolique. En tant que fête de la naissance d'un enfant qui fonde non seulement une famille, mais aussi, éventuellement, une communauté de croyants, Noël est associé à une symbolique heureuse de festivités familiales. Dans *French Town*, Noël acquiert un sens différent, voire inversé, car la réunion familiale laisse transparaître au grand jour la fissure au sein du tissu familial.

La seconde partie de la pièce se déroule à Pâques, fête qui commémore la mort du Christ sur la croix. En effet, pendant que Martin, fait son chemin de croix, qu'il considère « pas mal tranquille » (*FT* : 87), « Pierre-Paul lit un formulaire d'assurance-chômage » (*FT* : 79)

¹⁰⁰ Cela répond peut-être au commentaire d'Ariane Brun del Re dans son article « Habiter en ville : la maison urbaine dans le roman franco-canadien ». Elle cite un autre article, celui de Jean Morency intitulé « L'image de la maison qui brûle. Figures du temps dans quelques romans d'expression française du Canada », et relève que « [l]a maison incendiée est aussi présente dans *French Town* de Michel Ouellette, dont Morency ne tient pas compte, sans doute parce qu'il s'agit d'une pièce de théâtre » (Brun del Re, 2018 : 83). Or, Morency affirme que « [l]'insistance avec laquelle s'impose l'image de la maison qui brûle dans le roman contemporain suggère que la mémoire collective est actuellement menacée de disparition dans la francophonie canadienne » (2011 : 211). Cette lecture sociologique est peut-être tout simplement moins pertinente dans l'étude de *French Town*, l'incendie de la crèche représentant plutôt une occultation volontaire de la mémoire collective dans un drame moins social ou historique, qu'intime. C'est aussi le symbole de la famille de Simone, disloquée d'une part par l'exil forcé de son frère Urbain, puis par celui de son fils Pierre-Paul.

puisqu'il a perdu son emploi et raconte sa nuit avec une prostituée avec qui il espérait « expier [s]es péchés par la fornication » (FT : 84). Sa nuit étant un échec, Pierre-Paul en vient à la conclusion qu'il doit « [r]entrer à la maison. Oui, la maison. Rentrer pour mettre un terme à cette histoire. [...] Vendre la maison. Trouver un acheteur » (FT : 86). Simone, quant à elle, relate l'histoire des femmes de French Town et donc, son histoire. Elle mentionne qu'elles « étaient fortes » (FT : 79) et « [qu'elle] aurai[t] été forte itou, mais la vie [l']a domptée trop jeune » (FT : 80). Elle explique aussi son projet et plus particulièrement, sa présence sur scène : « Pas surprenant que j'ai commencé à remettre en ordre mes souvenirs... Comment tu veux te retrouver si ton passé est tout croche... » (FT : 81). Elle reconnaît que « [l]e monde a changé tellement vite » (FT : 80) et que « Gilbert, y'était tout aussi affolé [qu'elle]. Y avait pus d'ordre dans les maisons. Pis ça prend de l'ordre dans une maison » (FT : 81). Enfin, Cindy, qui ne « [v]eu[t] pas être comme [s]a mère » (FT : 79) affirme plutôt qu'elle « [va] finir comme Gilbert, si ça continue, stie » (FT : 80), qu'elle a « [q]uecque chose dans le ventre qui [la] mange par en dedans, stie de câlice! »¹⁰¹ (FT : 81). Elle entreprend ensuite de raconter sa rencontre avec Henri : « À cause de c'te soir-là que je m'artrouve plus *fuckée* aujourd'hui » (FT : 82). Après avoir bu quelques bières avec lui au bar, elle le ramène chez lui et ils font l'amour dans son auto : « Après, j'étais toute trempe, toute neuve, lavée de bord en bord. P'tite pis fragile comme une feuille. Grande pis forte comme le ciel. Stie de chrisse! » (FT : 84). Destinée à l'épouser, Cindy s'est enfuie le jour de son mariage et le tout a été annulé. Mais la

¹⁰¹ L'image du ventre est particulièrement importante dans *French Town*, mais aussi dans les deux autres pièces qui complètent le cycle. En effet, si cela fait référence au cancer de Gilbert, mais aussi à toute la colère qui l'habite, et qui habite Pierre-Paul, cela est également évoqué par Simone : « Quand y m'a prise, j'ai senti le feu de French Town me brûler dans le ventre » (FT : 108). Cette réplique survient lorsque Simone évoque le viol conjugal duquel est né Martin après avoir raconté le feu de French Town parallèlement à Pierre-Paul qui raconte le moment où il a lui-même battu sa mère. La douleur au ventre revient également dans la dernière pièce du cycle, *La guerre au ventre*, dans laquelle Martin lutte pour sa vie alors qu'il subit une importante blessure au ventre. Dans *Requiem*, il est question de la grossesse de Cindy, qui lui redonne espoir, mais aussi du feu à l'intérieur de Simone.

sexualité est ici présentée comme une source de purification, voire comme un moyen de renaître¹⁰².

Tout cela ne survient que dans les sept premières pages de la seconde partie de *French Town*. Ici, les diverses stations du chemin de croix ne viennent pas structurer l'armature de la pièce et, bien qu'elles ponctuent la narration qui s'effectue de manière simultanée, ne fournissent pas non plus un éclairage particulier sur ce qui est raconté par les trois autres protagonistes. En effet, Martin ne fait qu'évoquer les stations sans que celles-ci n'aient de lien avec les propos des personnages. Mais d'un point de vue symbolique, c'est comme si Simone, Pierre-Paul et Cindy nous racontaient leur propre chemin de croix. En effet, le point culminant du chemin de croix, c'est la résurrection. Pour Pierre-Paul, dont le monde s'est écroulé une autre fois depuis la décision de Martin de rester à French Town et de mettre un terme à ses études, sa résurrection ne peut survenir que par la vente de la maison et par une rupture définitive avec son passé. Pour Cindy, sa résurrection ne peut passer que par l'acceptation de sa féminité, par son départ de French Town et, comme nous le verrons dans *Requiem*, par la maternité. Pour Simone, qui jouit dès le début d'une forme de résurrection étant donné sa présence scénique spectrale, cela n'est possible que parce qu'elle renoue avec son passé. Ainsi, à l'instar de Jésus, les trois personnages nous exposent un peu de leur parcours, qui doit les mener vers une sorte de délivrance. Quant à Martin, il se présente davantage comme observateur, tel le paroissien devant les diverses stations lors de la cérémonie du Vendredi saint. Cela vient une fois de plus mettre l'accent sur la structure temporelle et symbolique toute particulière de cette pièce. En fait, comme le suggère Leroux, cette pièce de théâtre

¹⁰² Pierre-Paul n'arrive pas à avoir une relation sexuelle avec la prostituée. Au contraire, il sent plutôt monter en lui une violence et une volonté de la frapper, ce qui rappelle le véritable point de rupture de Pierre-Paul, soit le moment où il a battu sa mère après s'être fait battre par son père. C'est à ce moment-là qu'il a quitté French Town à jamais, constatant qu'il avait en lui la même violence, le même mal, que son père.

demeur[e] l'œuvre de référence de Ouellette, tant par l'inscription de son style et des thèmes exploités que par la structure dramatique dorénavant typique, qui met en opposition un présent précaire et le passé qui vient le troubler par le biais de l'intrusion d'un agent du changement qui tente de réécrire le passé ou du moins de le corriger. Le passé, incarné par des spectres et défendu par la jeune génération, viendra à bout de l'intrus correcteur, non pas sans avoir absorbé la mémoire récente pour mieux l'historiciser. (Leroux, 2009b : 56)

Le « présent précaire » dont parle Leroux est précisément celui auquel a accès Martin, présent structuré par les fêtes liturgiques et les réunions familiales qui y sont liées, moments propices à ressasser ses vieux souvenirs, mais aussi à faire le point sur sa situation actuelle et à prendre des décisions quant à l'avenir. Il s'agit aussi du présent du récit principal duquel Martin, le frère cadet, ne sort à peu près jamais puisque, contrairement aux autres personnages, qui s'inscrivent tous dans une certaine logique narrative, Martin ne prend la parole qu'à travers le dialogue. Si, pour reprendre les mots de Leroux, « la jeune génération » représentée par Martin « défen[d] » le passé, c'est parce que sa connaissance du passé, plus limitée ou, à tout le moins, très différente de celle de son frère et de sa sœur, ne lui permet pas d'accéder à sa valeur symbolique. Pour Martin, les fêtes de Noël et de Pâques, de même que les traditions qui y sont liées – la crèche, le chemin de croix – ont moins une valeur religieuse ou symbolique qu'une valeur référentielle ou familiale : il s'agit du lien avec sa mère. Pour Pierre-Paul et Cindy, qui s'inscrivent tout autant dans ce « présent précaire » que dans un passé narré, de même que pour Simone, qui ne s'inscrit que dans la narration, le passé est la source de tous leurs conflits, qu'ils soient internes ou non, et constitue donc leur chemin de croix personnel.

Dans ce contexte, il n'est donc pas anodin que la seconde partie de la pièce se déroule à Pâques. En effet, si Noël évoque la naissance, le commencement, Pâques évoque la résurrection, certes, mais d'abord la mort, et on assiste, dans les dernières pages de la pièce, précisément à la mort symbolique ou réelle des personnages. En effet, Pierre-Paul revient et annonce à Cindy, puis à Martin, que la maison est vendue et qu'ils doivent quitter les lieux rapidement. Il espère que Martin le suivra et qu'il retournera à Toronto avec lui. Or, Martin

refuse : « Tu vas repartir tout seul. Moi, j'ai une vie à vivre, ici. [...] Je suis enfin heureux. Pour la première fois de ma vie, vraiment heureux. Je travaille pour le syndicat. J'aide les travailleurs à s'organiser pour racheter leur moulin, reprendre en main leur avenir » (FT : 102). Il ajoute que « [s]on avenir se trouve là où [il a] un passé » (FT : 103). Pierre-Paul est fortement contrarié : « Tu t'entêtes à vouloir rester dans c'te maudit village. Village de honte! Ici, c'est la honte qui marche sur les trottoirs, qui roule dans les rues, qui habite les maisons. La honte! Sale, crasseuse, souillante! Honte!... Je voulais te sauver de ça... Si tu restes ici, tu vas finir comme Bobotte! » (FT : 104)¹⁰³ Devant ce refus, Pierre-Paul ne peut que se résigner à constater son échec : il ne peut ni sauver son frère ni se sauver lui-même. Cela le mène au suicide sans possibilité de rédemption. La honte qui le tenaille depuis qu'il a battu sa mère et qu'il a compris qu'il avait en lui la même violence qui animait son père, l'a conduit à se tuer pour le tuer lui et mettre fin à son calvaire. Ainsi, comme pour la fête de Noël qui, dans *French Town*, acquiert un sens inversé, Pâques voit également son sens détourné. Pour Pierre-Paul, cette fête n'est pas la fête de la résurrection ou de la rédemption, mais bien seulement celle de la mort. Cela dit, si Jésus meurt sur la croix pour délivrer le monde de tout le mal qu'il contient, Pierre-Paul se délivre également du mal en mourant. Mais dans son cas, la rédemption est impossible, puisqu'au final, il n'était pas le sauveur, il n'était pas le Christ. C'est Martin qui se voit confier ce rôle : « Y t'aiment, icitte. Ben contents de t'avoir, eux autres. Y s'imaginent que t'es assez intelligent pour les sortir du trou. S'imaginent que tu vas les sauver. Vont t'élire

¹⁰³ Dans la seconde partie de la pièce, on constate un certain glissement vers Martin justement qui, dans une certaine mesure, par son rôle syndical, accepte d'occuper cette fonction de sauveur. Mais si Pierre-Paul voulait sauver son frère (il considère sa sœur comme une cause désespérée), Martin voudra sauver toute une communauté. Encore une fois, cela s'explique par le rapport fondamentalement différent que les deux personnages entretiennent à l'égard du passé et, plus particulièrement, à l'égard de leur père : « Mais moi, je suis fier de mon père. Depuis que je travaille avec les gars du moulin, je comprends mieux qui il était... Pis je te laisserai jamais m'enlever son héritage » (FT : 105).

maire de la place aux prochaines élections, sûre de ça » (FT : 88)¹⁰⁴. Le seul personnage qui semble avoir droit à une forme de résurrection ou, plutôt, à une forme de rédemption, c'est Cindy. En effet, elle retrouve Sophie, la petite fille qu'elle était avant d'être Cindy, celle qui lui rappelle sa mère dont elle a si longtemps voulu se détacher :

CINDY : Je vas partir d'icitte. Sophie, a peu pas vivre icitte. Est pas capable de décoller parce qu'est icitte, parce y a trop de monde icitte qui la laisse pas décoller. Ailleurs peut-être...

SIMONE : Peut-être ben... Je sais pas. Y faut peut-être aller ailleurs quand icitte fait pus l'affaire.

CINDY : Je pourrais aller voir Henri. Peut-être que... Sacre! Chus-tu folle de penser de même?... Là-bas, avec Henri, peut-être que je vas être capable de trouver un milieu entre Sophie pis Cindy.

SIMONE : T'es belle dans c'te robe-là. (FT : 92)

La rédemption de Cindy semble possible non pas tant parce qu'elle parvient à sauver son frère ou une communauté tout entière, mais bien parce qu'elle parvient à se sauver elle-même. Et cela est possible d'abord par la réconciliation de son passé et de son présent, de Sophie et de Cindy¹⁰⁵, mais aussi par une rupture avec son milieu, rupture qui se traduit par le départ et la (re)découverte de l'Autre.

¹⁰⁴ C'est dans *La guerre au ventre* (2011) que l'on apprend ce qui advient de Martin, alors qu'il a quitté Timber Falls pour s'installer en Alberta. Je ne parle pas directement de cette pièce dans ce chapitre puisque la religion n'y joue pas un rôle particulièrement structurant malgré une certaine intertextualité qui participe plutôt à la caractérisation du personnage de Martin. J'y reviendrai donc dans le dernier chapitre.

¹⁰⁵ Dans son compte rendu particulièrement sévère de *French Town*, Pierre Karch décrit Cindy ainsi : « Cindy, autrefois Sophie, nom que le personnage a jeté aux orties parce qu'il rimait avec "Softie", est une dure qui porte des jeans, joue dans les moteurs de voiture à ses heures et sacre tout le temps comme un diable entre deux sacrements » (1995, 91). Il ajoute que « Cindy, c'est le diminutif de Cendrillon, tout comme *French Town* est un conte de fées avec une héroïne qui n'ira pas au bal, qui refuse même de porter une robe, n'importe laquelle (1995, 91). Karch offrira plus tard une lecture plus nuancée de la pièce (2003), mais il souligne d'ores et déjà l'importance de l'onomastique dans la pièce (et, de façon générale, dans l'œuvre de Ouellette). Ainsi, à l'intérieur du personnage vivent à la fois Cindy et Sophie, l'impureté et la pureté, la saleté et la propreté, le masculin et le féminin, la force et la faiblesse. Mais « Sophie » fait également référence à la sagesse qui s'oppose à la démesure, à l'excès. Chez Cindy, cet excès se voit dans sa volonté d'être comme son père, mais surtout dans la langue utilisée qui multiplie les jurons et qui imite celle de Gilbert. Karch indique d'ailleurs que le passage de Cindy à Sophie, ou plutôt l'acceptation des deux pans de son identité, se constate d'abord quand « elle change de vocabulaire, abandonnant l'ecclésiastique, cessant donc de rendre l'Église responsable de sa condition » (Karch, 2003 : 86). Cette mention de l'Église est intéressante, mais elle se fonde sur une lecture que j'ai du mal à bien cerner. En fait, il cite la critique d'André Girouard qui suggère que « si l'Église catholique n'eût pas existé, cet enfant eût été muette » (Girouard, 1993 dans Karch, 2003 : 92). Dans cette critique, comme dans l'article de Karch, on ne fait référence à l'Église qu'une fois. Si le rapport qui lie les jurons à la religion catholique est indéniable, il est difficile d'établir clairement que Cindy impute sa condition à l'Église, son discours semblant faire peu de cas de la religion et de ses traditions. Au sujet de la langue dans *French Town*, voir notamment

Bref, dans *French Town*, de Michel Ouellette, le religieux joue un rôle formel; les fêtes religieuses (l'Action de grâce, Noël, Pâques) viennent en effet structurer le temps dramatique de la pièce de théâtre. Mais plus encore, ces fêtes jouent un rôle symbolique. Paul Ricoeur « appelle symbole toute structure de signification où un sens direct, primaire, littéral, désigne par surcroît un autre sens indirect, secondaire, figuré, qui ne peut être appréhendé qu'à travers le premier » (2013 [1969] : 35). Ainsi, si les fêtes religieuses ont un « sens primaire », le choix de Ouellette de camper l'action dramatique dans ces périodes précises de l'année n'est pas anodin. Elles contribuent effectivement à éclairer le sens de ce qui est raconté et mis en scène, à constituer un certain cadre interprétatif à partir duquel un lecteur peut recevoir le texte dramatique, le comprendre à partir d'un réseau complexe de références symboliques, mais aussi, comme nous le verrons tout de suite, de références intertextuelles.

Fonction structurante intertextuelle

Avant d'aborder la fonction structurante intertextuelle, une petite mise au point théorique sur l'intertextualité s'impose. Tiphaine Samoyault, comme Lucie Hotte avant elle et d'autres théoriciens, affirme toute la difficulté d'étudier l'intertextualité, alors que ce terme est sujet à une polysémie certaine¹⁰⁶ et à un certain « flou théorique » qui s'explique par

la bipartition de son sens en deux directions distinctes : l'une en fait un outil stylistique, linguistique même, désignant la mosaïque de sens et de discours antérieurs portée par tous les énoncés (leur substrat); l'autre en fait une notion poétique, et l'analyse y est plus étroitement limitée à la reprise d'énoncés littéraires (par le moyen de la citation, de l'allusion, du détournement, etc.) (2008 [2001] : 7)

Patrice Pavis offre, quant à lui, une définition toute simple du concept : « La théorie de l'intertextualité postule qu'un texte n'est compréhensible que par le jeu des textes qui le précèdent et qui, par transformation, l'influencent et le travaillent » (2019 : 278). Cette

Melançon, 2023a. Sur les jurons employés par Cindy, voir l'article d'Acerenza portant sur la traduction de la pièce en italien (2022).

¹⁰⁶ Voir Hotte, 2001 : 65-72.

définition met de l'avant l'idée de la compréhension nécessaire et place donc en son centre le lecteur-spectateur, ce qui rejoint, en quelque sorte (mais pas complètement), Michael Riffaterre, qui propose une définition de l'intertextualité qui tient justement compte des effets de la lecture. Pour lui, l'intertextualité est « le phénomène qui oriente la lecture du texte, qui en gouverne éventuellement l'interprétation, et qui est le contraire de la lecture linéaire » (1981 : 5). Mais, comme l'indique Samoyault, « [é]tendue à l'ensemble du corpus littéraire, la notion d'intertextualité réduit néanmoins son champ d'action et devient ainsi un outil décisif pour l'analyse, fondée sur des micro-phénomènes stylistiques, de la littérarité » (2008 [2001] : 18). En effet, l'analyse que propose Riffaterre est pratiquement linguistique puisque « [l]e texte et l'intertexte sont des pôles inséparables, tous deux étant issus d'une syllepse unique » (Riffaterre, 1979 : 498). Ainsi,

[l]e repérage de l'intertexte est rendu aisé, selon [Riffaterre], par la présence, dans le texte, d'une résistance sémantique ou grammaticale. La syllepse consistant à prendre un même mot dans deux sens à la fois présente cette résistance stylistique : son occurrence dans un texte doit éveiller l'attention et, la plupart du temps, elle suppose l'intertexte. (Samoyault, 2008 [2001 : 17])

Si Riffaterre propose en quelque sorte une méthode d'analyse qui se fonde sur une lecture très attentive du texte littéraire, celle-ci ne me semble pas particulièrement opérante pour le texte théâtral qui est écrit pour être entendu, nécessitant une forme d'herméneutique en direct de la part, à tout le moins, du spectateur, ce que permet difficilement une telle conception de l'intertextualité. C'est aussi le cas de la définition de Genette, encore plus restreinte, alors que l'intertextualité peut se résumer en « la présence effective d'un texte dans un autre » (1982 : 9) sous forme de citation, plagiat ou allusion, distinguant de ce fait les pratiques hypertextuelles qui relèvent plutôt de la dérivation (« transformation », « imitation ») (Genette, 1982 : 14). Cette distinction a l'avantage cependant de mieux cerner l'intertextualité en « insist[ant] sur sa composante relationnelle [plutôt que

transformationnelle], ce qui permet d'en faire une notion plus concrète » (Samoyault, 2008 [2001] : 20).

Je crois qu'il vaut mieux s'éloigner des conceptions trop strictes, trop restreintes de l'intertextualité parce qu'au théâtre, si le recours à l'intertextualité peut être certainement de nature stylistique, il est selon moi d'abord et avant tout de nature dramaturgique, c'est-à-dire qu'il sert à structurer sinon la fable, au moins le sens général de l'œuvre, sens à partir duquel le lecteur-spectateur peut effectuer sa propre lecture. Ainsi, pour en revenir à Pavis qui fonde sa courte définition sur les travaux de Kristeva et de Barthes dont la conception de l'intertextualité se veut, de prime abord beaucoup moins contraignante¹⁰⁷, l'intertextualité au théâtre tient davantage de l'interdiscursivité, sollicitant tant les arts visuels que la musique (le théâtre n'est-il pas à la fois écrit, visuel, auditif?) et celle-ci se veut davantage un moyen d'entrer en dialogue avec un autre texte, une autre œuvre d'art, contribuant ainsi « à montrer des phénomènes de réseau, de correspondance, de connexion » (Samoyault, 2008 [2001] : 28), orientant aussi la réception du texte, sa compréhension. Ainsi, ma définition de l'intertextualité sera-t-elle « extensive », pour reprendre l'expression de Samoyault, afin d'englober tous les discours religieux (qu'ils soient littéraires ou artistiques, théâtraux ou picturaux) et d'analyser précisément le dialogue qui s'établit entre ces discours et l'impact que ces « intertextes » religieux ont sur la compréhension et la réception des pièces de mon corpus.

François Ouellet relève, dans un article fort éclairant, que « la fiction narrative québécoise récente se caractérise par des références abondantes au discours biblique » (2008 :

¹⁰⁷ « L'étude de l'intertextualité, selon Kristeva, ne se limite donc ni aux textes purement littéraires, ni aux textes écrits, mais elle inclut également les systèmes oraux et symboliques non-verbaux » (Hotte, 2001 : 66). Kristeva affirme d'ailleurs que « [l]e terme d'intertextualité désigne cette transposition d'un (ou de plusieurs) système(s) de signes à un autre » (1969 : 59). Cette « transposition » me semble être plus efficace au théâtre, alors qu'en effet, on recourt à une multiplicité de signes verbaux et non-verbaux et où l'art visuel joue un rôle très important, à tout le moins dans la représentation.

441) et « propos[e] succinctement des balises théoriques permettant l'étude du fragment biblique et ses enjeux signifiants dans les fictions narratives » (2008 : 442). Il suggère que « le fragment [biblique] serait d'au moins trois ordres » : « la citation d'un passage de la Bible », « la dénomination d'un personnage ou d'un événement bibliques » et « l'allusion à un personnage ou à une scène bibliques » (2008 : 442-443). À cette « typologie du fragment biblique » dans la fiction s'ajoute, à mon sens, un autre élément plus formel que les autres, voire hypertextuel : le « calque ». En effet, certains auteurs dramatiques de mon corpus entretiennent avec le texte biblique ou d'autres textes littéraires un rapport étroit d'emprunt, certes thématique, mais d'abord structurel, qui, bien souvent, dépasse le simple emprunt.

C'est le cas notamment de *Requiem*, pièce de Michel Ouellette qui, comme je l'ai mentionné dans l'introduction de ce chapitre, calque sa structure sur le *Requiem en ré mineur* de Mozart et, incidemment, sur la messe de requiem : « C'est la liturgie de la messe (surtout le "Dies irae") qui structure la pièce » (O'Neill-Karch, 2006 : 6). En fait, bien plus qu'une simple fonction structurante, la liturgie, et la relation intertextuelle qu'entretient le texte avec l'œuvre de Mozart, jouent un véritable rôle symbolique, l'intertextualité venant structurer à la fois la pièce sur le plan formel, mais aussi sur le plan thématique, conférant à la pièce un sens tout particulier.

Si l'œuvre de Mozart « demeure la plus célèbre des œuvres religieuses de tous les temps » (Bellamy, 2023 [2020]), elle est intimement liée à « [l]a messe de requiem ou messe pour les défunts (*Missa defunctorum*, en latin)[, qui est] une messe votive du rituel catholique romain, célébrée avant l'enterrement ou à l'occasion de cérémonies en mémoire d'un ou des morts » (Giuliani, 2013). Ainsi, à l'instar de *French Town*, dont *Requiem* est la suite, la mort est au cœur de la pièce. Mais si, dans la première, la structure temporelle fondée sur les fêtes liturgiques et se terminant à Pâques nous conduit tout naturellement vers la mort du héros

(mais pas vers sa résurrection), dans *Requiem*, la structure liturgique nous conduit après la mort, dans cette période où le défunt doit être mené vers son repos éternel.

Le rapport entre le texte de Ouellette et l'œuvre de Mozart (et, inévitablement, la liturgie catholique romaine) s'inscrit autant dans l'appareil paratextuel, dont les didascalies et les intertitres que donne Ouellette à chacune des parties de sa pièce, que dans le corps du texte. En effet, dès la première didascalie, le lien avec le *Requiem* de Mozart est établi : « On entend la fin du *Requiem* de Mozart » (*Requiem* : 9¹⁰⁸). Dès lors, Ouellette entreprend de diviser sa pièce en sections correspondant aux diverses parties de la messe de *Requiem*. Ainsi, après une très courte scène d'exposition dans laquelle on retrouve Cindy, enceinte, qui « suit des cours d'alphabétisation et fait ses devoirs » (Lafon, 2001a : 270), ainsi que les fantômes de Pierre-Paul et de Gilbert, scène qui sert essentiellement à situer l'espace dramatique particulier et à structurer la parole, voire à annoncer la structure du récit, de la narration¹⁰⁹, la pièce s'ouvre

¹⁰⁸ Dorénavant, j'utiliserai le sigle *R* pour désigner la pièce *Requiem* de Michel Ouellette.

¹⁰⁹ Si la mort est au centre des œuvres du cycle de la famille Bédard, la parole y joue également un rôle très important, voire salvateur. Dans *French Town*, Simone « hante » la scène puisqu'elle n'a pas su avant prendre la parole, dévoiler son secret, elle qui s'est tue toutes ces années tant sur son frère Urbain et l'incendie de French Town, que sur la violence de Gilbert à l'égard de son fils aîné. Une fois qu'elle avoue haut et fort son secret, soit l'identité du tueur, elle ajoute : « ... Seulement une parole et je serai guérie » (*FT* : 94). Cette référence à l'Évangile de Matthieu (8 : 5-17), mais aussi à l'Eucharistie, est particulièrement signifiante dans ce contexte. En effet, comme l'affirme la philosophe Christine Leroy,

De tels propos sont chargés de sens. D'une part, ils supposent une réversibilité de la parole dite et du corps qui l'entend. Tout se passe comme si l'audition du verbe divin restaurait la chair de celui auquel il s'adresse, comme si donc les mots s'instanciaient en un corps receveur. Aussi comprend-on mieux le geste de l'Eucharistie : en quelque sorte, il s'agit d'*incorporer* la parole de Dieu, tout comme l'on suppose qu'elle s'est incarnée en la personne du Christ, afin de ressusciter à soi-même – de s'élever éthiquement, de re-subjectiver un corps qui lâche et tombe. (2019 : 60)

Leroy rapproche la parole à la corporéité : elle permet effectivement de « prendre corps », tel est le cœur de la transsubstantiation. Dans *French Town*, la prise de parole lui permet non seulement de réapparaître comme fantôme, au début de la pièce, mais aussi de « prendre corps » littéralement une fois cette parole assumée et le secret avoué. En effet, une fois que Simone récite cette célèbre phrase de la liturgie, elle entame une conversation, très courte certes, avec son fils Martin. Il s'agit d'ailleurs du seul moment où le personnage de Simone entre en dialogue avec l'un de ses enfants. Martin dit qu'il est incapable de dormir puisqu'il est incapable de ne pas penser à son père : « Je suis pas capable de faire autrement. À chaque nuit, je tombe toujours dans le creux du lit. Sa place à lui » (*FT* : 94). Simone lui propose une solution : « Mets un oreiller dans le creux. [...] Comme ça, tu penseras pas à ton père. Toute façon, y est mort. Pis pense pas à moé non plus. Chus morte itou » (*FT* : 95). Ainsi, Simone propose une solution temporaire avant de « changer le matelas », mais elle suggère surtout d'oublier, de passer à autre chose et de laisser les morts dans le monde des morts justement. Dans *Requiem*, Pierre-Paul et Gilbert « déversent leur colère dans l'esprit de Cindy, qui a peur de transmettre à son propre enfant un héritage si

véritablement avec une première section dont le titre est « *I. INTROITUS: REQUIEM AETERNAM* » (R : 10). Cet intertitre, qui ne serait pas nécessairement annoncé au public lors d'une représentation, correspond à la première section de la messe de requiem. En fait, toute la pièce est divisée de cette façon : chacune des huit parties du texte dramatique est nommée d'après les textes liturgiques qui constituent traditionnellement la messe des défunts. C'est pourquoi la relation intertextuelle avec le *Requiem* de Mozart est de l'ordre du calque : la pièce emprunte toute la structure de l'œuvre de Mozart dans une forme de parallélisme. Mais plus encore, Ouellette cite directement les textes liturgiques, ce qui structure les diverses « scènes » sur les plans formel, thématique et symbolique.

En effet, la première partie de la pièce, celle qui correspond à l'introït du requiem, s'ouvre avec cette réplique de Pierre-Paul : « Donnez-moi le repos éternel, Seigneur, et faites luire pour moi la lumière éternelle. [Version française du texte latin du *Requiem* de Mozart] » (R : 10). Entre crochets se trouve une didascalie attestant, encore une fois, du rapport intertextuel entre l'œuvre de Ouellette et celle de Mozart¹¹⁰. Alors que Pierre-Paul récite l'introït de la messe de requiem, Gilbert affirme à plusieurs reprises qu'il n'est « pas mort » et il affirme également que « [s]on âme repose pas » (R : 11). Cindy le confirme d'ailleurs : « Je le sais que t'es pas mort, p'pa. Toé pis Pierre-Paul, vous vous chicanez toujours. En dedans de

lourd » (2006 : 6). Comme nous le verrons, cette prise de parole de la part des défunts, mais aussi de Cindy, est précisément ce qui leur permettra de trouver une certaine paix. Enfin, la parole est également au cœur de la dernière pièce du cycle, *La guerre au ventre*, où elle est, encore une fois, associée à la mort. Aux prises avec une blessure grave, Martin ne fait que parler pour ne pas mourir. Comme il est écrit sur la quatrième de couverture, « En lui, s'impose la guerre contre la mort, avec la parole comme seule arme » :

MARTIN : Pourquoi je suis pas encore mort ?

SIMONE : Parce que tu parles trop. On meurt quand on arrête de parler. [...]

MARTIN : Je parle encore.

Je parlerai encore longtemps. J'ai ben des choses à dire. (*La guerre au ventre* : 66)

¹¹⁰ Je note au passage que cette didascalie ne fait pas référence à la dimension liturgique, voire religieuse, de l'œuvre de Mozart. C'est là toute la complexité d'étudier l'intertextualité et surtout, lorsque celle-ci est tirée de textes sacrés. Il est clair que Ouellette entretient avec l'œuvre de Mozart un rapport intertextuel, mais le *Requiem en ré mineur* entretient lui-aussi un rapport intertextuel avec la liturgie catholique romaine de laquelle il ne peut se dissocier.

moi » (R : 12). Elle s'adresse également à Pierre-Paul : « Écoute. T'entends la musique. C'est le *Requiem*. Le seul disque que t'écoutais. [...] Moé, je l'écoute parce que. J'ai pitié de toé. Ta vie manquée » (R : 12). On comprend alors que l'héroïne de la pièce est Cindy :

Que l'héroïne de *Requiem* soit Cindy sanctionne la part essentielle qu'ont prise les femmes au fil des œuvres antérieures. Narratrices ou muses, dépositaires du récit familial, unique objet de la quête des héros, incarnation de la métathéâtralité, victimes et coupables, les figures féminines, comme le désir des femmes, structurent la thématique d'un imaginaire plus poétique que politique. (Lafon, 2001a : 270)

Lafon ajoute que « [l]a réécriture [de *French Town*] est radicale dans la mesure où elle rompt avec l'hypotexte... Cindy suit des cours d'alphabétisation et fait ses devoirs en écoutant une des nombreuses versions du *Requiem* de Mozart qu'elle a trouvées dans les affaires de Pierre-Paul après sa mort » (Lafon, 2001a : 270). Ce qui est intéressant ici, c'est de constater à quel point le *Requiem* de Mozart est générateur d'un réseau de sens assez complexe dans la pièce de Ouellette qui ancre cette œuvre résolument du côté de l'imaginaire, mais aussi de l'intime. En effet, l'œuvre mozartienne lie directement Cindy et son frère : elle se prend en main et cherche à maîtriser le langage à l'instar de son frère aîné. Pierre-Paul, qui récite les textes sacrés de la messe de requiem comme il récitait le dictionnaire dans *French Town*, donne, en quelque sorte, la parole à son père. En fait, Pierre-Paul et Gilbert ne se parlent jamais directement, n'entrent pas en réel dialogue, mais le texte sacré ainsi récité vient structurer la pensée de Gilbert en lui donnant moins les mots pour se dire, que l'idée générale, le souffle nécessaire à la parole¹¹¹.

Cela s'observe également dans les autres sections de la pièce. Par exemple, la deuxième partie intitulée « *KYRIE ELEISON* » s'ouvre justement avec la célèbre formule : « Seigneur, ayez pitié de nous. Christ, ayez pitié de nous. Seigneur, ayez pitié de nous » (R : 12). À cela, Gilbert répond : « Pas de pitié. Pas les yeux des autres. Sur moé. Qui me déshabillent. De ma

¹¹¹ Pour une analyse fort intéressante du langage et du discours dans *Requiem*, voir Melançon, 2023b.

peau. De mes os. Pour voir. La face pis le fond. De mon cœur. Pas ça. Pas ça. Pas ça » (R. : 12). Encore une fois, la parole de Gilbert est intimement liée au texte sacré par son contenu certes, même si les propos du père ne sont pas forcément pourvus d'une connotation religieuse. La troisième partie de la pièce est la plus longue. Il s'agit de la « *SEQUENZ* » (R : 14), qui s'ouvre par le « *Dies irae* », le chant de la colère. Dans cette section, Cindy revient sur l'épisode de la chasse à la perdrix raconté dans *French Town*, mais à partir de son propre point de vue. Il s'agit d'un moment charnière dans la vie de Cindy et de Pierre-Paul, car c'est là que s'est cristallisée toute leur colère à l'égard de leurs parents, de leur vie aussi. Cindy affirme « [qu'elle] aurait dû être [le] fils » de Gilbert parce « [qu'elle le] comprenai[t] » (R : 17). Mais plus encore, Cindy affirme que, malgré son souvenir négatif, elle a changé : « Je voulais pas penser à ça. Je voulais trouver dans ma mémoire un beau souvenir. Je suis pus de même. Pus cette colère-là dans moé. Autre chose, là. Toé. Mon p'tit Chose » (R : 15-16).

Comme je l'ai mentionné dans mon analyse de *French Town* précédemment, Cindy semble avoir accès, grâce à une inversion du sens de la fête de Pâques, à une forme de rédemption. C'est encore plus évident dans *Requiem*, alors que celle-ci semble s'incarner à travers sa grossesse :

Figure de la rédemption et de l'espoir, si elle convoque, en une sorte de rituel apotropaïque, les fantômes du passé, c'est moins pour régler avec eux le passif familial que pour le conjurer dans l'annonciation du petit garçon qu'elle porte et auquel elle donnera, comme pour les réconcilier, les prénoms de son grand-oncle [*sic*] et de son grand-père. (Lafon, 2001a : 270)

La structure du requiem donne la parole à Gilbert, mais permet aussi à Cindy de réfléchir à sa propre situation et de montrer qu'elle est la véritable « [f]igure de la rédemption et de l'espoir ». On comprend aussi, par l'importance que revêt l'enfant qu'elle porte, que la rédemption, justement, ne passe pas par la mort, mais bien par la vie.

En plus du « *Dies irae* », les 5 autres composantes de la « *Sequenz* » de l'œuvre mozartienne sont évoquées, les textes sacrés sont récités et sont plus ou moins liés aux propos des protagonistes. En effet, dans la sous-section intitulée « *Tuba mirum* », Pierre-Paul récite la première phrase du texte sacré : « La trompette jetant ses sons étonnants dans la région des tombeaux » (R : 17). Gilbert, quant à lui, répond : « Je l'entends pas. La trompette. J'entends pas mon cœur battre. J'entends mes poings. [...] Dans les murs de ma maison. Des coups. La maison comme. Une maudite tombe » (R : 17). Encore une fois, le texte sacré agit comme moteur de la parole. Dans la sous-section suivante, « *Rex tremendae majestatis* », le même procédé revient : « PIERRE-PAUL : Roi de terrible majesté qui sauve gratuitement ceux qui doivent être sauvés, sauvez-moi, source de pitié » (R : 21). Cette volonté d'être sauvé structure précisément cette partie du texte. Gilbert se fait arrêter par la police après une soirée particulièrement arrosée. Il espère que la police le frappe « [l]à où c'est dur. Le cœur. Dur. Le cœur. Qui bat. Comme une roche lancée. Par le bon Dieu avant. Ma naissance » (R : 23). Quant à Cindy, elle revient sur sa volonté de garder intacte l'image de son père : « Quand t'es mort. J'ai pas voulu que tu meures. Je t'ai gardé vivant. Je t'ai porté sur mon dos. Ton linge. [...] J'ai tout fait comme toé. Pour pas qu'on t'oublie. [...] » (R : 24). Elle reconnaît cependant que son salut ne passe pas l'incarnation de son père, qu'elle portait sur son « dos », mais bien par « [s]on p'tit Chose » qu'elle porte en elle (R : 24). Cela continue dans les autres sous-sections : « *Recordare* », « *Confutatis* » et « *Lacrimosa* ». J'y reviendrai dans le dernier chapitre puisque toute la « *Sequenz* », et en particulier ses trois dernières composantes, ont toujours une fonction intertextuelle et symbolique signifiante, mais elles participent également à la caractérisation des personnages et en particulier, à celui de Pierre-Paul dans son lien avec son père et avec la masculinité.

C'est également le cas de la quatrième partie de la pièce, intitulée « IV. *OFFERTORIUM* », et qui est divisée en deux sous-sections, « a) *Domine Jesu Christe* » et « b) *Hostias et precis* », reprenant à nouveau la terminologie et la structure du requiem. Dans la liturgie catholique, la prière de l'offertoire « annonce symboliquement ce qui se passera tout à l'heure au moment de la consécration du pain et du vin; par ailleurs, il permet de nous unir au Sacrifice de Notre Seigneur qui s'immole à son Père » (« Liturgie des défunts », 2012 : 9). Cette dimension sacrificielle liée aux offrandes éclaire forcément le propos de cette section qui commence, contrairement aux autres parties de la pièce de Ouellette, par une réplique de Cindy qui vient, en quelque sorte, conclure ce dont elle parle dans la partie précédente, alors qu'elle reconnaît que son salut passe par la naissance de son fils : « Tu peux me sauver de ce qui reste encore dans moé de la colère de mon père, pis de la honte de mon frère. De sa vie, de sa mort » (*R* : 40). Ce n'est qu'après ce constat que Pierre-Paul entame la prière de l'offertoire (« *Domine Jesu Christe* »), ce qui donne encore une fois la parole à son père qui réagit, voire répond, au texte liturgique :

PIERRE-PAUL : Seigneur Jésus-Christ, Roi de gloire. Délivrez les âmes de tous les fidèles défunts des peines de l'enfer et du lac profond.

BOBOTTE : Quoi. Personne va me faire. Sortir de ma tombe. Sortez-moé. Sinon je sors tout seul. Entendez-moé. Ma voix vient du. Profond de la terre. Pas de lac icitte. Le gouffre sans fond. [...] (*R* : 40)

En fait, dans cette sous-section, Gilbert évoque le moment où il a « [c]âlicé la volée au bonhomme » :

BOBOTTE : [...] À l'âge de raison. Quand j'ai eu l'âge. De voir. Quand j'ai assommé. Mon père. Quand je lui ai versé. Sa maudite bière. Sur la tête. J'aurais dû pisser dessus lui aussi. Chier dessus aussi. Vomir dessus aussi. Mourir dessus aussi. Mourir complètement. Parce que je suis mort. Ce jour-là. Une partie de moé. (*R* : 40)

Le parallèle avec l'offertoire est clair : Gilbert « donne » une volée à son père, lui sacrifie son enfance afin de passer à l'âge adulte. Mais cela entraîne des conséquences importantes. Il

s'éloigne dans le bois, dans le noir, loin de la lumière¹¹², et tente de se suicider : « [...] Me pendre. Accroche la ceinture. Enroule la ceinture. Autour. Du cou. Respire. Plus. Laisse-toé tomber. Tombe. Pis. Tombe. Pis. La branche casse. Je suis pas mort. Pas. Complètement. » (R : 42). Cela ne fonctionne donc pas. Au contraire, il est « [t]oujours vivant. Comme un sacrement. Un. Damné » (R : 42). Alors que Gilbert raconte cet épisode de sa jeunesse, Pierre-Paul raconte son retour d'Europe et évoque le moment où son père l'a battu simplement parce que ce dernier n'avait pas compris le sens du mot « revendiquer ». Si cet événement nous est connu puisqu'il a également été relaté dans *French Town*, Gilbert ajoute sa perspective, mettant en lumière le fait que Pierre-Paul ne s'est pas défendu, ne lui a donc rien sacrifié, ne l'a pas tué symboliquement :

BOBOTTE : Lève-toé. Lève. Affronte-moé. Sacre-moé la volée. De ma vie. Là. Envoie. Debout. Si t'es un homme. Tue-moé. Bats-moé. Ferme-moé donc la yeule. (R : 44)

Cet épisode, directement lié à la masculinité, relate un souvenir particulièrement douloureux pour Gilbert qui finit par s'offrir à Dieu : « Prenez-moé. Dieu. Tout suite. Cassez-moé. Brisez-moé. Mangez-moé. Chiez-moé. Que je meure enfin » (R : 45). En s'incarnant, en s'incorporant dans l'hostie, Gilbert souhaite mourir une bonne fois pour toute, mais en évoquant les besoins corporels, typiquement humains, il subvertit la dimension sacrée de la transsubstantiation, voire la pureté de cet acte, afin moins de rappeler le Fils de Dieu qui se sacrifie pour le salut du monde, que le fils d'un homme qui s'est sacrifié pour son propre salut sans cependant y parvenir.

Dans la deuxième sous-section de cette partie (« b) *Hostias et precis* »), Pierre-Paul poursuit la prière de l'offertoire et donne également les deux définitions du mot « hostie » :

¹¹² La prière de l'offertoire fait également référence à Saint-Michel et à la lumière sainte qui reviendra lors de la communion, alors que Gilbert et Pierre-Paul sortiront finalement des ténèbres.

« “Hostie : victime immolée à une divinité” » et « “Hostie : Pain azyme que le prêtre consacre pendant la messe” » (R : 48). C’est aussi le corps du Christ, la corporéité du Christ, qui s’incarne une fois la consécration du pain et du vin effectuée. Et c’est là que Cindy nomme, consacre, son fils :

Tu sais-tu quoi? Tu sais-tu? Je le sais comment je vas t’appeler.

[...]

Gilbert Pierre-Paul Simon Bédard.

[...]

Simon Bédard. Pour que le monde continue en toé, réparé. Pas brisé. Pas sale pis mal amanché. Gilbert Pierre-Paul Simon Bédard pour que ceux qui sont morts dorment du repos des morts, éternel. Pis pour que la vie continue avec les vivants dedans. » (R : 48-49)

L’effet sur Gilbert est instantané : « Je me sens mourir, là. Que c’est qui m’arrive. La terre tremble. La terre murmure. Mon nom » (R : 48). Quant à Pierre-Paul, il se reconnaît autant dans la notion de « victime » que dans la notion de « pain » : « Ceci est mon corps. Ceci est mon sang. Prenez-les. En mémoire de moi » (R : 49)¹¹³. Alors que les sections suivantes, le « *Sanctus* » et le « *Benedictus* », sont très courtes sur le plan liturgique, c’est dans cette dernière section que Pierre-Paul se remémore son suicide, qui agit aussi en quelque sorte comme meurtre du père : « Quand j’ai vu. Le sang. J’ai compris. Ça pouvait pas finir autrement » (R : 55). Cindy témoigne de sa crainte de finir de la même façon, mais au lieu de choisir la mort, elle choisit la vie, notamment à travers sa grossesse. Cependant, même si elle considère son fils à venir comme son sauveur, il n’est absolument pas question pour Cindy de le sacrifier. En effet, l’avant-dernière partie de la pièce, intitulée « *VII. AGNUS DEI* », s’ouvre avec la formule consacrée, mais cette fois-ci, c’est Gilbert qui initie la prière :

BOBOTTE : Agneau de Dieu.

PIERRE-PAUL : Qui avez porté tous les péchés du monde.

BOBOTTE et PIERRE-PAUL : Donnez-nous le repos. (R : 55)

¹¹³ Il s’agit là des paroles de la consécration du pain et du vin. Il n’est pas anodin que ces paroles soient attribuées à Pierre-Paul, puisqu’en récitant les prières et en initiant la parole, il agit un peu comme un prêtre, assurant à la cérémonie son déroulement.

Si, pour Gilbert et Pierre-Paul, le sacrifice était inévitable, c'est un destin que refuse Cindy : « Gilbert Pierre-Paul Simon Bédard, mon fils, mon premier-né, je te sacrifierai pas pour laver les fautes de ceux qui sont venus avant toi. Même si le bon Dieu le demandait » (R : 55). Cindy ne confère donc pas à son fils un statut christique. C'est que le salut qu'il promet ne passe pas du tout par sa mort, mais bien plutôt par sa vie, une vie qui est voulue, souhaitée, voire choisie par sa mère qui prend le contrôle de son destin et qui s'autorise une certaine agentivité, s'éloignant de la dimension tragique de la vie de son père et de son frère, ou encore de la dimension eschatologique de l'eucharistie, dont l'objectif est de rappeler le sacrifice de Jésus.

La pièce se termine comme le *Requiem* de Mozart ou la messe des défunts : par la communion. Intitulée « VIII. *COMMUNIO : LUX AETERNA* », cette dernière partie s'ouvre avec Pierre-Paul qui récite la prière « Que la lumière éternelle luise sur nous, Seigneur! » à laquelle Gilbert répond peu après « Donnez-nous, Seigneur, le repos éternel » (R : 56). À partir de « l'*Agnus Dei* », Gilbert participe aux prières et accède petit à petit à une certaine autonomie de la parole. La fin de la pièce évoque clairement la communion : Pierre-Paul et Gilbert ne font qu'un à travers la langue et la prière et s'adresse finalement la parole :

BOBOTTE : Stie.

PIERRE-PAUL : Stie. Stie.

BOBOTTE : Donnez-nous, Seigneur, le repos éternel.

PIERRE-PAUL : Que la lumière éternelle luise pour nous avec tous vos saints!

BOBOTTE : Pierre-Paul?

PIERRE-PAUL : Papa?

CINDY : Écoute, Simon. Écoute la vie qui se réveille dans la lumière du jour. (R : 56)

Dans *French Town*, le suicide de Pierre-Paul survient alors qu'il devient son père, adoptant à la fois ses vêtements, sa démarche et son langage. Ici, par le truchement de la communion, ce

même procédé revient, du moins à travers la langue, et cette fois-ci, Bobotte peut comprendre son fils. Si tout au long de la pièce, les prières propres à la messe de requiem ont permis à Gilbert de se délier la langue, d'accéder à la parole et de structurer son discours, même si, au début du moins, cette parole s'inscrivait dans une logique d'incompréhension, voire d'opposition, ces mêmes prières, désormais complétées par Gilbert, témoignent de l'évolution du personnage et permettent enfin le dialogue.

En résumé, dans la pièce *Requiem* de Michel Ouellette, le rapport intertextuel au *Requiem* de Mozart et à la liturgie catholique qui l'a inspiré dépasse la simple allusion. Ouellette calque littéralement la structure de la messe des défunts, la référence intertextuelle agissant donc comme élément structurant du texte dramatique sur le plan formel, mais aussi, et peut-être surtout, sur le plan thématique. En effet, les prières qui accompagnent les diverses composantes de la liturgie des défunts déclenchent la parole. Dans cette pièce, composée essentiellement de trois monologues qui s'entrecoupent, les morts racontent leurs souvenirs et cherchent le repos. Quant à Cindy, elle choisit la vie et est résolument tournée vers l'avenir. Mais les personnages n'agissent pas. Ils racontent. Ainsi, l'intertextualité joue ici moins un rôle actantiel qu'expressif, permettant aux divers personnages de se dire, de se raconter et, éventuellement, de se comprendre. Si *French Town* est une œuvre dont le thème central est l'incommunicabilité, *Requiem* tente plutôt de résoudre cette impasse à l'aide d'une structure très codifiée, mais universelle, comme celle du *Requiem*, qui teinte la parole, qui teinte également les souvenirs tout en structurant le discours. Dominique Lafon suggère que

[l]e théâtre de Michel Ouellette, après avoir suivi les sentiers fléchés de la thématique collective, qui, paradoxalement, l'ont conduit à une sorte de cantonnement institutionnel, s'est engagé sur la voie d'une inspiration autre, sur un chemin de traverse qui l'a menée à la croisée des cultures. De la culture européenne dans *Requiem*, mais aussi de la culture québécoise dans l'explicite de l'inscription généalogique fictive comme dans l'implicite d'une filiation thématique. (Lafon, 2001a : 273-274)

En effet, la parole dans *Requiem* n'est pas (ou plus) générée par un référent historique ou territorial précis, mais bien par un référent universellement reconnu, quoique très ancré dans la réalité franco-canadienne étant donné le caractère religieux de l'œuvre avec laquelle la pièce entretient un rapport intertextuel, qui vient fonder ce drame de l'intime.

Ce passage du particularisme à l'universalisme chez Ouellette, dont *Requiem* semble être l'une des premières incarnations notamment en raison du rapport intertextuel que la pièce institue avec une autre « œuvre » du répertoire mondial, atteint une certaine maturité dans *Le testament du couturier* (2005) : « Ses premières pièces, *Corbeaux en exil* et *French Town*, s'inscrivent dans une inspiration territoriale et identitaire liée au Nord de l'Ontario français. Puis, il privilégie sa recherche formelle avec *Le testament du couturier* dont le dialogue est amputé de la moitié de ses répliques » (Desrosiers, 2012 : 3). En effet, cette pièce, dont la structure dystopique et l'espace particulier n'évoquent pas directement l'Ontario français, ne contient que « le texte positif de la pièce [...] Positif parce qu'il est fait de la moitié des répliques du texte original » (*Le testament du couturier*, 2005 : 7¹¹⁴). Mais au-delà de ce « procédé [...] qui rompt à la fois avec la tradition, mais aussi avec l'omniprésence du monologue sur les scènes contemporaines [et qui est] très symbolique de la prise de parole de l'auteur qui veut laisser à chaque personnage l'individualité de sa voix » (Lafon, 2001a : 272), le traitement du temps et de l'espace étonne également. Sur le plan de l'espace, l'action dramatique se déroule dans la Banlieue, ville aseptisée, protégée de la cité où sévit la Maladie. Deux autres espaces sont évoqués : la Cité et Lazarette, lieu où sont envoyés les malades pour être soignés ou, plutôt, pour mourir. Par rapport à ce dernier lieu, il est intéressant de noter son nom qui fait référence au lazaret, un « [é]tablissement où l'on isole les sujets suspects de

¹¹⁴ Dorénavant, j'utiliserai le sigle *TC* pour désigner la pièce *Le testament du couturier* de Michel Ouellette.

contact avec des malades contagieux et où ils subissent éventuellement la quarantaine » (*Larousse*), mais aussi à Lazare, le frère de Marthe et de Marie, dont le prénom, toujours selon le Larousse, est à l'origine du mot « lazaret »¹¹⁵. Le traitement du temps dramatique est également particulièrement singulier. Fidèle à son habitude, Ouellette donne la parole au présent et au passé. Dans *Le testament du couturier*, le présent dystopique, où le monde est sous une importante surveillance et est régi par des lois précises qui nient le passé, l'histoire et la sexualité, se lit (ou se comprend) à partir du testament d'un couturier d'Eyam, écrit en 1665, qui accompagne le patron d'une robe et un tissu rare remis au tailleur de la banlieue de manière clandestine. Ce testament évoque d'abord l'amour du couturier d'Eyam pour la fille du pasteur, puis la peste qui contaminera son village et finira par le tuer. Cela préfigure ce qui adviendra dans le présent : c'est par le tissu que la Maladie se propagera dans la Banlieue et que l'Histoire se répétera.

Dans son testament, le couturier d'Eyam s'identifie à saint Sébastien : « Mon cœur déçu est criblé d'aiguilles comme mon corps est criblé des flèches de la Peste. Je suis saint Sébastien transpercé de flèches. Saint Sébastien, priez pour moi. Sauvez-moi du mal qui m'accable » (*TC* : 38). Ce martyr chrétien du III^e siècle et centurion romain, à qui l'on devrait des guérisons et surtout, des conversions, était l'un des favoris de l'empereur Dioclétien. Ce dernier le condamna en raison de sa foi et « ordonna qu'il fût conduit au milieu d'un champ, et qu'il fût percé de flèches. Et alors on lui lança tant de flèches, qu'il en fut tout empli comme un hérisson; et ils pensèrent qu'il était mort et ils s'en allèrent » (Voragine, 2010 [1906] : 91-

¹¹⁵ Dans sa thèse de maîtrise, Jonathan Desrosiers effectue lui aussi le rapprochement entre le nom lazaret et le personnage biblique de Lazare : « l'onomastique de ce lieu évoque [...] saint Lazare; peut-être dans l'ironique espoir qu'à l'instar de son salut, les "pestiférés" y soient miraculeusement ramenés à la vie » (2012 : 66). Mais ce rapprochement n'est pas effectué par Ouellette, alors qu'il est précisément à l'origine de ce mot.

92)¹¹⁶. Malgré tout, il n'est pas mort et revint trouver Dioclétien, qui le condamna à être battu à mort. Le culte de saint Sébastien est associé justement à la guérison de la peste (Voragine, 2010 [1906] : 92-93). Ainsi, cette référence à Sébastien et à sa légende, son hagiographie, n'est pas tout à fait intertextuelle dans la mesure où Ouellette ne cite pas ou ne fait pas directement allusion à un autre texte littéraire. Mais cette référence joue tout de même un rôle structurant puisque tous les éléments du mythe sont repris dans le texte, soulignant la corrélation entre les événements relatés par le couturier d'Eyam et ceux vécus par les habitants de la Banlieue. Dans ce cas-ci, la référence vient moins structurer le récit ou caractériser les personnages que structurer le sens de l'œuvre, sa compréhension et sa réception. Il s'agit là aussi d'une innovation ou, à tout le moins, d'une rupture. Alors que dans *Requiem*, Ouellette emprunte une structure précise en calquant littéralement une autre œuvre, permettant ainsi à ses personnages de s'exprimer et au récit de se déployer, dans *Le testament du couturier*, le dramaturge se sert d'un mythe chrétien afin d'influencer l'interprétation de sa pièce et de contribuer à densifier les réseaux de sens déployés dans le texte dramatique.

Dans *Les Feluettes ou La répétition d'un drame romantique*, Michel Marc Bouchard évoque également le mythe de saint Sébastien, mais le fait par le truchement d'un rapport intertextuel entre sa pièce de théâtre et une autre, soit *Le Martyre de saint Sébastien*, de Gabriele d'Annunzio. Cette dernière, présentée à Paris en 1911, soit un an avant que la troupe du Collège Saint-Sébastien de Roberval, dirigée par le père Saint-Michel, ne décide de la présenter dans la pièce de Bouchard, relate précisément la légende de saint Sébastien en

¹¹⁶ En ce qui concerne la violence associée au martyre de saint Sébastien et à son rôle dans la pièce de Bouchard, voir Blonde, 2002 et Desrosiers, 2012. Évidemment, ce mythe, de même que le sacrifice d'Abraham dans *Le voyage du Couronnement*, ne constituent pas particulièrement des « paraboles plus contemporaines » dans l'œuvre de Bouchard. Ces mythes font toutefois partie d'un imaginaire qui, lui, est contemporain à l'auteur et à son public québécois culturellement catholique.

reprenant la forme du mystère médiéval. L'œuvre met également l'accent sur la relation privilégiée qui unit Sébastien à son soldat et meilleur ami, Sanaé, chargé par Dioclétien de le tuer avec les autres membres de sa compagnie. C'est cette relation qui sera exploitée dans *Les Feluettes*, le rapport à la peste tel que représenté dans *Le testament du couturier* de Ouellette étant moins évident ici. En fait, ce martyr est aussi associé à la culture gay, non pas tant en raison de son histoire que de sa représentation picturale et artistique. En effet, dès la Renaissance, les artistes ont « le souci manifeste [...] de représenter le saint sous les traits d'un beau jeune homme, de suggérer un abandon sincère aux flèches comme aux regards, d'associer la nudité et la grâce, d'insister sur le sexe ou le tissu censé le cacher » (Ressouni-Demigneux, 2003 : 417). La figure de Sébastien sera reprise par de nombreux artistes au XX^e siècle, et sa « résistance à la peste », liée à son martyre par « sagittation », saura « pour des artistes homosexuels contemporains, symboliser le sadomasochisme ou les atteintes de cette peste moderne, le sida » (Ressouni-Demigneux, 2003 : 417). Ainsi, dans *Les Feluettes*, mais aussi avant, dans *La contre-nature de Chrysippe Tanguay, écologiste*, la figure de Sébastien joue un rôle important, mais ce ne sont pas ses qualités de guérisseur qui sont convoquées. C'est bien plutôt ce qu'il représente dans l'iconographie gay et son potentiel en tant que muse. C'est aussi certainement ce qu'il représente sur le plan des valeurs morales. Comme l'indique Jonathan Desrosiers, « l'influence catholique est plutôt latente dans la dramaturgie actuelle, elle demeure toutefois, dans l'imaginaire collectif, l'instance gardienne des valeurs morales » (2012 : 54) et le sacrifice de Sébastien dans *La contre-nature*, de même que la mort de Vallier, dans *Les Feluettes*, qui voyait en Simon son Sébastien, participent précisément à l'établissement du cadre moral, dénoncé certes par l'auteur, mais qui pèse de tout son poids dans le destin des personnages.

Dans *Les Feluettes* donc, le rapport à saint Sébastien est d'abord de nature intertextuelle, alors que cela est clairement écrit dans les indications scéniques ouvrant le premier épisode, notamment dans le choix de la musique, celle-là même qu'a créée Claude Debussy pour la présentation du *Martyre de saint Sébastien*, de Gabriele d'Annunzio, en 1911. Mais cette information figure également dans le prologue. Le prologue joue dans cette pièce un rôle fondamental, puisqu'il permet de mettre en place l'univers métathéâtral si particulier qui s'y déploie. Patrice Pavis explique que le prologue est la

[p]artie avant la pièce proprement dite (et donc distincte de l'exposition) où un acteur – parfois le directeur du théâtre ou l'organisateur du spectacle – s'adresse directement au public pour lui souhaiter la bienvenue, annoncer quelque [sic] thèmes majeurs ainsi que le début du jeu, donner les précisions jugées nécessaires à leur bonne compréhension du spectacle (2019 : 436).

C'est exactement ce qui se produit dans ce prologue, alors que le vieux Simon séquestre Monseigneur Bilodeau et lui explique « [qu'il a] seulement invité [son] vieux camarade de collège à une petite soirée théâtrale comme [ils] en faisa[ient] dans le temps » (*LF* : 23). Ce prologue agit vraiment comme « discours intermédiaire » puisqu'il « assure le passage “en douceur” de la réalité sociale dans la salle à la fiction sur scène [...] en authentifiant l'univers fictionnel qui va être présenté » et « en introduisant par paliers le jeu théâtral » (Pavis, 2019 : 437). Or, le prologue permet certainement d'établir clairement le cadre théâtral de la pièce en plaçant le personnage de Monseigneur Bilodeau en position de spectateur intermédiaire. Ce cadre bien établi dès le début de la pièce placerait, selon Lévesque et Pavlovic, inévitablement le lecteur-spectateur dans la même position que l'évêque Bilodeau, soit dans une « situation de voyeur » (1988 : 154). Je ne suis pas convaincu que l'évêque Bilodeau soit dans une telle situation. Il s'apprête à regarder un spectacle qui lui est tout spécialement destiné, un spectacle de sa vie, du moins en partie, et construit à partir de son propre regard, à savoir son journal intime. Il n'a aussi pas d'autres choix que d'assister à cette représentation conçue pour lui :

« On a travaillé pendant trois ans not' spectacle pis seulement pour vous, Monseigneur » (LF : 22). Le vieux Simon place directement Bilodeau dans une position de spectateur (il assiste en effet au spectacle tout au long de la pièce entre la scène et le public réel), ce qui a plutôt pour effet de placer seulement le lecteur-spectateur dans une position de voyeur. Comme je l'ai mentionné, au premier chapitre, l'évêque Bilodeau agit comme premier public du spectacle qui se déploie sur scène et notre réception du spectacle passe, du moins en partie, par ses réactions, ses interjections, ses commentaires, qui ponctuent les dialogues et viennent apporter des précisions sur les événements ou sur la situation dramatique :

MONSEIGNEUR BILODEAU : Qu'est-ce que vous attendez de moi?

LE VIEUX SIMON : Pour l'instant, rien. Tu t'asseois pis tu regardes. Plus tard, on verra.

Les acteurs s'activent.

Au printemps de 1912, tu t'en souviens sûrement, on répétait, au collège de Roberval, *Le Martyre de saint Sébastien*, du poète italien Gabriele D'Annunzio... J'étais saint Sébastien. Sanaé, l'ami du saint, était joué par le comte de Tilly, celui que tu avais surnommé « le Feluette » (LF : 23).

Ainsi, le prologue se termine par un genre d'exposition, destiné non pas à Bilodeau (même si Simon cherche à rafraîchir la mémoire de son confrère de collègue), mais au spectateur, celui-là même qui n'a, pour comprendre la structure interne de l'œuvre, que les mots prononcés sur scène. La référence intertextuelle se trouve donc à la fois dans les indications scéniques, mais aussi dans le texte lui-même, et en particulier dans le prologue, ce qui assure « un modèle de réception plus ou moins clair » de la part du public en lui présentant « les différentes couches du texte » (Pavis, 2019 : 437) et en expliquant les enjeux structuraux, les références, l'univers fictionnel dans lequel s'inscrit la pièce.

Une fois le prologue terminé, le premier épisode est consacré à la répétition du drame romantique de d'Annunzio et s'ouvre par un dialogue entre Sébastien et Sanaé, les deux personnages interprétés par Simon et Vallier. Il s'agit du point culminant de la pièce, alors que Sébastien doit mourir sous les flèches de ses propres archers, dont fait partie son ami, Sanaé. Si le texte original ne suggérait pas directement une relation homosexuelle entre Sébastien et

Sanaé, bien que leurs dialogues fissent état d'un amour profond et parfaitement assumé, il y a tout de même une corrélation entre l'amour unissant Sébastien et Sanaé, plein et entier, et celui entre Vallier et Simon, plus difficile, et aussi certainement plus affecté par les conventions sociales et les valeurs morales du Québec du début du XX^e siècle. Ce qui est intéressant dans cet intertexte, c'est précisément le dialogue qui se déroule à même la pièce de théâtre. En effet, le jeune Simon, qui interrompt la répétition pour s'interroger sur le texte qu'il interprète, ne semble pas tout à fait comprendre l'intérêt de cette pièce et surtout, la volonté inaltérable de Sébastien de vouloir mourir, mais le père Saint-Michel lui répond « [qu'il] veut mourir afin de défier les ténèbres. Simon. Un homme qui croit fortement à quelque chose peut vaincre l'invincible, même la mort » (*LF* : 27). Cela explique en partie le suicide programmé de Simon et de Vallier, ce qui leur aurait permis de revivre, mais aussi de vaincre l'invincible, c'est-à-dire l'implacable impossibilité de vivre leur amour dans leur société, à leur époque. Cette victoire leur a été refusée à cause de Bilodeau qui va sauver Simon, mais laisser périr Vallier dans l'incendie du grenier où ils avaient l'habitude de se retrouver, Simon et lui. Monseigneur Bilodeau lui explique d'ailleurs, à la toute fin de la pièce, la raison pour laquelle il n'a pas sauvé Vallier : « C'était Sodome qui brûlait et j'étais Dieu qui vous punissait en te laissant vivre, en laissant mourir Vallier » (*LF* : 124). Cette autre référence intertextuelle, cette fois-ci avec le livre de la *Genèse* et l'épisode de Sodome et Gomorrhe (chapitres 18 et 19), permet à Bilodeau de se présenter comme gardien des valeurs morales, lui qui est devenu évêque, puissant symbole moral justement, alors qu'au fond, il a agi ainsi parce que Simon ne lui a pas permis de mourir avec eux, le « refus[ant] jusqu'à la dernière seconde pour le Feluette » (*LF* : 123).

Comme je l'ai déjà mentionné au premier chapitre, le choix de monter cette pièce ne fait pas l'unanimité parmi les collégiens et leurs parents. Simon reconnaît d'entrée de jeu que

cette pièce risque de ne pas plaire au public de Roberval en ce début de siècle et le jeune Bilodeau, homosexuel refoulé, mais se présentant toujours comme le gardien de la vertu, se fait l'écho de sa mère et des autres femmes qui considèrent le père Saint-Michel comme un prêtre déviant aux valeurs douteuses. Ce dernier, qui se plaint d'être incompris, se verra d'ailleurs renvoyé et sa production sera annulée. La manière dont est traité le père Saint-Michel, mais aussi le caractère suggestif de la pièce, sont perçus, par Robert Schwartzwald, comme étant ironiques :

In Les Feluettes, the priest-director's obvious infatuation with his students that leads him to stage The Martyrdom of Saint Sebastian is treated as a matter of some irony, if not outright satirical amusement: such are the self-deceptive and hypocritical ways of the Church, especially when it comes to the obvious homoerotic elements in its representations of the life of Christ and many saints. (2018 : 393-394)

Il ne fait aucun doute que le choix de monter *Le Martyre de saint Sébastien* est traité ironiquement par Simon et le jeune Bilodeau. Mais il n'en demeure pas moins que le choix de cette pièce de théâtre n'est pas innocent, puisqu'il permet effectivement de faire un commentaire sur « l'hypocrisie » de l'Église dans son traitement des homosexuels, ainsi que sur la pédophilie et les scandales qui éclaboussent l'Église catholique depuis plusieurs années déjà. En revanche, si Schwartzwald, dans son article, adopte un ton plutôt réprobateur, laissant transparaître sa propre opinion sur l'Église, cette réprobation n'est pas directement présente dans le texte ou plutôt, elle ne vient pas des principaux intéressés. Même si Simon n'est pas convaincu des choix du père Saint-Michel, il participe tout de même à la production avec « fougue » et « ardeur » (LF : 49). Il en est de même pour Vallier qui défendra le spectacle jusqu'à la fin. Or, il sait très bien que cela pourrait difficilement passer auprès du public de Roberval et surtout, auprès du père de Simon, Timothée, sonné à l'idée que son fils ait embrassé un autre homme. Ainsi, la réprobation du père Saint-Michel (et de l'homosexualité par extension) vient de personnages antagonistes – Bilodeau, les parents de Roberval,

Timothée – et l’ironie est à son comble lorsqu’on considère que Bilodeau, devenu évêque, aura contribué au martyre de Simon parce qu’il ne pouvait vivre avec sa propre attirance pour un autre homme, attirance qui lui aura été niée. Mais *Les Feluettes* ne se présentent pas vraiment comme un réquisitoire contre l’Église, mais bien plutôt contre une société et ses valeurs archaïques, rétrogrades et homophobes dont, certes, l’Église est garante. Et « [l]’emploi du théâtre dans le théâtre introduit ainsi un miroir métafictionnel dans le texte, un miroir qui dessine une image affective et sexuelle à laquelle Vallier et Simon peuvent s’identifier » (Lafon, 2001b : 85-86). Ainsi, le théâtre joue un rôle important dans cette pièce (et dans plusieurs autres pièces de Bouchard) parce qu’il autorise précisément la fiction, le déroulement des actions, la fable. Il cautionne, en quelque sorte, les actions des personnages, leurs réactions et leurs choix. Cela n’est pas sans rappeler *Requiem* de Michel Ouellette, pièce dans laquelle les éléments propres à la liturgie de la messe des défunts, à travers le *Requiem* de Mozart, déclenchent la parole chez les personnages masculins et confortent leur souffrance en leur permettant de confronter leur passé et de se remémorer leurs souvenirs dans un cadre précis et codifié. Qu’il s’agisse de la messe ou d’une pièce de théâtre, c’est à travers leur structure que les personnages parviennent à se déployer et à vivre sur le plan dramatique.

D’ailleurs, malgré les doutes de Simon sur ses choix artistiques, le père Saint-Michel se lance dans la défense du théâtre, affirmant qu’il « doit s’adresser à tout le monde » parce qu’« [a]u théâtre, on peut tout faire [...] On peut réinventer la vie. On peut être amoureux, jaloux, fou, tyran ou possédé. On peut mentir, tricher. On peut tuer sans avoir le moindre remords. On peut mourir d’amour, de haine, de passion... » (*LF* : 30-31) Ainsi, le recours à cet intertexte particulier, *Le Martyre de Saint Sébastien*, joue plusieurs rôles dans *Les Feluettes*, proposant quelques clés de lecture et de compréhension. Sur le plan dramaturgique, cet intertexte structure la pièce, transposant la vie de Simon à celle de Sébastien, les dialogues

des deux pièces de théâtre s'entremêlant, informant de part et d'autre la force de l'amour qui unit Simon/Sébastien et Vallier/Sanaé. Vallier « trouve dans la poésie d'Annunzio non seulement l'expression parfaite de son grand amour, mais aussi une façon de l'élever au-dessus des mesquineries quotidiennes » (O'Neill-Karch, 1992 : 132), mesquineries inhérentes à une société, une époque, où l'homosexualité était plus que mal vue. L'intertexte participe ainsi à proposer un cadre de référence ou plutôt un cadre moral, à partir duquel on peut comprendre le texte, le recevoir et le mettre en relation avec l'époque mise en scène. Il permet également de jouer sur les codes théâtraux grâce au jeu des mises en abyme, ce qui ajoute à cette intertextualité un aspect autoréférentiel. D'intertextualité, on peut certainement parler davantage de dialogisme, comme chez Bakhtine, alors que la référence intertextuelle permet une multiplicité de discours : discours sur la fonction du théâtre, discours sur l'amour, discours sur l'Église. Elle permet aussi, et peut-être surtout, d'établir la structure interne de l'œuvre : « [...] elle sert de base à l'histoire d'amour "naïve" que cherche à raconter Bouchard et permet d'ajouter une couche de signification supplémentaire à l'ensemble textuel » (Riendeau, 2004 : 309). Ainsi, elle participe précisément à la création de l'univers fictionnel qui se déploie sur scène, de la vision qui est proposée et surtout, dans le cas des *Feluettes*, à la caractérisation des personnages : « C'est la mise en valeur de l'homo-érotisme, ainsi que l'exploitation de la sensualité des corps de Sébastien et Sanaé qui distinguent résolument la pièce de Bouchard de celle de D'Annunzio » (Riendeau, 2004 : 309).

Fonction structurante actantielle : la Passion comme modèle dramaturgique

Ce chapitre s'est ouvert sur une citation de Mireille Losco-Lena qui observe une certaine résurgence du mystère médiéval dans l'écriture dramatique contemporaine « sous trois angles différents » : comme un « effet de référence culturelle, plus ou moins explicite,

aux mystères médiévaux », « comme un modèle esthétique de composition des pièces » et comme un « [renvoi] à une lecture fondamentalement politique de la figure du Christ » (Losco-Lena, 2015 : 349). Si la plupart des textes que j'ai étudiés jusqu'à présent ne permettent pas forcément de convenir de cette résurgence dans l'écriture dramatique franco-canadienne contemporaine, force est d'admettre que le catholicisme agit à la fois comme « référence culturelle » et comme « modèle de composition des pièces ». Les références culturelles sont multiples et émanent entre autres de l'établissement d'un rapport intertextuel complexe entre les pièces de théâtre et d'autres œuvres artistiques issues du répertoire mondial (ou encore tout simplement, la liturgie qui, en soi, est une forme spectaculaire).

Dans le cas des *Feluettes*, de Michel Marc Bouchard, il y a une référence culturelle directe à un mystère, à savoir *Le Martyre de saint Sébastien*, de Gabriele d'Annunzio. Composée et présentée au début du XX^e siècle, cette œuvre adopte résolument la forme du mystère médiéval¹¹⁷. Bouchard, qui emprunte à l'œuvre de d'Annunzio ses personnages et sa portée symbolique et thématique, n'adopte pas sa structure et ne fait pas nécessairement du mystère médiéval son modèle sur le plan formel. La structure formelle des *Feluettes* est fondée, comme nous l'avons vu, sur le théâtre de manière plus générale et sur le principe de la répétition. Il n'en demeure pas moins que la référence religieuse dans l'œuvre de Bouchard, qu'elle soit symbolique ou intertextuelle, est structurante tant sur le plan formel que sur le plan thématique.

¹¹⁷ Un mystère est un « [d]rame médiéval religieux (du XIV^e au XVI^e siècle) mettant en scène des épisodes de la Bible (Ancien et Nouveau Testament) ou de la vie des saints, représenté lors des fêtes religieuses par des acteurs amateurs (des mimes et des jongleurs, notamment) sous la direction d'un conducteur et dans des décors simultanés, les *mansions* » (Pavis, 2019 : 350-351). *Le Martyre de saint Sébastien*, de d'Annunzio, est divisé en cinq actes, qu'il nomme lui-même « mansions » (Santoli, 2009 : 133), et auxquels il a « donn[é] un tour ascensionnel, comme tant d'œuvres chrétiennes construites en vue d'un Salut, qui s'achèvent au paradis, titre de la dernière très courte mansion » (Lacroix, 2000 : 181). Pour en savoir davantage sur l'œuvre de d'Annunzio et sa dramaturgie, voir Lacroix, 2000. Pour en savoir davantage sur la scénographie et l'esthétique générale du spectacle, voir Santoli, 2009.

En fait, le rapport intertextuel proposé entre le texte dramatique et une œuvre du répertoire mondial ne peut être pleinement compris que si le public/le lectorat connaît la référence. L'œuvre à laquelle Michel Marc Bouchard fait référence est certes moins connue que le *Requiem* de Mozart qui structure la pièce de Michel Ouellette. Mais comme ces références intertextuelles structurent d'abord les œuvres sur le plan de la forme, elles offrent une certaine cohérence immédiatement perceptible par un public qui assiste à ce spectacle pour la première fois. Cela dit, plus qu'une simple contrainte d'écriture, la référence intertextuelle participe aussi à l'élaboration d'un réseau de sens qui peut être perçu, ou non, par le public lors d'une représentation. Dans le cas des *Feluettes* par exemple, comme on l'a vu précédemment, Monseigneur Bilodeau agit en quelque sorte comme premier public de la pièce. Ainsi, le Vieux Simon instaure, dès le prologue, non seulement le cadre spatio-temporel de la pièce, mais aussi son inscription dans un intertexte précis, à savoir *Le Martyre de saint Sébastien*. En établissant le principe de la répétition théâtrale, cela permet à Bouchard d'expliquer l'œuvre première, l'hypotexte (les « acteurs » cherchent à comprendre les motivations de leur personnage), et ainsi d'expliquer en quelque sorte le rapport intertextuel au vrai public de la pièce, notamment en instituant un certain parallélisme entre les personnages de sa pièce et ceux du *Martyre de saint Sébastien*.

Les Feluettes, de Michel Marc Bouchard, constitue donc une œuvre qui témoigne, en quelque sorte, d'une certaine résurgence du mystère médiéval grâce à sa référence directe à une œuvre qui en a la forme, sans toutefois « emprunter le modèle *dramaturgique* de la Passion » (Losco-Lena, 2015 : 354). En fait, Losco-Lena identifie « deux caractéristiques principales » de la référence au mystère dans certains textes dramatiques contemporains. D'une part, elle suggère « qu'il est fait presque toujours référence au mystère *de la Passion*.

Ce sont la figure du Christ, le récit du chemin de Croix et de la Crucifixion qui font l'objet de résurgences ou de réécritures » (2015 : 350). Elle indique d'ailleurs que

[c]ertaines pièces font explicitement référence au *théâtre* de la Passion, et plus précisément au mystère en tant que spectacle de la fin du Moyen Âge. L'une des modalités de cette référence est le procédé du « théâtre dans le théâtre », soit la représentation, à l'intérieur de la pièce contemporaine, d'une pièce qui est un mystère de la Passion médiéval. (2015 : 350)

Si la plupart des critiques affirment que *Les Feluettes* est un véritable théâtre de la passion (avec ou sans majuscule), il n'en demeure pas moins que la pièce ne fait pas directement référence aux divers mystères de la Passion, dont celui d'Arnoul Gréban (vers 1450). Malgré tout, dans la pièce « est enchâssé[, comme on l'a vu,] un mystère “façon” médiévale » (Losco-Lena, 2015 : 350), et le procédé du « théâtre dans le théâtre » vient structurer la pièce sur le plan formel. D'autre part, Losco-Lena soutient « que les pièces ne relatent jamais directement l'histoire de la Passion elle-même, mais qu'elles la constituent en référence sous-jacente, permettant de mettre en perspective la fable fictionnelle et d'instaurer avec elle un jeu de comparaison » (2015 : 350). Cette deuxième caractéristique correspond précisément aux *Feluettes* dans la mesure où la référence au *Martyre de saint Sébastien*, à la vie du saint telle que racontée par le mystère, vient informer celle du jeune Simon, canonisé lui aussi par ses parents et par le jeune Bilodeau. La pièce, qui multiplie les lieux et les époques, évoque également, d'une certaine manière, le principe des mansions. Enfin, le rôle du père Saint-Michel et les références au théâtre de collège rappellent également les conditions de production des mystères médiévaux. Bref, *Les Feluettes* n'est pas une pièce fondée sur le mystère de la Passion à proprement parler, mais constitue néanmoins une certaine forme de résurgence de ce genre médiéval, du moins sur les plans thématique et structural. Quant aux œuvres de Michel Ouellette évoquées en début de chapitre, bien qu'elles s'inscrivent elles aussi dans un certain rapport intertextuel, elles n'ont pas pour hypotexte un mystère ni un quelconque drame

liturgique médiéval. Mais il n'en demeure pas moins que la référence au catholicisme, à travers la liturgie d'une part et l'art de manière générale d'autre part, joue un rôle similaire, la « mise en perspective » dont parle Losco-Lena, notamment en ce qui concerne la caractérisation des personnages.

Cela dit, d'autres œuvres de mon corpus entretiennent un rapport étroit avec le mystère médiéval et correspondent, de manière encore plus probante, aux observations de Losco-Lena. Effectivement, certains auteurs adoptent des éléments concrets du mystère, voire en calquent carrément la forme, ce qui contribue directement à l'établissement du cadre spatio-temporel, à la structure interne du texte dramatique et à la construction du sens. On retrouve ce rapport chez Rhéal Cenerini et Herménégilde Chiasson. En effet, certains de leurs textes dramatiques reposent sur la structure du chemin de croix et de la Passion du Christ et, par extension, sur celle du mystère médiéval. Or, si ce rapport est évident chez Cenerini, dans une pièce comme *Li Rvinant*, cela l'est moins dans les différentes œuvres dramatiques de Chiasson bien que *La vie est un rêve* et *Le Christ est apparu au Gun Club*, par exemple, empruntent cette structure particulière impliquant une suite de tableaux, de stations. Le récit biblique de la Passion du Christ a bien sûr inspiré de nombreuses œuvres dramatiques, mais l'incidence de ces emprunts sur les diverses fables s'inscrit sur un spectre plus ou moins large, alors que certaines pièces ne font qu'emprunter la structure du chemin de croix, sans pour autant la commenter ou encore proposer un parallélisme clair et signifiant pour le lecteur-spectateur. D'autres l'empruntent pour établir une relation directe entre les dernières heures du Christ et celles du personnage principal. Si Cenerini, dans sa pièce *Li Rvinant*, dont la « structure » de la pièce, comme l'affirment Lise Gaboury-Diallo et Mariyka Hrynshyn, est « calquée sur le Chemin de la croix du Christ » (2012 : 234), superpose la vie de son protagoniste, James Coutu, à celle de Jésus, mais aussi à celle de Louis Riel, faisant ainsi en sorte que « [l]a trajectoire de la vie de James

suivra la même courbe que celle de ces deux grands icônes : de la mission du visionnaire jusqu'au martyr [*sic*] et au sacrifice suprême, la mort » (2012 : 231), Chiasson, dans *La vie est un rêve* (1994), *Pour une fois* (1999) et *Le Christ est apparu au Gun Club* (2003), adopte également la structure du chemin de croix, mais les effets sont ici davantage formels. Il n'en demeure pas moins que cette forme particulière contribue, dans une certaine mesure, à la caractérisation des personnages.

Mireille Losco-Lena explique que le « modèle dramaturgique du chemin de croix [...] correspond à une composition en tableaux discontinus, qui sont autant de stations dans le déroulement d'un chemin. Le tableau ou la station remplacent alors la scène en tant qu'unité dramaturgique : le drame opte pour une forme discontinue » (2015 : 353). Elle évoque d'ailleurs Jean-Pierre Sarrazac qui a beaucoup réfléchi au « drame à stations moderne » à partir de sa fine analyse du travail de Strindberg et des expressionnistes. Il suggère que « [l]a raison de ce retour du refoulé médiéval est simple : les dramaturges ne veulent plus rendre compte d'un conflit, mais du parcours, de l'itinéraire, à travers les épreuves de l'existence, d'un ou deux personnages ayant une valeur exemplaire » (Sarrazac, 2012 : 136). Il ajoute que « [l]'échelonnement des stations permet de concentrer sur quelques moments cruciaux le déroulement épique d'une vie, en préservant ainsi la tension dramatique » (Sarrazac, 2012 : 136). Ainsi, bien que le drame à stations qu'on retrouve chez Strindberg ou les expressionnistes allemands soit directement inspiré par les drames religieux médiévaux, les auteurs contemporains adoptent cette forme moins « comme une renaissance ou une continuation historique d'un genre ancien, le mystère, que comme la réapparition de la dramatisation du chemin de Croix en tant que principe d'écriture dramatique » (Losco-Lena, 2015 : 353).

Ce principe d'écriture dramatique est au cœur de *La vie est un rêve*, d'Herménégilde Chiasson¹¹⁸, alors que la pièce est divisée en 14 tableaux : « Le chiffre quatorze n'est pas choisi au hasard : c'est le nombre de stations du chemin de croix, chiffre qu'on retrouvera à la base d'autres pièces de Chiasson et qui donne sa structure à [*La vie est un rêve*] » (Lonergan, 2022 : 9). En effet, on retrouve ce type de découpage dans la plupart des pièces de Chiasson, alors que Glen Nichols note que « [l]'une des caractéristiques les plus évidentes des pièces de Chiasson est l'utilisation de structures dramatiques épisodiques qui servent à déjouer l'attente des récits linéaires » (Nichols, 2001a : 241). Dans un autre article publié la même année, Nichols ajoute que « *all of Chiasson's plays are episodic in structure, with narrative continuity usually suggested by a chronological arrangement of events* » (Nichols, 2001b : 27). Nichols fonde cette observation à partir notamment de la pièce *Pour une fois* qui est « *built around thirteen titled episodes [...] framed by a prologue and an epilogue* » (Nichols, 2001b : 27). Cela dit, Nichols ne rapproche jamais l'œuvre de Chiasson du chemin de croix ou d'une quelconque structure qui serait liée au drame à stations ou encore au mystère médiéval. En 2001, *La vie est un rêve*, produite en 1994, n'a pas encore été publiée. La pièce *Pour une fois* (1999) était donc la pièce de Chiasson la plus récente, ce qui explique sans doute pourquoi Nichols s'y attarde autant. Cela explique aussi peut-être pourquoi, près de vingt ans plus tard, David Lonergan affirme que « [c]haque des quatorze tableaux [de *Pour une fois*], évocation

¹¹⁸ Figure majeure du théâtre acadien et franco-canadien dans son ensemble, Herménégilde Chiasson a écrit près d'une quarantaine de pièces de théâtre qui ont, pour la plupart, été montées au Théâtre de l'Escaouette, à Moncton. Malgré son succès et son foisonnement, Chiasson n'a vu que très peu de ses pièces être publiées. Il s'agit d'une réalité particulièrement frappante en Acadie : le théâtre, notamment celui des années 1990 et 2000, est relativement peu publié. En effet, parmi les textes de Chiasson, il n'y en a que 8 qui ont été publiés. Les textes dramatiques écrits par France Daigle ou Paul Bossé pour le collectif Moncton-Sable demeurent inédits. Il est intéressant de noter que l'Acadie semble avoir un rapport particulier à l'édition théâtrale. Les maisons d'édition acadiennes ont privilégié la poésie, le texte narratif et la littérature jeunesse. Étant donné la relative inaccessibilité des textes dramatiques de Chiasson, peu de chercheurs se sont attardés sur son œuvre théâtrale. Les quelques articles qui portent sur le théâtre de Chiasson sont le fruit de chercheurs qui, la plupart du temps, œuvrent en Acadie et ont vu les pièces en question. Pour mieux comprendre la place qu'occupe Chiasson dans la dramaturgie acadienne, voir notamment Nichols, 2001b.

du chemin de croix, lie un événement du passé avec le présent de Charles [le protagoniste] » (2018 : 24). Nichols mentionne treize tableaux et Lonergan, quatorze. Comme j’ai obtenu le tapuscrit de *Pour une fois*¹¹⁹, j’ai pu constater que la pièce contient effectivement treize tableaux, en plus du prologue et de l’épilogue. L’erreur de Lonergan peut sans doute s’expliquer par le temps écoulé entre la production et la rédaction de son texte, même si Lonergan est certainement l’auteur qui, grâce à son travail de critique, a le mieux consigné la production dramatique acadienne des années 1980, 1990 et 2000. Mais cette erreur est significative dans la mesure où je dois éviter, comme l’indiquent Losco-Lena et Nardout-Lafarge, de rapprocher de manière induite une structure dramatique au catholicisme, alors qu’il peut s’agir d’un choix purement esthétique ou encore idéologique, inscrit, comme le laisse entendre Glen Nichols, dans le théâtre brechtien par exemple. Mais cette erreur peut aussi témoigner d’une certaine méconnaissance des travaux de Sarrazac qui se penchent sur le drame à stations dans une perspective d’abord formelle. Ainsi, s’il est vrai que toutes les pièces de Chiasson semblent être structurées de manière épisodique, elles n’adoptent pas toutes le « modèle dramaturgique » du mystère et ne proposent pas nécessairement une réactualisation du chemin de croix. Toutefois, *La vie est un rêve* et *Pour une fois* adoptent une structure qui se rapproche du drame à stations, structure inspirée certes de Brecht, mais aussi, et peut-être d’abord, de Strindberg¹²⁰.

¹¹⁹ Je tiens à remercier d’ailleurs Marcia Babineau de m’avoir permis de visiter les archives du Théâtre de l’Escaouette et Herménégilde Chiasson de m’avoir envoyé quelques tapuscrits.

¹²⁰ Jean-Pierre Sarrazac réfléchit au changement paradigmatique qui survient dans le théâtre occidental à la fin du XIX^e siècle. Il affirme que le drame fondé sur les principes aristotéliens constitue le « drame-de-la-vie », alors que le drame moderne, qui rejette, du moins en partie, ces principes et qui les déconstruit constitue le « drame-dans-la-vie ». Il ajoute « que ce qui distingue précisément le drame-de-la-vie du drame-dans-la-vie, c’est qu’il n’y a plus à proprement parler “événement”. Que l’interpersonnel, l’intersubjectif cède souvent le pas à l’intrasubjectif ou à une relation médiante du moi avec le monde. Et, enfin, que le présent de l’action et la présence des personnages se trouvent la plupart du temps mis en péril » (Sarrazac, 2012 : 66-67). Le drame à stations strindbergien, exemplaire de cette rupture et du passage au drame moderne, permet précisément de rendre compte de l’ensemble d’une vie, moins performative et plus intérieure, à travers les pérégrinations de ses protagonistes.

Pour Lonergan, *La vie est un rêve* « est une réflexion sur le sens de la vie et le rapport entre le corps et l'âme » (2018 : 190). La pièce met en scène quatre personnages qui « éprouvent de la difficulté à donner un sens à leur vie, à l'inscrire dans une vision qui inclut l'avenir » (Lonergan, 2022 : 8), ce qui « symbolis[e] la difficulté des Acadiens de s'affirmer dans la modernité » (Lonergan, 2018 : 191). Chacun des personnages « représent[e] les quatre dimensions de l'être humain : le cœur c'est une infirmière, l'esprit c'est une prof d'université, le corps c'est un agent immobilier et l'âme c'est un curé » (Chiasson cité par Lonergan, 2022 : 8). Dans cette entrevue citée par Lonergan, Chiasson explique la structure de la pièce en ces termes :

Ma structure consistait à épuiser les possibilités de rencontre des quatre personnages. Si tu prends quatorze et que t'as quatre personnages, tu vas épuiser leurs possibilités de rencontres qui se répartissent comme suit : quatre monologues, six dialogues, deux trilogies et deux scènes à quatre. Au début, chacun des personnages raconte un cauchemar et ce cauchemar est entrecoupé par celui des autres; ça devient comme une espèce de rêve vraiment baroque, mais tu comprends un peu d'où viennent les personnages et où ils s'en vont. Je trouvais qu'il y avait une élégance à l'intérieur de cette structure. (Chiasson cité par Lonergan, 2022 : 8-9)

Chiasson explique ainsi ses contraintes d'écriture, mais n'inscrit pas sa structure, du moins pas dans cette entrevue, dans une quelconque référence intertextuelle. Au contraire, la structure en quatorze tableaux semble d'abord et avant tout formelle, alors qu'elle impose un découpage particulier et des « possibilités de rencontres » limitées. Mais cela dit, les références intertextuelles sont nombreuses dans *La vie est un rêve* et, parmi toutes les pièces publiées de Chiasson, il s'agit certainement de la pièce qui évoque le plus le catholicisme à travers le prêtre Thomas, mais aussi à travers les personnages féminins qui tantôt citent des passages de la Bible, tantôt relatent des expériences spirituelles dont participent précisément le rêve. L'une des références intertextuelles les plus significatives se trouve dans le quatrième tableau. Le

personnage de Gabrielle raconte à son frère Thomas qu'elle est « retournée à la messe. Pour la première fois depuis vingt ans [...] » (*La vie est un rêve*, 2022 [1994] : 133)¹²¹ :

GABRIELLE : J'étais partie en voiture. Une autre barque de fin de semaine. Une autre barque pour oublier et j'ai vu du monde qui entrait dans une église. C'était en fin d'après-midi. Le ciel était lourd. Violet et noir tellement il était pesant. On aurait dit la fin du monde. J'ai vu une église au loin, sur une butte, comme si quelqu'un l'avait fait apparaître dans un rayon de soleil. Je me suis arrêtée comme ça. Pour rien... C'était comme une apparition.

THOMAS : Le chemin de Damas.

GABRIELLE : Le quoi?

THOMAS : Le chemin de Damas, c'est là où saint Paul a été renversé de son cheval. C'est là où Dieu lui a révélé sa vocation.

GABRIELLE : Non, la voiture s'est pas renversée dans le canal. Autrement, ça aurait été beaucoup plus simple. (*LVR* : 134)

Gabrielle poursuit son récit et indique qu'il y avait un mariage et qu'elle a assisté à une partie de la messe. Elle a toutefois « été saisie par toutes les simagrées... » (*LVR* : 135) et elle « est partie avant la fin » puisque les mariages ont tendance à la faire « pleurnicher » et aussi parce que « le curé s'est lancé dans un sermon sur la fidélité conjugale » (*LVR* : 136). La référence à la conversion de saint Paul de Tarse peut sembler anodine, dans la mesure où elle est rapidement rejetée par Gabrielle, qui ne la comprend pas. Cela dit, j'y décèle un double sens potentiel. En effet, Chiasson établit d'une part un rapport intertextuel au Nouveau Testament en évoquant cet épisode relaté dans les Épîtres¹²² et, surtout, dans les Actes des Apôtres¹²³. Cet épisode biblique est fondamental¹²⁴ puisque saint Paul, zélateur convaincu et pourchasseur des disciples du Christ, deviendra le plus fidèle de ses apôtres lorsque ce dernier lui apparaîtra sur le chemin de Damas. L'une des définitions de la « conversion » est « [l']action d'adhérer à une religion, d'abandonner une religion pour une autre ou de passer de l'incroyance à la foi

¹²¹ Dorénavant, j'utiliserai le sigle *LVR* pour désigner la pièce *La vie est un rêve*, d'Herménégilde Chiasson.

¹²² Voir 1 Corinthiens 15, 8-9 et Galates 1, 11-17.

¹²³ Voir Ac 9, 3-9; 22, 5-11; et 26, 13-19.

¹²⁴ Pour une réflexion récente sur la conversion de Paul et ses multiples interprétations, voir Gignac, 2013.

religieuse » (Larousse.fr). Clairement, cette définition ne convient pas à Gabrielle qui a plutôt été rebutée par la messe, et ce, même si elle se compare un peu plus loin au « Christ qui a porté sa croix avant d’être crucifié » (*LVR* : 137). Mais la première définition de la « conversion », la plus simple, est aussi la plus intéressante : « Action de tourner; mouvement qui fait tourner » (Larousse.fr). Ainsi, même si cet événement précis n’a pas eu l’effet de « convertir » Gabrielle au sens de lui attribuer une certaine vocation (qu’elle a déjà comme infirmière puisqu’elle accompagne les personnes en fin de vie, ce qui est d’ailleurs mis en parallèle avec son frère, Thomas, qui accompagne aussi les défunts vers l’au-delà), il aura quand même contribué au changement de vie de Gabrielle dont la trajectoire dans la pièce est peut-être la moins stagnante.

J’ai mentionné un peu plus haut que la référence au chemin de Damas avait un double sens. En effet, il s’agit certainement d’une référence biblique. D’ailleurs, *La vie est un rêve* contient d’autres références à la Bible, notamment au *Cantique des cantiques*. J’y reviendrai sous peu. Mais la référence au Chemin de Damas me semble aussi théâtrale dans la mesure où la référence à cet épisode, la structure de la pièce de Chiasson et la notion du rêve qui la traverse rappellent justement *Le Chemin de Damas*, trilogie de pièces écrites par August Strindberg et publiées en 1898 (les deux premières parties) et en 1904. La première partie est un véritable drame à stations : « [l]a pièce de Strindberg repose sur le trajet aller et retour de l’Inconnu à travers différents tableaux. La première partie du drame comprend sept “stations” que l’Inconnu devra parcourir deux fois, telles les quatorze stations d’un chemin de croix » (Boula de Mareuil et Wojtyniak, 2007 : 132). Au cœur de ce drame se trouve précisément l’idée de la conversion : « Dans le drame de Strindberg, l’Inconnu, à l’instar de Saint Paul, est mis à l’épreuve lors de diverses tentatives de conversion » (Boula de Mareuil et Wojtyniak, 2007 : 133). D’ailleurs, Jean-Pierre Sarrazac affirme « [qu’a]ssortie au processus de la

conversion – partir en sens contraire – l’image de la quête et de l’errance donne parfaitement corps au drame-de-la-vie » (2012 : 141). Dans la pièce de Strindberg et dans les drames à stations modernes,

le personnage itinérant – ou errant – [...] a un statut privilégié. C’est à travers son propre regard que nous appréhendons les autres personnages, attachés, eux, à tel lieu et à tel ou tel moment de la vie du protagoniste. On pourrait à cet égard parler de monodrame polyphonique. (Sarrazac, 2012 : 139)

La vie est un rêve, de Chiasson, malgré sa structure qui rappelle certes le drame à stations moderne, ne met pas en scène un personnage itinérant. La pièce met plutôt en scène quatre personnages qui, s’ils sont errants, le sont davantage dans leur questionnement, leur recherche, leur quête de sens que sur le plan strictement physique. En fait, dans la pièce de Strindberg, l’itinérance du personnage témoigne précisément de sa quête intérieure. Dans la pièce de Chiasson, donc, les personnages bougent peu (quoique chaque tableau propose un cadre spatial et temporel différent, tout en suivant cependant une certaine linéarité), mais chacun d’entre eux réfléchit à sa vie et en cherche le sens.

Pièce qui traite de l’Acadie, de son histoire, mais de manière intime, quotidienne, *La vie est un rêve*, par sa polyphonie et sa structure où alternent les dialogues (qui font souvent office de confessions) et les monologues (qui adoptent plutôt la forme du sermon) et surtout, par l’omniprésence du rêve qui structure la parole, cette œuvre de Chiasson constitue certainement une forme de « jeu de rêve », forme théâtrale du drame moderne dont l’un des premiers instigateurs serait, encore une fois, Strindberg. Sarrazac affirme que ce dernier « mêle [...] dans ses “jeux de rêve” le merveilleux, l’onirique, le symbolique avec une dramaturgie résolument quotidienniste » (Sarrazac, 2005 : 106). Cela résume assez bien *La vie est un rêve*, de Chiasson. En effet, la pièce est empreinte d’un réalisme évident. Seuls les nombreux hasards (l’apparition de l’église, les rencontres fortuites, les liens qui unissent les personnages) semblent suggérer un certain rapport au merveilleux. Mais la question du rêve traverse la pièce.

En effet, comme l'indique Chiasson dans son entrevue, le premier tableau donne la parole aux quatre personnages qui racontent simultanément leur rêve : « *Parfois, ils se regardent, s'épient et se parlent intérieurement, mais sans arriver à établir de contact. C'est comme si leur discours provenait de l'inconscience et non du conscient* » (LVR : 111). Le ton est donné : comme le titre le laisse entendre, le rêve est au cœur de cette pièce de théâtre, dans laquelle il se passe, somme toute, très peu de choses. Cela dit, en racontant leur rêve, les personnages nous donnent accès (et se donnent accès) à leur vie intérieure. C'est le propre du jeu de rêve qui « nous donne accès – avec un contrepoint plus ou moins développé sur le milieu, la réalité – à la vision du protagoniste, voire à celle de l'auteur » (Sarrazac, 2005 : 107). Ce milieu, cette réalité, ce sont ceux de l'Acadie et cette pièce « trait[e, selon Lonergan,] de l'inquiétude de Chiasson quant au futur du peuple acadien » (Lonergan, 2022 : 11). Il en serait de même pour la pièce *Pour une fois*, rapprochée, elle aussi, au chemin de Damas. Dans son compte rendu de la pièce, Louis-Dominique Lavigne affirme que *Pour une fois* « penche [...] du côté de l'expressionnisme et de l'onirisme social » (2001 : 32). Il ajoute que la pièce « oscille entre le rêve et la réalité, le lit d'hôpital¹²⁵ et les diverses étapes de la vie du personnage principal qui l'ont conduit vers la démence sociale » (2001 : 33). En effet, la structure de la pièce passant d'un moment de la vie à un autre et témoignant à la fois de la déchéance du

¹²⁵ Cette oscillation dont parle Lavigne n'est pas perceptible à la lecture de la pièce qui semble, malgré sa structure épisodique, suivre une certaine linéarité. Le tapuscrit ne contient d'ailleurs aucune didascalie. David Lonergan explique que « [l]a pièce commence alors que Charles est hospitalisé pour une sévère dépression et que l'élection provinciale du N.-B. se présente comme une lutte serrée entre les Libéraux, les Conservateurs et le Parti acadien dont le slogan est "Pour une fois". Suit un long retour en arrière qui nous raconte comment Charles en est arrivé là. » (2008a : 163). Louis-Dominique Lavigne indique quant à lui que le metteur en scène, Philippe Soldevila, opte pour le « parti pris ludique d'un théâtre qui s'affirme tout le temps dans sa théâtralité et rompt ainsi avec le réalisme psychologique si cher à notre petit écran et beaucoup trop répandu sur nos scènes » (Lavigne, 2001 : 34). D'ailleurs, cet aspect métathéâtral du théâtre de Chiasson est régulièrement soulevé par les différents chercheurs qui se sont intéressés à son œuvre dramatique. Dans le cas de *Pour une fois*, la pièce s'ouvre et se ferme avec une émission spéciale couvrant les élections au Nouveau-Brunswick. Pour Glen Nichols, cela « *forces the spectators to consider their own implication in the future of Acadie* » (2001b : 30). Cette « médiatisation » « *confront the audience with the implication of both the personal and the political elements of the story unfolding within the play* » (Nichols, 2001b : 29-30).

personnage principal et de l'ascension de sa conjointe qui devient, à la fin, ministre de la Santé issue du parti Acadien, parti nouvellement ressuscité qui obtient le pouvoir, correspond, de manière encore plus probante, au drame à stations moderne. En effet, le public suit le protagoniste dans les diverses étapes de sa vie, et ce dernier rencontre une variété de personnages qui disparaissent et dont la fonction est moins de faire avancer l'histoire que d'illustrer un propos ou de susciter des questions. Parmi toutes ces rencontres, l'une est particulièrement déterminante pour Charles. En effet, alors qu'il travaille comme « vendeur de cédéroms encyclopédiques », il fait la rencontre, dans son porte-à-porte, d'Évrard, « un vieux tuberculeux » :

Ce dernier, tel l'ange devant saint Paul sur le chemin de Damas, change la vie de Charles en lui racontant son mal : le problème de santé typique des pêcheurs de l'Atlantique, causé par le refroidissement du poisson en cale (certains bateaux de pêche sont des usines, et les travailleurs de la mer ont aussi leur maladie industrielle...) (Lavigne, 2001 : 33)¹²⁶

Cette rencontre est importante dans la mesure où elle incitera Charles à entreprendre des études d'histoire et à occuper un poste d'enseignant. C'est aussi cette rencontre qui fonde l'engagement de Charles envers la situation des Acadiens, mais cet engagement, qui prend des allures de fanatisme, sera marqué par une radicalisation de plus en plus importante inspirée notamment de « l'idéologie réductrice de certains groupuscules de l'extrême droite américaine » (Lavigne, 2001 : 33). En plus de raconter son problème de santé induit par ses conditions de travail médiocres, elles-mêmes le fruit de l'aliénation économique du peuple acadien par rapport « aux Anglais », Évrard raconte aussi l'aliénation religieuse, moins directement dénoncée par Charles :

ÉVRARD : M'en t'dire un affaire. Dans vie plus tu manges d'la misère plus tu te retrouves dans tempête puis c'est dans tempête qu'on reconnaît le capitaine. (*inhale*) Chez nous on était 15 enfants, fallait commencer jeune à travailler. Moi j'étais dans les premiers vois-tu. Quand t'étais dans les derniers, là on dirait que ça slaquait, hein, mais quand t'étais dans les premiers fallait que tu suives. Quoi c'est que tu veux? (*inhale*)

¹²⁶ Ce personnage revient à quelques reprises dans la pièce, réitérant l'importance de la famille. Il semble apparaître dans les moments de délire du personnage principal.

CHARLES : 15 enfants?

ÉVRARD : 15 enfants. Dans ce temps-là c'est le prêtre qui te disait quoi faire. Les femmes ont ben essayé de changer ça. Quand c'est rendu que t'as un enfant à tous les ans c'est pire qu'une vache qu'est pognée pour vèler à tous les printemps. Non, le prêtre était là puis c'est toute si les faisait pas lui-même ces enfants-là. Ma mère, le docteur y avait dit, que si alle avait un autre enfant, ça pourrait aller mal, mais ça c'était pas une raison pour le prêtre. Ça fait qu'alle en a eu un autre enfant puis alle est morte. Juste de même.

CHARLES : Oui mais votre père, les hommes, ils pouvaient tu pas arrêter ça?

ÉVRARD : Dans ce temps là là quand le prêtre parlait tu prenait [*sic*] ton trou. Il avait le Bon Djeu avec eux-autres vois-tu, ça fait que c'était manière de malaisé de se revirer de bord. (*Pour une fois*, 1999 : 25-26)

À la fin de la pièce, Charles, aux prises avec des problèmes de santé mentale, sera la principale clé du succès de sa conjointe dans sa vie professionnelle puis dans sa vie politique. En effet, si l'Acadie, son histoire et son aliénation économique, sociale et religieuse constituent l'objet premier de l'engagement de Charles, sa propre aliénation à laquelle on assiste tout au long de la pièce constitue le moteur de l'engagement de Jeanne qui, avant d'être élue et nommée ministre de la Santé, est « directrice des services du bien-être social pour les régions acadiennes et présidente de l'AFAM, l'Association des Familles atteintes mentalement » (*Pour une fois*, 1999 : 54). Pour Glen Nichols, « *Charles's gradual alienation from his community and family becomes a metaphor for the collective alienation of Acadie from elements within itself and, through the effects of mediatisation, from the outside world* » (2001b : 39). Il ajoute que « *Charles Lanteigne's insistence on the historical and cultural priorities of Acadie constantly bump into the more rationalist and economic preoccupations of those around him* » (Nichols, 2001b : 39). En ce sens, cela rejoint *La vie est un rêve* montée quelques années auparavant. Dans cette dernière, le personnage de Paul, l'agent immobilier, se désigne comme étant un « *dreamless model* » (*LVR* : 122). En fait, ses rêves sont essentiellement matériels : « construire une vraie maison de campagne sur le lot qu'on s'est acheté. Ou bien encore, acheter un voilier et partir dans le Sud, deux mois par année... » (*LVR* : 128). Cela l'oppose à

sa conjointe et constitue l'un des points de tension, voire de rupture, du couple. Solange, professeure d'université, affirme que « [s]i on rêvait plus, peut-être qu'on finirait par faire du sens avec le vide qui nous entoure. Peut-être qu'on pourrait voir au-dessus du mur au lieu de toujours se cogner dessus », ce à quoi Paul répond : « Ça finit par coûter cher, les rêves » (*LVR* : 123). Plutôt optimiste mais aussi résigné quant à l'avenir, il le voit d'un assez bon œil. Dans le troisième tableau, alors qu'il livre un discours pour « parler des tendances du marché en ce qui a trait aux investissements et surtout aux actions comme telles » (*LVR* : 130-131), il s'en prend « aux prophètes de malheur » « qui disent que ça va mal » et qui, essentiellement, prêchent « dans le vide » (*LVR* : 131). Il conclut son discours en disant que « [l]e monde appartient plus aux rêveurs et aux illuminés. C'est fini le bon vieux temps. Aujourd'hui, c'est les économistes qui mènent le monde » (*LVR* : 132).

La vie est un rêve et *Pour une fois* réfléchissent toutes deux à l'avenir de l'Acadie à travers le rêve qui agit comme moteur de la quête des personnages. Le rêve est en quelque sorte garant de l'avenir, comme le laisse entendre Solange dans *La vie est un rêve*, mais pour pouvoir rêver et surtout, agir, il faut être en mesure de se délester du passé, voire du présent, pour oser rêver l'avenir. Le personnage de Solange est intéressant à cet égard puisqu'en tant qu'historienne, elle s'intéresse précisément à l'histoire de l'Acadie. Elle rencontre d'ailleurs Thomas, le curé, afin de discuter avec lui d'un événement très précis lié à la Déportation des Acadiens, soit le chant de cantiques religieux sur les bateaux : « On sait qu'ils chantaient des cantiques. C'est écrit dans le journal de Winslow, je crois. Des cantiques à l'époque, chantés en Acadie, il n'y en avait pas des milliers » (*LVR* : 157). La raison pour laquelle Thomas s'intéresse à ce sujet précisément, c'est sa fascination pour cette résignation du peuple acadien, pour « ce courage indomptable » (*LVR* : 158) dont les Acadiens auraient fait preuve alors qu'ils étaient littéralement menés à l'exil ou même, à la mort. Moins convaincue, Solange exprime

un certain agacement devant cette vision un peu idéalisée de l'histoire : « Vous n'avez pas un peu de difficulté avec cette notion de troupeau national que l'Église a mis de l'avant depuis... » (LVR : 157). Ce tableau, intitulé « La chair et la traversée du désert », permet à Chiasson d'opposer la Foi, incarnée par Thomas, à la Raison, incarnée par Solange. Cela met également en évidence la « conversion » à laquelle Thomas est confronté. En effet, ce dernier explique que le cantique « [...] est un chant de louange de la créature envers son créateur », ce à quoi Solange répond : « Pourtant le *Cantique des cantiques* est le seul livre de la Bible qui parle ouvertement d'une sexualité heureuse entre un homme et une femme » (LVR : 161). En se référant à ce livre et en citant par cœur le sixième poème¹²⁷, Solange agit ici comme tentatrice et, si le tableau s'ouvre sur une anecdote de Thomas expliquant avoir été sollicité pour réaliser un exorcisme, il devient, lui-même, le possédé. J'y reviendrai dans le prochain chapitre où il sera davantage question de la caractérisation des personnages en lien notamment avec la masculinité, mais il est important de noter que *La vie est un rêve* multiplie les références intertextuelles et ces dernières jouent un rôle important, mais aussi complexe à la fois dans la construction de la pièce et dans la caractérisation des personnages. La structure du drame à stations permet précisément, de manière métaphorique, de représenter les différents calvaires des personnages, rappelant ainsi le chemin de croix et le mystère médiéval qui, parmi ses stations, évoquaient l'Enfer et le Paradis, le Mal et le Bien. Cela dit, il n'y a vraiment que Gabrielle, celle à qui on associe le chemin de Damas, qui évoque son propre calvaire personnel

¹²⁷ *Je dormais mais mon cœur veillait
Voilà la voix de mon bien-aimé.
Il frappe.
Ouvre-moi, ma sœur, mon amie.
Ma colombe, ma parfaite... Euh...
Ma tête est humide de rosée,
Mes boucles remplies des gouttes de la nuit... Euh...
J'ai ôté ma robe;
Comment la remettrais-je? (LVR : 162)*

qu'elle « n'a pas encore fini » : « C'est bien le Christ qui a porté sa croix avant d'être crucifié » (*LVR* : 137). Il s'agit peut-être d'ailleurs du personnage principal de la pièce, alors qu'elle est la seule à changer, du moins en partie, de trajectoire, en rompant notamment avec Paul, son amant. Solange décide aussi de quitter Paul, mais dans son cas, sa quête ne fait que commencer.

Dans *La vie est un rêve* donc, la structure rappelant le chemin de croix permet la rencontre fortuite ou non, entre les divers personnages. Elle permet cependant moins de mettre en lumière les diverses « étapes de vie » des protagonistes, le temps semblant relativement peu étendu malgré la multiplicité de lieux, que de proposer une forme de pérégrination immobile, empreinte de quotidienneté et de réalisme. Elle permet aussi ce jeu d'oppositions et de dialogues entre les différents protagonistes qui incarnent l'Âme, le Cœur, le Corps et la Raison, comme on l'a vu précédemment dans le dialogue entre Solange et Thomas. Enfin, étant donné l'importance que revêt le rêve, et pour reprendre les propos de Sarrazac, *La vie est un rêve*, malgré ses quatre personnages, est une sorte de monodrame polyphonique qui n'en a pas la forme, tous les personnages étant la partie d'un tout, se commentant l'un l'autre, cherchant à se comprendre, à se trouver, à s'unir. Quant à la pièce *Pour une fois*, la structure du drame à stations est beaucoup plus nette puisque l'on suit précisément les étapes de la vie du couple formé de Jeanne et Charles. L'avantage de cette structure, qui permet un traitement particulier de l'espace et surtout du temps, par le truchement de l'analepse et de l'ellipse, par exemple, est de couvrir l'ensemble de la vie d'un personnage ou l'ensemble de sa quête. Ainsi, la pièce, qui s'ouvre sur le rêve avorté de Charles de suivre les pas de Samuel de Champlain et d'être le premier Acadien à traverser l'Atlantique en solitaire, se termine par son hospitalisation. Quant à Jeanne, elle, qui suit les pas de son conjoint et, pour la première partie de la pièce (et de leur vie commune), erre sans autre réel objectif que d'être avec lui, se détache progressivement d'une vie de misère pour accéder aux plus hautes sphères du pouvoir. La

structure permet donc à la fois de rendre compte de cette évolution des deux protagonistes, mais aussi du calvaire, de la Passion de Charles, qui se transforme en prophète. Dans le dernier tableau avant l'épilogue, Charles est en proie à une crise qui se transforme en prophétie : « Ça va se passer en 2017. 262 ans après la première Déportation. Si tu passais plus de temps sur l'Internet tu saurais aussi bien que moi ce qui va se passer en 2017. Si tu additionne [*sic*] tous les chiffres ça fait 10, 1 plus 0 égal 1, le chiffre de Dieu, le seul et unique » (*Pour une fois*, 57-58). J'en profite pour souligner l'étonnante actualité de ce passage. Chiasson semble avoir anticipé les dérives de l'Internet et les théories conspirationnistes qui s'y développeraient quelques années plus tard. Dans cette prophétie, Charles avance qu'il y aura une grande bataille, « le 15 août 2017 » dans laquelle « Notre Dame de l'Assomption va apparaître » avec, à ses côtés, Évangéline et la Sagouine (*Pour une fois* : 57). Hormis cette référence à la Vierge Marie, et aux prêtres qui encourageaient de manière exagérée la famille, les références religieuses sont beaucoup moins nombreuses dans ce texte que dans *La vie est un rêve*. Mais le modèle dramaturgique du chemin de croix est davantage perceptible ici, moins allusif que dans *La vie est un rêve*, étant donné son caractère mouvant mais tout aussi opérant. Selon Losco-Lena,

le « drame à stations » strindbergien et expressionniste a pour caractéristique de camper un protagoniste principal, dont il déroule le chemin de souffrance; ce protagoniste, explicitement comparé à la figure christique, n'est pas seulement un individu singulier, il a vocation à témoigner, sinon de la condition humaine tout entière (c'est l'Inconnu du *Chemin de Damas*), du moins d'une condition collective, d'un groupe d'humains. (2015 : 354)

Les deux pièces de Chiasson agissent comme de puissantes métaphores de l'Acadie moderne, prise entre la tradition et la modernité, entre le passé et le présent, entre l'idée qu'on se fait de soi et celle que les autres se font de soi. Et si, dans *La vie est un rêve*, la structure ne permet pas justement le « déroule[ment du] chemin de souffrance », éloignant, malgré les références bibliques nombreuses, les personnages d'une identification claire et formelle au Christ et à la

Passion, elle permet toutefois à Chiasson de développer un certain discours sur le vide identitaire, mais aussi spirituel, qui touche l'Acadie (et de nombreuses sociétés occidentales). Quant à *Pour une fois*, Charles est clairement identifié au Christ et, pour reprendre les mots de Losco-Lena, il « a vocation à témoigner [...] d'une condition collective, d'un groupe d'humains », des Acadiens. Dans *La vie est un rêve*, les personnages, qui semblent impuissants, poursuivent leur quête et entreprennent, timidement peut-être, mais tout de même, de changer leur vie en se convertissant, c'est-à-dire en changeant de trajectoire. Dans *Pour une fois*, Charles semble lui aussi impuissant, mais la réelle ascension de sa conjointe témoigne de son caractère inspirant, voire prophétique : comme le Christ, son sacrifice permet l'émancipation de sa femme, mais aussi l'émancipation politique de l'Acadie.

Une autre pièce de Chiasson, qui adopte le modèle dramaturgique du chemin de croix et dont le protagoniste est directement associé au Christ, est *Le Christ est apparu au Gun Club* (2003). David Lonergan résume bien l'intrigue de la pièce :

L'intrigue s'articule autour de Conrad Thériault (Luc LeBlanc), qui a rejoint son ami Simon Gauvin (Éric Butler) au Gun Club. Le hasard fait que Véronica Boudreau (Jeanie Bourdages), son ex-petite amie, y est à la fois serveuse et chanteuse western. Conrad a appris par cœur l'Évangile et, au cours de cette soirée qui le conduira à sa mort, il en récite des versets pour appuyer sa vision du monde. [...] Il vivra une dernière nuit, véritable chemin de croix – et le découpage de la pièce suit celui de la Passion –, avant de rencontrer sa mort. (2015 : 287-288)

Ici, il n'y a pas d'ambiguïté : la pièce adopte résolument la structure de la Passion du Christ comme modèle dramaturgique et associe directement le protagoniste, Conrad Thériault, à Jésus. Le chemin de croix occupe donc à la fois, et de manière encore plus probante, une fonction structurante intertextuelle, mais aussi actantielle, la structure se mêlant aux références bibliques et aux actions des personnages. C'est comme si, contrairement aux deux autres pièces de Chiasson analysées, la référence au chemin de croix était moins « théâtrale », ou plutôt moins teintée par la tradition dramaturgique (et intellectuelle) du drame à stations héritée de Strindberg et des expressionnistes, et plus directement liée aux diverses stations concrètes

du chemin de croix qui ornent les murs de nos églises. En fait, la pièce est divisée en 13 tableaux¹²⁸ entrecoupés, selon les didascalies, par des noirs qui, assez souvent, correspondent à leur équivalent biblique, ce qui a pour effet de connoter les propos des personnages, de les identifier aux personnages clés de la Passion du Christ et de justifier leurs actions. Par exemple, dans le deuxième tableau de la pièce, qui s'intitule « La machine dans la porte », Conrad explique à Simon pourquoi il a quitté son emploi « [d']installateur de distributrices des produits Coca-Cola » (Lonergan, 2015 : 288) :

CONRAD (*imitant son patron* :) « Je t'avais-tu pas dit qu'elle passerait pas dans la porte? C'est la deuxième fois que ça se passe, on n'a pas juste ça à faire, chose...

SIMON : Hein!

CONRAD : Tu le connais, quand il commence il y a plus moyen de placer un mot...

SIMON : Mais la première fois, c'était pas vraiment toi qui était [*sic*] responsable.

CONRAD : C'est ce que je lui ai dit. Écoute, ta chrisse de machine à Coke, elle a été faite trop large pour les portes de par icitte... En plus que, de porter ça, j'sais pas si tu sais, mais ça te fait une job sur le dos. [...] Puis là, ben, une affaire en amène une autre, puis ça a grimpé au point où je lui ai dit de prendre sa chrisse de job, la machine puis le truck, puis ça a monté au point où je lui ai dit que j'avais assez vu sa face de rat. (*Le Christ est apparu au Gun Club*, 2005 : 21-22¹²⁹)

La deuxième station du chemin de croix traditionnel relate le moment où Jésus « est chargé de sa croix ». Il y a donc un parallélisme intéressant entre le Christ, chargé de sa croix, et Conrad, chargé de sa machine à coke. On retrouve la même correspondance dans le tableau suivant. La troisième station du chemin de croix est la première chute du Christ. Le troisième tableau de la pièce est, quant à lui, intitulé « Falling in Love (L'amour) » (CGC : 32). La notion de chute est au cœur de ce dialogue entre Simon et Véronica. Cette dernière explique que Conrad l'a menée à sa perte alors qu'il l'a convaincue de quitter Sudbury pour rentrer en Acadie. Elle

¹²⁸ Le chemin de croix traditionnel se compose de 14 tableaux. Dans la pièce, il n'y en a que 13. Comme la pièce se termine lors des funérailles de Conrad Thériault, l'épisode de la « mise au tombeau » du Christ est absent, ainsi que celui de la remise de la dépouille à Marie, sa mère. D'ailleurs, si les premiers tableaux de la pièce correspondent assez fidèlement aux premières stations du chemin de croix, les derniers, bien qu'ils s'y réfèrent directement, sont quand même assez différents.

¹²⁹ Dorénavant, j'utiliserai le signe CGC pour désigner *Le Christ est apparu au Gun Club*.

était fort satisfaite de sa carrière de chanteuse dans le Nord de l'Ontario et voyait son avenir d'un bon œil, mais elle a décidé de le suivre par amour :

VÉRONICA : Dans ce temps-là, je l'aimais. Je dirais pas ça asteure. Aussi fou que ça a de l'air comme c'est là, puis aussi folle que j'étais dans ce temps-là, je l'aimais. Puis quand t'es en amour, t'as pu rien qui te retient à la terre. Tu fly. T'as rien dans la tête non plus, je crois bien. D'autre. Rien d'autre. Rien sous les pieds puis rien dans la tête, puis entre les deux, il y a ton cœur qui bat, qui te donne le beat... pour rien. Pour rien d'autre. Il te demanderait ta vie que tu lui donnerais. Juste de même. (CGC : 35-36)

Ainsi, Véronica témoigne de sa déception, de sa chute, qui s'expliquent par l'amour. Elle a suivi Conrad à l'instar des disciples qui suivent Jésus, mais le résultat est moins probant : Conrad n'est pas le Christ et ne mourra pas pour le salut du monde. Dans le quatrième tableau, Conrad et Véronica discutent pour la première fois. Elle lui dit qu'elle est sa mère : « Tu le sais peut-être pas, Conrad, mais c'est moi ta mère, parce que c'est moi qui t'as [*sic*] tout le temps ramassé. C'est moi qui t'as [*sic*] sorti de ta petitesse. C'est moi qui t'as [*sic*] fait voyager pour la seule fois de ta vie que t'es sorti d'icitte » (CGC : 46). Encore une fois, cela correspond à la quatrième station du chemin de croix alors que Jésus rencontre sa mère. Ce procédé se répète dans les tableaux suivants : à l'instar de Simon de Cyrène, dans la cinquième station du chemin de croix, Simon Gauvin tente de relever Conrad, qui s'est agenouillé au milieu du bar pour prier. Dans le sixième tableau, Conrad, particulièrement ivre, demande à Véronica de lui essuyer le visage, rappelant la sixième station du chemin de croix dans laquelle Véronique essuie le visage du Christ avec un suaire sur lequel s'imprime son visage :

CONRAD (*attrapant la guénille avec laquelle elle essuie la table* :) Si tu mettais ce linge-là dans ma face, tu verrais mon vrai visage. Essaie pour voir...

[...]

Essaie, Véronica, il y a juste toi qui peux le faire. Ça marchera pas avec les autres...

[...]

Tu vois, Simon, elle aurait pu faire apparaître mon visage dans sa guenille, mais... mais...

SIMON : Qu'est-ce que ça t'aurait donné de plusse?

CONRAD : Ça m'aurait donné que je me serais vu comme dans un miroir. Des fois, quand je la regarde Véronica, j'ai le feeling que je me vois dans ses yeux. [...] (CGC : 71-72)

Dans les deux cas, l'identification des personnages de la pièce à leur alter ego biblique est renforcée non seulement par le choix des prénoms des personnages (Simon¹³⁰ et Véronica), mais aussi par certaines de leurs actions qui sont motivées par Conrad, bien que le sens soit détourné. Ainsi, par ces nombreux exemples, on constate que la référence intertextuelle au chemin de croix agit à la fois comme structure de la pièce, comme principe d'écriture, mais aussi comme modèle actantiel participant directement à la caractérisation des personnages. Par la suite, les tableaux dans la pièce correspondent moins aux stations du chemin de croix, ou plutôt à l'ordre traditionnel, mais les événements sont pour la plupart évoqués. À titre d'exemple, Conrad s'adresse aux femmes de Jérusalem, dans une sorte de délire éthylique, au onzième tableau (alors que cette rencontre survient à la huitième station du chemin de croix). Ainsi, le personnage de Conrad demeure engagé dans une Passion qui, à l'instar de celle du Christ, le mènera vers la mort. Mais cette Passion est en quelque sorte informée par son propre rapport personnel à l'Évangile.

En effet, dans *Le Christ est apparu au Gun Club*, Chiasson établit un rapport intertextuel clair avec le chemin de croix, en calquant littéralement sa structure, mais, à travers une multitude de citations, établit un rapport intertextuel plutôt inédit et original avec les Évangiles. Je dis inédit et original puisqu'il s'agit d'un rapport éminemment personnel, ce qui, à mon sens, distingue cette pièce des autres œuvres de Chiasson que j'ai étudiées jusqu'à présent. Dans son compte rendu de la pièce présentée aux Zones Théâtrales en 2005, Hélène Beauchamp affirme que « de l'avis de plusieurs, [il s'agit du] texte le plus abouti du poète et artiste visuel Herménégilde Chiasson » (2006 : 149). Elle ajoute que « [l']auteur laisse (provisoirement?) de côté les abstractions historiques et politiques pour écrire des situations

¹³⁰ En fait, associé à Simon de Cyrène, Simon Gauvin est aussi Simon Pierre, le premier apôtre, et Judas.

touchantes, des dialogues qui prennent les spectateurs aux tripes » (Beauchamp, 2006 : 150). Au-delà du ton critique de cette dernière affirmation, il est vrai que *Le Christ est apparu au Gun Club*, malgré son ancrage dans un rapport intertextuel dense et riche avec les Évangiles, tant sur le plan structurel que thématique et actantiel, est une œuvre concrète et émouvante, moins complexe peut-être que *La vie est un rêve*, par exemple.

Dans la pièce, on apprend que Conrad a appris l'Évangile par cœur « [p]our [se] changer les idées. Pour [se] punir. Pour [se] protéger¹³¹. “Ne regardez pas mes péchés mais la foi de mon Église...” » (CGC : 64). Tout au long de la soirée, il va citer les Évangiles en lien avec ce qu'il vit, ce qu'il ressent, ce qu'il constate de sa vie qui semble n'avoir pas de sens : « Son discours, de plus en plus, devient une vaine tentative pour se réapproprier les paroles de l'Évangile et les appliquer à sa vie, afin, semble-t-il, de lui accorder un sens. Il semble même se prendre parfois pour le Christ [...] » (Bourque, 2012 : 11). Je reviendrai à la dimension christique de Conrad au chapitre suivant puisqu'il est vrai, qu'au-delà de la structure passionnelle de la pièce qui établit un parallèle clair entre le Christ et Conrad, ce dernier s'identifie directement à son modèle à quelques reprises au fil des tableaux. Denis Bourque souligne d'ailleurs cette volonté de Conrad « [d'] appliquer à sa vie » le discours évangélique qui lui a été transmis par son père :

CONRAD : C'est la seule chose [que mon père] m'a laissée. L'Évangile. Que j'ai appris... par cœur.

SIMON : On dirait pas.

CONRAD : Tu veux dire que je me mêle?

SIMON : Mettons que c'est pas le même livre que je connais.

CONRAD : Le monde pense que l'Évangile, ça c'est [*sic*] toute passé par là, dans le boutte de la Terre sainte dans le temps des Romains. C'est là qu'ils se trompent, parce que l'Évangile, ça s'est passé plus proche d'icitte qu'on le croit. (CGC : 65)

¹³¹ Le « par cœur » comme protection rappelle très certainement le personnage de Pierre-Paul dans *French Town*, de Michel Ouellette. En effet, Pierre-Paul maîtrise parfaitement la grammaire française et a appris le dictionnaire, ce qui le protège en quelque sorte de la vie, de son passé, de son père.

Simon n'est pas convaincu par l'exactitude des références, mais il n'est surtout pas convaincu de leur application à la vie de son ami, lui qui ne semble pas tout à fait comprendre les propos qu'il tient et qui deviennent de plus en plus incohérents à mesure qu'il s'enivre. La première référence aux Évangiles survient dans le deuxième tableau :

CONRAD : On est ben là. Pourquoi c'est faire qu'on sortirait?

SIMON : Je dis ça parce que je sens la déprime qui s'en vient.

CONRAD : Inquiète-toi pas avec ça... Ça peut se changer ça... Je suis plus déprimé. Tu vois? « Un seul mot et je serai guéri. » C'est-tu pas ça qui est dit dans l'Évangile?

SIMON : Tu vas pas commencer à réciter l'Évangile, Conrad.

CONRAD : L'Évangile (*sortant un livre tout tordu de sa poche :*), c'est la clef... Tout est là-dedans. Tout est là. « Un seul mot et je serai guéri. » Qui c'est qui a dit ça encore? Hein? Qui?

SIMON : ...

CONRAD : L'aveugle. L'aveugle Simon. L'aveugle qui tête pour la guérison. C'est ça qu'il dit au Christ. Guéris-moi, Christ, puis qu'on passe à d'autre chose.

SIMON : Puis, ça change quoi?

CONRAD : Ça change qu'il va être guéri, puis que je suis plus déprimé. [...] (CGC : 30-31)

Si les références aux Évangiles permettent à Conrad de s'identifier au Christ, elles permettent aussi de donner un sens à sa vie (ou une certaine agentivité factice) et, à tout le moins, de connoter ses sentiments. Le dialogue que je viens tout juste de citer est exemplaire et permet de comprendre assez bien le traitement de la citation biblique dans la pièce. Conrad reprend la célèbre phrase « Un seul mot et je serai guéri » et l'applique à sa condition actuelle. Il vient de raconter à Simon comment il a quitté son emploi et comment il l'a annoncé à sa conjointe, Nicole. Il considère que « c'est le temps de la délivrance » (CGC : 29), qu'il est « tanné de faire semblant, puis de croire que le bonheur c'est d'avoir un set de salon puis de louer des vidéos puis de s'imaginer qu'il faudrait un plus grand écran pour que ce soit plus beau » (CGC : 29). Face au vide de l'existence, à l'aliénation économique et sociale – la pièce « met

en scène des personnages de la classe ouvrière » (Bourque, 2012 : 10) – Conrad se réfugie dans l'Évangile et utilise le texte, la citation, comme formule magique. Et il s'identifie à l'aveugle qui recouvre la vue. En revanche, cela témoigne d'une certaine méconnaissance du récit biblique. En effet, la célèbre phrase « Un seul mot et je serai guéri » n'est pas attribuée à l'aveugle. C'est Matthieu qui, dans son Évangile, relate la guérison de l'enfant d'un centurion (Mt 8, 5-13). Cet enfant n'est pas aveugle, mais paralytique. Ainsi, Conrad cite l'Évangile, mais n'a pas nécessairement la bonne référence biblique. Cela témoigne donc d'une certaine incompréhension du propos, ou, à tout le moins, d'une confusion, mais aussi d'une certaine inefficacité. En effet, s'il s'était souvenu que cette citation était liée à la paralysie, cela aurait été plus à propos puisque ce que Conrad déplore, c'est précisément l'inertie, le confort et l'indifférence, le vide. Il n'est pas tout à fait aveugle même s'il est incapable d'entrevoir son avenir. Il est surtout prisonnier de sa condition socio-économique, voire aliéné par elle, dépourvu devant son incapacité d'entrevoir l'avenir. Je rejoins donc les propos de David Lonergan qui affirme que Conrad « ânonne le texte à la recherche de sa vérité, un peu comme un enfant récite le catéchisme sans comprendre sa signification et l'engagement qu'il contient : sa parole est dérisoire, sa pensée vide » (Lonergan, 2008b : 84).

Pour Denis Bourque,

[c]oncurremment avec [l]e thème de la marginalité, l'auteur exploite celui de la pauvreté économique des Acadiens et de la classe ouvrière sûrement, mais surtout il cherche à dévoiler une pauvreté d'un autre ordre qu'on pourrait qualifier de morale ou de spirituelle et qui est liée à la marginalité. Celle-ci est ressentie de façon particulièrement aigüe par le personnage principal qui, malgré le milieu étriqué et suffocant dans lequel il est contraint de vivre, refuse obstinément d'abandonner sa quête d'amour et d'absolu. (2012 : 11).

David Lonergan affirme plutôt « [qu'il] ne faut pas voir dans cette pièce une métaphore de l'Acadie, mais une métaphore d'une certaine civilisation occidentale dans laquelle se trouve aussi une certaine Acadie, celle pour qui un certain intégrisme domine le présent » (2008b : 85). Il est intéressant de voir que Lonergan, dans sa critique de la pièce, y décèle tout de suite

une dimension universelle, alors que Bourque relève le particularisme de la pièce. Or, dans le programme de la pièce, dont un extrait figure dans l'ouvrage de Lonergan (2015 : 286-287), Herménégilde Chiasson écrit que la pièce « est une réflexion sur la spiritualité ». Il ajoute que

[l]e drame de Conrad, qui a appris les Évangiles par cœur, est en fait le drame de plusieurs personnes qui réalisent de nos jours le vide immense que crée cette absence de spiritualité remplacée par le cynisme et le doute continuels auxquels nous, en tant que membres de la société, avons à faire face et dont nous avons à subir les effets. (Chiasson cité par Lonergan, 2015 : 286)

La dimension universaliste de l'œuvre, relevée par Lonergan et confirmée par Chiasson lui-même dans le programme du spectacle, est inscrite à même sa structure. En effet, le rapport intertextuel aux Évangiles et à la Passion du Christ contribue à rendre cette œuvre universelle, tout en la connotant, surtout auprès d'un public/lectorat culturellement catholique.

Conclusion

Parmi toutes les œuvres de mon corpus, *Li Rvinant*, de Rhéal Cenerini, correspond le mieux à la définition proposée par Mireille Losco-Lena. Il s'agit certainement d'un mystère moderne. J'ai beaucoup parlé de cette œuvre dans le premier chapitre et j'y reviendrai dans le dernier. Sans vouloir m'étendre inutilement sur cette œuvre, j'y reviens maintenant simplement pour réitérer la fonction structurante du religieux dans la dramaturgie occidentale et, par extension, franco-canadienne, et l'efficacité du modèle dramaturgique du mystère, ainsi que de l'intertextualité biblique ou, à tout le moins, religieuse, pour rendre compte de la société.

La pièce *Li Rvinant* est divisée en 14 tableaux qui sont autant de stations de la Passion du Christ que de celle du protagoniste James Coutu qui est engagé dans une mission similaire à celle de Jésus et de Louis Riel : se sacrifier pour libérer son peuple. Ainsi, Rhéal Cenerini adopte le modèle dramaturgique du mystère, faisant de sa pièce un véritable drame à stations. Cette fois-ci, cette œuvre correspond davantage à la définition de Sarrazac, notamment quant

à la caractérisation du personnage. À l'instar du protagoniste du *Chemin de Damas* de Strindberg, James Coutu est un personnage solitaire, errant. Mais la pièce *Li Rvinant*, comme son titre l'indique, ne porte pas justement sur cette errance, mais bien sur le retour du protagoniste, retour qui déclenche une série d'actions dont nous sommes témoins et s'inscrit dans un temps limité et précis. Par son identification au Christ, mais aussi à Louis Riel, et par son ancrage dans la culture métisse (par la langue notamment), le personnage témoigne, plus que quiconque, de la réalité de sa société, ce qui résonne tout particulièrement auprès d'un public francophone et métis de l'Ouest canadien. La structure de la *Passion* contribue également à une certaine familiarité :

Le fait qu'on reconnaisse et anticipe la fin de l'histoire du protagoniste relève du principe que tout croyant vénère : l'espoir qu'un jour la justice et la vérité nous seront acquises. Cenerini se complaît à recourir à des histoires d'un passé bien connu, celles du Christ et celles de Louis David Riel pour surligner certaines correspondances et ressemblances entre ces hommes et son héros revenu pour lutter pour les siens. *Li rvinant*, tout en s'engageant, déclenche chez son peuple une conscientisation de son statut unique, il se montre fier de cette identité qu'il partage avec les siens et se dit prêt à mourir pour protéger leurs droits inaliénables. (Gaboury-Diallo et Hrynshyn, 2012 : 236)

Cela rejoint les propos de Mireille Losco-Lena qui indique que la « *présence* polymorphe » du mystère « renvoie à une lecture fondamentalement politique de la figure du Christ et à une relation de ferveur entre scène et salle » (2015 : 349). Elle précise que la « figure [christique] permet aux dramaturges contemporains de faire un théâtre pour les victimes qui ne soit pas un théâtre victimaire : les personnages ont en effet une grandeur, une beauté et une dignité qui empruntent à l'interprétation chrétienne » (Losco-Lena, 2015 : 357). En effet, elle semble considérer que la résurgence du mystère dans la dramaturgie contemporaine relèverait d'une idéologie et d'une ferveur qui seraient moins religieuses (voire pas du tout) et plus politiques ou sociales. Il est vrai que le personnage de Jésus représente, d'une certaine manière, une forme de projet du fait de sa mission et, en ce sens, le personnage du *Rvinant* propose lui aussi un projet. Il le propose aux autres personnages de la pièce, mais aussi au public,

directement interpellé par la proximité relative des références historiques et religieuses évoquées. Cette lecture politique se trouve aussi, dans une moindre mesure, chez Chiasson dans *Pour une fois*. Ainsi, si je dis que *Li Rvinant* est une pièce exemplaire de la résurgence du mystère médiéval, c'est parce qu'elle témoigne de la « *présence* polymorphe » du mystère dont parle Losco-Lena tant dans sa caractérisation du personnage que dans sa structure calquée sur la Passion. Il ne manque que la référence culturelle au mystère médiéval. Celle-ci est proposée par la mise en scène. Comme il s'agit d'un drame à stations, la pièce implique de nombreux lieux et déplacements. À ce sujet, Gaboury-Diallo et Hrynshyn indiquent que

[L]es didascalies précisent où chaque scène se déroule et ces lieux sont nombreux. Pour sa mise en scène, Roland Mahé a pris la sage décision de projeter sur un écran une diapo indiquant le numéro du tableau et le lieu de l'action. Il projetait ensuite sur l'écran une enluminure ou un tableau religieux du Moyen Âge. (2012 : 238)

C'est donc à travers la mise en scène et les projections que s'effectue la référence culturelle au mystère médiéval, faisant de cette œuvre un véritable mystère contemporain.

Bref, il est clair que le catholicisme joue, encore aujourd'hui, un rôle structurant dans l'écriture dramatique, que ce soit par le truchement d'une intertextualité biblique, théâtrale, religieuse ou encore par l'adoption d'une structure toute faite, celle de la liturgie, du mystère. En fait, le religieux ne se contente pas de structurer les textes sur le plan dramaturgique, mais les structure aussi sur les plans thématique et symbolique. Plus encore, le catholicisme structure la réception des œuvres par le public qui, dans le cas de mon corpus du moins, est essentiellement de culture catholique. Ainsi, les références au religieux contribuent à l'interprétation des textes dramatiques, à la compréhension des enjeux et des personnages dont la caractérisation est marquée par cette culture catholique.

CHAPITRE 3 : LE CATHOLICISME ET LES PERSONNAGES MASCULINS

Il est indéniable que la question de la caractérisation des personnages traverse l'ensemble de cette thèse. Malgré ma volonté de ne pas trop en parler dans les chapitres précédents afin de m'y attarder davantage dans ce chapitre, j'ai abordé à quelques reprises la question du personnage simplement parce que, si le catholicisme joue un rôle à la fois référentiel et structurant dans les œuvres de mon corpus, le « personnage » joue également le même rôle à l'intérieur des textes étudiés. Bien souvent référentiel, le personnage joue toujours un rôle structurant, « organisant les étapes du récit, construisant la fable, guidant la matière narrative autour d'un schéma dynamique » (Pavis, 2019 : 397), et ce rôle est forcément teinté par cette culture catholique. Il devient donc assez ardu de séparer le personnage de la référence religieuse, alors que celui-là n'est bien souvent qu'une de ses multiples incarnations. En ce sens, le catholicisme joue un rôle de premier plan dans la caractérisation des personnages de mon corpus, faisant d'eux une sorte de modèle moins à imiter qu'à reconnaître.

Robert Abirached affirme que « le personnage de théâtre, toujours singulier, [est] toujours doublé d'une ombre immédiatement reconnaissable [...], par cette raison surtout qu'il porte les marques d'un imaginaire collectif » (1994 [1978] : 41). Il identifie « trois modes de cristallisation du personnage dans l'imaginaire collectif » :

Le personnage est tantôt en consonance avec la mémoire de son public, et il porte alors les reflets parfaitement repérables d'un système d'images exemplaires, valorisées par l'idéologie de son époque et rassemblées dans un trésor pour l'usage des générations suivantes. Tantôt il est relié à un imaginaire social, producteur de types familiers à chacun et où chacun, dans la collectivité, aime à reconnaître sa vision de la vie quotidienne, des croyances et de la morale du groupe : il est alors soumis à un code, admis par tous, qui fonde une typologie générale des rôles et des modes d'expression. Tantôt enfin, le personnage est en liaison avec les instances fondatrices de l'inconscient collectif, et on perçoit alors en lui, par transparence, la filigrane des ombres archétypales. (Abirached, 1994 [1978] : 42)

Selon les œuvres étudiées jusqu'à maintenant, les personnages sollicitent tantôt « l'imaginaire culturel » (Abirached, 1994 [1978] : 44), tantôt « l'imaginaire social », tantôt « l'inconscient

collectif », et cela est d'autant plus vrai chez les personnages masculins qui sont appelés à endosser tantôt la figure du Christ, tantôt celle du prêtre, tantôt celle du père et du fils.

Pour Abirached, le personnage entretient avec l'imaginaire collectif un rapport étroit qui contribue à sa réception par le lecteur qui reconnaît, par un processus d'identification, certains modèles, certains types précis. Il est en quelque sorte « référentiel ». À ce sujet, Abirached affirme que « [r]eligion, légende, histoire et culture : voilà les quatre sources où puise une collectivité pour se constituer une mémoire commune et affirmer son identité en tant que telle » (1994 [1978] : 42-43). Ainsi,

[l]es personnages de type culturel, portés par une connaissance collective variablement populaire ou érudite¹³², ont pour spécificité que le lecteur est averti de ce qui va leur arriver, et qu'il a des attentes concernant ce qu'il sait être leurs qualités. C'est la manière dont sont présentés les faits la manière dont les protagonistes y réagissent qui le pousse à réentendre une histoire qu'il connaît déjà plus ou moins par cœur. (Ryngaert et Sermon, 2006 : 142-143)

Ryngaert et Sermon affirment d'ailleurs que « [l]e référent est très fort si la pièce est historique ou si elle met en jeu des personnages prenant pour modèles plus ou moins explicites des personnes célèbres ou connues » ou encore s'il s'agit de « textes qui reprennent un personnage déjà inspiré de la mythologie, et qui travaillent dans ce cas à l'édification de mythes modernes, y compris avec une bonne dose d'ironie ou de parodie » (Ryngaert et Sermon, 2006 : 27). Certaines œuvres de mon corpus, dont *Li Rvinant* et *Le Christ est apparu au Gun Club*, proposent un personnage central qui s'identifie au Christ. Cette figure christique, particulièrement déconstruite dans l'œuvre de Chiasson, est immédiatement reconnaissable par un public acadien ou franco-canadien. La dimension christique de Simon, dans *Les*

¹³² Dans *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Robert Abirached affirme que « l'échec de la tragédie humaniste du XVI^e siècle » s'explique notamment par le fait que les références mythologiques n'étaient connues que par un nombre restreint de personnes, réduisant considérablement la portée de ce théâtre. Il ajoute que si « la familiarité avec les figures du passé vien[t] à s'estomper et qu'un public privé de mémoire culturelle vien[t] à accéder au théâtre », la « tragédie mythologique » tend à disparaître au profit de textes qui mettent de l'avant « des personnages plus aisément identifiables » (1994 [1978] : 44). Dans ce contexte, l'imaginaire collectif québécois et franco-canadien est certes marqué d'abord et avant tout par le catholicisme, pilier de la société canadienne-française et source d'une mythologie qui lui est propre.

Feluettes, est également évoquée par les personnages, dont son propre père. Mais contrairement aux protagonistes des œuvres de Cenerini et de Chiasson, Simon se voit attribuer cette identité de manière bien involontaire. Il s'identifie davantage au mythe de saint Sébastien, référence peut-être un peu moins accessible au grand public (et à l'entourage de Simon, peu scolarisé et peu intéressé par le théâtre de collège), mais dont les codes et le contexte sont bien expliqués dans le texte et participent à un univers symbolique signifiant pour un public québécois de culture catholique.

Cela dit, même si le personnage est évidemment (voire éminemment) référentiel dans le drame historique, en particulier dans les pièces qui font référence à des personnages qui ont réellement existé¹³³, il est important de souligner que la plupart des personnages de mon corpus sont essentiellement fictifs et qu'ils empruntent à des figures culturelles importantes, et notamment religieuses, des caractéristiques précises. D'ailleurs, d'autres personnages bibliques sont régulièrement évoqués dans mon corpus, notamment Abraham, autre modèle de masculinité. Si on retient surtout du Christ sa dimension salvatrice et positive – et aussi sa qualité de Fils, on retient d'Abraham sa violence et les choix inhérents à sa qualité de Père. Le Père et le Fils sont par ailleurs les fondements du catholicisme, ses figures dominantes (avec l'Esprit Saint)¹³⁴ et bien souvent, c'est la relation entre ces deux personnages, tantôt archétypaux, tantôt issus d'un imaginaire social forgé par le patriarcat propre aux sociétés

¹³³ Georges Zaragoza affirme que « [l]a tâche du dramaturge est [...] de faire en sorte qu'il y ait une certaine coïncidence entre le personnage à qui il prête un discours, des émotions, des actions et celui que le mythe ou la légende nous dit qu'il a été » (2006 : 113). Il ajoute que l'auteur doit « présenter son personnage avec assez de caractères qui permettent la référence, mais également des éléments de nouveauté qui la justifient », étant donné que la mise en scène d'un personnage référentiel « doit être capable de dire quelque chose aux spectateurs contemporains de l'écriture de la pièce » (Zaragoza, 2006 : 113).

¹³⁴ Il existe bien entendu d'autres figures importantes, notamment féminines, dont Marie et Marie-Madeleine. Si la première incarne à la fois la figure de la Vierge et celle de la Mère, la seconde représente plutôt la « prostituée ». Cette trinité est d'ailleurs au cœur de la célèbre pièce de Denise Boucher, *Les fées ont soif* (1978). Pour des raisons de cohérence et de concision, j'ai décidé de me concentrer sur des dramaturges masculins et sur les figures masculines qu'ils convoquent, mais il est clair que les auteurs de mon corpus sollicitent également ces références féminines, quoique dans une proportion assez faible.

chrétiennes, qui constitue bien souvent le nœud de l'intrigue. François Ouellet affirme que dans la littérature, « le père est un signifiant, une représentation symbolique symptomatique d'un fait de société patriarcale, d'un état du "discours social". Il est une métaphore. » (Ouellet, 2025 : 14). Forgé par une série de valeurs, mais aussi de modèles chrétiens, les différents pères dans les œuvres de mon corpus sont inévitablement le fruit de leur société et transmettent cet ensemble de valeurs à leur fils. C'est souvent cette transmission qui fait défaut, soit parce que le fils refuse cet héritage, jugé parfois trop lourd à porter, trop éloigné de ses propres valeurs, soit parce qu'il n'arrive tout simplement pas à le saisir, en raison du changement paradigmatique majeur qui survient entre le père et le fils, ce qui mène à d'importants conflits intergénérationnels. Les personnages masculins sont bien souvent encarcannés dans leur condition de père ou de fils, ce qui influence aussi les autres relations familiales et amoureuses. Cette question d'héritage et de rapport problématique au passé se trouve au cœur de la trilogie de Michel Ouellette, mais aussi chez Chiasson. Chez Bouchard, le problème est moins le passé que l'avenir, celui-ci étant difficile à concevoir en raison, notamment, des tabous liés à l'homosexualité, mais aussi, plus généralement, d'une certaine idée du progrès qui vient détruire plutôt que construire.

À la lecture des œuvres de mon corpus, une dernière figure se détache nettement : celle du prêtre. Encore une fois, cette figure, comme toutes celles évoquées jusqu'à maintenant, se situe au carrefour des imaginaires culturel, social et inconscient. Abirached affirme « [qu'il] arrive, bien entendu, que ces trois jeux de signes s'entrecroisent dans la même figure, ou deux d'entre eux, selon des angles à valeur infiniment variable » (1994 [1978] : 42). Ainsi, le prêtre, personnage très ambivalent dans mon corpus, parfois présenté comme pur et vertueux, parfois présenté comme un traître ou un opposant, se voit caractérisé par sa fonction, mais aussi par sa condition de fils et de frère, d'homme, ou encore d'objet de désir. Il se voit également

caractérisé par sa place dans l'Histoire, comme nous le verrons dans le cas de *Li Rvinant* ou encore *Kolbe*, de Rhéal Cenerini.

Bref, ce chapitre vise à dégager le rôle du catholicisme dans la caractérisation des personnages masculins. Le religieux joue, dans les œuvres de mon corpus, un rôle référentiel et structurant. Il joue également un rôle actantiel, en ce sens que le catholicisme informe la caractérisation des personnages, ainsi que leur discours et leurs actions. Ils sont investis d'une série de valeurs, mais aussi de symboles qui émanent d'une culture patriarcale catholique et, par le fait même, canadienne-française.

La figure du Christ

François Ouellet s'est particulièrement intéressé à la figure du Christ dans le roman québécois. Il affirme d'abord que « [d]ans le roman contemporain », comme le suggérait Gilles Marcotte par rapport au roman de la première moitié du XX^e siècle, « il est clair que, comme il y a cent ans, comme il y a cinquante ans, non seulement la présence de la référence religieuse s'est maintenue, mais – en dépit du mode subversif avec lequel le roman l'investit – ce référent s'exprime encore et toujours sur le mode de la Faute » (Ouellet, 2003a : 136). Il ajoute que « [l]a référence au Christ est de loin le discours religieux qui est privilégié par le roman aujourd'hui » et que tous les personnages qui l'adoptent comme modèle « sont profondément coupables, non pas parce qu'ils ont nécessairement commis un crime, mais plutôt parce qu'ils ont intériorisé un sentiment de culpabilité » (2003a : 137). Enfin, Ouellet indique que

Ce n'est [...] pas la figure du Christ *pour elle-même* qui intéresse au premier abord les romanciers. [...] Ce qui compte, c'est la référence christique, c'est essentiellement l'idée même que l'écrivain s'en fait, selon un processus d'intériorisation de la culture biblique et suivant une volonté de transposition ou de symbolisation qui peut être tout aussi bien parodique qu'hagiographique. (2003a : 138. C'est l'auteur qui souligne)

Cette référence christique, particulièrement signifiante et exemplaire pour un lectorat de culture catholique, permet précisément aux romanciers québécois l'expression, « la mise en

récit de la souffrance humaine et du sentiment de culpabilité » (Ouellet, 2003a : 138), sentiment qui habite de nombreux personnages masculins, notamment dans les pièces de mon corpus. Cela est d'autant plus vrai pour les œuvres dont la structure dramatique est empruntée à la Passion du Christ : « [l]a Passion est un itinéraire de souffrance. Selon le modèle christique, elle concerne un individu cerné par une meute persécutrice » (Sarrazac, 2016 : 83). Si la « meute persécutrice » est moins évidente dans *Le Christ est apparu au Gun Club* et dans *Les Feluettes* étant donné leur relative distance du modèle christique (Scalia, 2001) et surtout, des événements propres à l'intertexte biblique (les membres du Sanhedrin ne sont pas représentés par exemple, ou encore les pièces, malgré leur inscription dans le « social », relèvent davantage de l'intime ou de la cellule familiale), elle transparaît de façon assez claire dans *Li Rvinant*, de Rhéal Cenerini, alors qu'il s'agit certainement de la pièce qui sollicite le plus explicitement la référence christique. En effet, j'ai déjà mentionné qu'un étroit rapport intertextuel existe entre la pièce et les Évangiles. Ce rapport s'inscrit dans la structure de la pièce, calquée sur la Passion du Christ, dans le cadre référentiel de l'œuvre (la référence religieuse permettant la création ou la réactivation de l'espace canadien-français ou, dans ce cas particulier, un espace métis), mais aussi (et peut-être même surtout) dans la caractérisation de l'ensemble des personnages qui sont pour la plupart le fruit d'une transposition des personnages de la Passion du Christ dont ils sont l'alter ego.

Cette transposition, pour reprendre la terminologie de Ouellet, ne s'inscrit pas du tout dans une entreprise parodique, mais plutôt hagiographique dans la mesure où la pièce relate le retour, les miracles et la mort de James Coutu, un Métis, dont la mission est de libérer son village du joug d'Ed Champagne, surnommé « l'empreur », propriétaire du bar, proxénète et principal « commerçant du village » (LR : 15). Cenerini transpose la Passion du Christ et les événements qui la composent dans la vie de son protagoniste et dans la cause qu'il défend,

structurant ainsi la pièce sur le plan formel, mais aussi actantiel. En effet, chaque tableau correspond à des épisodes bibliques relatés dans les Évangiles, mais dont le contexte a été modifié pour correspondre au cadre spatio-temporel de la pièce, soit celui d'une « communauté de pêcheurs métis du Manitoba à la fin des années 1960 » (LR : 15). Dépassant le simple emprunt, voire la simple allusion, le protagoniste de *Li Rvinant* est une « véritable » figure christique. Selon Bill Scalia, « *Writers often use the term “Christ-figure” in a general sense to describe acts, elements, and images of the Christ of the gospels that fictional characters appropriate (for any number of reasons)* » (2001 : 77). Mais il affirme que

The true Christ-figure is more than a mere allusion to Christ (which remains the domain of characters who perform Christ-like acts). The life of Christ is necessarily bound up in the acts of Christ; they are, again, inseparable. Thus, a character in a film may utilize acts of Christ with or without consciously allegorizing Christ, whereas the Christ-figure will express the life/works of Christ in a new context, and from a different perspective, as an iconic representation of Christ. » (2001 : 81)

Scalia ajoute que « *The importance of this recognition is that though characters may symbolize Christ's actions, only the Christ-figure allegorizes the significance of the life; that is, the Christ-figure will enact not the person of Jesus, but the deeper messianic purpose of the whole life of Christ* » (2001 : 81). Enfin, pour Scalia, « *the life of Jesus and the acts of Christ are necessarily connected in the representation of the Christ-figure* » (2001 : 77). Ainsi, une « véritable » figure christique ne pourrait l'être que par une réelle transposition, voire une superposition, des actions du Christ avec celle du personnage fictif, et ce, tout en conservant le projet messianique qu'on retrouve dans les Évangiles. Dans *Li Rvinant*, il n'y a pas de doute que le personnage de James Coutu dont le nom, comme on l'a vu¹³⁵, rappelle les initiales du Christ, se présente comme un messie¹³⁶ et que son retour dans son village se veut libérateur. Il est clair également que la plupart des actions commises par le protagoniste renvoient à des

¹³⁵ Voir Chapitre 1.

¹³⁶ Selon le *Larousse*, un messie est un « [p]ersonnage providentiel qui mettra fin à l'ordre présent, imparfait ou mauvais, et instaurera un ordre de justice et de bonheur » (*Larousse*, « Messie »).

actions qui sont relatées dans les Évangiles, et que celles-ci servent directement à la réalisation de son projet messianique, ou plutôt de sa mission qui lui a été confiée par « [l]i Crisse ipi Louis Riel » (*LR* : 38). Cette filiation n'est pas anodine :

[...] il devient vite apparent [que Cenerini] inscrit [*Li Rvinant*] dans le prolongement d'une autre vie très connue, celle du premier chef des Métis du Nord-Ouest canadien, Louis David Riel. Non content d'ancrer ce drame dans un contexte socioculturel typé (où les Métis font la pêche artisanale l'hiver, fabriquent toujours leur galette et des boulettes et prennent parfois un petit coup), Cenerini développe un scénario aux échos familiaux. (Gaboury-Dialo et Hrynshyn, 2012 : 231)

En effet, *Li Rvinant* est doublement familier en raison de son rapport étroit avec les Évangiles et la vie de Louis Riel, ou plutôt avec ses écrits, alors que Coutu en reprend certains passages. Ici, le recours à la référence christique directe, mais aussi médiatisée par la référence à Riel, permet au dramaturge la construction d'une œuvre et d'un personnage véritablement christique, tant par les actions qu'il commet, calquées sur celles du Christ, que par le projet qu'il défend, calqué sur celui de Louis Riel, au demeurant particulièrement messianique. Il induit également au lecteur-spectateur une certaine interprétation : « d'une part, le texte transforme le matériau intertextuel, le texte agit comme une force productive, il produit du sens à partir d'éléments d'emprunt; d'autre part, le texte interpelle le lecteur, dont le rôle est de saisir comment l'intégration de tel intertexte construit le texte et sa signification » (Ouellet, 2003b : 453).

Dès le deuxième tableau, Coutu annonce à Maddy la raison de son retour : « I m'ont djiit kansi ksa serait l'temps, i mrenvoyaient dans mon village. Ipi là kjallais mourir mé ksa serait pour erdonni la vie à lis ceuses ki en avaient pu » (*LR* :39). En fait, il revient au village pour former une coop de pêcheurs afin de mettre un terme au monopole exercé par Ed Champagne. Les pêcheurs du village n'ont d'autre choix que de vendre leur poisson à Champagne, qui gère toute la chaîne de distribution, profitant de son statut, mais aussi de sa richesse relative, pour manipuler les villageois, ainsi que le curé, et instaurer une forme de

domination économique et, par extension, sociale. Pour mener à terme sa mission, Coutu doit convaincre les pêcheurs de le suivre, et il commence par son beau-frère, Pierre Allard. Cela rappelle évidemment les apôtres et encore une fois, l'onomastique est significative. Il retrouve donc Pierre sur le lac et effectue son premier miracle, soit la « pêche miraculeuse » :

JAMES : Tchu devrais checki tis rets. [...] Jpense kili plein.

[...]

PIERRE : Ça fait cinq minutes kili dans l'ou, James. Ci pas pour t'insulti mé...

JAMES : Dis rets, ça sdichire-tchi kansi kila troup d'pwaissoun didans?

[...]

PIERRE : Ça mé jamais arrivi... [...] Ah ben chwair!

JAMES : Kossi kila?

PIERRE : Ili plein!

JAMES : Ci ça keu j'pensais.

PIERRE : Ci toué kila fait ça, James?

JAMES : Mouè? Noun

PIERRE : Stimpossibe.

JAMES : Ç'a pas d'l'air à ça... J'ai dbisouin d'touè, Pit.

PIERRE : Ci mouè kila dbisouin d'ton aide, James. Jsou pas capabe d'tchiri ma rets!

JAMES : Ensembe, oun put changi bain dis affères icitte.

PIERRE : J'yenk ain pêcheur, mouè

JAMES : Ci ça ki mfaut – ain pêcheur d'hommes. (LR : 47-48)

La référence intertextuelle est très claire. En effet, l'expression « pêcheur d'hommes » est commune aux trois Évangiles synoptiques (Mt 3, 18-22; Mc 1, 16-20; Lc 5, 1-11), mais ce n'est que dans l'Évangile de Luc que se trouve l'épisode de la pêche miraculeuse qui a convaincu Pierre, mais aussi Jean, Jacques et André, de suivre le Christ et de devenir ses premiers disciples. James Coutu, investi d'une mission évangélique, est aussi investi de

l'Esprit-Saint, étant capable de miracles pour convaincre les pêcheurs de former la coop. Plus qu'une simple représentation du Christ, il en est une véritable incarnation. Plus tard, James va également réussir à ressusciter Sophie, l'une des filles de Louise et d'Elzéar Parenteau, qui est restée de longues minutes dans le lac : « Oun dirait kali rvinue back » (LR : 63). Cet épisode s'apparente à celui de la résurrection de la fille de Jaïre, commun encore une fois aux trois Évangiles synoptiques (Mt 9, 18-26; Mc 5, 21-43; Lc 8, 40-56). Cela dit, les circonstances sont bien différentes, alors que la mort de la petite fille (et de sa sœur, qui elle, ne survit pas) est causée par le lac et par une noyade, ce qui n'est pas évoqué dans la Bible. Mais cette mort, causée par la glace trop mince, est davantage conforme à l'espace dramaturgique construit par Cenerini. Cela ne dénature pas non plus le sens de l'hypotexte. En mettant l'accent sur les miracles¹³⁷, Cenerini tente, un peu comme Luc dans son Évangile, de mettre de l'avant le caractère éminemment salvateur du protagoniste. Et si tous les Évangiles semblent avoir servi à l'élaboration du personnage de James Coutu et de la structure de la pièce, l'Évangile de Luc semble être le principal hypotexte¹³⁸. Cela est significatif. Le prêtre et théologien anglican Will

¹³⁷ D'autres miracles effectués par James Coutu sont évoqués dans la pièce dont celui que raconte Pit à son épouse Marthe : « Li pchit à Virginie, li ptchi Daniel avec la patte croche, sa mère, ça la amini wair James ou bord dju lac ipi ila guiri luitou! » (LR : 67). On le surnomme alors « li guirissux » et ces miracles permettent à James de convaincre certaines personnes de le suivre. Mais à l'instar des Évangiles, cela a aussi pour effet d'alerter les autorités qui voit tout cela d'un très mauvais œil.

¹³⁸ Parmi les indices qui me permettent de faire une telle affirmation, il y a le choix de mettre en scène, comme je l'ai mentionné au chapitre 1, le personnage de Marthe, telle qu'elle apparaît chez Luc (voir p. 70). Dans *Li Rvinant*, Marthe ne veut pas que son frère reste à la maison, car elle craint pour sa vie, étant donné son retour d'exil. Toutefois, elle insiste pour le nourrir avant qu'il parte et reproche à Maddy, son engagée, de n'écouter que son frère et de ne pas effectuer le travail pour lequel elle a été engagée. À l'instar de la Marthe de l'Évangile de Luc, qui s'occupe des repas de son voisin, la sœur de James Coutu prépare les repas pour son mari et l'ensemble des pêcheurs. Dans l'Évangile de Jean, Marthe est la sœur de Marie de Béthanie et de Lazare. Ce dernier n'est ni mentionné chez Luc ni présent dans *Li Rvinant*. En revanche, Maddy Courchesne, la jeune engagée de Marthe, dont le nom rappelle Marie-Madeleine bien entendu, correspond à Marie de Magdala, mais aussi à Marie de Béthanie. Dans le deuxième tableau de la pièce, pendant que Marthe s'énervait non seulement à cause de l'arrivée de son frère, mais aussi du retard dans la préparation de la galette, Maddy demeure calme, ouverte et surtout très réceptive à l'histoire du Rvinant. Cette attitude correspond à celle de Marie dans l'Évangile de Luc (10:38-42). De plus, Maddy, dans ses élans amoureux envers James Coutu, évoque la « femme-picheresse, kansî kila achti dju parfum bain cher pour verser ça su Jisus sis pyids ipi ka lis essuyi avec sis chvux... » (LR : 102). Cet épisode de la femme pécheresse n'est présent que dans l'Évangile de Luc (7:38-50). L'onction des pieds de Jésus, présente aussi chez Marc et Jean, est plutôt associée à Marie de Béthanie, clairement identifiée chez Jean, mais pas chez

Rose-Moore¹³⁹ nous invite à nous poser la question suivante : « *When we talk about Jesus, whose idea of Jesus are we talking about?* » (2022 : 154). Il suggère, comme plusieurs théologiens avant lui, que les Évangiles présentent différentes versions de Jésus, versions qui ne remettent pas en question, foi oblige, l'historicité du personnage. En se fondant sur les travaux de Richard Burridge, Rose-Moore affirme que

The Gospel of Luke is usually symbolized by the ox. In the ancient world, according to Burridge, the ox was both a piece of powerful machinery for harvesting and agriculture, and a symbol of burden. We often associate the ox with lowliness, which accounts for Jesus' care for social outcasts such as the poor, sex workers, women, the hungry and tax collectors in this Gospel. (2022 : 155)

Il postule également que « *[a]s the New Testament presents depict [sic] several Jesuses, so they depict several masculinities* » (Moore, 2022 : 157). Se fondant cette fois-ci sur les travaux de Colleen M. Conway, il affirme que « *[t]he Gospel of Luke is the most concerned with fitting Jesus into the Greco-Roman ideal of what it means to be a man* » et que « *Conway notes that Jesus is also commonly referred to as 'saviour'* » (Moore, 2022 : 160). En effet, Colleen Conway indique que « *the Lukan Jesus is associated with salvation and described as the bringer of peace* » (2008 : 130). Elle ajoute que dans les Actes des Apôtres, textes attribués à l'évangéliste Luc, la dimension salvatrice du Christ, mise de l'avant par Pierre, peut être perçue « *as a bold challenge to imperial authority* » (Conway, 2008 : 130). La référence à l'autorité impériale dans les textes attribués à Luc est intéressante étant donné que « l'empreur » est l'antagoniste de *Li Rvinant*, et le retour de ce dernier est une opposition directe à l'autorité impériale exercée par Ed Champagne.

Tout ceci peut sembler être un long détour pour revenir au protagoniste de la pièce, mais cela me permet de répondre peut-être mieux à la fameuse question de Will Moore :

Luc ni chez Marc. Ainsi, avec son personnage de Maddy, Rhéal Cenerini semble perpétuer la confusion entourant les personnages bibliques de Marie de Béthanie et de Marie-Madeleine, en empruntant certaines caractéristiques, certaines actions.

¹³⁹ Lors de la parution de son ouvrage, il portait le nom de Will Moore.

« *When we talk about Jesus, whose idea of Jesus are we talking about?* » Et si je modifie un peu la question pour mon propos : à quelle vision de Jésus correspond James Coutu? Cette question est intéressante puisqu'elle pourra aussi répondre à la question sous-jacente à ce chapitre : quelles sont les diverses masculinités développées dans mon corpus? En fait, en acceptant que le Jésus lucanien soit associé à l'idée du salut, présenté à la fois comme un Sauveur et un Messie, et en considérant que la pièce de Cenerini s'inscrive dans une Histoire particulière, celle du combat des Métis et de Louis Riel, il est clair que la caractéristique principale de James Coutu est sa capacité salvatrice, ce qui en fait un Messie certes, mais un homme qui n'est pas tout à fait comme les autres. C'est ici que le rapport à Louis Riel prend tout son sens. En effet, Riel s'autoproclame, dès 1875, « le premier prophète du Nouveau-Monde » (Martel, Campbell et Flanagan, 2019 : 66)¹⁴⁰. Gilles Martel, Glen Campbell et Thomas Flanagan identifient les principales caractéristiques de la « conscience prophétique de Riel » :

- 1) La conscience prophétique de Riel sera marquée d'un fort sentiment d'appartenance métisse.
- 2) L'intensité de cette conscience prophétique lui permettra d'amortir et d'absorber les plus durs coups du sort et les chocs émotifs les plus violents.
- 3) Cette conscience prophétique s'articulera autour d'une conception « némésiaque » de l'histoire, c'est-à-dire autour de l'idée que la justice vengeresse de Dieu est à l'œuvre dans l'histoire des individus et des nations.
- 4) Enfin, elle s'appuiera sur la conviction d'une continuité entre la mission du peuple juif et celle du peuple métis. (2019 : 68)

Si l'on regarde de plus près ces caractéristiques, on peut constater que Cenerini va reprendre certains de ces éléments dans sa pièce de théâtre, notamment le rapport étroit entre le peuple juif et le peuple métis en lien avec la mission de James Coutu, mais va mettre de côté la dimension « némésiaque » de la conscience prophétique de Riel. Comme je l'ai déjà mentionné au premier chapitre, Coutu, à l'instar de Louis Riel, est persuadé que son peuple est

¹⁴⁰ Pour une analyse du caractère messianique, prophétique, de Louis Riel, voir d'abord Martel, 1984, mais aussi Flanagan, 1996, Labelle, 1999. Dans *Li Rvinant*, c'est Jésus qui attribue cette épithète à James Coutu : « Celui-ci ili li prophète dju nouvou moune, li prophète dju nouvou moune keu j'ai cryi » (LR : 39).

un peuple choisi par Dieu, et la référence au peuple juif est évidente : « Tchu wais, li boun Dju, ça chwaisit lis Mitchifs pour éte son peupe ipi ça accepti klis Mitchifs, ça souffe ipi ksa sfasse moki duz ôtes ipi ksa sfasse prâne toutte skeu ci ki yappartichient » (*LR* : 109). Mais Coutu revient tout au long de la pièce sur ce qui constitue, selon lui, un Métis. D'une part, il affirme que les Métis doivent être libres : « Mé, lis Mitchifs, ci pas faite pour éte dis engagis – ci pas faite pour sfère djire kossi fère ipi pour accepti toutte ci koun leu djit. Dis Mitchifs, ci pas fait pour wair sis filles sfère gaspilli par dis itrangis kansik ça pourrait éte en train dgagni sa vie honnêtement » (*LR* : 76). D'autre part, sa conception du Métis est ouverte, voire universelle : « Lis criyatchures, ça bisouin di sméli. Ci comme kantesse li soleil ipi la lune, ça srencontre dans l'ciel ipi ki smet à fère nwair en plein jour – ain tout sel, ça porrait pas l'fère – ça prend lis dux pour montri comme ci keu l'boun Dju, ili capabe » (*LR* : 95-96). Ainsi, si Jésus est métis (« [m]otchi Juif – motchi Dju[, ç]a fait ain Mitchif » (*LR* : 95)), l'abbé Jude peut l'être lui aussi :

L'ABBÉ : Je ne suis pas métis.

JAMES : Tchu pux l'divnir.

L'ABBÉ : Qu'est-ce que ça veut dire?

JAMES : Ça veut djire awair li sang méli – li sang dis pauvres criatchures ipi dju boun Dju toutte en même temps. (*LR* : 130)

Cette conception du Métis, universelle et inclusive, est particulièrement intéressante et s'éloigne, d'une certaine manière, de Louis Riel, dont le nationalisme était fort et assumé. Comme l'affirment Gaboury-Diallo et Hrynshyn, la pièce propose donc une « idéalisation du métissage » (2012 : 234) et, malgré la fin de la pièce, tragique à l'instar de celle de Jésus, mais aussi de celle de Louis Riel, la pièce se veut une véritable ode à la solidarité et à la réconciliation :

en dépit de la mort du héros, l'objectif principal doit être atteint : tous sont interpellés, motivés par le geste sacrificiel du jeune homme. De ce fait, le spectateur comprend que la portée du message se cristallise en un ou deux mots : foi et espérance. Tous entendent et comprennent cette idée toute simple : œuvrer pour un meilleur avenir doit toujours être possible, surtout pour ceux qui se sentent bafoués et négligés par les grandes puissances, quelles qu'elles soient. (Gaboury-Diallo et Hrynshyn, 2012 : 237)

Bref, *Li Rvinant* de Rhéal Cenerini est une pièce de théâtre qui s'appuie sur les Évangiles et sur les écrits et la vie de Louis Riel pour proposer un message actuel d'espoir et d'unité. À l'instar du Jésus de l'Évangile de Luc, James Coutu prend le parti des opprimés, donne la parole, voire une certaine agentivité, aux femmes, et se sacrifie pour libérer son peuple, un peuple choisi par Dieu, certes, mais dont les membres peuvent aussi choisir, par le truchement du métissage, d'y appartenir. Il y a quelque chose de l'ordre du divin chez Coutu, ne serait-ce que par les miracles qu'il accomplit, ou encore par sa furtivité, le personnage apparaissant et disparaissant sans laisser de traces, mais il y a aussi, et peut-être surtout, quelque chose de particulièrement humain. Comme le mentionnent Gaboury-Diallo et Hrynshyn, Rhéal Cenerini superpose la vie de son protagoniste à celle de Louis Riel en associant à Coutu des événements réels de la vie du célèbre Métis :

Ainsi, par exemple, à l'instar de Riel, à qui on refusa la main d'une Québécoise parce qu'il était métis, James Coutu se voit refuser la main de Louise Champagne, la fille de l'antagoniste Ed. D'autres parallèles sont établis : Riel connaîtra l'exil, tout comme Coutu sera menacé et banni du village pour avoir osé aimer une femme blanche. Il se battra contre l'ennemi, mais ne reculera pas devant la mort à la fin de la pièce. Coutu croit à la notion de peuple élu et sera convaincu, comme Riel, qu'il mène une lutte importante pour les siens, cette nouvelle nation choisie par Dieu. (2012 : 232-233)

Les véritables raisons de l'exil de James Coutu ne sont pas tout à fait claires. Il est vrai qu'Ed Champagne ne voulait pas que sa fille entretienne une relation amoureuse avec Coutu, mais Louise a épousé un Métis. Le problème se situe plutôt du côté du père de James et de Marthe qui aurait entretenu une liaison avec l'épouse de Champagne. Comme si cela se transmettait de père en fils, Champagne a maudit la famille et leur maison a été incendiée alors que James était tout jeune. Il n'était pas au courant de cette situation-là, mais cela ne change rien : il est tout de même coupable. Cela n'est pas sans rappeler les tragédies antiques et la notion

d'*hamartia*, ou de faute tragique. On est au théâtre après tout et on ne peut échapper à l'héritage déficient et problématique transmis du père au fils. Mais cette notion de culpabilité n'est pas tout à fait au cœur de la pièce de Cenerini. À la figure christique du « héros-coupable » se substitue plutôt la « figure du héros-Sauveur » (Ouellet, 2003b : 451) qui parvient à défaire la « meute persécutrice ». Malgré ses touches d'humanité empruntées à Louis Riel, malgré son humour et ses rapprochements intimes avec Maddy¹⁴¹, James Coutu est un modèle christique véritable qui est moins à imiter, qu'à suivre. Les valeurs qu'il incarne – le calme et la tempérance, l'ouverture et l'écoute, le parti pris des femmes et des opprimés – font de James Coutu un modèle masculin d'une étonnante contemporanéité¹⁴². Son côté salvateur, messianique, le place résolument du côté de la fiction et ce personnage, dont la caractérisation se situe au carrefour de l'Histoire et de la théologie, est ainsi, comme je le disais, un idéal moins à atteindre qu'à émuler; en outre, puisque James Coutu est issu du peuple opprimé il incarne, en ce sens, un modèle accessible et aussi, concret.

Somme toute, le modèle christique chez Cenerini, du moins dans *Li Rvinant*, est particulièrement opérant. En effet, la vie du Christ ne vient pas seulement contribuer à la caractérisation du protagoniste, mais elle vient en quelque sorte activer le personnage. D'un point de vue actantiel, Jésus est le destinataire dans cette pièce : c'est lui qui donne à James Coutu sa mission et qui lui octroie son statut de prophète. Mais d'un point de vue dramaturgique, la vie de Jésus s'impose comme trame actantielle puisque les actions de Coutu, malgré le contexte métis, sont tirées du récit évangélique. Modèle positif, le Christ permet donc à l'action d'avancer et au peuple de s'émanciper, à la forme de se déployer et à l'intrigue

¹⁴¹ L'Évangile de Luc accorde une place intéressante aux femmes. Mais tout cela participe aussi à faire de *Li Rvinant* une œuvre contemporaine et surtout, une œuvre plus artistique et aussi politique, que prosélyte.

¹⁴² À partir du XIX^e siècle, les auteurs français qui mettront en scène le Christ dans leurs textes de fiction auront tendance à le « ramene[r] à des proportions humaines » (Salas, 2018 : 23).

de se développer. Et Coutu est une figure christique par excellence : ses actions et son message concordent avec ceux du Christ, mais ont été transposés dans un cadre spatiotemporel original, dans un personnage plus grand que nature, mais en même temps, si proche de son peuple et, si proche du lecteur-spectateur qui peut à son tour être un Métis. La figure christique dans *Li Rvinant* est exemplaire, mais elle est pratiquement unique dans mon corpus. En effet, on la retrouve chez Rhéal Cenerini puisque plusieurs de ses textes dramatiques s'inscrivent dans une culture catholique assumée qui, sans être totalement hagiographique (il demeure critique de l'Église par exemple), n'est que très rarement parodique (on retrouve la parodie dans *Aucun motif*, où le personnage principal n'est pas associé au Christ, mais à Ponce Pilate).

Dans *Le Christ est apparu au Gun Club*, Herménégilde Chiasson met en scène, à travers la figure de Conrad Thériault, une incarnation singulière et profondément ambivalente du Christ. Comme je l'ai mentionné au chapitre précédent, le protagoniste s'attribue le rôle principal de sa propre Passion, multipliant les allusions au Nouveau Testament qu'il cite tout au long de sa dernière soirée au bar. La structure même de la pièce, inspirée du Chemin de croix, confère à cette appropriation une portée actantielle claire : Conrad endosse le rôle du Christ, et chaque tableau reproduit, de manière décalée et parodique, l'action principale associée à chacune des stations. Ce jeu de correspondances renforce l'idée que le protagoniste est conçu comme une figure christique, bien que cette identification demeure problématique :

Il semble [...] que, jusqu'à un certain point, Chiasson a cherché à faire de ce personnage une figure christique, mais cette identification ne peut se faire ici que dans la dérision et la raillerie, raillerie double, en fait, de l'Évangile et du personnage lui-même, qui ne peut faire autrement que de déboucher sur le nihilisme. Les références à Dieu, au diable et à la Bible se multiplient dans la bouche de Conrad et revêtent un aspect de plus en plus illogique et incohérent alors qu'il boit et converse avec Simon. (Bourque, 2012 : 11)

Je ne sais pas si les notions de « dérision » ou de « raillerie » sont tout à fait adéquates puisqu'elles impliquent une connotation péjorative que la pièce ne semble pas assumer. Chiasson ne se moque ni du religieux ni du personnage : il met plutôt en évidence le décalage

entre un modèle sacré et un individu incapable de l'incarner. Le traitement de la figure christique est donc parodique non pas au sens d'une moquerie, mais au sens d'un déplacement, d'une transposition où l'écart entre Conrad et son modèle devient signifiant. Ce décalage rend la référence christique inopérante, car contrairement au *Rvinant*, de Cenerini, le protagoniste du *Christ est apparu au Gun Club* n'accède jamais à la dimension salvatrice ou messianique que suppose la figure du Christ, et ce, même si la structure de la pièce suggère qu'il suit une trajectoire christique où la mort apparaît comme un destin inévitable. Il « joue » au Christ sans comprendre son rôle.

À l'instar du Chemin de croix, la pièce retrace les derniers moments de la vie du protagoniste. Après avoir quitté son emploi de réparateur de machines distributrices de Coca-Cola et après avoir quitté sa conjointe, Conrad s'installe au bar local, le Gun Club, et raconte tout cela à son meilleur ami, Simon Gauvin. Plus la soirée avance, plus Thériault s'enivre et plus il multiplie les allusions au Nouveau Testament, s'appropriant ainsi la figure christique. Malgré la superposition apparente de la vie de Conrad à celle du Christ, la Passion de Thériault se déroule dans un cadre désacralisé où la foi, vidée de sa puissance salvatrice, devient stérile, et où ne subsiste qu'une forme d'immobilisme induite par une société à laquelle il ne peut échapper. Le bar d'ailleurs est un lieu de stagnation par excellence et symbolise assez bien la vie de Thériault qui, comme on l'apprend tout au long de la pièce, ne semble pas avoir été à la hauteur de ses propres attentes, de celles de Véronica, et surtout de celles de son père qui craignait que son fils « fini[sse] [s]a vie sur le truck de Coke » (*CGC* : 95). D'ailleurs, Véronica ne croit pas que Thériault soit sérieux quand il dit qu'il a quitté son emploi parce qu'elle considère qu'il y est trop attaché :

SIMON : Il vient de lâcher sa job aujourd'hui...

VÉRONICA : Encore? Il la lâche tous les mois, cette job-là, mais il est trop attaché à elle pour la lâcher vraiment. Pour moi, il est addicté à la senteur du Coke. Puis toi, tu crois ça... tu crois-tu vraiment qu'il va lâcher une job qui le paye aussi bien?

SIMON : Paye aussi bien, t'exagères.

VÉRONICA : Aïe, Conrad Thériault c'est un gars qui a lâché l'école au grade quatre, puis qui se retrouve mécanique sur les machines à Coke. Je trouve qu'il a bien fait, moi. (CGC : 33-34)

Cet attachement est symptomatique d'une condition socio-économique difficile de laquelle il semble incapable de se sortir. En fait, pour Denis Bourque, « Conrad est une victime de la marginalité et de la pauvreté existentielle de la société dans laquelle il vit et qui le conduisent inexorablement à la tragédie et à la mort » (2012 : 12). Mais la question des attentes demeure puisque Thériault semble être passé à côté de sa vie, embourbé dans son lieu de naissance, dans sa situation :

SIMON : Conrad, c'est un génie mécanique. Moi, je crois qu'il aurait pu aller ben plus loin que les machines à Coke. C'te gars-là, s'il avait fait des vraies études, il travaillerait sur les fusées à l'heure qu'il est.

VÉRONICA : On sait ben, vous êtes deux pareils.

SIMON : C'est le seul gars que je connais, OK? moi je l'ai vu faire, qui peut démancher un char, n'importe quel modèle, puis te le ramancher dans la même journée.

VÉRONICA : Ça prouve quoi?

SIMON : Ça prouve qu'il aurait pu aller plus loin.

VÉRONICA : On peut tout le temps aller plus loin. On peut toute aller plus loin. L'idée, c'est de sortir d'icitte. Mais essaye de sortir Conrad Thériault du truck de Coke, toi. Essaye. Essaye même de le sortir du Gun Club.

Cet enlissement qui caractérise le personnage le distingue clairement du Christ qui porte en lui une force salvatrice, un projet à tout le moins qui le fait avancer. D'ailleurs, le père de Conrad lui a donné sa vieille copie des Évangiles pour avancer justement :

Il m'a dit, Conrad, faut que t'apprennes l'Évangile parce que si tu fais pas de quoi tu finiras par rien faire. J'étais allé le voir à l'hôpital, puis il m'a dit « Tu vas finir ta vie sur le truck de Coke, mais t'aurais pu aller plus loin que ça, Conrad. T'aurais pu prendre le truck puis te sauver au Japon, t'aurais pu le démancher le chrisse de truck. T'es capable. » (CGC : 95)

James Coutu, le protagoniste du *Rvinant*, de Cenerini, porte en lui, à l'instar du Christ, tout l'espoir du monde. C'est par lui, par sa mort, mais surtout par son exemple et son

inspiration, que le changement survient et que sa communauté s'émancipe. Il met de l'avant cette idée qu'il est possible de se racheter sur le plan individuel, mais aussi d'accéder à une société plus juste. Cenerini ne fait pas que superposer son protagoniste au Christ, il amalgame le projet messianique au projet rielliste de Coutu, faisant du personnage principal de sa pièce un véritable héros-Sauveur. Pour reprendre la terminologie de François Ouellet, Coutu passe du héros-coupable, caractéristique commune aux figures christiques dans la littérature québécoise et franco-canadienne, au héros-Sauveur. Or, cette trajectoire, très évidente dans la pièce franco-manitobaine, l'est beaucoup moins dans *Le Christ est apparu au Gun Club*, alors que Conrad Thériault semble n'être qu'un héros ni tout à fait coupable ni véritablement rachetable. S'il est condamné, ce n'est pas par un péché, mais par des forces sociales et existentielles – la pauvreté, l'aliénation, le manque d'instruction. Et par une impuissance face à un héritage culturel et spirituel défaillant.

Cette question d'héritage me semble fondamentale, car le rapport qu'entretient Thériault aux Évangiles lui vient de son père. Pour le père de Conrad, l'Évangile constitue la planche de salut de son fils. Connaître par cœur l'Évangile, c'est, comme on l'a vu au chapitre précédent, une manière de se protéger contre les démons, mais selon le père de Conrad, c'est également la manière pour son fils de se libérer et d'accéder à un meilleur avenir. Cela ne fonctionne pas. Thériault confirme d'ailleurs, pendant son sermon aux femmes de Jérusalem, son ignorance, son incompréhension :

« Bienheureux ceux qui ont faim car ils seront rassasiés. » Quoi c'est qu'est dans le chrisse que rassasié veut dire? Demandez-moi-le pas parce que j'ai pas fait de longues études. Ça doit avoir à faire avec la faim. Tout ce que je sais, je l'ai appris par cœur. C'est ça qu'il m'avait dit le père : « Apprends au moins l'Évangile, Conrad. Au moins t'auras appris quelque chose dans la vie. Au moins t'auras appris ça. » Mais quand tu sais pas. Quand tu sais pas grand-chose. Quand tu sais rien. (CGC : 96)

Thériault récite les versets du Nouveau Testament tout au long de la pièce, sans en saisir la véritable portée symbolique, mais aussi sémantique. Ce n'est donc pas seulement de

l'ignorance mais une incompréhension totale, une incapacité à traduire le message évangélique dans sa propre expérience et dans sa propre langue. En cela, il incarne la faillite d'un héritage spirituel dont la transmission s'est vidée de sens. Cette incompréhension illustre d'ailleurs la transition difficile entre un monde ancien, religieux, dans lequel les Évangiles pouvaient apporter un certain réconfort, un certain espoir en une vie meilleure, après la mort, certes, et une société moderne dominée par le vide, la consommation, la désorientation.

Ce n'est qu'à la toute fin de la pièce que Conrad prend conscience qu'il va mourir. Cela le distingue également d'une figure christique traditionnelle. Embourbé dans le présent, mais écrasé par le poids du passé, Thériault est incapable d'envisager l'avenir. Cela est d'autant plus intéressant que la structure du Chemin de croix est inexorable. Le public sait comment la pièce va se terminer dès qu'il saisit la structure de l'œuvre et les références qui s'y trouvent. Mais Thériault se trouve devant le fait presque accompli : « ...C'est fini. Je le sais. "Il est venu chez les siens et les siens ne l'ont pas reconnu." Tout est là. C'est toute dans le livre. J'aurais dû me douter que ça finirait de même. Autant continuer. Puis quoi c'est que je ferais à retourner, j'ai déjà tout fait ce que j'avais à faire » (*CGC* : 96-97). Il accepte la mort qui vient parce qu'il sait que cela va le libérer, lui : « Faut que je continue à marcher même si je sais que je vais disparaître dans le bois [...], je veux plus jamais vous revoir. Je veux plus jamais retourner dans votre monde puis entendre vos histoires. C'est à vous autres, ça. Gardez-les. C'est votre monde » (*CGC* : 97). Ainsi, même si Conrad meurt à la fin de sa Passion, il s'agit d'une « mort vaine, non rédemptrice, contrairement à celle de son modèle » (Lonergan, 2015 : 288). Là où la Passion du Christ symbolise la rédemption et le salut, celle de Conrad symbolise l'échec, l'immobilisme et l'impuissance. Fidèle à lui-même, Chiasson inscrit, au cœur d'un drame éminemment social, la quête personnelle, intérieure, d'un individu, interrogeant ainsi la place qu'occupe l'humain dans une société bouleversée, angoissée, qui cherche ses repères et

entretient avec le passé et l'avenir un rapport trouble. Thériault, qui ne comprend pas très bien l'héritage transmis par son père, se rend bien compte que celui-ci est inefficace, inopérant, et ne permet pas de donner un sens à sa vie, une motivation intrinsèque à avancer, à se prendre en main. Conrad Thériault ne sauve donc personne – pas même lui-même –, et sa Passion se termine non par la résurrection, mais par la résignation, par l'abandon. La figure du Christ, transposée dans un contexte de marginalité et de pauvreté spirituelle, perd son pouvoir de transformation et devient le symbole d'un échec : celui d'une parole évangélique qui ne parvient plus à sauver l'homme moderne.

Le Christ apparaît dans la pièce comme un modèle vain, complètement dépourvu de son caractère salvateur. Or, selon François Ouellet, « le recours [...] à la métaphore christique [...] canalise une potentialité de souffrance apte à racheter le sujet de son sentiment coupable (à la suite de quoi il pourrait éventuellement recommencer sa vie ou inaugurer un monde nouveau, ce dont rend d'ailleurs compte, sur un plan symbolique, la résurrection du Christ) » (2003a : 137-138). Cela correspond parfaitement à la trajectoire de James Coutu dans *Li Rvinant* qui, grâce à sa mort, mais surtout aux derniers moments qui l'ont précédée, a réussi à « inaugurer un monde nouveau » ou, à tout le moins, à fédérer une communauté autour d'un projet émancipatoire. Dans *Le Christ est apparu au Gun Club*, la souffrance, d'abord psychologique puis physique, est très présente, mais celle-ci ne permet pas le rachat, le salut du personnage ou du monde. Mais la faute qu'aurait commise Conrad Thériault n'est jamais nommée. Elle semble relever davantage d'une sorte de péché originel : sa faute serait d'être né à cette époque, dans ce lieu précis, desquels il est impossible de se sortir étant donné le vide spirituel qui caractérise cette société. Incapable de comprendre sa propre souffrance, incapable aussi de l'appréhender à l'aide des outils fournis par son père, en l'occurrence les Évangiles, Thériault est contraint à mourir pour rien (mais aussi, à avoir vécu pour rien).

Si j'ai commencé ce chapitre par la figure christique, c'est parce qu'elle est très certainement la figure la plus facilement reconnaissable, étant donné qu'elle est liée autant au contenu qu'à la forme, du moins dans le cas des pièces de Cenerini et de Chiasson. Il s'agit aussi d'une figure filiale très signifiante, quoique ambivalente, car elle suggère une certaine forme de soumission, voire d'abnégation à la volonté divine, à la volonté paternelle. En effet, Jésus porte en lui le salut du monde. Sa souffrance, sa mort et sa résurrection ont pour effet de sauver l'humanité d'une faute originelle. Mais cela a également pour effet d'installer (ou peut-être de justifier) une certaine forme de pouvoir paternel abstrait, la figure de Dieu demeurant, malgré tout, assez floue. Jésus, par son sacrifice, libère le monde, mais son agentivité me semble partielle puisqu'il s'inscrit dans une démarche divine, dans une sorte de mouvement qui, somme toute, le dépasse. C'est justement le cas du protagoniste de *Li Rvinant*, James Coutu, dont la mission semble en faire l'instrument d'un projet messianique conçu par le Christ et Louis Riel. Coutu, à l'instar de Jésus, joue son rôle à merveille et connaît parfaitement sa partition. Et la pièce s'intéresse résolument à l'avenir. Elle appelle à la mobilisation, à l'action, afin précisément d'émanciper une communauté, de se libérer et de se sauver. Ce n'est pas le cas du *Christ est apparu au Gun Club*. Conrad Thériault sait dans quelle pièce il joue, mais il ne comprend ni son rôle, ni ce qu'on attend de lui. Pourtant, son père lui indique sa mission. Il s'agit simplement d'aller de l'avant et de se libérer. Mais il n'y parvient pas.

En se focalisant sur la dimension christique du personnage principal, les deux pièces adoptent d'abord et avant tout le point de vue du Fils. François Ouellet affirme d'ailleurs que les « romancier[s] », et sans doute les dramaturges, « *écrivent* du point de vue du personnage du fils, actualisant ce point de vue dans une visée ou une quête de maturité, laquelle peut évidemment échouer. Ce qui compte d'abord, c'est le *mouvement* » (2014 : 34). Il ajoute que

ce qui importe, c'est l'ancrage inévitable de la fiction masculine dans le point de vue d'un personnage qui se trouve dans une relation d'infériorité symbolique par rapport à une instance qui le surplombe et que révèle le signifiant paternel (que cette instance se traduise *stricto sensu* par la figure du père de famille ou par celle de la loi sous ses diverses représentations métaphoriques, ou qu'elles soit repérable dans la structure narrative même, par exemple par le jeu des modélisations et dans le cas d'une œuvre à plus d'un niveau narratif). (Ouellet, 2014 : 34-35)

Or, si la notion de mouvement est clairement au cœur de *Li Rvinant*, elle est plutôt absente de la pièce de Chiasson. C'est que dans *Li Rvinant*, la question du père est à peine évoquée. En effet, si l'on comprend que le père de James Coutu est responsable de la haine que voue Ed Champagne envers Li Rvinant, ce dernier ne connaissait pas cette histoire. Ainsi, il en subissait les conséquences, sans toutefois pouvoir les imputer aux infidélités de son père, dont il ne gardait aucun souvenir. Dans *Li Rvinant*, le père de Coutu ne constitue donc pas un obstacle à surmonter, une figure à « tuer ». Dans *Le Christ est apparu au Gun Club*, la question du père est importante, mais elle n'apparaît qu'en discours rapporté. En effet, il est mort depuis longtemps et Conrad ne fait que citer ses paroles, comme il cite les Évangiles. Ce discours rapporté fait état des inquiétudes du père. Comme on l'a vu précédemment, ce dernier aurait souhaité que son fils aille plus loin, se sorte de sa situation, se libère. Or, la pièce ne semble pas suggérer que l'instance qui « surplombe » Thériault soit son père, ou encore la religion ou l'Église. Ce signifiant paternel, duquel il ne peut se soustraire, semble plutôt être la société acadienne, voire occidentale, et les conditions socio-économiques qui l'accablent. Mais dans les deux cas, Thériault comme Coutu, portent en eux un « héritage » transmis par le père : un modèle impossible à suivre pour le premier, une « faute » tragique pour le second.

Enfin, cette notion de « faute », transmise par le père ou, à tout le moins, portée comme une sorte d'héritage par le fils, est aussi présente dans *Les Feluettes* de Michel Marc Bouchard. Simon, le personnage principal de cette pièce, est cependant davantage rattaché à la figure de saint Sébastien qu'à celle du Christ. En fait, je me suis déjà beaucoup penché sur le rapport intertextuel unissant *Les Feluettes* au *Martyre de saint Sébastien*, de Gabriele d'Annunzio dans

les chapitres précédents et j'ai montré que, bien que la pièce s'inspire du mystère médiéval, elle n'en a pas complètement la forme. Il ne s'agit pas non plus d'un drame à stations ni d'un chemin de croix. Mais malgré tout, cela ne veut pas dire que Simon, dont on suit le parcours, la passion, n'est pas une figure christique. Il en a, par le truchement de Sébastien, autre figure christique par excellence, certaines caractéristiques. Mais surtout, il se voit conférer cette identité par son père qui voit en lui le Christ et Jean le Baptiste. Ainsi, à l'instar de Thériault, Simon hérite d'une responsabilité certaine, mais si le protagoniste du *Christ est apparu au Gun Club* doit trouver son propre salut dans les Évangiles, Simon, quant à lui, doit assurer le salut de son père et cette dynamique n'est pas sans rappeler celle qui unit Abraham et son fils, Isaac. Ainsi, Bouchard, qui écrit certainement du point de vue du fils, pose encore plus directement la question du père dans cette pièce et dans toute son œuvre. Et comme nous le verrons, c'est également le cas de Michel Ouellette qui, dans *French Town*, *Requiem* et *La guerre au ventre*, évoque la figure d'Abraham, associe Pierre-Paul à Isaac et met en scène un fils, voire une génération, sacrifié.

Les figures du père et du fils

Dans *Les Feluettes*, le père de Simon, Timothée, « est le valet de pied du mercredi de Vallier depuis six ans » (LF : 13). Bénévole, malheureux à Roberval, il n'est pas particulièrement fiable en raison de son alcoolisme, mais il voue à son fils une véritable admiration. En fait, quand la mère de Vallier confirme à son fils que Timothée les accompagnera en France, ce dernier s'empresse d'ajouter qu'il s'y rendra avec Simon, réussissant du même coup la mission qu'il s'était donnée :

Si vous pensez que j'laisserais mon Simon icitte, vous vous fourrez un doigt dans l'œil. (*Sursauts dus au langage de Timothée de la part des de Tilly.*) Ma défunte, sus son lit de mort, a m'a fait promettre de donner à Simon c'qu'y avait de plus beau au monde parce que c'était le plus bel enfant depuis la naissance de Notre Seigneur. Juste avant qu'à lâche son dernier soupir, j'y ai juré qu'y ferait pas la vie

de misère qu'on avait faite. C't'enfant-là, c'est ma fierté, pis sa fierté, on l'emmène à Paris, la plus belle ville du monde. (*Rires.*) (*LF* : 44)

Timothée a promis à sa femme de « sauver » leur fils, c'est-à-dire de lui offrir les meilleures conditions pour qu'il ait accès à une vie moins difficile que la leur. Cette volonté rappelle, à certains égards, celle du père de Conrad dans *Le Christ est apparu au Gun Club*. Ce dernier, pour y parvenir, donne les Évangiles à son fils en espérant qu'il y trouvera les clés pour s'émanciper. Timothée, quant à lui, souhaite accompagner son fils, qu'il associe au Christ, et le mener lui-même vers une vie meilleure. Mais contrairement au père de Thériault, qui souhaitait ardemment l'émancipation de son fils, Timothée cherche sa propre rédemption et, en associant son fils au Christ, lui confère à son tour une mission dont Simon n'est pas conscient, mais qui vient avec la figure christique : pureté, obéissance, puissance. Ainsi, quand Timothée apprend que, pendant une répétition du *Martyre de saint Sébastien*, « Simon embrassait Bilodeau avec une fougue à faire rougir d'envie toutes les dames de Roberval¹⁴³ » (*LF* : 48), il voit rouge et ressent soudainement le besoin « [d]'avoir une jasette artistique avec [s]on flô » (*LF* : 49). Cette « jasette artistique » entre Timothée et son fils n'est pas mise en scène, mais on la devine au début de l'épisode 2, alors que le Baron de Hüe, médecin, « remet un pot de pommade à Simon » :

SIMON : [...] J'en mets trois fois par jour, Docteur?

LE BARON DE HÜE : C'est cela.

SIMON : Oùsqu'y'a encore des gales?

LE BARON DE HÜE : Oui.

SIMON : Vous êtes sûr que ça partira jamais?

¹⁴³ Il s'agit d'un malentendu. La Comtesse surprend en effet Simon en train d'embrasser Bilodeau, mais cela ne fait pas partie du spectacle. En fait, Bilodeau, qui n'approuve pas la relation entre Simon et Vallier, ou encore l'ascendant du père Saint-Michel sur les jeunes personnages, dit à Simon qu'il sera châtié pour ses comportements déviants. Alors, « Simon attrape Bilodeau par le collet et l'amène au laurier. Simon prend la corde et la présente à Vallier » (*LF* : 39). Ce dernier attache Bilodeau et Simon embrasse le futur évêque afin de le faire taire. C'est à ce moment que la Comtesse survient dans la salle de répétition et constate « la fougue » des protagonistes.

LE BARON DE HÜE : Tu vas en porter les marques toutes ta vie. (LF : 53-54)

Le médecin n'est pas dupe. Sans connaître les motivations de son agresseur, il soupçonne

Timothée d'avoir infligé ces blessures à Simon :

LE BARON DE HÜE : [...] (*Un temps.*) Il t'est peut-être difficile de parler, mais sache qu'il existe des recours, même ici, contre ce genre de sévices.

SIMON : J'veus l'ai dit tantôt! (*Se reprenant.*) Non, j'ai oublié de vous le dire. (*Hésitant :*) J'suis tombé... de cheval... sur de la broche barbelée. Pis parce que j'ai roulé, à cause de la vitesse... ben, j'ai eu en masse de broches qui sont entrées dans mon dos.

LE BARON DE HÜE : Tu as roulé dans les barbelés et tu n'as de blessures qu'au dos? (LF : 55)

Simon tente de protéger son père, mais il ne peut cacher ni sa propre souffrance ni ses cicatrices

qui resteront visibles, telles des stigmates, pour toujours. Ce n'est que plus tard que Simon

raconte à Vallier ce qui s'est réellement passé :

Y avait les yeux d'un chien enragé quand y m'a trouvé. Y m'a agrafé par le bras, pis y m'a amené chez nous. Arrivé chez nous, y est viré fou. Y a sorti des robes qu'on a gardées de maman après qu'a soye morte pis y m'a dit : « C'est-y comme ça que tu veux t'habiller? C'est-y comme ça? » Y m'a attaché sus l'lit pis là, y a bu du gin, au moins un quarante onces... Y a pris l'fouette... Y m'a dit : « Comment c'qu'y a eu de flèches, ton maudit saint? » (*Un temps*) J'ai perdu connaissance deux ou trois fois, mais y'a continué jusqu'à ce que j'aye mes 22 coups de fouette. Pis y frappait! Y frappait! Y frappait! Pis encore! Pis encore! Pis encore! (LF : 61)

Timothée inflige ces sévices qui marqueront son fils à jamais, quitte même à altérer sa beauté

si caractéristique¹⁴⁴, car « [l]es responsabilités que lui impose son devoir de père l'amènent à

prendre son rôle très au sérieux » (Aubin, 2009 : 20). Selon Timothée, « [l]e bon Dieu nous

donne des enfants pour les élever, leux apprendre à vivre; des fois y faut être plus dur avec eux

autres pour les garder dans le droit chemin [...] » (LF : 83). Ainsi,

[l]a réaction de Timothée Doucet montre comment l'expression de l'amour homosexuel n'est pas la bienvenue dans l'espace public. En effet, la relation entre Simon et Vallier s'est développée dans la sphère privée : le fanil [*sic*] et le grenier du collège. Or, Simon tire de graves conséquences de son attirance homosexuelle lorsque sa relation avec Vallier traverse du côté de la sphère publique. (Aubin, 2009 : 19)

¹⁴⁴ Timothée associe son fils au Christ et à Jean-Baptiste. Le jeune Bilodeau l'associe de manière plus générale à un saint : « [...] Mme Scott, Mme Lavigne pis ma mère, y ont dit un jour que t'étais tellement beau, qu'y avait rien qu'un saint qui pouvait être beau de même. (LF : 97).

Évidemment, le cadre spatio-temporel dans lequel s'inscrit la pièce y est pour quelque chose. L'homosexualité de Simon est très certainement problématique puisque, dans la société canadienne-française du début du XX^e siècle, très catholique, elle est tout à fait inacceptable et ne peut que nuire à Simon et aux aspirations de son père. Ainsi, la répression paternelle semble tout à fait justifiée et s'inscrit parmi « les moyens que l'Église lui confère, en tant que père et chef de famille, pour garder Simon dans le droit chemin » (Duguay, 1999 : 78). Qui plus est, Timothée établit une corrélation entre « la punition à sa cause, en égalant le nombre de flèches que saint Sébastien reçoit par ses coups de fouets, ce qui légitime l'ampleur de la punition donnée et lui rappelle la raison qui le pousse à l'infliger » (Duguay, 1999 : 79-80). Cette corrélation vient ajouter à la confusion des figures¹⁴⁵ ou plutôt légitimer l'association de Simon à saint Sébastien et, par extension, au Christ. En fait, en faisant de son fils une figure christique, Timothée l'inscrit dans la tradition, dans le discours patriarcal dominant. Par la punition, il souligne la déviation (ou la déviance?) de son fils par rapport au canon traditionnel. Car Sébastien, malgré son caractère païen, est une figure christique, étant donné que, pour lui,

¹⁴⁵ François Garceau rapproche le personnage de Simon à Prométhée : « Pensons à Timothée, au père qui attache sur un lit son fils Simon qu'il frappe à plusieurs reprises, véritable incarnation de la figure prométhéenne aux prises avec la douleur éternelle ». Il précise sa pensée dans une note : « Souvenons-nous que Prométhée a été enchaîné au Caucase par Zeus parce qu'il avait transmis le feu aux hommes, et que Simon est un pyromane notoire qui sera lui aussi puni par les autorités judiciaires pour les nombreux incendies criminels dont il est l'instigateur » (Garceau, 1998 : 65). Cela dit, si le personnage de Zeus, dieu tout-puissant, symbolise le Père, Prométhée ne symbolise pas particulièrement le Fils. Mais en donnant le feu aux humains, il est en quelque sorte le moteur, l'instigateur de la création. Il s'agit là d'une figure importante de l'œuvre de Bouchard : l'artiste-créateur. C'est en effet moins par la mort que par la création que les fils peuvent espérer s'émanciper. Ce motif est présent dans l'ensemble de l'œuvre de Bouchard, dont dans *Embrasse* (2021), l'une de ses plus récentes pièces. Le personnage principal, Hugo, épris de mode et de beauté, est littéralement pris dans sa petite ville, dans le magasin de sa mère au centre d'achats. Pris également dans une relation étouffante avec sa mère et dans un cycle de violence autodestructrice, il souhaite s'en sortir en allant étudier à Montréal. Ainsi, c'est par la création, mais aussi le déplacement, que le personnage peut espérer s'émanciper. Dans *Les Feluettes*, Timothée souhaite ardemment le déplacement, mais est beaucoup plus critique à l'endroit de la création, qu'il ne peut pas comprendre. Dans *Embrasse*, le père d'Hugo l'encourage dans ses démarches, mais est absent sur le plan scénique. Les attributs paternels sont plutôt transférés à d'autres figures qui agissent comme « pères spirituels » : dans *Embrasse*, il s'agit de Yves St-Laurent, alors que dans *Les Feluettes*, il s'agit probablement du père Saint-Michel. Mais quoi qu'il en soit, cette « filiation spirituelle » qui mène à une « paternité symbolique » s'inscrit « généralement [dans] [...] un rapport de familiarité, fondé sur des intérêts communs, qui a pour terrain l'Art » (Garceau, 1998 : 93).

comme pour le Christ, la mort est inévitable et constitue la condition *sine qua non* à l'obtention d'une meilleure vie et d'un bonheur éternel (pour soi, dans le cas de Sébastien; pour les autres, dans le cas de Jésus). Contrairement à la figure du Christ, imposée à Simon par son père, celle de Sébastien lui sied mieux, car elle met davantage en avant la forme d'amour qui embrase Simon. Mais il n'en demeure pas moins que dans un cas comme dans l'autre, malgré leur puissance, les deux figures sont soumises à une forme d'autorité qui les dépasse, soit celle de Dieu, soit celle de l'Empereur. Quant à Simon, il est soumis à l'autorité de l'Église, qui régit la société canadienne-française, et à l'autorité de son père, qui en est l'extension dans la sphère privée.

Investi d'une double mission, Timothée joue donc à la fois le rôle de protecteur et de bourreau et cette ambiguïté est relevée par Simon alors qu'ils se préparent, tous les deux, à partir en Europe avec Lydie-Anne, la fiancée de Simon :

Pepa, vous souvenez-vous quand vous disiez de moi : « C'est le plus beau, c'est le plus bel enfant du monde »? Vous m'avez faite faire l'enfant Jésus, vous m'avez faite faire Jean-Baptiste, j'ai donné des cadeaux pis des fleurs à toutes les personnes importantes dans toutes les occasions importantes de Roberval. Vous en souvenez-vous, pepa? Vous disiez : « Si quelqu'un y touche, si quelqu'un y fait une grafigne... » Vous en souvenez-vous? Pensez-vous que c'est en traversant l'océan que j'vas oublier? (LF : 90)

Timothée tente de se défendre, mais n'y arrive pas tout à fait : « Quand on va être rendus de l'aut'bord de l'océan, tu vas comprendre à cause qu'y fallait que je fasse ça » (LF : 90). En fait, il justifie ses choix et ses comportements par sa mission. Par la promesse que Timothée a faite à sa défunte femme, et par ses efforts de quitter Roberval en travaillant auprès de la Comtesse d'abord, puis en dissuadant Simon, par la force, de vivre son homosexualité, facilitant ainsi son mariage avec Lydie-Anne de Rozier, il s'arroge les pouvoirs de Dieu et soumet son fils, voire le sacrifie, à sa volonté. Ainsi, Timothée cherche son propre salut à travers son fils. Mais cette mission ne correspond pas à la volonté de Simon, qui cherche à vivre son amour dans une société qui ne l'accepte pas. C'est son salut personnel qu'il recherche

et, en ce sens, la figure de Sébastien, à laquelle il s'identifie, est plus adéquate. Certes, son martyr s'inscrit dans une volonté d'émanciper une communauté, un peuple, soit les chrétiens des premiers siècles, d'un pouvoir politique païen et tout-puissant. Mais cette figure, véritable icône de la communauté gaie, est aussi le symbole de la rédemption d'une forme d'amour honnie tant dans l'époque décrite dans la pièce que dans le Québec des années 1980 qui commence à s'ouvrir à ces questions, rédemption qui passe moins par le rejet des traditions ou même de certaines valeurs, que par une reconfiguration des croyances, un déplacement des modèles¹⁴⁶. Ainsi, que ce soit la figure de Jésus ou celle de Sébastien qui est réactivée importe peu, puisqu'elles sont toutes deux des modèles chrétiens d'abnégation face à la mort.

Timothée, pour sa part, incarne la figure du père tout-puissant, mais dysfonctionnel, qui noie sa peine dans l'alcool et rêve d'un avenir fantasmé, finalement factice, pour son fils comme pour lui. En associant son fils au Christ, Timothée vient souligner, malgré lui peut-être, l'ambivalence de cette figure, somme toute soumise à une volonté divine, forcée de se sacrifier pour le salut du monde. C'est un héritage lourd à porter pour un jeune homme, d'autant plus que le père, à l'instar d'Abraham, semble vouloir d'abord et avant tout assurer son propre salut. Cela diffère tout de même du père de Conrad Thériault dans *Le Christ est apparu au Gun Club* qui transmet les Évangiles à son fils pour que ce dernier aille plus loin que lui, pour qu'il s'émancipe à la fois socialement et géographiquement. En ce sens, les deux pères se ressemblent puisqu'ils souhaitent tous les deux une certaine forme de déplacement, un déracinement qui permettrait une réelle émancipation. Ils considèrent également que le salut

¹⁴⁶ R. Darren Gobert considère d'ailleurs que cela est « *Bouchard's most subversive trick: how deeply he infuses the play—which is set (1912, 1952) and was première (1988) in a predominantly Roman Catholic society—with a Christian and, indeed, pointedly Catholic regard for martyrdom, by the logic of which the greatest expression of love for Christ is death for Christ. Like d'Annunzio's play, Bouchard's play foregrounds spiritual salvation and not secular death [...]* » (2006 : 55). En effet, la pièce suggère une certaine forme de rédemption par l'amour, mais aussi par l'art. Ce n'est que parce qu'ils ne pourront jamais vivre leur amour que Simon et Vallier décident de périr par le feu, mort qui sera refusée à Simon alors que le jeune Bilodeau viendra le sauver.

passer par la religion, notamment le catholicisme, et c'est cette conception du monde qu'ils souhaitent transmettre à leur fils. Or, c'est précisément cette transmission qui fait défaut. Simon refuse la mission que lui confie son père, s'identifiant à un autre modèle, sans toutefois sortir complètement du paradigme inhérent à la société canadienne-française. Quant à Conrad, il accueille les Évangiles, les récite, mais ne les comprend pas. Il n'arrive pas à y trouver les clés pour assurer son salut, ce qui témoigne d'un vide spirituel propre à la postmodernité. Ainsi, ce qui ressort de cette dernière œuvre est moins l'inadéquation du père que l'incapacité du fils à concevoir son avenir à partir d'un passé auquel il ne peut se rattacher.

J'ai fait référence à la figure biblique d'Abraham à quelques reprises. Il s'agit là d'un des nombreux modèles paternels que l'on retrouve dans la Bible, mais aussi dans mon corpus. Dans le cas des *Feluettes*, il est clair que la relation entre Timothée et son fils Simon rappelle celle qui unit Abraham à son fils Isaac. Cela dit, Bouchard ne fait pas explicitement référence à cet épisode dans sa pièce de théâtre. Mais cette histoire est au cœur du *Voyage du couronnement*, texte dramatique que Bouchard a écrit autour du référendum de 1995 et dans lequel « un “caïd” en fuite, tel un nouvel Agamemnon ou un Abraham sans la grâce, sacrifie, en échange de faux passeports, son plus jeune fils à la convoitise d'un diplomate » (Lafon, 2001b : 103¹⁴⁷). La référence à Abraham est cette fois-ci explicite. En effet, le caïd, criminel

¹⁴⁷ Dominique Lafon rapproche le caïd à la figure d'Agamemnon et à celle d'Abraham, alors que ces deux personnages sont effectivement contraints de sacrifier leur enfant pour assurer leur salut et celui de leur monde. Cela dit, Bouchard aborde directement l'épisode biblique du sacrifice d'Isaac par son père, Abraham, et n'évoque pas la tragédie d'Agamemnon. Mais Dominique Lafon inscrit l'œuvre de Bouchard dans le tragique, référence qui transparait tant dans la « construction rigoureuse de la fable » (1999 : 64) que dans le « resserrement du cadre spatio-temporel qui renoue avec les règles classiques des unités tout en déjouant leurs contraintes » (1999 : 69). Mais Lafon affirme que « c'est dans la caractérisation des personnages que la référence tragique trouve sa modalité la plus spécifique » (1999 : 73). Elle affirme en outre que « la plupart [des] pièces [de Bouchard] ont pour prémisses une crise provoquée par le retour ou l'arrivée d'un personnage externe qui vient bouleverser ou remettre en question l'équilibre des relations antérieures » (1999 : 64) et que cela fait en sorte que les textes de Bouchard « s'apparent[ent] [...] aux canons de la dramaturgie classique, et particulièrement à ceux de la tragédie » (Lafon, 1999 : 64). Elle souligne enfin que « [l']unité de lieu, en particulier, prévaut dans toutes les pièces, du bateau du *Couronnement* au fossé de *Soirée bénéfice* » (1999 : 69). Ainsi, même si certains éléments de la pièce s'insèrent dans la tradition tragique, ne serait-ce que par la réactualisation du mythe, la référence à

puissant et riche, mais désormais délateur, est poursuivi par ses ennemis et ne peut rester au Québec où sa tête est mise à prix. Il profite du couronnement de la toute nouvelle reine d'Angleterre pour fuir le Québec et commencer une nouvelle vie à Londres avec ses deux fils, Hyacinthe et Sandro. Si le premier a déjà payé le prix des frasques de son père en perdant l'usage de ses mains après que des malfrats les ont cassées avec le couvercle de son piano, alors que le jeune pianiste devait justement se produire lors du couronnement de la reine, le fils cadet du caïd, Sandro, devra lui aussi payer un lourd prix pour assurer le salut de son père. En effet, le Diplomate, qui s'occupe de fournir au caïd les faux passeports, ne souhaite les lui remettre qu'après « une nuit avec [son] plus jeune fils » : « D'ordinaire, je rencontre mes trop jeunes amants dans des lieux sales et obscurs, des chambrettes sans fenêtre, des visages sans sourire. Sandro est propre et il sent bon » (*VC* : 28). Il ajoute ceci : « Je vous avoue que je vis présentement un grand moment; vous allez me donner la permission de séduire votre fils. Je n'ai pas à craindre qu'il me dénonce auprès de vous car je vous demande d'être complice. C'est à la fois étrange et merveilleux » (*VC* : 29). Coincé, le père n'a d'autre choix que d'accepter la proposition du diplomate pour assurer son propre salut au détriment de celui de ses fils. Hyacinthe ne pourra plus jouer de piano et Sandro s'apprête à perdre son innocence. Mais ce dernier, qui n'est âgé que de treize ans et qui est tout fier d'avoir pu séduire Louise, une jeune fille de dix-sept ans qu'il a dû laisser derrière pour s'exiler, ne comprend pas exactement la nature de son sacrifice consenti par son père un peu plus tôt :

Agamemnon est absente du texte. Mais la comparaison demeure particulièrement intéressante. Søren Kierkegaard, dans son essai *Crainte et Tremblement* (1843), réfléchit justement à ces deux figures et s'interroge notamment sur la notion de dilemme. Mais il propose tout de même que les deux personnages sont différents dans la mesure où Agamemnon ne peut aller à Troie qu'en sacrifiant sa fille Iphigénie. Or, déjà frappé par le malheur, cela contribue à sa déchéance et à sa mort, mais il se trouve véritablement face à un dilemme : les deux choix sont mauvais. Isaac, quant à lui, est sauvé *in extremis* par Dieu. Ainsi, Abraham n'a pas commis le meurtre, mais il faut accepter que le fait qu'il était prêt à tuer son fils ne constitue pas une faute comme telle. Philip L. Quinn suggère qu'Abraham se trouve lui aussi face à un dilemme alors que les commandements de Dieu interdisent le meurtre. Pour en lire davantage à ce sujet, voir Quinn, 1990.

LE CAÏD : Dans la vie, tu sais, parfois faut faire de grands sacrifices pour les autres.

SANDRO : Moi, j'en fais un immense pour toi.

LE CAÏD, *troublé* : Qu'est-ce que tu veux dire?

SANDRO : Je sais tout. Le diplomate m'a tout expliqué.

LE CAÏD : Tu sais quoi?

SANDRO : Je sais que d'oublier Louise pour toi, pour te suivre, c'est un grand sacrifice. (*Le voyage du Couronnement*, 2000 : 54)¹⁴⁸

Sandro raconte ensuite l'histoire que le Diplomate lui a raconté « pour le consoler » (*VC* : 55), mais qui vient précisément symboliser son sacrifice :

Un jour, Dieu apparut à un homme dont la foi était inébranlable. Il lui dit : « Aiguise ton couteau, prépare le bois pour un bûcher, charge-le sur le dos de ton fils et rendez-vous tous deux à la plus haute des montagnes. Rendu à son sommet, immole ton fils, le bien-aimé, en sacrifice pour moi. » L'homme aiguisa son couteau, fendit le bois et en chargea son fils. C'est alors que le fils demanda au père où était l'animal qu'il devait sacrifier. Quel mouton? Quelle brebis? Quel bélier? Il lui répondit que Dieu verrait à cela. Rendu à l'endroit indiqué, le père prépara le bûcher et, profitant du sommeil de son fils, il lui lia les mains et les pieds. Son cœur et son âme étaient tristes mais il savait que c'était pour assurer sa prospérité. Étrange. Sacrifier sa descendance pour assurer son avenir. Les légendes sont comme ça. Le père plaça son fils sur le bûcher. Il leva au ciel son bras armé du couteau et là, une seconde, deux secondes... (*VC* : 54-55)

Le caïd interrompt Sandro et lui reproche son « histoire de curé » : « Dieu voyage avec le petit monde, en classe touriste, deux ponts plus bas. Laisse-le où il se trouve » (*VC* : 55). Mais il comprend que cette histoire lui est aussi adressée. D'ailleurs, le Diplomate va lui raconter la fin de cette histoire : « [...] Juste avant que le père n'abatte le couteau sur son fils... Une seconde, deux secondes... Un ange arrêta sa main. Dieu lui assura la prospérité. Le père s'appelait Abraham et le fils, Isaac » (*VC* : 66). La référence à l'épisode biblique du sacrifice d'Abraham¹⁴⁹ ne peut être plus explicite. Abraham, père d'Ismaël et d'Isaac, doit sacrifier ses deux fils afin d'assurer son salut. Le premier se voit chasser de la maison parce que Sara, la mère d'Isaac, ne veut pas qu'Ismaël, dont la mère est sa servante, Agar, jouisse des mêmes privilèges que son propre fils. Quant au second, il est offert à Dieu « en holocauste » (Gn 22,

¹⁴⁸ Dorénavant, j'utiliserai le sigle *VC* pour désigner la pièce *Le voyage du Couronnement*.

¹⁴⁹ Voir *Genèse* 22, 1-19 et l'*Épître aux Hébreux* 11, 17-19.

2), mais le sacrifice n'aboutit pas étant donné l'arrivée de « l'Ange de Yahvé » : « N'étends pas la main contre l'enfant! Ne lui fais aucun mal! Je sais maintenant que tu crains Dieu : tu ne m'as pas refusé ton fils, ton unique » (Gn 22, 12). Le caïd « sacrifi[e précisément] sa descendance pour assurer son avenir ». Il a sacrifié ses deux fils pour assurer sa survie, mais dans son cas, l'intervention divine ne tourne pas en sa faveur :

HYACINTHE : Il est mort. [...] Le Diplomate!

LE CAÏD : Qu'est-ce qui s'est passé?

HYACINTHE : Il est tombé dans l'océan.

SANDRO : On l'a aidé.

LE CAÏD : Mon passeport? Sandro! Le passeport que le Diplomate t'a remis.

SANDRO : Il a dit qu'il avait quelque chose pour toi dans la poche de son veston mais il n'a pas eu le temps de me le donner. (*VC* : 94-95)

Ainsi, ce sont les fils qui ont le dernier mot, mais il s'agit tout de même d'une victoire douce-amère. Détenteurs d'un nouveau passeport et d'une nouvelle identité, les frères James et Martin Peacock pourront vivre leur vie en Angleterre, mais seulement après avoir tué le Diplomate et, de manière symbolique, le père, condamné au retour à la maison où l'attend une mort certaine. Pourtant, ce n'était pas la voie que semblait privilégier Hyacinthe. Le fils aîné du caïd, complètement anéanti par ses blessures, qui font qu'il ne pourra plus jamais jouer de piano, se laisse convaincre par Marguerite, la pianiste chargée de le remplacer lors du couronnement, de pardonner à son père. Pour elle, le pardon, « [c]'est simple » et « [ç]a nous permet d'adoucir notre peine et de voir soudainement celle des autres » (*VC* : 70). Mais quand Hyacinthe se rend dans la cabine du caïd pour justement lui accorder son pardon, son père s'y oppose vertement :

HYACINTHE : On pardonne tout et on oublie.

LE CAÏD : Non, Hyacinthe! (*Temps.*) Donne ton pardon à personne. Encore moins à ceux qui regrettent rien. Pas de regret; pas de pardon! Plus tu gardes ton pardon, plus tu gardes ton autorité. Pardon donné, respect envolé.

HYACINTHE : Je vous pardonne pour mes mains, papa.

LE CAÏD : Ils t'ont pas frappé la tête, à ce que je sache! Comment est-ce que tu peux me pardonner? Moi qui pensais que t'avais un peu d'orgueil! Y a pas de regret; y a pas de pardon. Y a le destin. C'est tout. Y a les gagnants, les perdants. Les puissants, les soumis. Vivre, c'est juste essayer de s'inventer des nuances.

HYACINTHE : Je passerai pas ma vie à vous détester.

LE CAÏD : Ton destin, Hyacinthe, c'est de me détester. Père et fils, on est fait pour ça. On se déteste, on se trahit, on se juge, on s'ignore mais on se pardonne rien. C'est tout. On peut rien y changer. Tu vas vois, plus tard, tes fils vont se sacrer de tout ce que t'auras fait pour eux.

HYACINTHE : On pourrait pas essayer autre chose?

LE CAÏD : Je t'ai promis une nouvelle vie, pas un nouveau père! Regarde mes rides, Hyacinthe! Il doit y en avoir une ou deux qui te disent que je suis méprisable. (*VC* : 82)

Le caïd résume bien le destin du père et du fils : se détester. Et il inscrit cette relation dans un rapport de force et de soumission, que vient symboliser l'épisode biblique d'Abraham qui, à cet égard, est encore plus signifiant que la tragédie d'Agamemnon. Au fond, Abraham se soumet à la volonté du plus fort et son fils n'est pas tout à fait sacrifié. Toutefois, il est réduit au silence et n'a d'autre choix que de monter sur le bûcher et de s'y faire attacher par son père. Dans la *Genèse*, Isaac ne semble pas particulièrement traumatisé par cet événement qu'il n'évoque jamais. Mais dans *Le voyage du Couronnement*, comme dans *Les Feluettes*, le fils survit au sacrifice, sans intervention divine, et cette survie s'accompagne d'un malaise inévitable à l'égard du père. Ainsi, dans cette pièce, comme dans d'autres pièces de mon corpus, « les fils règlent [...] leurs comptes avec la faiblesse ou les trahisons politiques du père, incapable de leur assurer un avenir et qui les laisse en panne de l'histoire ou les contraint à l'exil » (Lafon, 2001b : 110). Cela ne veut pas dire pour autant que les fils peuvent à leur tour devenir des pères, et que leur avenir, lourdement hypothéqué par les nombreux traumatismes hérités du père, est assuré.

Si la référence à Abraham est directement évoquée dans *Le voyage du Couronnement* de Bouchard, elle est racontée du point de vue du père qui, face à un dilemme, choisit de se

sauver lui-même en sacrifiant ses fils. Dans la pièce, c'est le Diplomate qui raconte cette histoire au jeune Sandro qui la rapporte par la suite à son père. Or, elle vient moins mettre en lumière l'innocence du fils, son inconscience face au sacrifice qu'il s'apprête à faire, que la cruauté du père, et sa propre culpabilité, qui n'est d'ailleurs pas du tout évoquée dans la *Genèse*¹⁵⁰. Dans la pièce *Requiem*, de Michel Ouellette, on fait référence à Abraham, mais cette fois-ci du point de vue du fils : « Moi, prisonnier de la pierre, de la pierre angulaire de ma famille. Moi, le premier-né, destiné à la pierre d'autel. Moi, Isaac. Mais Abraham, mon père, a levé le couteau, et il n'y a pas eu d'archange pour arrêter son geste. Dans ma famille, Abraham a sacrifié Isaac » (*R* : 38). Comme je l'ai mentionné au chapitre précédent, la structure de *Requiem* reprend celle de la messe des morts. Sur le plan liturgique, cette messe évoque non pas le sacrifice d'Isaac, mais bien la mort du Christ. Il aurait donc été attendu que Pierre-Paul s'identifie au Christ plutôt qu'à Isaac, mais la figure christique dans l'œuvre de Ouellette n'est pas Pierre-Paul, mais son frère cadet, Martin, qui, comme on le voit dans *French Town*, souhaite rester dans sa communauté, s'y impliquer et surtout, sauver le moulin à papier. Ainsi, à l'instar de Jésus, Martin est investi d'une mission et doté d'une agentivité

¹⁵⁰ Encore une fois, l'article de Quinn (1990) sur Kierkegaard et ses réflexions sur Abraham est particulièrement éclairant à ce sujet. Saint Thomas d'Aquin et Kierkegaard ont exonéré Abraham de toute forme de culpabilité. Le premier « *supposes that Abraham would be an instrument of divine retributive justice if he killed Isaac and so commits himself to there being a moral purpose that such an act could serve* », alors que le second « *concludes that there is teleological suspension of the ethical in Abraham's case* » (1990 : 190). Quinn ajoute que « *[Abraham's] religious duty to obey God's command overrides his ethical duty not to kill his child, but this is not because obeying the divine command would serve a more comprehensive social purpose than the alternative* » (Quinn, 1990 : 190). Ainsi, pour Kierkegaard, Abraham ne prend pas vraiment de décision, il ne fait que se soumettre à la volonté divine sans la remettre en question, étant donné que cette remise en question n'est pas envisageable. Cet acte s'inscrit aussi moins dans le social que dans le religieux, ce qui suppose un cadre de référence autre. Cela dit, Quinn affirme plutôt que le sacrifice d'Isaac est paradoxal et constitue, à l'instar d'Agamemnon, une forme de dilemme tragique, car Abraham se trouve devant un choix dont l'issue est négative : tuer son fils ou désobéir à la volonté de Dieu. Mais le paradoxe se trouve plutôt dans le résultat : les commandements de Dieu supposent une abnégation totale à sa volonté, mais aussi l'interdiction du meurtre. En ce sens, Dieu peut donc être perçu comme une entité qui souhaite (ou qui favorise) le mal et qui octroie une certaine forme de culpabilité à Abraham. Dans *Le voyage du Couronnement*, la question de Dieu n'est pas directement posée. Le caïd est indubitablement coupable, embourbé dans une situation inextricable qu'il a lui-même créée. Dans le cycle ouelletien composé de *French Town*, *Requiem* et *La guerre au ventre*, nous verrons que le père attribue la faute à Dieu.

certaine, ce qui est moins évident pour Pierre-Paul. En fait, contrairement à Martin, dont la vie a somme toute été assez heureuse jusqu'à présent, Pierre-Paul a vu son enfance sacrifiée et, un peu comme les enfants du caïd dans *Le voyage du Couronnement*, il est contraint de vivre une vie marquée par l'abnégation absolue, la souffrance et le malheur. La nature du sacrifice de Pierre-Paul est assez complexe. En effet, il semble avoir été immolé à deux reprises par son père avant de tuer ce dernier en se suicidant. Dans *French Town*, puis dans *Requiem*, Cindy raconte l'épisode de la chasse à la perdrix : « Gilbert avait décidé que c'était le temps de montrer à Pierre-Paul comment chasser. Stie, Pierre-Paul tait ben trop moumoune pour aller avec lui. Pis en plus, y voulait même pas y aller » (FT : 35). Cindy mentionne que « c'était le temps » d'apprendre à chasser, renforçant le caractère à tout le moins rituel de cet épisode. En fait, Pierre-Paul ne veut pas y aller parce qu'il ne « veu[t] pas tuer des animaux » (FT : 36), mais Gilbert insiste et « le sort de sa chambre par les oreilles » (FT : 36) : « Tu vas devenir un homme aujourd'hui » (FT : 40). Gilbert « tend l'arme chargée » à Pierre-Paul qui fait feu, mais « [l]a balle fracasse la fenêtre arrière de la camionnette » (FT : 40), ce qui provoque la colère du père. Poursuivi par ce dernier, Pierre-Paul considère qu'il « cour[t] toujours » (FT : 41) et se dit qu'il « aurai[t] dû lui tirer dans le dos », (FT : 42) alors qu'il avait la carabine dans les mains, plutôt que de s'enfuir. Toutefois, le meurtre du père n'aura lieu dans *French Town* que symboliquement lorsque Pierre-Paul se suicide à la fin de la pièce avec le fusil de chasse alors qu'il revêt une combinaison rappelant celle que portait son père. L'immense tension qui naît de l'épisode de la chasse pousse cependant Simone à exiler son propre fils : « Pierre-Paul pis Gilbert, c'était comme chien et chat dans maison. Fa que, pour avoir la paix, je l'ai envoyé étudier en pension au séminaire » (FT : 18). Contraint à l'exil, éloigné de sa famille, Pierre-Paul refuse de se plier à la volonté paternelle, mais en subit tout de même les conséquences. Plus encore, il semble aussi refuser un rite de passage qui lui permettrait d'accéder au statut

d'homme : « Tue le fils à maman. Deviens un homme comme moé » (*R* : 28). Un deuxième affrontement survient entre Pierre-Paul et son père le soir du bingo :

PIERRE-PAUL : Mais, lui, il frappait et frappait et frappait. Il voulait m'écraser dans le plancher.

Pause.

Tout ça parce qu'il n'avait pas compris le verbe revendiquer... Cette nuit-là, j'ai fui.

SIMONE : Cette nuit-là, vous étiez pareils. (*FT* : 79)

Pierre-Paul revient tout juste d'un voyage en Europe. Il y est allé « [p]our célébrer la fin de [s]es études universitaires ». En fait, « [il] décide de mettre un océan. Entre [s]a famille et [lui]. [Il] veu[t] devenir un homme (*R* : 16). Mais le retour ne se passe pas comme prévu. Un soir où Simone est partie jouer au bingo, un conflit éclate entre Pierre-Paul et son père au sujet du moulin. Gilbert aurait voulu que son fils travaille avec lui au moulin, alors que Pierre-Paul voulait plutôt aider les travailleurs à s'organiser et à lutter contre les patrons. Gilbert a jugé que son fils faisait preuve d'ingratitude, mais surtout d'arrogance et de condescendance à son égard, ce qui l'a poussé à le battre sévèrement. Comme Pierre-Paul l'indique, il s'agit d'un malentendu. Gilbert n'a pas compris les intentions de son fils, ce qui témoigne de l'incommunicabilité, l'un des thèmes centraux de *French Town*. Mais cette incommunicabilité, cette propension par exemple qu'a Pierre-Paul d'utiliser une langue châtiée, de réciter les règles de grammaire, le dictionnaire, de parler beaucoup finalement, mais sans rien dire, montre son incapacité de prendre véritablement la parole, son absence d'agentivité, sa soumission aux événements et à son père¹⁵¹. Cette soirée de bingo est particulièrement révélatrice et vient, encore une fois, enrichir l'allusion à Abraham qu'on retrouve dans

¹⁵¹ Le personnage de Sandro dans *Le voyage du Couronnement* de Bouchard ressemble à Pierre-Paul sur le plan du langage. En fait, dès le départ, Sandro ne fait que répéter tout ce que dit le Diplomate avant de faire l'étalage de toutes les données qu'il a collectées sur l'*Empress of France* : « [...] tout le monde sait que j'ai une mémoire phénoménale » (*VC* : 15). Sandro énumère de nombreuses statistiques, passe du français à l'italien, mais cette volubilité est paradoxale : il parle beaucoup, mais ne dit rien, car sa voix ne compte pas. Cela ne témoigne pas du traumatisme subi comme dans le cas de Pierre-Paul, mais contribue tout de même à caractériser l'innocence, l'impuissance du personnage.

Requiem. Simone mentionne qu'ils sont « pareils ». C'est que Pierre-Paul ne se défendra pas contre les attaques de son père, mais va retourner sa rage contre sa mère qu'il va frapper. Ainsi doté de la même violence dont fait preuve son père, Pierre-Paul n'est pas que victime, il est également bourreau, ce qui le couvre de honte et le pousse à l'exil une seconde fois, mais aussi à la mort :

Après. Ailleurs. Je suis ailleurs. Autrement. Dans la métropole. Toronto. Autrement moi. L'ancien est dans ma valise fermée. Enfermé dans ma valise. Lambeaux de chair. Moi. Écorché vif. Nu. Moi. Je cherche une porte de sortie. Tout était terne. Je cherche un moyen. Je n'ai qu'un stylo. Celui que ma mère m'a offert au début de mes études universitaires. Ça fera l'affaire. J'enlève le capuchon. Je contemple la pointe tachée d'encre noire. Je retourne le stylo contre moi, la pointe tendue juste au-dessus du cœur. J'hésite. Je veux l'enfoncer. Il faut faire le geste vite. Sans y penser. Mais. J'ai hésité. J'y ai pensé. Ma main tremble. Petit à petit, mon courage. Me quitte. Je suis mort. Sans mourir. La pointe du stylo, à l'endroit du cœur, a laissé un point noir sur la peau. [...] Après, je suis entré dans la fonction publique. (R : 45-46)

Bref, à l'instar des fils du caïd dans *Le voyage du Couronnement*, Pierre-Paul voit sa vie hypothéquée par les agissements de son père. Contraint à l'exil, voire à l'errance (l'allusion au suicide avorté et à la fonction publique vient associer d'ailleurs sa vie à une forme de purgatoire), Pierre-Paul ne devient ni un homme ni un père, et ne peut se sortir de ce borborygme qu'en se suicidant, qu'en tuant le père en lui, qu'en se sacrifiant une fois pour toutes.

La pièce *Requiem* permet de mettre en contexte les événements relatés dans *French Town*, tout en donnant la parole à Gilbert. Ce dernier, associé à Abraham, sacrifie son fils, mais on comprend qu'il a lui-même été sacrifié : avant d'être Abraham, il a été Isaac. Et il a bien compris que l'intervention divine ne viendrait sauver personne. Au contraire, il impute à Dieu tous les malheurs qui l'assaillent lui et sa descendance : « Sale. Sale. Sale. Je suis pas coupable de ma naissance. Dieu m'a fait sale. À lui la faute. Le blâme » (R : 37). Faisant intervenir la question de la responsabilité de Dieu, Gilbert enrichit la référence à Abraham :

[Pierre-Paul] m'a laissé faire. On m'a tout laissé faire. Toutes les stupidités. Toutes les niaiseries. La bouteille. À cause de la bouteille. Ben. C'est pas le diable. Qui est dans la bouteille. C'est. Dieu. Le bon. Le Père. Celui qui blesse. Qui laisse naître ses enfants. Dans la pauvreté pauvre. Sale. Sale. Sale. Quoi d'autre que tu veux faire. Après. Quoi d'autre. Que frapper. Fesse. Fesse. Fesse. (R : 39)

Gilbert insinue que ses comportements sont justifiés par la volonté divine et, plus concrètement, par sa condition socio-économique qui en découle. Il suggère surtout qu'il n'a pas de choix, qu'il est embourbé dans un cycle de violence dont il n'est pas l'instigateur et duquel il n'aurait pu se sortir que si son fils l'avait sacrifié à son tour pour prendre sa place, mais ce n'est pas arrivé le soir du bingo : « Y a rien fait. Pierre-Paul. Rien. Pour m'arrêter. Y m'a laissé. Tout sale. Dans ma rage. Tous les coups. Toutes les violences. Rien à ses yeux. [...] Laisse faire. Je t'ai battu. Pour rien » (*R* : 38-39). Ce n'est pas arrivé alors qu'il vivait ses derniers moments sur son lit d'hôpital : « Pas là. Toujours pas là. Pour m'arracher les tubes. Pis les fils. Pas là. Pour me sacrer des coups. De poing. De pied. Dans la face. Dans le ventre. De même que j'aurais voulu finir. Dans ce lit-là d'hôpital. Massacré par mon fils » (*R* : 33). Comme on l'a vu dans le chapitre précédent, Gilbert a subi de nombreux sévices de la part de son père, mais il a « [c]âlicé [une] volée au bonhomme » (*R* : 40), ce qui a fait de lui un homme. Cela dit, cet événement pousse Gilbert à envisager le suicide. Comme Pierre-Paul lors de sa première tentative, il n'y parvient pas et demeure « [t]oujours vivant. Comme un sacrement. Un. Damné » (*R* : 42). En ce sens, qu'il agisse ou non, le fils est placé face à un dilemme dont l'issue est forcément négative. Ce dilemme, c'est celui de devenir un homme : « Un homme, ça tue. Ça aime ça, tuer. Un homme, ça se tue à l'ouvrage. Un homme, ça meurt chaque jour. De sa calice de vie » (*R* : 27).

Chez Michel Ouellette, la masculinité et la mort sont indissociables. Pour être un homme, il faut tuer et surtout, mourir, sacrifier et l'être également. Cela dit, à l'instar d'Abraham qui est poussé à commettre le meurtre malgré lui, simplement pour répondre à la volonté divine, les hommes chez Ouellette sont également victimes d'une volonté qui les dépasse et sur laquelle ils n'ont aucun contrôle. L'épisode de la chasse, par exemple, qui est relaté dans *French Town* et dans *Requiem*, met en lumière, dans la première pièce, le caractère

familial, voire intime, du conflit qui oppose le père et le fils, montrant les différences de valeurs entre les deux personnages. Mais dans *Requiem*, cet épisode s'inscrit dans un contexte plus large, soit celui de la masculinité, et l'allusion directe à Abraham, qui ne survient que dans cette pièce, est d'autant plus intéressante, car elle confère à ce conflit une dimension sociale, universelle. La violence est nécessaire afin de passer au statut d'homme, mais Pierre-Paul la refuse, du moins dans sa jeunesse. Rejetant le modèle dominant, celui du père, Pierre-Paul jouit d'une certaine agentivité, ce qui n'est pas le cas d'Isaac, réduit au silence dans la Bible. Mais malgré tout, cette agentivité est factice en raison du poids des traditions, des attentes sociales et des traumatismes familiaux. Un peu comme dans *Le Christ est apparu au Gun Club* de Chiasson, où Conrad est enlisé dans une vie stagnante à l'avenir incertain en raison de son statut socio-économique, Gilbert et Pierre-Paul semblent également être les victimes à la fois d'une société violente fondée sur des secrets, des non-dits qui entraînent un manque de communication flagrant, et d'une société étouffante, pauvre tant sur les plans économique qu'intellectuel, dont les conditions contribuent à une forme de négation de l'avenir qui empêche les hommes (mais pas seulement¹⁵²) de s'émanciper pleinement, négation qui se solde par la mort. Dans l'épisode d'Abraham, l'intervention divine symbolise, en quelque sorte, l'espoir qui est presque complètement absent chez Ouellette, alors que Gilbert et Pierre-Paul ne sauvent personne, encore moins eux-mêmes. Faute d'être capable de se sauver lui-même, Pierre-Paul a bien essayé de sauver son frère en l'extirpant de son milieu et en contribuant à son éducation. Mais Martin rejette la voie tracée par son frère pour adopter une autre trajectoire qui, ironiquement, le rapproche du jeune Pierre-Paul. En effet, dans *French*

¹⁵² Si *French Town* laisse entrevoir une certaine transformation chez Cindy, la pièce *Requiem* vient la confirmer et montrer que Cindy s'est non seulement prise en main, mais porte en elle son avenir. Chez Ouellette, les personnages féminins, en particulier dans ses derniers textes, semblent avoir en eux les capacités de s'émanciper et de posséder une certaine agentivité. Voir *Le dire de Di*, par exemple.

Town, Martin décide de ne pas retourner à Toronto avec Pierre-Paul après les Fêtes et, surtout, de mettre un terme à ses études universitaires afin de rester à Timber Falls. Dans *Requiem*, on apprend en effet qu'il y est resté, qu'il a travaillé au moulin et qu'il est devenu maire du village. Cela rappelle le jeune Pierre-Paul qui, à son retour d'Europe, souhaitait aider son père et les travailleurs du moulin à se syndiquer. Or, comme je l'ai mentionné au chapitre précédent, Martin ne porte pas en lui le sacrifice de l'enfance ni le poids du passé. En ce sens, il apparaît davantage comme une figure christique puisqu'il jouit d'une réelle agentivité et inscrit sa mission dans la sphère communautaire, sociale, plutôt qu'intime. D'ailleurs, Martin se rapproche lui-même du Christ dans la dernière pièce de la trilogie ouellettienne, *La guerre au ventre* :

MARTIN :
 Chrisse! J'en ai fait des bonnes choses dans ma vie!
 J'ai sauvé le moulin de Timber Falls! J'ai sauvé le village.
 C'était moi, le Sauveur.
 C'était moi, le *boss*.
 J'ai été maire de la place pendant une dizaine d'années. (*La guerre au ventre* : 18)¹⁵³

Se qualifiant de « Sauveur », Martin semble avoir eu accès aux outils ou avoir joui d'une certaine agentivité pour s'attaquer aux causes sociales du malheur qui assaillent la famille Bédard. C'est du moins ce que laissent entendre les deux premières pièces de la trilogie, bien que *La guerre au ventre* jette un nouvel éclairage sur la situation en recadrant Martin dans la sphère familiale et en lui attribuant le rôle de père. Ce faisant, la pièce expose les échecs du protagoniste et le rapproche de son frère et, surtout, de son père, Gilbert.

Dans cette pièce de théâtre, le lecteur-spectateur assiste à l'agonie de Martin, qui, alité dans un hôpital d'Edmonton et particulièrement sonné par les effets des médicaments et par ses souffrances, lutte pour sa vie après s'être interposé entre un homme violent et sa famille.

¹⁵³ Dorénavant, j'utiliserai le sigle *LGV* pour désigner la pièce *La guerre au ventre*.

Pendant son agonie, Martin discute avec les femmes de son passé et en revit certains moments, dont les événements qui l'ont justement mené dans cette fâcheuse situation. Il revit en effet sa rencontre avec Teresa, la mère de famille autochtone qui l'a appelé pour qu'il vienne la sauver, elle et ses trois enfants. Mécanicien depuis qu'il a déménagé dans l'Ouest canadien, Martin n'avait pas compris qu'il n'avait pas été appelé simplement pour « réparer une machine » (*LGV* : 27). Teresa avait pensé à un plan précis qui lui aurait permis de fuir son mari violent qui menaçait de la tuer et de tuer les enfants :

TERESA :

Les enfants auraient été en train de jouer dehors.

J'aurais été dehors avec eux.

Tu serais arrivé dans ton camion.

Je t'aurais pas laissé frapper à la porte. Je serais allée vers toi.

J'aurais fait embarquer les enfants

avant même que tu sortes de ton camion.

Je t'aurais dit de filer. Que je t'expliquerais tout plus tard.

Qu'il fallait faire vite. Que c'était une urgence.

Vite! Accélère!

Il faut fuir! [...] (*LGV* : 29)

Malheureusement, il n'est « pas arriv[é] à l'heure » (*LGV* : 27). Il va tout de même tenter de raisonner le mari violent afin de l'empêcher de commettre l'irréparable, soit le meurtre de ses enfants :

MARTIN :

[...]

On va se parler. Quand on se parle, on trouve des solutions.

C'est en parlant qu'on arrive à faire la paix.

La violence arrange rien.

Ça fait rien qu'engendrer la violence. (*LGV* : 29)

Martin offre une nouvelle perspective sur la question de la violence qui est au cœur de la famille Bédard. En affirmant que la solution pour trouver la paix, c'est de s'exprimer, il met le doigt sur l'un des principaux problèmes de sa famille : l'incommunicabilité. Il s'éloigne également de son père pour qui la violence était une qualité intrinsèque de ce qui constituait un homme. Il attribue cependant à la souffrance du mari de Teresa une certaine légitimité qui se veut universelle :

MARTIN :

[...]

Il y a des raisons à votre rage.

Pis c'est pas votre femme, la cause. Ni vos enfants.

C'est peut-être plus profond. Quelque chose qui vous dépasse.

Comme des racines invisibles qui vous gardent attaché à votre malheur,

même malgré vous.

[...]

On se perd quand on lâche prise,

quand on se laisse sombrer dans la place noire où dort notre rage,

là où naissent les violences. (*LGV* : 33)

Malgré cette légitimation apparente, Martin ne cautionne jamais la violence et considère, à l'inverse de son propre père Gilbert que « [c']est pas un fusil qui fait un homme » (*LGV* : 30).

Cela dit, il n'en est pas complètement exempt. Lorsque Kelly, son ex-conjointe, apparaît dans l'un de ses songes à l'hôpital, Martin revient sur leur rupture :

MARTIN :

Non, Kelly. Non. Je te laisserai pas partir. Jamais.

J'ai besoin de toi. Je t'aime. Kelly.

Tu dois rester avec moi. Laisse-moi pas tomber.

Laisse-moi pas. Kelly!

Je vas te tuer!

Je vas te tuer, si.

Sacrament Kelly!

Ha!

On entend une détonation. Martin est atteint au ventre. (LGV : 40)

Il est difficile de déterminer avec certitude la « véracité » de ce dialogue, Martin passant de conversations réelles à des répliques imaginaires, mais il est vrai, cela dit, que la fermeture du moulin de Timber Falls a provoqué la dévitalisation du village et surtout, l'éclatement de sa famille : « Le moulin a fermé. / Kelly a pas voulu rester avec moi. / Elle est partie avec les enfants dans la région du Niagara » (*LGV* : 19). Ainsi, sans cautionner la violence – dont il n'a pas directement hérité de son père, contrairement à Pierre-Paul – il en reconnaît néanmoins les causes : l'existence d'une force supérieure, qu'il s'agisse de Dieu, du père, de la société et des attentes qu'elles engendrent, ou encore du capitalisme et des lois du marché, autant de structures qui emprisonnent l'homme dans un cycle de violence dont il est difficile de sortir autrement que par l'excès, l'alcool, le meurtre. Peu convaincu par ces arguments, le mari de

Teresa tire une balle dans le ventre de Martin avant de tuer ses trois enfants.

Malheureusement, malgré son idéalisme, sa bienveillance et sa foi en l'avenir, qui transparaissent dans *French Town*, mais qui sont plutôt nuancés dans *La guerre au ventre* et qui font de lui un Sauveur tout désigné, Martin ne parviendra pas à sauver les enfants de Teresa, comme il n'aura pas réussi à sauver définitivement le moulin de Timber Falls ou encore son couple. Il n'aura pas non plus réussi à sauver son fils, Patrice, soldat mort au combat en Afghanistan. C'est d'ailleurs à sa suggestion que Martin décide de s'installer dans l'Ouest canadien après sa séparation : « Patrice m'a dit de venir par ici. / Il y a de l'ouvrage qu'il disait. / Il a eu pitié de moi. "Viens dans l'Ouest, Dad" » (*LGV* : 20). Ce déménagement s'inscrit donc dans une volonté de fuite, mais aussi de réconciliation de la part de Martin :

CINDY :
Pourquoi t'es si loin?

MARTIN :
Pour être proche de mon gars.
De Patrice.
Pat. Je devrais dire Patrick. Sa mère l'appelle Paddy.
Tout mélangé, mon gars. Anglais pis Français.
Pas un si mauvais mélange, quand même. (*LGV* : 10)

Ce fils aîné semble partager assez peu de points communs avec son père, alors que leur relation, du moins dans la jeunesse de Patrice, n'était pas particulièrement harmonieuse :

MARTIN :
[...]
À l'adolescence, il me trouvait ben trop plate, comme père.
J'étais pas un héros de la guerre de Corée, ou du Vietnam, ou de.
J'étais rien qu'un bonhomme qui avait lutté
contre la fermeture d'un moulin.
J'ai voulu l'emmener à la chasse avec moi.
Mais il préférerait y aller avec ses oncles et cousins du côté des Kelly.
Dans le fond, il était plus Kelly que Bédard.
L'enfant de sa mère. (*LGV* : 32)

Il s'agit là d'un point commun entre Martin et son fils Patrice : les deux sont les enfants de leur mère. En effet, c'est Martin qui, dans *French Town*, se remémore les histoires de Simone et perpétue les traditions liées à Noël et à Pâques, alors que Cindy s'y intéresse très peu, trop

occupée à émuler son père et à chercher à lui ressembler. Martin n'a pas grandi avec Pierre-Paul, et Cindy est beaucoup plus vieille que lui. Leur père était déjà malade à sa naissance, et Martin n'a donc jamais véritablement connu Gilbert qui se terrait dans le silence et l'alcool. Quant à Patrice, son intérêt pour l'armée semble effectivement le distinguer de son père. Pourtant, il s'agit encore une fois d'un point commun entre le père et le fils : les deux se placent dans la posture du « Sauveur ». C'est une position que Martin comprend tout à fait :

MARTIN :
 Il voulait aider le monde. Il voulait faire le bien.
 Il voulait lutter contre les injustices.
 Il voulait sauver des femmes voilées,
 des filles à qui on interdisait d'apprendre à lire et à écrire.
 Il voulait sauver le monde, Patrice.
 Il voulait se sauver du monde, aussi. (*LGV* : 67)

Ainsi, qu'il s'agisse du moulin de Timber Falls ou des femmes en Afghanistan, Patrice et Martin s'engagent, à leur façon, à lutter contre les injustices en agissant dans le social plutôt que dans l'intime, sphère pour laquelle ils ne sont pas particulièrement doués, à l'instar de tous les hommes de la famille Bédard. Martin suggère par ailleurs que Patrice ne souhaitait pas seulement sauver des gens, mais aussi « se sauver du monde » et peut-être, « [s]e sauver de [lui] » (*LGV* : 67). C'est du moins ce qu'il affirme quand il imagine ce que son fils aurait voulu lui dire à son retour d'Afghanistan :

« Je suis pas comme toi, Dad.
 Je suis pas toi. Je suis moi. Un soldat.
 En entrant dans l'armée, je suis sorti de ma famille.
 J'ai plus de père. J'ai plus de mère. Plus de sœurs.
 Je suis juste un homme avec un fusil pis une mission.
 T'avais pas besoin de traverser le pays pour me rejoindre.
 T'es rien qu'un pauvre alcoolique misérable.
 Un homme brisé qui cherche à s'accrocher à une bouée.
 Mais moi, je serai pas cette bouée-là. (*LGV* : 67)

Dans ce dialogue fictif, Martin attribue à son fils des paroles conformes à sa vision de lui-même. Il révèle son alcoolisme et son souhait de se servir de son fils comme d'une bouée, cherchant en lui son salut. En ce sens, il s'inscrit dans la lignée de son frère aîné et de son père,

qui cherchaient eux aussi une manière d'être sauvés par l'un ou l'autre et qui, sacrifiés par leur propre père, n'avaient accès au salut que par la mort. Mais Martin n'est pas Isaac. Contrairement à Pierre-Paul, il n'a pas été sacrifié. Il s'est sacrifié pour le bien du moulin et du village de Timber Falls, tout comme Patrice s'est sacrifié littéralement en allant combattre en Afghanistan. Mais dans les deux cas, ce sacrifice répond à un appel qui dépasse le cadre familial et rejoint la sphère sociale. Ce sacrifice est moins abrahamique que christique. D'ailleurs, si Martin attribue d'abord à Patrice un certain discours négatif contre lui, il va citer plus tard une lettre que son fils lui a envoyée peu avant de mourir :

MARTIN (Patrice) :

« Kandahar, Afghanistan... Dad. Cher Dad... »

[...]

« Hier, un gars est mort. Trois autres ont été blessés.

En roulant sur une bombe.

C'est dangereux. C'est pour ça que je t'écris. »

[...]

« Je pense à toi. Pis je me dis que j'ai pas été juste avec toi.

On sait jamais. Je pourrais finir comme les gars hier. Pis.

Je voudrais pas, si ça m'arrivait, de pas te dire des affaires.

Des affaires que j'aurais dû te dire.

Je sais pas comment écrire ça.

Les mots viennent pas faciles.

Je pense que je veux pas les écrire parce que.

J'ai peur que ça m'apporte un malheur. »

[...]

« C'est correct. Je suis bien ici. C'est ma place.

Je dirai ce que j'ai à te dire quand je reviendrai te voir.

Quand j'aurai fini ici.

Le printemps va venir.

Je suis pas inquiet.

Ton fils. Patrice. Paddy. » (*LGV* : 71-73)

Une autre caractéristique de la famille Bédard est mise en lumière dans cette lettre : l'incommunicabilité. En effet, Patrice n'arrive pas à trouver dans sa lettre les mots justes pour communiquer ce qu'il ressent, pour discuter franchement avec son père. Mais il en est conscient et sa volonté de rapprochement n'en est pas moins réelle et sincère. Sa parole timide et inquiète est quand même porteuse d'espoir : à son retour, il souhaite établir un véritable contact, contact qui passe précisément par la parole. Ce retour n'aura pas lieu. Mais cette idée

que le salut ou la rédemption passe par la parole demeure chez Martin qui combat précisément la mort en parlant sans arrêt : « Je parle. Parce que. / Parce que je veux pas me fermer la yeule, / une bonne fois pour toutes, comme mon frère Pierre-Paul » (*LGV* : 18). Pourtant, *La guerre au ventre* s'ouvre avec des règles de grammaire, ce qui rapproche inévitablement Martin de Pierre-Paul :

MARTIN :
Le participe passé.
Avec l'auxiliaire.

NOKOMIS :
Kit anamikon Mani.

MARTIN :
Être. Avec avoir. Avec être.
En genre et en nombre. S'accorde.
Le sujet. Le participe passé s'accorde.
[...]
Maudite grammaire!
C'est quoi les règles du futur? (*LGV* : 9)

Cette dernière question revient d'ailleurs tout au long de la pièce. Tout comme le verbe « parler » qui apparaît à vingt-cinq reprises. En fait, au début de la pièce, Martin ne peut s'accorder avec son futur puisqu'il est en train de mourir alors que « [d]es fils, des tubes partout. / Sortent de [lui]. Entrent en [lui] » (*LGV* : 78). Cela symbolise assez bien le destin de la famille Bédard. Les hommes n'ont pas d'avenir. Sacrifiés, ils ne sont jamais sauvés par personne. Mais ils ne meurent pas tout à fait non plus. Ils survivent, et cette survie, ou plutôt cette non-vie, hypothéquée par le passé et enlisée dans le présent, ne peut envisager un quelconque avenir. Or, contrairement à son père et à son frère aîné, Martin nourrit un certain espoir. D'ailleurs, la présence de Nokomis qui, au début de la pièce, entonne un « Je vous salue Marie » en anishinaabemowin, laisse entrevoir la possibilité d'une intervention, ou du moins d'une protection qui, sans être forcément divine, est nécessairement bienveillante. Figure maternelle par excellence, Nokomis, qui signifie « grand-mère », représente justement le salut

ou la paix et sa présence semble suggérer que le salut passe, comme on l'a vu, par la femme et que l'espoir est permis. L'espoir, c'est aussi le lot des personnages féminins, comme en témoigne la métamorphose de Cindy à la fin de *French Town*, transformation qui sera complétée dans *Requiem* en donnant éventuellement naissance à son fils. Dans *La guerre au ventre*, Martin dit justement que « [l]es enfants, c'est l'avenir¹⁵⁴ » (*LGV* : 39), ce à quoi répond son ex-conjointe, Kelly : « Faut les arracher au passé pour qu'ils vivent leur propre vie. [...] Pour réécrire l'histoire » (*LGV* : 39). La lettre de Patrice vient plutôt confirmer l'importance du présent et affirmer l'agentivité dont jouissent les enfants. La trilogie ouellettienne expose donc tout le mal-être inhérent à la condition masculine. En fait, aucune des pièces analysées dans ce chapitre ne suggère une image positive de l'homme. Au contraire, cette condition masculine, fondée sur la violence et profondément aliénée par une force supérieure, religieuse ou sociale, est un malheur duquel il est impossible de se sortir indemne ou dans lequel on ne peut s'épanouir. Sous la tutelle d'Isaac et d'Abraham, les pères comme les fils sont à la fois sacrificateurs et sacrifiés, condamnés à répéter la même histoire dont l'issue est toujours la mort. Ils sont aussi profondément ambivalents. On peut dire la même chose des personnages qui rappellent le modèle christique. Toutes ces figures bibliques ont en commun d'être soumises à l'autorité paternelle, qui, dans le cas du Christ et d'Abraham, est directement exercée par Dieu. Ainsi, dans le cas de Jésus, il vient annoncer la libération du peuple, sans pour autant être entièrement maître de ses actes. Les personnages masculins de mon corpus ne sont donc pas libres, qu'ils soient porteurs d'espoir ou non.

¹⁵⁴ Dans *French Town*, Simone disait : « Les enfants, c'est l'espoir, ma mère avait dit. » (*FT* : 17) Tout en sachant que ce n'est pas le cas des siens.

Les figures sacerdotales

Profondément marqués par leur passé, les pères et les fils n'ont que très peu de pouvoir, alors qu'ils sont aliénés à la fois par leur société étouffante et par leur condition d'hommes, fortement déterminée par une violence intrinsèque à laquelle ils ne peuvent échapper. Cette violence inhérente à la condition masculine s'inscrit dans un réseau de sens chrétien et se déploie en trois figures, Jésus, Abraham et Isaac, qui agissent comme figures tutélaires de l'homme canadien-français. Sorte de Sainte-Trinité dramaturgique, mettant de l'avant la souffrance et le sacrifice nécessaires au salut et à la rédemption, l'homme n'a pas d'autre avenir que la mort et, paradoxalement, sa répétition. Les dramaturges inscrivent la condition masculine moins dans l'Histoire que dans une culture symbolique que permettent le catholicisme et la culture religieuse dans son ensemble. Sans être complètement abstraits, les personnages masculins dans les œuvres analysées jusqu'à présent ressortent, pour la plupart, du monde de la fiction et de l'intime et sont construits de telle sorte que l'on voit l'influence de la société, mais aussi de la culture, sur leur vision du monde, leurs actions et leurs réflexions. Ils sont en quelque sorte le produit de leur société, la religion contribuant à les définir sur le plan actantiel, dans le cas des figures christiques, et sur le plan symbolique, dans le cas des pères et des fils.

Cela dit, une autre figure masculine se dégage clairement de mon corpus : le prêtre. En effet, plusieurs pièces de théâtre que j'ai analysées jusqu'à présent proposent au moins un personnage de prêtre qui n'est pas simplement « en posture d'accompagnement et au statut narratif décoratif » (Tricou, 2021 :101). Au contraire, les figures sacerdotales de mon corpus jouent bien souvent un rôle clair dans la société du texte, rôle marqué par le contexte socio-historique mis en scène dans les œuvres dramatiques et par les valeurs qui en émanent. Mais si les pères et les fils ont tendance à subir le poids de l'Histoire et les figures christiques, celles

de l'histoire, de la fable (étant donné leur destin déjà connu), les prêtres participent plutôt à la construction de l'h/Histoire, se présentant comme la synthèse de toutes les figures masculines vues jusqu'à présent. La Conférence des évêques catholiques de France définit le prêtre comme un « [c]hrétien qui, par l'imposition des mains au moment de l'ordination par l'évêque, reçoit la mission de rendre présent le Christ parmi les hommes, en célébrant l'eucharistie, en pardonnant les péchés, en instruisant et guidant le peuple qui lui est confié » (« Prêtre »). Se réclamant du Christ, le prêtre est donc en mission et, sans s'attribuer nécessairement la posture du Sauveur, s'inscrit dans la poursuite d'une œuvre dont l'objectif principal est le salut du monde. En ce sens, la figure sacerdotale rejoint la figure christique. Mais, en ayant aussi comme mission d'instruire et de guider le peuple qui lui est confié, le prêtre se voit attribuer une autorité quasi paternelle reconnue notamment dans la façon qu'ont les gens de s'adresser à lui : « J'ai laissé un monastère plein de fils, puisqu'ils m'appelaient tous père » (*Kolbe* : 59)¹⁵⁵. À la fois père et Christ, donc fils de Dieu et de sa sainte mère l'Église, le prêtre est sans contredit la figure masculine la plus ambiguë. Mais contrairement aux autres figures étudiées, le prêtre joue presque toujours un rôle utilitaire. Il est difficile, pour un public actuel, de bien saisir le pouvoir ou l'utilité du prêtre. Comme l'affirme Josselin Tricou, « [l]e nombre de prêtres ayant considérablement diminué, on peut raisonnablement présumer qu'une majorité de la population n'en a jamais rencontré » (2021 : 95). Il ajoute toutefois que « la figure sacerdotale reste disponible et activable dans l'imaginaire collectif » (Tricou, 2021 : 95). En effet, même si le personnage du curé est, aujourd'hui du moins, anachronique, il est malgré tout porteur de sens et s'inscrit à la fois comme témoin, mais surtout comme acteur d'une

¹⁵⁵ Dorénavant, j'utiliserai le sigle *K* pour désigner la pièce *Kolbe*.

époque précise, celle du Canada français. C'est pourquoi j'ai affirmé un peu plus tôt que le prêtre participe à la construction de l'Histoire et de l'histoire.

En fait, le prêtre est d'abord une figure référentielle, car il permet de situer la pièce dans l'espace-temps canadien-français. En effet, il a été longtemps une figure autoritaire importante dans la société canadienne-française et sa présence sur scène ajoute certainement à « l'effet de réel ». Mais plus encore, le prêtre joue un rôle essentiellement dramaturgique. Tantôt opposant, tantôt adjuvant, la figure sacerdotale passe d'un rôle actantiel à l'autre, témoignant ainsi de son caractère ambivalent, mais aussi de sa position « mitoyenne ». Dans les œuvres de mon corpus, le prêtre n'est jamais passif, mais ses actions sont toujours limitées : doté d'un certain pouvoir, il est aussi soumis à une autorité économique, politique ou religieuse. En ce sens, la figure sacerdotale rejoint toutes les autres figures étudiées jusqu'à présent. Tous les hommes sont soumis à un pouvoir qui les dépasse. Et le prêtre n'est pas au-dessus de la mêlée. Au contraire, les figures sacerdotales présentes dans mon corpus sont pour la plupart des hommes flous, torturés et tentés par la chair. Rarement érigés en modèles, ils sont plutôt présentés comme des hommes ambivalents, faillibles, mais façonnés par leur époque.

Dans *Des soutanes et des hommes. Enquête sur la masculinité des prêtres catholiques*, Josselin Tricou « produi[t] une analyse chronologique des formes de masculinité des prêtres dans leurs mises en scène cinématographiques » en France entre 1945 et 2014 (2021 : 97). Son travail est particulièrement exhaustif et intéressant. Après avoir analysé une centaine de films français mettant en scène au moins un personnage de prêtre, il en conclut « [qu'o]n assiste [...] depuis un demi-siècle à une émascation symbolique tendancielle du clergé catholique dans les représentations sociales » (Tricou, 2021 : 96). En effet, si le cinéma français d'après-guerre semble mettre de l'avant un personnage de prêtre particulièrement « virilisé », s'inscrivant

dans une logique de reconstruction, le cinéma produit après Vatican II mettra plutôt à l'écran un « prêtre soupçonné quant à son identité sociosexuelle » (Tricou, 2021 : 108). Il ajoute que dans le cinéma de cette période, « c'est l'idéal sacerdotal qui vole en éclats : il est désormais folklorisé » (Tricou, 2021 : 116). Enfin, dans le cinéma français des années 1980, 1990 et 2000, le prêtre se voit tantôt « revaloris[é] », tantôt « déclass[é] » (Tricou, 2021, 116), mais son constat est clair : « le prêtre de cinéma perd de sa consistance et, notamment, de son autorité sur les autres hommes » (Tricou, 2021 : 119). Si ces constats sont très éclairants, ils s'éloignent tout de même de mon propos, puisque ma thèse n'entreprend pas une étude chronologique de la figure sacerdotale dans le théâtre franco-canadien et québécois et, bien qu'elle cherche à réfléchir au rapport entre le religieux et la société dans le texte, ne s'attarde pas sur la condition du prêtre de manière sociologique. En revanche, Tricou identifie certaines « configurations différenciées de pratiques » (2021 : 101) sacerdotales qui caractérisent les différents prêtres à l'écran. Parmi ces configurations, certaines peuvent être utiles pour catégoriser les différents prêtres de mon corpus et ainsi dégager des caractéristiques propres aux prêtres canadiens-français. Mais étant donné le caractère particulièrement ambigu de cette figure dans mon corpus, cette typologie trouvera rapidement ses limites.

Ce qui se dégage des recherches de Tricou, c'est que la figure du prêtre se transforme au fil de ses représentations cinématographiques et perd de son autorité et de son ascendant naturel sur la communauté et sur les autres hommes. Parmi les différentes configurations identifiées par Tricou figurent celle du « “bon prêtre” d'âge médian, au charisme bienveillant, viril, dont la fonction sociale est mise en avant », celle du « “passionné”, jeune prêtre qui contraste avec ses aînés, du fait de son charisme exceptionnel » ou encore celle du « “défroqué”, habillé en civil et présenté comme un intellectuel » (2021 : 101). Ces trois configurations sont présentes dans mon corpus, mais les personnages ne correspondent pas

tout à fait à la description fournie par Tricou. Cela s'explique précisément par le rôle décisif qu'il joue dans la fable et par sa fonction dramaturgique.

Comme je l'ai mentionné, l'œuvre de Rhéal Cenerini ne se contente pas de s'inspirer de la culture catholique; elle en émane. Sans verser dans l'hagiographie ni le prosélytisme, le théâtre cenerinien est catholique, mais ses figures sacerdotales sont loin d'être parfaites. Les figures sacerdotales, dans son œuvre, correspondent, pour la plupart, au « bon prêtre » de Tricou, la virilité en moins. Par virilité, Tricou entend « celle de l'homme d'action souvent issu du peuple, qui veut regagner le peuple face à l'athéisme croissant » (2021 : 105). Soumis à des épreuves, le bon prêtre viril parvient à les surmonter avec force et, surtout, à entraîner d'autres hommes à le suivre. On retrouve en effet cette figure dans la pièce *1818* de Cenerini, où Élise raconte l'établissement des premiers prêtres dans l'Ouest canadien. Quand elle raconte l'arrivée de Monseigneur Provencher, Élise souligne son embonpoint : « [...] ci vra qu'yita grâs comme ain volur. Mon père, yita là quand ci qu'yit arrivi. Ipi i djisa que l'canou de Monsignor, quand ci qui s'approchait dju bord, i djisa qu'ça gratta l'fond d'la rivière! » Mais elle mentionne tout de suite son impressionnante perte de poids : « [...] ç'a pas pris d'temps, rendju citte, qu'i si mis à migrir. Oh my gosh! Stain gros travaillant, sthomme-là, laisse-mouè ti l'djire. T'rras dju waire ça, i tna sa soutane pour pas qu'a traîne dans bôu ipi toute la sainte hourni, i laboura d'même ». Elle ajoute d'ailleurs que « sta un homme qui paraissa bin » (*1818* : 15). Provencher, de même que « l'ptchit père Tachi [qui était] tough come ain âne » (*1818* : 17-18), correspondent précisément au « bon prêtre ». En mettant de l'avant leurs caractéristiques physiques, leur force et leur résilience, ainsi que leur participation active à la colonisation du territoire, Élise présente ces figures sacerdotales historiques comme viriles et exemplaires et souligne leur contribution positive au développement de la communauté métisse dont elle raconte l'histoire.

Si ces prêtres sont présentés comme des modèles et semblent être associés à la figure du colon, défricheur, hautement virile en raison des nombreuses épreuves physiques auxquelles il est confronté, ils ne sont qu'évoqués et jouent un rôle essentiellement référentiel. La pièce met cependant en scène un autre curé, le père Marcellin, dont j'ai déjà parlé au premier chapitre. Ce prêtre ivoirien rend visite à Élise afin de briser son isolement et d'entamer un processus de réconciliation. Ce prêtre n'est pas une figure historique et sa présence au Manitoba témoigne très clairement de l'actualité, alors que le clergé franco-canadien est particulièrement vieillissant et que les vocations sont plutôt rares. Les prêtres issus de la francophonie viennent donc à la rescousse du clergé catholique canadien et posent inévitablement un regard neuf sur l'histoire canadienne. Parmi les configurations proposées par Tricou, aucune ne correspond vraiment à ce personnage, mais je pense tout de même qu'il correspond, lui aussi, au bon prêtre, puisque, comme il s'engage dans un processus de réconciliation, on peut dire que Cenerini met de l'avant sa fonction sociale et, par extension, celle de l'Église. Plus encore, la justice semble être au cœur de l'action pastorale du père Marcellin, ce qui, dans le contexte de la réconciliation, constitue une valeur modèle. En fait, si Élise évoque moins les prêtres qui ont peut-être été moins adaptés à la vie dans les Prairies, elle mentionne au passage le père-directeur de l'école résidentielle où elle a envoyé son fils et où ce dernier a subi des agressions. Elle souligne son inaction et sa trahison, mais ce personnage, brièvement évoqué, n'est pas particulièrement caractérisé. Cela dit, l'inaction de l'Église fâche le père Marcellin :

Écoutez-moi, Madame Boyechko : en toute confiance, vous avez demandé à l'Église son secou's alors que vous étiez dans le besoin. Elle vous a promis de s'occuper de votre garçon, n'est-ce pas? Et vous, vous l'avez cru parce que les hommes et les femmes d'Église que vous avez connus tout le long de votre vie ont mérité votre confiance. Vous n'êtes pas à blâmer, Madame... Ceux qui sont à blâmer sont ceux qui vous ont déçu, qui ont dévoyé l'Église et qui ont scandalisé les enfants que vous et d'autres leur ont été confiés [*sic*]. Ces gens, Madame, il serait mieux pour eux qu'une meule de moulin leur soit attachée au cou et qu'ils soient jetés [*sic*] à la mè'. (1818 : 74)

Ce sursaut de violence peut sembler étonnant chez un homme d'Église, mais cette « soif de justice » s'inscrit dans une histoire personnelle qu'il raconte tout de suite après, à savoir le massacre de Duékoué¹⁵⁶. Ainsi, si je reviens à la terminologie de Tricou, le père Marcellin est aussi un personnage de prêtre virilisé, en ce sens qu'il a surmonté d'importantes épreuves qui expliquent (ou cautionnent) sa vision du monde. En revanche, il se présente aussi comme un personnage plutôt humble, alors qu'il déclare être ennuyeux lors de ses homélies, qui ne sont pas très enthousiasmantes (1818 : 50).

À la lumière des prêtres représentés dans 1818, force est de constater que certaines caractéristiques idéales de la figure sacerdotale se dessinent : la force physique, la vaillance, la soif de justice et l'humilité. Toutes ces caractéristiques correspondent précisément à la figure du « bon prêtre », dont la fonction sociale et la place parmi les hommes sont mises de l'avant. Ces personnages ont cependant leur part d'ombre. Par exemple, Élise évoque la réticence de Monseigneur Taché à appuyer la cause métisse. Quant au père Marcellin, sa vision de l'homosexualité est particulièrement conservatrice. Ce n'est bien sûr pas étonnant, compte tenu de l'aversion qu'entretient l'Église à l'égard de l'homosexualité. Mais, comme on l'a vu au premier chapitre, Élise est persuadée que l'Église changera d'avis à ce sujet et se montrera plus ouverte. Ces prêtres sont donc présentés de manière très positive, sans pour autant tomber dans l'hagiographie.

Parmi les différentes configurations identifiées par Tricou, une autre semble se dégager de mon corpus : le « passionné ». Cette figure s'inscrit moins dans le social et davantage dans le spirituel, voire dans le mysticisme. Elle est aussi un peu plus ambiguë. En effet, si le héros de la pièce *Kolbe*, de Rhéal Cenerini, correspond à la figure du prêtre « passionné » et est

¹⁵⁶ Pour en savoir plus sur ce massacre et les enjeux politiques et religieux qui le sous-tendent, voir Miran-Guyon *et al.*, 2011.

présenté de manière éminemment positive, le prêtre du *Peintre des madones* de Michel Marc Bouchard, tout aussi « passionné », se rapproche d'une forme de fanatisme qui le conduira à sa perte. La pièce *Kolbe* relate les derniers jours de saint Maximilien Kolbe (1894-1941), prêtre polonais, ainsi que ceux de ses compagnons de cellule à Auschwitz. Fondée sur un événement historique réel, Cenerini imagine les échanges entre Kolbe et les autres prisonniers, la pièce étant donc résolument fictive, puisque les récits disponibles de cet épisode restent fragmentaires. S'ouvrant sur un « beau cantique à l'honneur de la Vierge immaculée » (*K* : 4), la pièce présente Kolbe comme un prêtre calme, pieux et serein, qui privilégie la prière et le chant. Mais l'un des prisonniers, Jerzy, s'explique mal sa présence parmi eux. En fait, Kolbe n'avait pas été choisi pour séjourner dans le « célèbre bunker de la faim » (*K* : vii). Il s'est « substitu[é] » (*K* : 7) à Gajowniczek, alors que ce dernier, apprenant qu'il allait mourir dans des conditions atroces, s'est mis à « pleurnich[er] comme un chiot » (*K* : 7). Jerzy n'est pas tendre à l'endroit du prêtre : « Il est sûrement névrosé, ce curé. Il est atteint d'un complexe de martyr très aigu, en plus de masochisme prononcé. Freud se réjouirait d'être ici avec nous [...] » (*K* : 6). Il le qualifie également de « psychopathe » et de « dingue » (*K* : 7), mais annonce, non sans ironie, son éventuelle canonisation : « Il s'agit peut-être d'un premier miracle, qui sait? (*Un temps.*) Le curé y croit, regarde-le! » (*K* : 7). Ce rejet de la part de Jerzy introduit le conflit dans la pièce. On connaît déjà la fin de la pièce, mais on ne connaît pas la teneur des discussions qui ont vraiment eu lieu. Ces différents qualificatifs contribuent également à la caractérisation du prêtre. En effet, en mettant l'accent sur une instabilité supposée ou encore sur une forme d'illumination, Jerzy insère Kolbe dans la catégorie des prêtres « passionnés », voire fanatiques. La réponse de Kolbe est cependant plutôt terre-à-terre. La pièce est l'occasion de proposer une réflexion sur la mort, la souffrance, mais aussi sur notre manière d'affronter l'inévitable. Pour ce faire, Kolbe fait appel à la solidarité, « à l'amour

et au pardon » (*K* : 41). Dans une discussion particulièrement corsée avec Jerzy, Kolbe révèle justement qu'il a l'impression que leur résistance a un véritable impact : « J'observe les gardes, moi, lorsqu'ils viennent à la porte et je vois comme nous les perturbons » (*K* : 40). Il ajoute ceci : « Je voulais te faire voir [...] que l'affrontement entre le Bien et le Mal qui se poursuit à l'extérieur de cette cellule se reflète ici-même où chacun de nous dit choisir entre la haine et l'amour. Et je voulais surtout te faire voir qu'en se vouant à l'amour et au pardon, on se range du côté de la victoire » (*K* : 41). Ces mots ne parviendront pas à convaincre Jerzy qui n'arrive pas à dépasser sa condition actuelle. Pour lui, il n'y a qu'une seule réalité : la prison, la défaite et la mort. Il est incapable d'inscrire sa mort dans un projet fédérateur et surtout rédempteur, comme le suggère Kolbe, se présentant ainsi comme une figure anti-christique. En fait, chaque personnage de la pièce représente une attitude face à la mort. Empreint de doute et de colère, Jerzy représente celui qui refuse son sort, incapable d'affronter la mort sereinement, mais dont l'impuissance se manifeste par l'ironie, la méchanceté et l'égoïsme. Il représente aussi celui qui ne croit en rien : « Que faire pour parvenir à supporter cette douleur? Chacun se réfugie dans ce qu'il tient de plus solide : le prêtre franciscain dans sa foi inébranlable et dans son amour pour l'Immaculée, le stoïc [*sic*] dans une digne acceptation de l'absurdité du sort qui lui est assigné... Et moi, à quoi m'accrocherai-je? » (*K* : 56). Comme il l'indique, le personnage de Franciszek affronte la mort avec dignité et stoïcisme, mais il est agnostique. Il est plutôt critique à l'égard du christianisme et entretient avec la foi un rapport « problématique » (*K* : 62). Mais pour Kolbe, il ne fait pas de doute que Franciszek est un bon chrétien parce qu'il « aim[e] [s]on prochain » (*K* : 63). Et il est persuadé qu'il le retrouvera bientôt auprès de Dieu, alors que leur mort s'inscrit dans la victoire. Franciszek en est moins sûr puisqu'il n'est pas certain que Dieu soit en mesure de lui pardonner les choix qu'il a faits. Il n'est pas non plus certain de vouloir s'associer à un Dieu qui permet de telles atrocités. Cela

dit, Franciszek admire le père Kolbe et reconnaît d'entrée de jeu que le fait qu'il se soit substitué à un autre prisonnier semble avoir eu un effet sur les officiers en charge du camp, surpris par un tel retournement. Il fait confiance à Kolbe et accepte volontiers de chanter et de prier avec lui pour consoler et apaiser Thaddeus, le plus jeune des prisonniers. Doué pour la musique, croyant mais peu fervent, cet adolescent est le premier prisonnier à mourir de soif et de faim. Il est aussi celui qui est le moins apte à affronter la mort étant donné son inexpérience :

THADDEUS : Je veux mourir.

KOLBE : Thaddeus! il ne faut pas crier. Il faut chanter. La douleur que tu éprouves, elle veut te faire crier et réclamer la mort. Il faut que tu la prennes et que tu en fasses un chant.

THADDEUS : Je ne veux plus chanter.

KOLBE : Si! tu chanteras avec nous. Il faut aussi que tu penses aux autres, Thaddeus. Tu n'es pas seul. Si tu supportes ton mal avec courage, tu nous rendras plus forts. Si tu désespères et lances des cris pareils, nous perdrons courage nous aussi. (*K* : 30)

Pour Kolbe, le chant est l'arme de prédilection contre la faim et la soif qui assaillent les prisonniers. En fait, le chant permet d'exprimer leur dévotion à la Vierge Marie, mais il permet aussi à Thaddeus de mettre de l'avant son talent et de penser à d'autres choses. D'ailleurs, Kolbe parle beaucoup dans cette pièce et favorise les discussions. Celles-ci permettent à Kolbe de mieux connaître ses compagnons de cellule, mais aussi de développer une certaine solidarité face à la mort. Qui plus est, le chant apaise Thaddeus et, forcément, les autres prisonniers de leur aile, mais déstabilise les gardes, ce que Kolbe cherche à faire. Cenerini présente donc Kolbe comme un modèle. Prêtre passionné sans être totalement fanatique, Kolbe ne se présente pas tout à fait comme un Sauveur. En prônant une forme de solidarité face à la mort, Kolbe fait du salut une œuvre collective : son sacrifice n'a de sens qu'accumulé avec celui de ses compagnons de cellule et de tous ceux qui ont péri à Auschwitz ou ailleurs. Empreint d'humilité, Kolbe, qui ne cesse de critiquer la qualité de sa voix ou encore de ses sermons, à l'instar du père Marcellin, montre que le salut passe par le pardon et l'amour,

par l'ouverture et l'écoute. Sans être totalement hagiographique, notamment en raison de son caractère fictif, la pièce *Kolbe* demeure fortement imprégnée d'une culture catholique, ainsi que d'une foi qui traverse toute l'œuvre de Cenerini. Le personnage de Kolbe, malgré son immobilisme inhérent à sa condition de prisonnier, demeure tout au long de la pièce en action. En ce sens, cette figure du prêtre « passionné » se rapproche également de celle du « bon prêtre » puisque, encore une fois, bien que la pièce soit une réflexion sur la mort, le Bien et le Mal, elle est surtout un appel à la solidarité et à la lutte contre les forces totalitaires. Elle est aussi, et peut-être surtout, une pièce sur le pardon, la force de l'amour et l'espoir. Modèle canonique, mais aussi dramaturgique, Kolbe se distancie cependant de la virilité du prêtre-défricheur, malgré les épreuves auxquelles il est soumis. Sa sainteté le rend forcément marginal, hors du monde, du commun.

Cette figure du prêtre « passionné » est également présente dans *Le peintre des madones*, de Michel Marc Bouchard. Comme je l'ai mentionné au premier chapitre, le Prêtre demande au Docteur de financer la réalisation d'une fresque dédiée à la Vierge Marie, qui serait installée dans l'église de Saint-Cœur-de-Marie, afin de contrer l'épidémie de grippe espagnole qui fait rage au Lac St-Jean au début du xx^e siècle. Un peu à l'instar de Kolbe, qui appelle à la solidarité devant la mort, le Prêtre considère que la réponse à la maladie se doit d'être collective : « Dans toute l'histoire de l'humanité, les croyants ont tenté d'éloigner les fléaux en faisant des offrandes à Dieu » (*LPM* : 26). Il ajoute que « Nous devons illustrer notre piété avec grandeur, avec lumière » (*LPM* : 27) et c'est pourquoi son projet mobilise toute la communauté, à commencer par le Docteur qui, subjugué par la beauté du jeune clerc dont les « yeux brillent » quand il raconte son projet (*LPM* : 27), accepte de financer la réalisation de la fresque :

LE PRÊTRE : Vous acceptez?

LE DOCTEUR : J'ai l'habitude des chairs grises du tabac et sèches des repas de pauvres, des chairs flasques des mauvais gras et jaunes des cirrhoses. Une chair comme la vôtre, c'est un bonheur à regarder. (LPM : 29)

Même s'il s'agit d'un détournement, cette subjugation n'est pas sans rappeler, encore une fois, Kolbe, dont les mots, mais aussi l'attitude, voire l'aura, propres aux saints, surprennent les gardes et confondent les sceptiques. Le Prêtre du *Peintre des madones*, quant à lui, ne suscite pas les conversions, ou du moins les réflexions métaphysiques et religieuses, mais bien plutôt le désir chez le Docteur et, selon ce dernier, chez les personnages féminins : « LE DOCTEUR, *au peintre*. Il les fait toutes mouiller » (LPM : 50).

Le Docteur accepte donc de financer la fresque, mais cela n'est pas gratuit. En fait, le Docteur mentionne souvent que le Prêtre ne vient pas de la région et n'est pas habitué à ses us et coutumes, tablant ainsi sur sa marginalité¹⁵⁷. Dans la pièce, l'un des personnages féminins, Marie des Morts, est chargée d'aider les paroissiens à mourir en les délestant de leurs secrets. Le Prêtre n'apprécie guère cette intervention qu'il qualifie de « [c]harlatanisme » (LPM : 30). Il souhaite d'ailleurs s'entretenir avec elle afin de l'empêcher de poursuivre cette pratique. Or, le Docteur s'y oppose : « Notre monde tournait avant votre arrivée et ce monde va continuer à tourner comme il tournait... ou pas de madone » (LPM : 30). Quand le peintre choisit Marie des Morts comme modèle pour la Vierge Marie, le Prêtre s'y oppose, mais encore une fois, le Docteur reprend son chantage : « Prenez le modèle que j'ai choisi... ou pas de salaire » (LPM : 56). Cela montre la vulnérabilité particulière du Prêtre à l'égard du chantage. Cette vulnérabilité se trouve d'ailleurs dans d'autres œuvres que j'analyserai sous peu. Mais force est d'admettre que le prêtre, dont la mission n'a de sens que si la communauté est impliquée,

¹⁵⁷ Cette marginalité se perçoit également dans sa beauté : « LE DOCTEUR. Y a pas beaucoup de jeunes hommes dans les alentours. Ça fait du bien d'en voir un aussi sain » (LPM : 24).

entretient avec les diverses formes de pouvoir, notamment économiques et politiques, un rapport inévitablement ambigu.

Dans le cas du *Peintre des madones*, le Prêtre n'a d'autre choix que de se soumettre à la volonté de son bienfaiteur, persuadé de la valeur de son projet et porté par sa ferveur. Or, la maladie progresse et le tableau n'avance pas aussi vite que prévu. Son projet salvateur, d'abord collectif, devient individuel et témoigne d'un fanatisme exacerbé : « [l]e Prêtre, torse nu, sa soutane sur les hanches, se fait fouetter par Marie-Anne en transe » (LPM : 81). Il considère en fait que « [s]elon les fondements de la doctrine chrétienne, adorer une icône est une hérésie. (*Fouet.*) En créer une pour éloigner le fléau est une hérésie. (*Fouet*) » (LPM : 81). Or, pendant ce même tableau, le Prêtre est aussi tenté par la chair, celle de Marie-Anne qui est totalement sous le joug du jeune curé. En fait, Marie-Anne confond le Prêtre et le diable : « Il arrive à la créature de prendre votre forme pour me confondre » (LPM : 82). Soumis à la tentation, le Prêtre chasse Marie-Anne, mais reconnaît qu'il s'est « fait séduire par une étourdie qui s'est sûrement fait jouer une mauvaise plaisanterie au bord de la rivière » (LPM : 83-84). Désespéré devant son échec, incapable de sauver sa paroisse et souffrant en raison des multiples coups de fouet infligés, le Prêtre se laisse aller aux soins du Docteur qui lui administre de la morphine. Sous l'effet de la drogue, le Prêtre se compare à « Lazare ressuscité » (LPM : 85) sans savoir que cette image serait tout à fait appropriée à son réveil. En effet, une fois le curé endormi, le Docteur retire le visage du Prêtre et le donne au Peintre : « L'Artiste, voici un beau visage. Tout frais. Tout fumant. C'est mon modèle à moi » (LPM : 85). Le Prêtre, qui survit à cette opération malheureuse et dont « le visage [est] entièrement enveloppé d'un bandage » (LPM : 93) rappelle justement Lazare, a sauvé sa paroisse : « C'est Marie-Anne, l'abbé. Vous avez réussi. Votre sacrifice a été nécessaire. La grippe ne tue plus personne, la guerre est finie et le peintre a terminé la fresque » (LPM : 93). S'il est parvenu à sauver sa paroisse, cela semble

s'expliquer par sa pureté, sa virginité. D'abord très inspiré par son modèle, Marie des Morts, le Peintre a pris son temps pour réaliser la fresque, peignant le visage à la toute fin. Or, lorsque Marie des Morts voit le résultat final, elle constate que ce n'est pas son visage :

MARIE DES MORTS : Comme il est étrange mon visage? Pas mes yeux, pas mon nez, pas ma bouche. Rien de moi, ça! Tu as pris tout ce temps pour me peindre aussi différente? Tu m'as fait sourire mais ce n'est pas mon sourire. Tu m'as fait lumineuse mais ce n'est pas ma lumière.

LE PEINTRE : J'ai peint une vierge.

MARIE DES MORTS : Ce n'est pas moi.

LE PEINTRE : Je viens de te dire que je devais peindre une vierge. (*LPM* : 89-90)

En fait, l'artiste affirme qu'il « [la] voulai[t] madone, belle et torturée » (*LPM* : 90).

Or, à son contact, Marie des Morts était heureuse, amoureuse surtout, et ne pouvait plus, d'ailleurs, recueillir les secrets des mourants, sa souffrance s'étant dissipée peu à peu. Il ne restait que le Prêtre qui, fanatique et torturé, mystique et tenté, pur et vierge, pouvait agir comme modèle. D'autant plus que, dès le début de la pièce, il semblait déjà être le modèle tout indiqué : « LE DOCTEUR. Une beauté si délicate qu'on pourrait croire à un visage de femme et votre robe en ajoute à la confusion » (*LPM* : 25).

Cette dernière réplique est particulièrement intéressante puisqu'elle confère à la figure sacerdotale toute son ambiguïté. Le « bon prêtre », selon Tricou, est essentiellement asexuel, mais il présente des caractéristiques masculines qu'on pourrait qualifier de normatives. Quant au prêtre « passionné », son charisme hors norme laisse inévitablement une impression sur l'ensemble des personnages et le rend sujet à la tentation. Plus encore, il le place dans la position du séducteur malgré lui. C'est dans cette position que se trouve le Prêtre du *Peintre des madones*. Suscitant le désir, voire l'obsession, chez le Docteur, mais étant associé au Diable par Marie-Anne, qui voit en lui son faux-amoureux, le Prêtre, se trouve dans une position ambiguë qu'il n'a surtout pas choisie. Le Docteur compare aussi le personnage à une

femme et ce sont précisément des valeurs qu'on associe à la femme – la pureté, la virginité, la beauté délicate – qui viennent à bout de la maladie. Ainsi, si Kolbe est un modèle à suivre (plutôt qu'à imiter) le Prêtre de la pièce de Bouchard n'en est pas un. En fait, ce n'est pas tout à fait exact puisque, dans la pièce, il devient littéralement le modèle de la Vierge Marie. Mais c'est cela qui le mène à sa perte.

La pièce de Bouchard et celle de Cenerini présentent un modèle diamétralement opposé de prêtre fervent. Si celui du *Peintre des madones* est particulièrement mystique, empreint d'un fanatisme qui sous-tend une certaine posture du Sauveur qu'il s'attribue malgré lui, Kolbe, par son existence réelle, est, malgré tout, un personnage beaucoup plus concret. Il est aussi beaucoup moins ambivalent, car « [il] ne tien[t] pas à ses convictions par devoir » (K : 40) et ne réagit pas de manière intempestive aux circonstances. Il poursuit en prison ce qu'il prêchait avant d'y entrer et appelle ses compagnons de cellule à le suivre dans une forme de résistance tranquille. Cette résistance est précisément ce qui fait défaut au Prêtre du *Peintre des madones*. Celui-ci voit sa ferveur croître à mesure que l'épidémie approche et décime le village. Jeune et passionné, le Prêtre est persuadé de la pertinence de sa mission. Obnubilé par sa volonté d'ostentation et par sa dévotion à la Vierge Marie, il n'est pas bien armé pour résister à la tentation de la chair et au chantage, ce qui permet au Docteur d'instrumentaliser la ferveur du clerc pour assouvir sa soif malade de beauté. Ainsi, parmi ces deux figures de prêtres passionnés, une seule est véritablement érigée en modèle. La figure de Kolbe se rapproche également de celle du « bon prêtre ». Homme parmi les hommes, Kolbe incarne l'humilité, la bienveillance et l'amour, valeurs qui gouvernent son projet de résistance et de solidarité. Contrairement à *1818*, la pièce *Kolbe* ne met pas de l'avant les caractéristiques physiques, voire viriles, du personnage sacerdotal, et ce, même si l'on souligne l'étonnante longévité de Kolbe alors privé d'eau et de nourriture. Au contraire, la pièce, bien qu'elle tente d'humaniser

le saint personnage, montre à quel point il était hors norme. Quant à la pièce de Bouchard, elle suggère une certaine objectification du corps du Prêtre, le soumettant à une forme de « regard masculin » (« *male gaze* »), ce qui contribue à le féminiser. Qui plus est, le Prêtre, à la fois séducteur et séduit, n'est pas présenté comme asexuel. Tout cela concourt à faire de ce personnage un homme profondément ambigu, mais qui correspond davantage aux figures sacerdotales plus récentes qui voient, du moins à l'écran, leur sexualité explorée, voire remise en question. Cette incapacité de résister, si forte et exemplaire chez Kolbe, rend le Prêtre particulièrement vulnérable au chantage.

Il n'est d'ailleurs pas la seule figure sacerdotale à être instrumentalisée par le pouvoir dans mon corpus. *Le peintre des madones ou La naissance d'un tableau* est une pièce qui, comme je l'ai mentionné, s'inscrit dans un espace-temps canadien-français fictionnalisé, mais émane plutôt du conte médiéval, notamment par la présence de merveilleux. La pièce *Kolbe* imagine le dialogue entre le saint polonais et ses compagnons de cellule. Résolument fictives, ces deux pièces placent le religieux au cœur de leurs propos. *Kolbe* est une pièce qui porte sur le pardon, l'amour et la résilience. La pièce de Bouchard porte sur le rapport étroit entre l'art et la religion, la beauté et la violence, le fanatisme et l'exaltation. Or, les autres pièces de mon corpus mettant en scène des prêtres, notamment chez Bouchard et Cenerini, ne portent pas sur des questions religieuses. En fait, résolument ancrées dans l'espace-temps canadien-français, ces pièces proposent un discours sur l'Histoire canadienne-française, comme on l'a vu avec *1818*, et façonnent une fable et des personnages caractérisés par ce cadre de référence. Les prêtres mis en scène dans ces œuvres ne sont ni marginaux ni mystiques. Ils ne sont surtout pas des saints. Ils sont des fils, des frères, des amis qui partagent un passé commun avec les divers protagonistes et qui sont le produit de leur société, la société du texte, marquée par l'aliénation socio-économique et la violence. Mais ils ne sont pas « bons prêtres » pour autant.

En fait, de mon corpus se dégage une autre figure sacerdotale qui n'a pas été mentionnée par Tricou. Il s'agit du « traître ». En raison de sa position mitoyenne entre le peuple et les pouvoirs politiques, économiques et religieux, le prêtre est tiraillé entre les besoins de sa paroisse et ses obligations envers son diocèse et les différents ordres de gouvernement. Ainsi, plus que toute autre figure masculine, le prêtre est souvent contraint de faire des choix, ce qui tend à renforcer son caractère ambivalent. Dans *Li Rvinant* de Cenerini, par exemple, l'abbé Jude est un personnage correspondant à la figure du « prêtre-traître ». J'ai déjà beaucoup parlé de cette pièce et des divers personnages qui la composent et, comme je l'ai mentionné au premier chapitre, l'abbé Jude, dont le nom rappelle celui de Judas, joue dans *Li Rvinant* le même rôle que son alter ego biblique. C'est par lui que James Coutu sera livré aux sbires d'Ed Champagne chargés de le torturer et de l'exécuter. Il n'est d'ailleurs pas étonnant que la trahison soit commise par le prêtre. En effet, le théâtre francophone de l'Ouest canadien, qui s'intéresse à la figure de Louis Riel et aux divers combats du peuple métis, se montre particulièrement critique à l'égard des membres du clergé, à qui l'on reproche leur ambivalence quant à la cause métisse, voire leur opposition¹⁵⁸. Cela dit, Cenerini se garde de critiquer le personnage de l'abbé Jude¹⁵⁹. En fait, en l'insérant dans la Passion de James Coutu, Cenerini rend le prêtre indispensable à la réalisation de la mission du Rvinant, qui, comme on

¹⁵⁸ À titre d'exemple, la pièce franco-manitobaine *Le Roitelet*, de Claude Dorge, met en scène plusieurs épisodes de la vie de Louis Riel, dont son renvoi du collège où il étudiait en vue d'entamer son sacerdoce. Le Recteur du collège considère Riel trop instable pour être prêtre : « Il nous arrive de douter de votre équilibre intellectuel. Vous êtes esclave de joies excessives ou de dépressions morbides. C'est sans doute votre sort, votre destinée, à cause du sang mêlé que le Créateur vous a donné. Peut-on s'attendre à autre chose de quelqu'un de votre milieu. Après tout, un Métis... un Métis! » (Dorge, 1980 : 70). Parue en 1998, *La trahison*, de l'auteur fransaskois Laurier Gareau, met en scène une conversation entre Gabriel Dumont et le père Jean Moulin. Dumont accuse l'Église d'avoir été instrumentale dans la défaite des Métis à Batoche en 1885. Enfin, dans le *Wild West Show de Gabriel Dumont*, Monseigneur Grandin, l'évêque du diocèse de Saint-Albert, est présenté comme un personnage circassien, animateur d'un « freak show », qui considère les Métis comme « les bêtes les plus féroces, les plus sanguinaires » (Dalpé *et al.*, 2021 : 58).

¹⁵⁹ Dans la pièce *1818*, Élise est plus critique à l'endroit de certains prêtres qui n'ont pas appuyé la cause métisse, notamment Monseigneur Taché : Y en a qu'yont d'jit qu'Monseigneur Tachi, yita pas pour les Mitchifs lui, ipi kyé zava vendjus au gouvarnment » (*1818* : 31).

le sait, est la figure christique par excellence. Ce faisant, Cenerini retire toute forme d'agentivité au prêtre qui ne peut que se soumettre au pouvoir politique et économique qui surplombe sa communauté, d'autant plus qu'Ed Champagne se se montre assez persuasif :

[...] comment longtemps qu'vous pensez que ste crosse de paroisse-là, ça va marcher quand j'donnerai pus aine maudzite cenne à l'Église... Hein? [...] Pis, Monseigneur, vous pensez pas qu'ça va l'démonter d'entende dire que stà cause des blasphèmes qui s'dzisent sans gêne dans vote paroisse? (LR : 92)

Impuissant face à Champagne, l'abbé Jude place les intérêts financiers de sa paroisse au-dessus de ceux de Coutu, ce qui le rend traître sans pour autant être un antagoniste. Le soir de la livraison, James revient sur sa mission lors de sa discussion avec le prêtre. Celui-ci se montre réticent à reconnaître le caractère messianique de Coutu, mais se laisse convaincre par ses arguments :

L'ABBÉ : Tu sais ce que j'ai fait?

JAMES : Ci pour ça kchu vnu back icitte.

L'ABBÉ : Si c'est vrai – tout ce que tu dis – il fallait que ça arrive...

JAMES : Ouin.

L'ABBÉ : C'est pour ça que j'ai fini par consentir.

JAMES : T'as ben faite, l'abbi.

L'ABBÉ : C'était inévitable.

JAMES : Ci mouè kila faite la décision. (LR : 130)

En assumant l'entière responsabilité de ses gestes et le plein contrôle de sa mission, Coutu exonère l'abbé Jude de tout péché et lui pardonne sa trahison, la rendant, en fait, inévitable et essentielle. Il lui octroie aussi le rôle du « bon prêtre », mais si c'est sa fonction sociale qui est généralement mise de l'avant dans les œuvres, force est d'admettre qu'ici, c'est la fonction dramaturgique (ou diégétique) qui l'est. Dans *1818*, les figures sacerdotales exemplaires sont tirées de l'Histoire et y jouent un rôle important, jouissant d'une agentivité réelle. Dans *Li Rvinant*, le prêtre est dépourvu de toute agentivité. Nécessaire au déroulement de l'histoire,

l'abbé Jude n'en a jamais le contrôle. Au contraire, il est soumis aux volontés de Champagne, mais aussi, sur le plan diégétique, au récit de la Passion qui dicte ses actions. À la fois opposant et adjuvant, l'abbé Jude symbolise précisément l'ambivalence propre à la figure sacerdotale. Mais cette ambivalence la rapproche de « l'homme » qui se dégage de mon corpus : un homme impuissant, soumis à un pouvoir qui le dépasse.

Ainsi, si l'abbé Jude est victime de l'histoire, instrumentalisé par le pouvoir, mais aussi par le récit calqué sur celui de la Passion, dans la pièce *Les porteurs d'eau* de Michel Marc Bouchard, le personnage principal, Théophyle Fleury, est quant à lui victime de l'Histoire. Jeune séminariste dont la vocation est plus que chancelante, mauvais élève, peu studieux et peu fervent, Fleury délaisse le sacerdoce pour embrasser les affaires, Dieu pour le capitalisme. Ce faisant, Fleury trahit à la fois sa famille, dont sa mère, qui comptait sur lui pour être « un bon curé » (*PE* : 40), sa région et, surtout, son passé. Dès le début de la pièce, dans une conversation avec les membres de sa famille portant sur un projet de barrage hydroélectrique au Lac St-Jean, Théophyle annonce ses couleurs : « Le temps est arrivé oùsqu'on va enfin profiter un peu moins d'la misère pis un peu plus d'la vie. [...] À cause qu'on deviendrait pas des gros de la finance nous autres aussi? » (*PE* : 18-19) Théophyle embrasse l'idée du progrès et voit dans le développement industriel de la région un moyen pour sa famille et sa communauté de se sortir de la misère. Cet idéalisme n'est pas contagieux. Son père, Honoré, n'est pas convaincu par ses arguments, notamment parce qu'à son âge, il se sent dépassé et impuissant. Son frère, Thomas, « port[e] ben [s]on nom » (*PE* : 17). Particulièrement méfiant à l'égard des compagnies et du gouvernement, Thomas craint de voir les terres familiales inondées par le barrage et s'oppose à Théophyle qu'il accuse d'être paresseux. Ils n'auront cependant pas le choix. Le barrage sera construit, entraînant une expropriation, avant que la famille ne déménage à Saint-Méthode, où elle sera inondée à répétition.

Avant de quitter le séminaire et de renoncer définitivement au sacerdoce, Fleury a rencontré les divers investisseurs anglophones intéressés par le projet de barrage à l'Isle-Maligne lors d'une croisière où il agissait à titre d'interprète. Chargé notamment de traduire les propos du Notable auprès de Mademoiselle Barker, l'adjointe du principal investisseur, Fleury refuse de mentir au sujet des études environnementales confirmant le risque accru d'inondations dans les environs : « On fait pas mentir une soutane » (PE : 29). Il semble en effet très préoccupé par le sort des cultivateurs. Le Notable répond donc à la question lui-même avant de changer de sujet. Un peu plus tard, Mademoiselle Barker remarque la chaîne que le séminariste porte à son cou. Cette chaîne lui a été donnée par sa mère pour souligner son sacerdoce : « C'est mon oncle l'abbé Wilfrid qui me l'avait donnée quand y'est revenu de Rome. J'trouve que c'est à toé qu'a revient parce que c'est ce que j'ai de plus précieux » (PE : 25). Très ému, Fleury accepte le cadeau de sa mère, mais sait que cela vient aussi avec un certain prix à payer : il doit devenir curé. Or, le Notable veut acheter la chaîne du séminariste pour l'offrir à Barker et la soudoyer, ce à quoi s'oppose Fleury :

LE NOTABLE : Écoutez, Fleury : tout le monde se saignent [*sic*] à blanc pour que les grosses légumes viennent investir icitte. Y'en a qui vont laisser aller leu' terres, même leu' maison.

THÉOPHYLE : Je vois pas le rapport avec ma chaîne.

LE NOTABLE : Vous semblez pas comprendre l'importance qu'un petit geste comme ça aurait sur notre avenir!

THÉOPHYLE : Pis vous, vous semblez pas comprendre c'qu'y'aurait sur mon passé!

LE NOTABLE : Du patrimoine! Faut changer nos mentalités. Combien? Soixante, quatre-vingts? Cent piastres? C'est ben payé pour du patrimoine!

THÉOPHYLE : Non!

LE NOTABLE : Ça vaut-tu le prix de votre sacerdoce?

THÉOPHYLE : C'est du chantage?

LE NOTABLE : Je vous ai vu y faire des beaux yeux.

THÉOPHYLE : J'ai été courtois, c'est toute.

LE NOTABLE : « Courtois? » J'pense pas utiliser c'te mot-là dans mon rapport au séminaire. (*Long silence. Théophyle donne la chaîne au notable et s'éloigne un peu.*) (PE : 33)

L'avenir de Fleury est en jeu. Impuissant face au chantage du Notable, Fleury n'a d'autre choix que de lui laisser la chaîne, qu'il retrouvera quelques années plus tard au cou d'une prostituée, Lucille, qui deviendra sa conjointe.

L'incident de la chaîne n'est que le début de la nouvelle vie de Théophyle. Une fois défroqué, il rejoint la compagnie responsable de la construction et de la gestion de ce barrage et y travaille comme comptable en chef, ce qui déplaît à sa famille et à sa communauté. Quand il vient annoncer la nouvelle de son embauche à sa famille, il est accueilli de façon plutôt froide :

THOMAS : [...] Le jour oùsque tes parents pardent toute ce qu'y'avaient à cause d'une gang de pourris, tu viens nous annoncer que tu vas travailler pour eux autres, pis c'est toé qui veux me donner des leçons? T'es qui?

THÉOPHYLE : Quecqu'un qui pense que la misère se transmet pas de père en fils.

THOMAS : C'est ça que tu penses que ton père t'a laissé? On a les plus belles terres agricoles au monde.

THÉOPHYLE : Le progrès est en marche pis y'a rien qui va l'arrêter. (PE : 43)

Léonie, la mère de Théophyle et de Thomas, s'interpose et affirme que l'héritage à transmettre aux enfants, c'est « [l]e passé, la terre... l'âme, Théo? Oublie pas, l'âme! » (PE : 43). Il est trop tard. Théophyle a déjà vendu son âme au progrès en trahissant ses origines et son milieu. Un peu comme les flots qui se déversent lorsqu'on ouvre les portes du barrage et qui inondent complètement son village natal, le capitalisme sauvage et l'inarrêtable progrès détruisent tout sur leur passage. L'idéalisme de Fleury et ses goûts matérialistes vont le conduire à sa perte. Mais ceux-ci s'expliquent par la volonté d'accéder à une vie meilleure et de transcender la misère transmise de génération en génération. Le fils rejette le père en empruntant une autre voie que la sienne, en rompant complètement avec son passé et en embrassant aveuglément l'avenir. En travaillant pour la compagnie, Théophyle est contraint de mentir à sa communauté,

même s'il éprouve des regrets. Il essaie tant bien que mal de se donner bonne conscience en informant le comité de défense des colons de certaines décisions secrètes prises par la compagnie. Mais il est trop tard. Pris dans un engrenage duquel il ne peut se dégager, Théophyle a quitté la prison du passé et du conservatisme pour celle du progrès et du capitalisme. Ce faisant, il a perdu son âme en chemin et sa réputation. Vers la fin de la pièce, alors qu'il visite ses parents pour récupérer sa boîte de livres du séminaire et pour donner une voiture à son père, ce dernier n'est pas tendre à l'endroit de son fils :

HONORÉ : Garde ton argent pour toé. Ta réputation nous coûte assez cher comme ça que j'me sens pas obligé de l'exhiber sus quat'roues.

THÉOPHYLE, *agressif* : Écoutez pepa, j'suis fatigué de vous dire que les temps changent, les idées aussi. Y va falloir que vous vous habituiez parce...

HONORÉ : Ça change! Ça change ben vite. Mais moé pis ta mère, on est plus dans'course. Ça change mais j'ai pas encore payé ta mère pour coucher avec.

THÉOPHYLE : Je vous défends!

HONORÉ : Tu diras à ta Marie-Madeleine que ce qu'elle a dans le cou, c'est pas une chaîne, c'est un sacrilège. (PE : 75)

Honoré renie ensuite son fils qu'il qualifie de « porteur d'eau » : « Change, Théo! Change toute! Mais oublie pas de changer aussi ton nom de famille » (PE : 75). Théophyle ne comprend pas la réaction de son père. En se sortant de la misère et en délaissant Dieu au profit du progrès, Théophyle croyait qu'il allait se sauver et sauver sa famille. Le salut du monde passe par le progrès. Toutefois, Théophyle n'avait peut-être pas évalué l'abnégation nécessaire à un tel projet salvateur, ni le fait qu'il n'était finalement qu'un instrument d'un pouvoir cruel qui se souciait assez peu de son confort et de son bonheur.

Si l'on se fie à la typologie de Tricou, Théophyle correspondrait au « défroqué ». Mais il n'en a pas tout à fait les caractéristiques. Pour Tricou, le défroqué « apparaît comme l'envers du passionné ». Il ajoute que dans les œuvres où il apparaît, on « m[et] en avant son rationalisme à tendance athée comme motif de départ à la prêtrise » (2001 : 101). Cela dit, si

Théophyle, qui n'est pas un intellectuel, croit au progrès plutôt qu'à Dieu, c'est surtout à l'avancement social qu'il croit. Ainsi, c'est moins par rationalisme que par opportunisme que Théophyle quitte le séminaire pour rejoindre la compagnie. Fils et frère renié, Théophyle va payer de sa langue ses multiples trahisons et son ambiguïté. Contre-modèle absolu, Bouchard se garde de le critiquer complètement. À la fin de la pièce, le frère de Théophyle, fatigué des inondations récurrentes qui endommagent sa maison, ses champs et tuent son bétail, se rend à l'usine pour y offrir ses services. Le progrès est en marche et rien ne peut l'arrêter.

Ce qui ressort de cette pièce, mais aussi de *Li Rvinant*, c'est la position mitoyenne que le prêtre est contraint d'occuper. Les figures sacerdotales n'ont jamais complètement le pouvoir, à l'instar des pères et des fils de mon corpus, mais les contraintes auxquelles elles sont soumises sont généralement beaucoup plus concrètes, moins symboliques. L'objectif de Théophyle était d'avoir une vie meilleure que celle de son père. Il a donc rejoint la compagnie comme il est entré au séminaire. Dans les deux cas, son avenir allait inévitablement être différent de celui de sa famille, accédant à une forme de pouvoir économique ou spirituel, nécessairement social.

S'il était devenu prêtre, son statut aurait également rejailli sur sa famille, contrairement à ce qui est arrivé en travaillant pour la compagnie. Cette question du statut lié à la condition de prêtre se trouve également dans *La divine illusion*, autre pièce de Bouchard dont j'ai aussi beaucoup parlé dans le premier chapitre. C'est pourquoi je serai particulièrement bref. Les deux personnages principaux sont des séminaristes dont l'un, Michaud, issu d'une famille bourgeoise, quitte le séminaire à la fin de la pièce pour faire du théâtre. L'autre, Talbot, décide d'y rester et de devenir prêtre, malgré l'agression subie par un prêtre qu'il refuse de dénoncer, et malgré son intérêt marqué pour les femmes. Pour Talbot, qui perd son frère mineur, Léo, qui travaillait à l'usine avec leur mère pour payer ses études, la prêtrise est un moyen d'ascension

sociale. Mais plus encore, c'est aussi un moyen d'honorer la mémoire de son frère qui s'est littéralement sacrifié pour lui permettre d'accéder au sacerdoce. Refusant de dénoncer son agresseur, Talbot décide de jouer le jeu et d'assumer son sacerdoce malgré toute son ambivalence à l'égard de l'institution et de sa foi. Contrairement à Théophyle, qui quitte la prêtrise pour embrasser une vie plus matérialiste, Talbot choisit, d'une certaine manière, l'hypocrisie.

Ainsi, dans *La divine illusion*, Bouchard ne fait pas seulement évoquer la question de la sexualité au sein de l'Église, comme dans *Les Feluettes*, mais la problématise en l'inscrivant dans cette culture du secret que Talbot nourrit en refusant de dénoncer son agresseur. Mais plus encore, en établissant un parallèle clair entre le pouvoir religieux et le pouvoir économique, Bouchard parvient à faire d'une pierre deux coups : critiquer le système capitaliste et l'institution religieuse qui ont, tous deux, contribué à l'aliénation de l'homme canadien-français. Le discours sur la prêtrise contenu dans cette pièce est, pour le moins, original au sein de mon corpus. En fait, on s'intéresse généralement assez peu à la condition du prêtre dans les œuvres, même si sa caractérisation est nécessairement marquée par sa condition sacerdotale, parce qu'il est, bien souvent, réduit à sa fonction d'actant. Les auteurs se gardent donc de développer une réflexion profonde sur la condition sacerdotale, la figure du prêtre-intellectuel, par exemple, étant presque complètement absente. Mais la religion joue souvent le rôle, comme on l'a vu dans *La divine illusion*, mais aussi dans *Les porteurs d'eau*, d'objet comparatif, de parallèle, avec d'autres systèmes et d'autres formes de pouvoir. Par exemple, le fait que Théophyle, dans *Les porteurs d'eau*, soit un séminariste défroqué met en perspective (ou en opposition) la foi et le progrès, le conservatisme et la modernité, sans pour autant prendre clairement position pour l'un ou l'autre (quoique la fin de la pièce suggère que le progrès est inévitable et qu'il faut se soumettre à ce dernier pour ne pas se noyer). Toutefois,

la pièce ne porte pas de jugement sur l'Église et ses représentants. Quant au père Saint-Michel, le professeur de théâtre du Collège Saint-Sébastien dans *Les Feluettes*, dont j'ai abondamment parlé, il représente l'accès à la culture et au monde imaginaire. Selon la typologie de Tricou, ce prêtre correspond à « l'éducateur pédophile », mais cela n'est pas problématisé dans la pièce. En fait, ce personnage occupe une fonction très importante dans la fable puisque c'est lui qui, par sa volonté de monter *Le Martyre de saint Sébastien*, permet à l'amour qui unit Simon et Vallier de se déployer pleinement dans la pièce. Cette pièce cautionne, en quelque sorte, cet amour interdit dans le village, mais autorisé par la culture avec un grand C. C'est donc grâce au père Saint-Michel qui joue, dans cette pièce, moins l'adjuvant que le destinataire, que l'histoire d'amour peut se déployer. Je réitère donc que le père Saint-Michel, quoi qu'on en pense, est un personnage essentiellement positif, et ce, même si l'on sous-entend son intérêt marqué pour ses étudiants. En fait, on lui reproche moins ses tendances sexuelles, même si celles-ci sont tout de même traitées avec ironie, que ses choix culturels trop avant-gardistes pour l'époque et surtout pour la région. Mais la critique se situe d'abord à ce niveau. Bouchard critique la fermeture relative (volontaire ou contrainte) du milieu canadien-français à la culture. Cette critique est toujours bien présente dans son œuvre, d'ailleurs. Cela dit, avec tous les scandales sexuels entourant l'Église catholique dont on a fait état dans les médias depuis plusieurs années, il est impossible, pour un spectateur actuel, de ne pas rapprocher ce personnage des autres prêtres pédophiles, ce qui ajoute forcément à son ambivalence.

Mon corpus contient de très nombreux prêtres et j'ai bien peur d'en oublier, mais il me faut brièvement aborder Thomas, le prêtre de *La vie est un rêve*, d'Herménégilde Chiasson. Si j'ai volontairement omis d'en parler jusqu'à présent, c'est que ce personnage évolue dans un cadre dramaturgique assez différent. En effet, comme je l'ai mentionné au chapitre 2, cette pièce constitue un « jeu de rêve » et sa structure est résolument postdramatique. Les

personnages se rencontrent souvent de manière fortuite et les déplacements sont assez nombreux même si, objectivement, il ne se passe rien. À l’instar du père Marcellin de *1818*, Thomas est une figure sacerdotale moderne, mais, contrairement aux pièces de Cenerini et de Bouchard, où les prêtres sont dans l’Histoire ou ont une incidence sur le déroulement de l’histoire, Thomas erre au gré des rencontres et réfléchit moins à sa condition de prêtre, qu’à sa condition d’être humain. Sorte de monodrame polyphonique, cette pièce met en relation quatre personnages comme quatre parties d’une seule et même personne. Thomas représente « l’âme » et, par son travail pastoral auprès des malades et des mourants, réfléchit au sens de la vie et de la mort, au Bien et au Mal. Il est d’ailleurs le seul personnage véritablement réflexif, les autres prêtres étant plutôt actifs. En fait, si je reviens à la typologie de Tricou, on pourrait considérer Thomas comme un « “antihéros”, soit le prêtre dépressif, habillé en “civil”, hétéro-pratiquant » (Tricou, 2021 : 117). En effet, Thomas est à la fois dépressif et hétérosexuel. C’est justement son désir pour Solange qui va le mener dans une sorte de douce crise existentielle, lui qui semble cependant être prompt à ce genre de réflexions. En fait, j’ai écrit un peu plus haut que le prêtre-intellectuel était pratiquement absent de mon corpus, mais Thomas en est un. Il faut dire que la pièce de Chiasson permet, davantage que les autres, de réfléchir moins sur le sacerdoce, que sur les relations entre les hommes et les femmes, entre le Bien et le Mal. Toute la réflexion de Thomas sur l’amour et la séduction s’effectue dans ce cadre, alors que Solange, l’objet de son désir, est présentée tant dans les didascalies que dans le texte, comme tentatrice. Le titre du sixième tableau, « La chair et la traversée du désert », donne le ton à la scène et met de l’avant la tentation que va subir Thomas de la part de Solange, le rapprochant, lui, du Christ et elle, du Diable. La didascalie est particulièrement évocatrice, alors que Chiasson décrit Solange ainsi : « [...] *Elle est habillée tout en rouge, lui tout en noir. On dirait le démon qui est venu le tenter.* » (LVR : 153). Si ce n’était pas suffisant, Thomas raconte avoir

dû réaliser un exorcisme dans le café où ils se rencontrent, événement qui l'a particulièrement troublé, lui qui n'est pourtant pas « superstitieux » (*LVR* : 154). Solange le rassure tout de suite : « N'ayez pas peur, je ne viens pas vous voir pour la même chose » (*LVR* : 155). Cela dit, la dynamique qui s'installe, comme je l'ai déjà mentionné au chapitre précédent, se rapproche d'une lente possession intellectuelle plutôt que physique. Discutant d'abord du sort des Acadiens et bifurquant sur Dieu et la foi, Solange et Thomas se séduisent à coups de citations et de questions métaphysiques qui n'ont pas de réponse. Le prêtre et la professeure d'université tentent de se rejoindre sur le plan des idées, mais cela s'avère difficile : « âme » et « raison », sans être mutuellement exclusives, semblent paradoxalement opposées et complémentaires.

Plus tard, Thomas et Solange se retrouvent par hasard (encore une fois) pendant l'entracte du spectacle de Céline Dion. Thomas lui avoue son désir :

THOMAS : J'ai beaucoup pensé à vous depuis notre dernier entretien.

SOLANGE : Moi aussi.

THOMAS : Pourtant, je suis certain qu'il ne s'est rien passé d'anormal. Je sais seulement que nous avons ri. Chose qui m'arrive plutôt rarement. J'aime beaucoup votre rire. C'est le son de votre rire que j'entends surtout. Et je pense souvent à vous. Sans raison apparente. C'est comme une obsession...

SOLANGE : Avez-vous remarqué qu'il y a de moins en moins de fumeurs? [...] (*LVR* : 199)

Elle change de sujet parce qu'elle ne souhaite pas « nommer » cette chose-là et parce qu'elle a « peur pour [Thomas] » (*LVR* : 200). Pourtant, Thomas insiste, soulignant « [qu'il lui] a fallu beaucoup de courage pour [lui] dire ce [qu'il] vien[t] de [lui] avouer » (*LVR* : 200). Il ajoute que « c'est la première fois qu'une chose pareille [lui] arrive » (*LVR* : 200-201). Il rapproche ce qu'il vit à l'idée de la tentation, alors que « [p]arfois [il] pense que c'est le démon qui [l]e soumet à la tentation pour [l']éprouver dans [sa] chair » (*LVR* : 201), mais en même temps, il est incapable d'oublier Solange, « rêv[ant] à [elle] jour et nuit » (*LVR* : 203). Ainsi,

brièvement, Thomas passe du côté du prêtre « passionné », mais cette passion n'est pas théologique ou religieuse. Il s'agit bel et bien d'une passion amoureuse que rejette Solange qui est vraiment « mal à l'aise quand on [lui] ramène l'idée du corps » (*LVR* : 202). Le prêtre et la professeure d'université, l'âme et la raison, peuvent bien se trouver sur le plan des idées, mais semblent être incapables de se rejoindre par le corps. Pour Thomas, les femmes sont « des abstractions » (*LVR* : 202). Quant à Solange, elle affirme « [qu'elle a] appris la vie dans les livres » (*LVR* : 200). Ce qui ressort de cette relation, c'est qu'ils n'ont pas les outils pour agir, seulement pour réfléchir, ce qui les place dans une certaine stagnation de laquelle il est difficile de sortir.

Bref, de mon corpus se dégage une masculinité sacerdotale complexe et difficile à saisir pleinement. Si les auteurs dramatiques érigent quelques-uns de leurs prêtres en modèles, notamment ceux qui appartiennent à l'Histoire, force est d'admettre qu'aucun prêtre n'est parfait et totalement exemplaire. Les prêtres sont souvent caractérisés par leur rôle dans l'Histoire, c'est-à-dire par leur fonction sociale et par la façon dont leur milieu, notamment chez Bouchard, influence leur sacerdoce. Ils sont aussi caractérisés par leur rôle dans l'histoire, leur fonction actantielle, qui, plus que pour les autres figures masculines, les place souvent devant un dilemme. Dotés d'une agentivité certaine en raison de leur statut social et de leur proximité avec le pouvoir, les prêtres en sont bien souvent l'instrument. À la fois père et fils, dominant et dominé, adjuvant et opposant, le prêtre est écartelé entre ses deux identités, ce qui le rend profondément ambivalent.

Conclusion

Ainsi, comme le veut la terminologie de Robert Abirached, il est clair que, dans les pièces de mon corpus, la référence religieuse contribue directement à la caractérisation des

personnages masculins et à leur inscription dans un imaginaire catholique dense et riche, ce qui les situe précisément à la croisée de « l’imaginaire culturel », de « l’imaginaire social » et de « l’inconscient collectif ». En effet, la condition masculine telle qu’elle est constituée dans les œuvres de mon corpus semble se fonder à la fois sur des considérations sociales, historiques et culturelles et sur des conditions quasi anthropologiques, la violence étant transmise de père en fils depuis toujours. Ainsi, le religieux joue, dans la caractérisation des personnages, un rôle à la fois référentiel et structurant, permettant notamment de prévoir leurs actions, de les situer dans leur nouveau contexte dramatique et de les interpréter en fonction de la société du texte.

La figure christique est particulièrement présente dans les œuvres de mon corpus. Sur le plan référentiel, elle renvoie évidemment au Christ, mais aussi à la figure du « Sauveur ». Sur le plan structurant, la figure christique s’inscrit souvent dans un récit de la Passion qui se conclut inévitablement par la mort. Ainsi, cette image est particulièrement opérante chez Cenerini, alors que James Coutu est appelé à « sauver » sa communauté métisse en lui donnant accès à une certaine forme de pouvoir. Mais elle l’est beaucoup moins chez Chiasson et Ouellette, alors que leurs protagonistes sont incapables de sauver qui que ce soit, pas même eux. Cela dit, le rapprochement entre Conrad Thériault, ou encore Martin Bédard, et le Christ demeure pertinent. En rapprochant les souffrances de leurs protagonistes à celles du Christ, mais en empêchant la rédemption, Chiasson et Ouellette témoignent de toute l’impuissance de l’homme face à une aliénation – politique, économique, religieuse, sociale – à laquelle il ne peut se soustraire. Au fond, Jésus ne choisit pas sa mission; il la subit, mais il l’accepte car il sait que son sacrifice est nécessaire au salut du monde. Dans la mort du Christ réside une forme d’espoir qu’on retrouve aussi chez James Coutu. Ce dernier croit effectivement qu’il aura réussi à convaincre les membres de sa communauté de renverser le pouvoir en place et de

prendre en main leurs moyens de production. Or, rien n'est moins sûr. À l'instar du Christ, les hommes n'ont pas le contrôle complet de leur vie et l'espoir n'est pas toujours permis.

L'espoir n'étouffe pas non plus les personnages de pères et de fils qui, dans mon corpus, sont particulièrement éprouvés. Le catholicisme joue forcément un rôle fondamental dans la construction de la masculinité et des valeurs dites « masculines ». Mais les pères et les fils de mon corpus, bien qu'ils soient affectés par les attentes sociales édictées en partie par l'Église, semblent l'être encore davantage par des considérations d'un tout autre ordre. En fait, les auteurs font de leurs personnages masculins les descendants d'Abraham, inscrivant leur trajectoire dans une forme de tragique, et accentuant la violence inhérente à la condition masculine. Les pères et les fils entretiennent toujours une relation conflictuelle puisque les fils sont incapables de gérer l'héritage qui leur est transmis, d'en assurer la continuité ou, mieux, de le transformer radicalement. Associé à Isaac, le fils est sacrifié avant même d'avoir pu jouir d'une certaine agentivité, d'avoir pu faire ses propres choix. Soumis à la volonté de son père, ce dernier est également soumis à la volonté du sien. En effet, Abraham accepte de sacrifier son enfant à la demande de Dieu et cette abnégation devient le modèle qui va conduire les pères et les fils à leur perte. Mais elle est obligatoire : les hommes sont soumis à de nombreuses pressions extérieures qui les dépassent et contre lesquelles ils ne peuvent se prémunir. Ainsi, le système de valeurs qui est transmis de père en fils est défaillant depuis les origines et confère aux hommes une sorte d'impuissance congénitale. Heureusement, chez Ouellette, l'espoir, le salut, sont possibles, mais ils ne peuvent se trouver que du côté des personnages féminins. Bref, le recours à la matière religieuse, notamment intertextuelle, permet à la fois de rapprocher les pères et les fils canadiens-français à des figures filiales universelles, mais aussi de structurer leur trajectoire et de mettre en évidence leur incapacité d'avancer, de s'émanciper.

Enfin, si les personnages masculins sont profondément aliénés, certains prêtres le sont aussi. Les figures sacerdotales jouissent d'un statut tout particulier en raison de leur proximité avec le peuple, mais aussi avec l'élite économique, politique et religieuse. Ce statut leur confère une agentivité qui transparaît, sur le plan dramaturgique, dans leur fonction souvent utilitaire. Contrairement aux autres figures masculines qui, pour la plupart, sont enlisées dans leur situation et n'ont d'autres choix que de la subir, le prêtre se trouve quant à lui devant des dilemmes. Souvent instrumentalisés par le pouvoir, les figures sacerdotales sont inévitablement ambivalentes, mais particulièrement actives. Fortement référentielles puisqu'étroitement liées à l'espace-temps canadien-français, ces figures sont également particulièrement structurantes en raison de leur importance sur le plan actantiel.

Le religieux joue ainsi un rôle déterminant dans la caractérisation des personnages masculins. Au-delà de ses fonctions référentielles et structurantes, il intervient surtout sur le plan symbolique en soulignant l'impuissance et la violence associées à la figure de l'homme canadien-français, fortement éprouvée par une série d'injonctions religieuses, sociales et économiques, dont la masculinité est marquée par la notion de faute, de sacrifice et de rédemption impossible.

CONCLUSION

Je suis un être religieux, que je le reconnaisse ou non. Au cours de ma vie, je peux satisfaire profondément cette partie de moi-même; mais aussi, j'ai le pouvoir de la dégrader ou de l'hypertrophier. Chose certaine, en ce moment, je ne saurais préjuger de la futilité de cette fonction obscure mais évidente, ni de son hégémonie sur toute mon existence. Je fais un pari. Je choisis le mystère inscrit dans cette fonction, plutôt que la raison raisonnante qui me servirait à m'en débarrasser. (Aquin, 1961 : 621-622)

Cette citation apparaît dans un article de Marie-Andrée Beaudet qui s'est elle aussi intéressée à la présence du catholicisme dans la littérature et le cinéma québécois. Son article, très court, en arrive à deux conclusions : « la première est que l'on ne fait qu'amorcer l'inventaire des traces du religieux dans l'imaginaire québécois; la seconde conclusion, plus paradoxale, me semble interroger les fragilités du “modèle” de laïcité dont le Québec cherche à se doter » (2010 : 175). Si cette première conclusion est évidente (et j'espère d'ailleurs avoir contribué à bonifier cet inventaire grâce à ma thèse), la seconde l'est peut-être un peu moins. C'est qu'à l'instar d'Aquin qui, en 1961, dénonce « l'anticléricalisme qui sévissait à l'aube de la Révolution tranquille » (Beaudet, 2010 : 174), même si, dans son article « Qui mange du curé en meurt », Aquin se montre particulièrement critique à l'égard de l'Église catholique et de ses prêtres dont « la majorité [...] ne sont pas des saints » (Aquin, 1961 : 620), Beaudet inscrit sa démarche dans une forme d'engagement. Aquin, comme Beaudet, choisissent de « ne pas jeter le bébé avec l'eau du bain ». Ainsi, on peut se montrer critique de l'institution ecclésiale, tout en conservant ses structures culturelles et en les réactivant, car celles-ci sous-tendent notre imaginaire collectif et font partie intégrante de notre identité. Il est vrai que cette « identité catholique » tend à se déliter. D'ailleurs, Beaudet conclut son article en posant essentiellement la question que je me suis posée dans l'introduction de cette thèse :

Le déni du passé religieux et l'abandon de l'enseignement catholique au profit d'un enseignement religieux pluriel – qui s'observent aujourd'hui dans la société québécoise – ne comportent-ils pas le risque de dénouer les liens à un héritage culturel et de rendre illisible dans un proche avenir le sous-texte

qui informe un grand nombre d'œuvres majeures du corpus littéraire québécois? (Beaudet, 2010 : 175)

La réponse à cette question n'est pas évidente, mais elle implique la capacité d'un public actuel à lire les œuvres du passé. Or, à la lumière de ma thèse, et surtout à la lecture des textes dramatiques d'auteurs issus de la génération suivant celle d'Hubert Aquin, on constate que Michel Marc Bouchard, Rhéal Cenerini, Herménégilde Chiasson et Michel Ouellette « choisissent » le catholicisme comme réservoir culturel où puiser leurs références, leurs mythologies, leurs structures. Ainsi, même si l'on pourrait certainement arguer que certains des textes analysés dans cette thèse ne sont plus tout à fait contemporains, il n'en demeure pas moins que ces auteurs continuent d'écrire et de solliciter l'imaginaire catholique. Peut-être que le public à qui s'adressent ces pièces vieillit avec leurs auteurs, mais, chose certaine, le théâtre n'a pas rompu avec le catholicisme qui demeure une référence structurante et porteuse de sens. La rupture semble plutôt s'être passée du côté des chercheurs qui se sont éloignés du catholicisme pour examiner les œuvres dramatiques et littéraires, et la société, selon d'autres approches, d'autres configurations.

Ainsi, la question de la présence du religieux dans mon corpus ne se pose pas seulement en termes de survivance ou de résurgence thématique, mais engage une réflexion plus large sur la manière dont une culture continue de se dire et de se représenter à travers des formes héritées, même lorsque les institutions qui les ont produites ont perdu leur autorité. En ce sens, le théâtre constitue un observatoire privilégié des transformations de l'imaginaire collectif : lieu de mémoire et de mise à distance, il permet de saisir les tensions qui traversent une société aux prises avec un héritage qu'elle a à la fois rejeté, intériorisé et partiellement oublié.

La sécularisation rapide qui a marqué le Québec et, dans une moindre mesure, les autres espaces francophones du Canada à partir des années 1960 a souvent été interprétée comme une rupture nette avec le catholicisme, envisagé principalement sous l'angle de l'institution

ecclésiale et de son pouvoir normatif. Or, comme le suggère Beaudet justement, une telle lecture tend à occulter la persistance d'un catholicisme culturel dont les traces continuent d'irriguer les représentations, les récits et les structures symboliques. Déplacée du champ de la croyance vers celui de la culture, la référence religieuse ne disparaît pas : elle se voit transformée, reconfigurée, voire dramatisée, ce que permet justement le théâtre.

Dans les œuvres de mon corpus, le catholicisme n'apparaît donc ni comme un simple vestige folklorique ni comme un objet de foi reconduit, mais comme un langage, un répertoire de formes et de récits à partir desquels les dramaturges pensent l'Histoire, la filiation, la violence et les rapports de pouvoir. Ce langage, parce qu'il est à la fois familier et de plus en plus opaque pour le public contemporain, produit des effets de sens complexes qui excèdent largement la dimension thématique. Il informe la structure des œuvres, oriente leur logique interne et participe à la construction des personnages et des conflits qui les traversent.

Le premier chapitre de ma thèse s'est attaché à réfléchir de manière plus pointue aux œuvres de Michel Marc Bouchard et de Rhéal Cenerini qui, plus encore que celles de Ouellette ou de Chiasson, exploitent l'héritage culturel catholique de manière éminemment référentielle, proposant un théâtre historique dont l'action se situe dans l'espace canadien-français d'avant la Révolution tranquille. Alors que j'annonçais, en introduction, que je m'engageais dans un travail d'archéologue, partant à la recherche des traces du catholicisme dans les œuvres de mon corpus, force est d'admettre que je n'ai pas eu à creuser beaucoup. Rapidement, je me suis aperçu que ces traces étaient nombreuses tant dans le texte dramatique que dans le péritexte, ce qui m'a permis de conclure que ces références participaient à l'établissement du cadre spatio-temporel, notamment en instituant le fameux « effet de réel » barthésien, mais aussi, à la relecture, voire à la réécriture de l'Histoire. En me fondant sur les travaux de Linda Hutcheon et sur la notion de « fiction historique postmoderne », j'ai cherché à montrer que le

recours à la référence religieuse, bien qu'elle contribuât de manière importante à proposer un espace-temps somme toute réaliste, permettait également une certaine dramatisation de l'histoire, ces références étant chargées culturellement, mais aussi symboliquement.

En identifiant clairement les pièces historiques de Cenerini et de Bouchard, j'ai pu les classer en trois catégories distinctes qui constituent les sommets d'un triangle : « le métathéâtre historique », « le théâtre historico-symbolique postmoderne » et « le théâtre événementiel ». Ces trois catégories impliquent un usage référentiel du catholicisme, et les pièces qui s'y trouvent se servent de cette référence religieuse pour établir le temps et l'espace dramatiques. C'est particulièrement le cas dans les pièces qui appartiennent au « théâtre événementiel ». Se rapprochant davantage de la réalité que de la fiction, *Les porteurs d'eau* et *La divine illusion* de Michel Marc Bouchard, de même que *1818* de Rhéal Cenerini, ont en commun qu'elles se fondent en tout ou en partie sur des événements historiques réels. Le traitement de la référence religieuse y est donc essentiellement référentiel et le catholicisme y joue également un rôle important sur le plan thématique, informant à la fois les personnages et les événements qui sont relatés. Quant aux pièces appartenant au « théâtre historico-symbolique », le recours aux références religieuses sollicite directement l'imaginaire catholique, étant donné que les références concourent à suggérer moins un univers réaliste qu'un univers symbolique, une sorte de réalité alternative qu'on retrouve, entre autres, dans *Le peintre des madones ou La naissance d'un tableau* de Bouchard et *Li Rvinant*, de Cenerini. En effet, les multiples références au religieux, parfois mythologiques, parfois intertextuelles, inscrivent ce théâtre résolument du côté de la fiction, la mise en récit prenant le dessus sur la volonté de rapporter, voire de remettre au jour, de véritables événements historiques. Enfin, les pièces associées au « métadiscours historique » se situent plutôt au centre de l'échelle de gradation de la fiction historique postmoderne. L'originalité de ces pièces, qui sont résolument postmodernes, réside

dans le rapport établi entre les références religieuses et historiques et les références théâtrales. En effet, dans *Les Feluettes ou La répétition d'un drame romantique* de Bouchard, comme dans *Aucun motif* de Cenerini, les références au théâtre et à la représentation sont particulièrement signifiantes. *Les Feluettes* est certainement la pièce la plus riche en références religieuses dans mon corpus et il s'agit, sans doute, d'une des pièces qui sollicitent le plus efficacement la référence catholique dans l'ensemble du corpus dramatique québécois. Particulièrement dense en raison de sa structure complexe et de son utilisation de la mise en abyme, *Les Feluettes* sollicitent les références religieuses et historiques afin d'inscrire la fable dans l'Histoire. Mais en établissant un double rapport au théâtre (en 1912 et en 1952), Bouchard propose une réflexion sur l'Histoire ou, à tout le moins, sur l'historiographie alors que le vieux Simon confronte l'évêque Bilodeau sur ses souvenirs et son rapport à la vérité. Ce procédé est également présent dans *Aucun motif*, mais la forme est encore plus éclatée, l'auteur et les acteurs interrompant régulièrement la pièce pour discuter des divers éléments de la fable.

Ces trois catégories montrent que les auteurs s'engagent dans une double mission. En sollicitant la référence religieuse pour renvoyer à une époque précise, mais aussi à des événements ou des personnages historiques réels, Bouchard et Cenerini effectuent un travail de mémoire. Alors que la société canadienne-française nous est de moins en moins connue, voire inaccessible, ces dramaturges mettent en lumière certains éléments de notre Histoire en les actualisant, mais surtout en les sortant du champ de l'oubli. Loin d'adopter une posture hagiographique ou nationaliste, les auteurs demeurent, somme toute, critiques face au pouvoir hégémonique de l'Église, mais ne nient jamais son influence et surtout sa prégnance dans la culture québécoise et franco-canadienne. Cela dit, en manipulant la référence religieuse et surtout, en la dramatisant, les auteurs s'engagent aussi dans une aventure esthétique, le

catholicisme devenant à la fois la source d'une mythologie canadienne-française et d'une forme dramatique. Ainsi, la référence religieuse n'a pas qu'une fonction référentielle, mais elle joue également un rôle fondamental dans la structure des œuvres de mon corpus.

Dans le deuxième chapitre, j'ai donc dégagé la fonction structurante de la référence religieuse en poursuivant mon analyse du corpus bouchardien et cenerinien, tout en me concentrant plus particulièrement sur les œuvres de Michel Ouellette et d'Herménégilde Chiasson. Dans *French Town*, Ouellette n'aborde pas directement la question du catholicisme, mais utilise les fêtes liturgiques pour structurer le temps dramatique. Plus qu'un simple détail concret, le fait de camper l'intrigue de la pièce à Noël et à Pâques vient inscrire la pièce dans une symbolique précise, celle de la naissance et de la mort du Christ, la résurrection en moins. Cela vient également connoter les divers événements, mais aussi leur conférer un sens, constituant ainsi un cadre interprétatif. Cela est encore plus évident dans la suite de *French Town*, *Requiem*, dont la structure est calquée sur celle du *Requiem en ré mineur* de Mozart. Plus qu'un palimpseste, la liturgie des morts vient littéralement structurer la pièce, mais aussi la parole, révélant du même coup tout l'intérêt, sur le plan dramatique, du recours à l'intertextualité. Il en est de même pour *Les Feluettes* où la référence au *Martyre de saint Sébastien* de Gabriele d'Annunzio permet à l'histoire d'amour entre Simon et Vallier de se déployer dans une société catholico-rigide où l'homosexualité est inacceptable. Ce rapport intertextuel particulièrement important dans les œuvres de mon corpus semble aussi témoigner d'une « résurgence » du mystère médiéval, comme le suggère Mireille Losco-Lena, ou du « drame à stations » alors que Cenerini, mais aussi Chiasson, adoptent la forme du récit de la Passion et du chemin de croix pour structurer leurs fables et, inévitablement, leur déroulement. Cette structure particulière est hautement symbolique, mais induit également une lecture précise. En effet, à partir du moment où la structure de la pièce calque celle de la Passion du

Christ, le lecteur-spectateur connaît déjà la fin et, bien souvent, la plupart des personnages. Mais parce que cette structure est encore assez connue aujourd'hui, les variations proposées par les auteurs sont d'autant plus significatives qu'elles mettent en lumière à la fois l'efficacité de ces structures comme modèles de composition dramaturgique et, particulièrement dans *Le Christ est apparu au Gun Club*, la faillite de ce système de valeurs devenu inopérant dans le monde moderne.

Ainsi, les auteurs de mon corpus entreprennent un véritable travail de transposition, notamment sur les récits évangéliques, associant leurs protagonistes au Christ, mais aussi à d'autres personnages bibliques comme Abraham et Isaac, Judas ou même, comme on l'a vu au premier chapitre, Ponce Pilate. Ce travail de caractérisation des personnages participe à la construction d'une certaine masculinité qui, malgré les nombreux modèles auxquels elle se rattache, est complètement défailante. Dans mon dernier chapitre, je me suis intéressé au rapport entre la référence catholique et les personnages masculins pour voir si le catholicisme et ses valeurs avaient une quelconque incidence sur leur caractérisation. Mon hypothèse était que, comme l'Église catholique jouait un rôle structurant dans la société québécoise et canadienne-française, particulièrement en ce qui concerne les valeurs, elle influençait sans doute les diverses masculinités mises en scène dans les œuvres de mon corpus. J'ai dégagé quatre grandes figures masculines qui entretiennent, avec le religieux, un rapport clair, alors que celui-ci caractérise les personnages masculins et justifie leurs actions ou, au contraire, leur inaction. La première figure masculine qui ressort des œuvres de mon corpus est la figure christique. Si je reviens aux propos de Losco-Lena et de François Ouellet, la figure christique induit au protagoniste contemporain qui lui est associé une trajectoire prédéterminée qui, bien qu'elle soit caractérisée par de nombreuses souffrances et une mort inévitable, peut se lire comme nécessaire, voire exemplaire d'un point de vue social ou politique. Les protagonistes

de *Li Rvinant* et du *Christ est apparu au Gun Club* sont tous deux des figures christiques même s'ils sont diamétralement opposés. Alors que James Coutu est élu par Jésus et Louis Riel pour « sauver » sa communauté métisse, inscrivant du coup sa Passion dans un projet politique, Conrad Thériault est un Christ auto-proclamé. Ce dernier, profondément marqué par son passé et fortement aliéné dans une société acadienne étouffante et dépourvue de perspectives, n'a que les Évangiles transmis par son père comme bouée de sauvetage. Mais comme il ne les comprend pas, ces textes ne lui sont d'aucun secours. Ainsi, si la figure christique de *Li Rvinant* permet à Cenerini de « faire un théâtre pour les victimes qui ne soit pas un théâtre victimaire » (Losco-Lena, 2015 : 357), ce qui, dans sa volonté de valoriser l'histoire et la résilience du peuple métis, est particulièrement approprié, elle permet à Chiasson de marquer encore davantage l'impuissance de l'homme moderne cette fois, écrasé par le poids du passé, incapable de remplir le vide de l'existence.

Le Christ apparaît alors comme une figure ambivalente. Pour que la lecture politique du Christ soit parfaitement opérante, il faut qu'il soit en pleine maîtrise de son destin, qu'il jouisse d'une réelle agentivité. Or, ce n'est pas le cas. Le Christ se soumet, volontairement sans doute, à sa mission qui lui a été donnée par Dieu, mais aussi par les circonstances. Il n'a d'autre choix que de se sacrifier pour assurer le salut du monde. Malheureusement, hormis James Coutu, les figures christiques dans mon corpus, si elles sont effectivement sacrifiées, ne sauvent personne et ne font que s'ajouter aux autres hommes sacrifiés du fait de leur condition de fils. Le fils est d'ailleurs la figure centrale de mon corpus, mais, jouissant d'une agentivité pratiquement nulle, il est présenté comme une véritable victime moins de la société que du système patriarcal qui ne fait que transmettre une sorte de violence originelle. Si le fils peut être associé à la figure christique, Jésus étant le fils de Dieu, il est surtout lié à la figure biblique d'Isaac, enfant impuissant qui se voit presque sacrifier par son père, Abraham. Inscrite dans

ce paradigme biblique (mais aussi mythique), la relation père-fils est nécessairement fondée sur une forme d'abnégation maintenue par la violence et la peur. Dans les œuvres de mon corpus, les fils sont soumis à leur père qui, eux aussi, l'ont été dans leur enfance. Les pères sont donc à la fois bourreaux et victimes, alors qu'ils sont profondément aliénés par le poids de l'Histoire, mais surtout des traditions et de leurs conditions sociales, et leur vie semble être régie par une force qui les dépasse – Dieu dans *Requiem*; la société, dans *Le Christ est apparu au Gun Club* et dans *Les Feluettes*. Seul le Caïd, dans *Le Voyage du Couronnement*, semble avoir eu accès à une réelle agentivité. Criminel notoire, ses actions finissent par le rattraper et le contraindre à l'exil. Mais ce sont ses fils qui en souffrent le plus, alors que l'un, pianiste, perd l'usage de ses mains, et que l'autre se voit offrir au Diplomate en échange d'un faux-passeport. Bouchard n'inscrit pas le personnage du Caïd dans l'Histoire, même si celle-ci est au cœur de la fable de la pièce, ni dans un récit originel ou mythologique. Ce sont ses choix qui ont fait de lui un bourreau et, en ce sens, il n'accède jamais au statut de victime. Ainsi, qu'elles soient christiques, filiales ou paternelles, les figures masculines subissent la vie plutôt que de la construire. Cette lecture des figures masculines permet de dégager un constat plus large qui dépasse les particularités de chaque œuvre et de chaque auteur. Dans les œuvres de mon corpus, la masculinité apparaît comme le lieu privilégié où se cristallisent les effets d'un héritage catholique devenu problématique. Plus qu'un simple ensemble de valeurs morales ou de normes sociales, le catholicisme culturel agit comme un modèle narratif et symbolique qui façonne les trajectoires masculines en les inscrivant dans une logique de sacrifice, de culpabilité et de soumission à une autorité perçue comme transcendante, qu'elle soit religieuse, paternelle ou sociale.

Bref, les figures masculines de mon corpus apparaissent comme les héritiers d'un système normatif fondé sur l'autorité, le sacrifice et la culpabilité, un système dénoncé par les

auteurs dramatiques, mais dont les personnages ne se sortent pas entièrement. Fragile, entravé, souffrant, le personnage masculin dans mon corpus est engagé dans une quête dont il n'a pas le contrôle et dont l'issue, généralement négative, est bien souvent connue. Il porte en lui un héritage défaillant qu'il n'a pas choisi et dont il ne peut se défaire. Il n'arrive pas non plus à le transformer. Pourtant, les auteurs dramatiques semblent suggérer quelques pistes de solution qui pourraient permettre une certaine émancipation, surtout pour les fils. Par exemple, Conrad Thériault ne comprend pas les Évangiles qu'il a reçus de son père, mais il est surtout incapable de les remettre en question. Il ne fait que les répéter sans les problématiser. Pourtant, cette remise en question de l'héritage paternel et religieux est précisément ce qui permettrait au fils de s'émanciper. Il en est de même chez Ouellette, où Pierre-Paul répète sans arrêt les règles de grammaire. La question du langage est centrale dans *French Town* et *Requiem*, et le conflit principal entre Pierre-Paul et son père en est un lié à leur incapacité à communiquer. Les pièces semblent donc suggérer que les fils, pour s'émanciper pleinement et pouvoir devenir des pères à leur tour, doivent remettre en question l'héritage paternel et entrer en dialogue avec celui-ci afin moins de le rejeter que de le transformer. Il est donc nécessaire d'effectuer un véritable changement paradigmatique afin de se sortir de cette logique sacrificielle qui mène inévitablement à une impasse existentielle. Or, les personnages masculins demeurent dans un entre-deux, dans un espace de tension où la rupture radicale avec le passé se révèle impossible, mais où la répétition pure des modèles hérités mène inévitablement à l'échec. Cette ambivalence, loin de constituer une faiblesse du corpus ou un manque de résolution dramaturgique, apparaît plutôt comme l'un de ses traits les plus significatifs. Les œuvres de mon corpus ne proposent pas de solution claire à l'héritage catholique qu'elles mettent en scène, pas plus qu'elles n'offrent de voie d'émancipation pleinement opérante pour les figures masculines qu'elles déploient. Le catholicisme, dans cette perspective, ne revient pas comme

croissance ni comme système de valeurs explicitement revendiqué, mais comme langage de l'impasse. Il fournit aux dramaturges des formes, des récits et des figures qui permettent de penser la filiation, la violence et la culpabilité, tout en exposant les limites de ces mêmes structures dans un monde qui n'en partage plus les fondements spirituels. Le théâtre devient ainsi un lieu de négociation symbolique où s'exprime la difficulté de transformer un héritage profondément intériorisé, mais désormais privé de son horizon de sens originel.

Cette difficulté est d'autant plus perceptible que la réception contemporaine de ces œuvres s'inscrit dans un contexte de perte progressive de l'encyclopédie religieuse. Les références catholiques qui structuraient autrefois l'imaginaire collectif tendent à devenir opaques pour une partie du public, ce qui en complique encore la lisibilité. Loin de rendre ces œuvres caduques, cette opacité contribue au contraire à renforcer leur portée critique, en mettant en lumière les écarts entre les formes héritées et les cadres interprétatifs actuels. Elle invite à repenser les conditions de transmission culturelle et les modalités par lesquelles une société se raconte à elle-même à travers ses œuvres. Mais, du point de vue du lecteur-spectateur, un autre constat s'impose : cette encyclopédie religieuse n'est pas nécessaire à la compréhension des œuvres. En fait, la matière religieuse exploitée de manière référentielle par les auteurs de mon corpus est souvent largement expliquée. En effet, lorsque les pièces de théâtre s'inscrivent dans le réel et dans une démarche historique, les personnages ont tendance à expliquer les événements, à présenter les différents acteurs et à les commenter. Ainsi, une partie du travail de médiation qui incombe généralement au public se fait à l'intérieur des textes dramatiques. Le lecteur, qui a accès aux préfaces et aux didascalies, est encore plus à même de comprendre les références qui sont dès lors bien expliquées ou remises en contexte. Quant à la fonction structurante du religieux, elle nous est imposée. Il est clair qu'un lecteur-spectateur qui comprend, par exemple, le rapport intertextuel entre *Li Rvinant* et les Évangiles

est mieux à même d'apprécier le travail de transposition et d'interpréter le rôle et les fonctions des divers personnages, par exemple. Il est clair aussi que la référence religieuse contribue indéniablement au cadre interprétatif de la pièce, notamment en ce qui concerne les relations entre les pères et les fils, entre les personnages masculins et la société. Mais on reste au théâtre. La structure religieuse se superpose à une structure dramatique qui, dans plusieurs cas, demeure traditionnelle. La Passion du Christ, par exemple, est un récit linéaire dont il est simple de dégager les différents moments. Ainsi, une encyclopédie religieuse fournie est bien entendu souhaitable pour tout lecteur-spectateur qui souhaite s'engager dans la réception d'une des œuvres de mon corpus, ou encore de nombreuses autres œuvres du répertoire occidental d'hier et d'aujourd'hui. Mais puisque les références religieuses, du moins dans mon corpus, sont intimement liées au code théâtral, le lecteur-spectateur habitué au théâtre peut certainement décoder le texte dramatique sans être de culture catholique, quitte à perdre quelques nuances, quelques clés d'interprétation.

Ainsi, comme je l'ai mentionné en introduction, j'ai été à même de constater, par ma pratique enseignante, le décalage entre la culture de mes étudiants et celle déployée dans la dramaturgie québécoise et franco-canadienne récente. En effet, autant j'étais surpris par la relative méconnaissance des références religieuses, notamment catholiques, de la part de mes étudiants, autant j'étais étonné de voir que celles-ci étaient encore très nombreuses et ne jouaient pas seulement un rôle décoratif. Si je partage la crainte de Beaudet de voir un jour disparaître la capacité, pour nos étudiants et pour la population en général, de « lire » ces œuvres qui témoignent d'un système référentiel dépassé pour plusieurs, il me semble que la partie n'est pas tout à fait jouée. En fait, ma thèse est née d'un double constat, à la fois pédagogique, comme je viens de le mentionner, et critique. C'est en continuant d'aborder ces œuvres et d'actualiser ces références, tant par nos recherches que par nos créations, que nous

garderons vivant cet héritage qui, malgré nous, a façonné notre culture et notre identité. C'est en continuant d'exposer nos étudiants à ces œuvres qui posent un regard critique sur notre société d'avant, comme notre société d'aujourd'hui, que nous nous assurerons de la pérennité de ces marqueurs culturels en contexte d'exculturation.

Ainsi, je suis bien conscient que mon travail ne fait que commencer et que cette thèse présente certaines limites. La première concerne le corpus exclusivement masculin. J'ai effectivement choisi de ne m'attarder qu'à des auteurs masculins « canoniques » de la même génération, puisque je croyais que, malgré les différents espaces franco-canadiens qu'ils occupent, ils partageaient une culture catholique commune. Cette thèse aura d'ailleurs permis de mettre en lumière que le catholicisme culturel sous-tend la production dramaturgique de ces auteurs, y compris dans leurs pièces dont je n'ai pas rendu compte dans cette thèse, mais qui auraient très bien pu y trouver une place. Cela dit, il aurait été plus difficile d'effectuer ce même travail avec un corpus entièrement féminin, le nombre d'autrices issues de cette génération étant assez faible, surtout dans la francophonie canadienne. Il aurait cependant été tout à fait pertinent d'inclure des textes comme *La Déposition* (1988) d'Hélène Pedneault, ou encore certains de Pol Pelletier qui, après tout, est franco-ontarienne. Mais cela aurait conduit l'analyse dans une tout autre direction et aurait nécessité une approche comparatiste. Cela aurait sans doute permis de révéler encore davantage l'impact de l'Église et du système patriarcal dans la société québécoise en creusant encore davantage la question de la culpabilité, par exemple. Cela aurait aussi mis au jour la persistance d'autres figures matrices liées au catholicisme, dont Marie, symbole de pureté et de maternité. Ce travail de comparaison reste à faire, mais la figure féminine et son rapport au religieux me semblent avoir été davantage étudiés. La deuxième limite de ma thèse concerne encore une fois mon corpus. En choisissant des auteurs de la même génération, mon analyse est synchronique plutôt que diachronique. Ma

thèse permet donc de confirmer la présence, voire la persistance, de la référence au catholicisme dans la dramaturgie québécoise et franco-canadienne contemporaine, mais ne permet pas de dire si le religieux continue de persister chez des auteurs de générations plus récentes. Il serait donc primordial d'analyser la dramaturgie récente afin de voir si elle sollicite autant la matière religieuse. À brûle-pourpoint, mon intuition me dit que oui. On n'a qu'à penser à *Fort Mac*, de Marc Prescott, à *Pour l'hiver*, de Lisa L'Heureux, ou encore au spectacle très récent *The Rise of the BlingBling – Le diptyque*, de Philippe Boutin, pour se laisser convaincre de la persistance, encore et toujours, du catholicisme.

À ces deux limites liées au corpus s'ajoute une troisième qui se présente plutôt comme un champ des possibles. En effet, je me suis intéressé à la masculinité en restant très près des textes dramatiques. Mon approche sociosémiotique m'a permis de mettre en lumière la manière dont le social se donne à lire dans les formes mêmes du discours dramatique. Cela a notamment permis de saisir comment le catholicisme, déplacé du champ de la croyance vers celui de la culture, continue de structurer les imaginaires et les récits sans pour autant reconduire un discours confessionnel. Je pense justement avoir montré comment l'imaginaire catholique structure les personnages masculins, mais il serait particulièrement intéressant de réfléchir à la question des personnages masculins avec d'autres approches, notamment en lien avec les études queer et les études de genre. Mais je me suis tenu un peu à l'écart de ces considérations puisque la question queer, particulièrement pertinente chez Bouchard, l'est beaucoup moins dans les autres œuvres de mon corpus. Par ailleurs, le théâtre bouchardien a beaucoup été étudié sous cet angle. Mais il est clair qu'une lecture queer de la référence catholique chez Bouchard, mais aussi chez d'autres auteurs contemporains, pourrait certainement montrer comment la culture catholique a aussi, malgré elle, peut-être façonné une certaine culture gaie.

Bref, je n'ai pas voulu, par cette thèse, établir une typologie définitive ni figer les œuvres dans un cadre interprétatif unique. J'ai simplement souhaité contribuer à réactiver des symboles fondamentaux de notre culture et à mettre en lumière un corpus important, mais inégalement étudié. Et j'espère qu'en montrant comment une religion devenue culturellement marginale continue d'informer la création dramaturgique, j'ai pu démontrer que le théâtre est un lieu privilégié de négociation entre mémoire, héritage et contemporanéité.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

- BOUCHARD, Michel Marc (1988). *Les Feluettes ou La répétition d'un drame romantique*, Montréal, Leméac.
- BOUCHARD, Michel Marc (2000 [1995]). *Le voyage du Couronnement – nouvelle version*, Montréal, Leméac.
- BOUCHARD, Michel Marc (2004). *Le peintre des madones ou La naissance d'un tableau*, Montréal, Leméac.
- BOUCHARD, Michel Marc (2004b). *Les porteurs d'eau*, Montréal, Leméac.
- BOUCHARD, Michel Marc (2015). *La divine illusion*, Montréal, Leméac.
- CENERINI, Rhéal (1983). *Aucun motif*, suivi de *Les Partisans*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé.
- CENERINI, Rhéal (1996). *Kolbe et La femme d'Urie*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé.
- CENERINI, Rhéal (2011). *Li Rvinant*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé.
- CENERINI, Rhéal (2019). *1818*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé.
- CHIASSEON, Herménégilde (1999). *Pour une fois* [document inédit].
- CHIASSEON, Herménégilde (2005). *Le Christ est apparu au Gun Club*, Sudbury, Prise de parole.
- CHIASSEON, Herménégilde (2022). *L'exil d'Alexa, La vie est un rêve, Aliénor*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française ».
- OUELLETTE, Michel (2000 [1994]). *French Town*, Ottawa, Éditions du Nordir, coll. « Bibliothèque canadienne-française ».
- OUELLETTE, Michel (2001). *Requiem* suivi de *Fausse route*, Ottawa, Éditions du Nordir, coll. « Rappels ».
- OUELLETTE, Michel (2011). *La guerre au ventre*, Ottawa, Éditions du Nordir, coll. « Rappels ».
- OUELLETTE, Michel (2012). *Le testament du couturier*, Ottawa, Éditions du Nordir, coll. « Rappels ».

CORPUS SECONDAIRE

- BOUCHARD, Michel Marc (1984). *La contre-nature de Chrysippe Tanguay, écologiste*,

Montréal, Leméac.

BOUCHARD, Michel Marc (1985). *La poupée de Pélopie*, Montréal, Leméac.

BOUCHARD, Michel Marc (1987). *Rock pour un faux-bourdon*, Montréal, Leméac.

BOUCHARD, Michel Marc (1991). *L'histoire de l'oie*, Montréal, Leméac.

BOUCHARD, Michel Marc (1995 [1989]). *Les muses orphelines – nouvelle version*, Montréal, Leméac.

BOUCHARD, Michel Marc (1998). *Le chemin des Passes-dangereuses*, Montréal, Leméac.

BOUCHARD, Michel Marc (2000). *Sous le regard des mouches*, Montréal, Leméac.

BOUCHARD, Michel Marc (2003). *Les manuscrits du déluge*, Montréal, Leméac.

BOUCHARD, Michel Marc (2007). *Des yeux de verre*, Montréal, Leméac.

BOUCHARD, Michel Marc (2011). *Tom à la ferme*, Montréal, Leméac.

BOUCHARD, Michel Marc (2013 [2012]). *Christine, la reine garçon – nouvelle version*, Montréal, Leméac.

BOUCHARD, Michel Marc (2019). *La nuit où Laurier Gaudreault s'est réveillé*, Montréal, Leméac.

BOUCHARD, Michel Marc (2021). *Embrasse*, Montréal, Leméac.

BOUCHARD, Michel Marc (2022). *La beauté du monde*, suivi de *Les Feluettes*, Montréal, Leméac.

BOUCHER, Denise (1994 [1978]). *Les fées ont soif*, Montréal, Typo, coll. « Typo Théâtre ».

CENERINI, Rhéal (2000). *Accorder la rouge*, [document inédit].

CENERINI, Rhéal (2004). *Laxton*, suivi de *La tentation d'Henri Ouimet*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé.

CENERINI, Rhéal (2017). *Nanabozho et le tambour*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé.

CENERINI, Rhéal (2018). *L'ennemi du peuple*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé.

DALPÉ, Jean Marc, et al. (2021). *Le Wild West Show de Gabriel Dumont*, Sudbury, Prise de parole.

DORGE, Claude (1980). *Le Roitelet*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé.

- GAREAU, Laurier (2018). *La trahison/The Betrayal*, Regina, Éditions de la nouvelle plume.
- OUELLETTE, Michel (1999). *La dernière fugue* suivie de *Duel* et de *King Edward*, Ottawa, Éditions du Nordir.
- PEDNEAULT, Hélène (1997 [1988]). *La Déposition*, Outremont, Lanctôt éditeur.
- PELLETIER, Pol. (2015). *La robe blanche*, Montréal, Les Herbes rouges.
- PELLETIER, Pol. (2021). *Tragédie*, Montréal, Les Éditions de la Pleine lune.
- PRESCOTT, Marc (2009). *Fort Mac*, Saint-Boniface, Éditions du Blé.
- STRINDBERG, August (2015 [1898]). *Le Chemin de Damas I*, Annie Bourguignon (éd.), Paris, Classiques Garnier, coll. « Littératures du monde », n° 13.
- TREMBLAY, Michel (1996). *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*, Montréal, Leméac Éditeur.

RÉFÉRENCES THÉORIQUES ET CRITIQUES

- ABIRACHED, Robert (1994 [1978]). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Tel ».
- ACERENZA, Gerardo (2022). « *French Town* de Michel Ouellette : à la recherche de stratégies de traduction d'une pièce franco-ontarienne », *mediAzioni*, vol. 35, [En ligne], <https://mediazioni.unibo.it/article/view/16030>, p. A107-A118.
- ALLAIRE, Gratien, Laurent GODBOUT et Louise LADOUCEUR (2012). *Plus d'un siècle sur scène! Histoire du théâtre francophone en Alberta de 1887 à 2008*, Edmonton, L'institut pour le patrimoine de la francophonie de l'Ouest canadien, Campus Saint-Jean.
- AUBIN, Maxime (2009). *Créer et se créer : La figure de l'homosexuel créateur dans la dramaturgie québécoise depuis 1980*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval.
- B. D. (1952). « Quand les étudiants de Laval "mottaient" Sarah Bernhardt », *L'Action catholique*, 27 avril, p. 1 et 3.
- BARA, Olivier (2012). « Présentation », *Études littéraires*, vol. 43, n° 3, p. 7-20.
- BARTHES, Roland (1984). *Le bruissement de la langue. Essais critiques IV*, Paris, Éditions du Seuil.
- BEAUCAGE, Christian (1993). « La "divine" scandaleuse : Sarah Bernhardt au Québec », *Cap-aux-Diamants*, n° 35, p. 38-41.

- BEAUCHAMP, Hélène (2005). *Les théâtres de création au Québec, en Acadie et au Canada français*, Montréal, VLB Éditeur.
- BEAUCHAMP, Hélène (2006). « Lieux d'appartenance », *Jeu*, n° 118, p. 148-150.
- BEAUCHAMP, Hélène et Joël BEDDOWS (dir.) (2001). *Les théâtres professionnels du Canada francophone entre mémoire et rupture*, Ottawa, Éditions du Nordir.
- BEAUCHAMP, Hélène et Gilbert DAVID (dir.) (2003). *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle : trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec.
- BEAUDET, Marie-Andrée (2010). « Héritages et actualités de l'imaginaire religieux dans la littérature québécoise », dans Jean-François Plamondon et Anne de Vaucher (dir.), *Les enjeux du pluralisme. L'actualité du modèle québécois*, Bologne, Edizioni Pendragon et CISQ, p. 166-177.
- BEDDOWS, Joël (2002). « Mutualisme esthétique et institutionnel : la dramaturgie franco-ontarienne après 1990 », dans *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Lucie Hotte (dir.), Ottawa, Éditions du Nordir, p. 51-73.
- BEDDOWS, Joël (2003). *L'institution théâtrale franco-ontarienne (1971-1991) : entre mission communautaire et ambition professionnelle*, thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto.
- BEDDOWS, Joël, et Louise FRAPPIER (2016). « L'histoire comme praxis mémorielle », dans Joël Beddows et Louise Frappier (dir.), *Histoire et mémoire au théâtre. Perspectives contemporaines*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 3-16.
- BELLAMY, Olivier (2023 [2020]). « Qui se cache derrière le Requiem de Mozart? », *Radio Classique*, [En ligne], <https://www.radioclassique.fr/histoire/oeuvres/qui-se-cache-derriere-le-requiem-de-mozart/>
- BERGERON, Marie-Andrée, et Vincent LAMBERT (dir.) (2014). « La littérature québécoise et le sacré », dossier, *Québec français*, n° 172.
- BERNANOCE, Marie (2009). « Des indications scéniques à la “voix didascalie” », *Coulisses*, n° 39 (automne), [En ligne], <http://journals.openedition.org/coulisses/962> (consulté le 1^{er} novembre 2023).
- BIET, Christian, et Christophe TRIAU (2006). *Qu'est-ce que le théâtre?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».
- BLONDE, David (2002). « Entre Oreste et Barbe-Bleue : la violence dans la scène familiale québécoise, 1981-2002 », *L'Annuaire théâtral*, n° 32, p. 129-149.
- BOCK, Michel (2016). « Des braises sous les cendres : l'Ontario français et le projet national canadien-français au lendemain des États généraux (1969-1991) », dans Jean-François

- Laniel et Joseph Yvon Thériault (dir.), *Retour sur les États généraux du Canada français. Continuités et ruptures d'un projet national*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 167-232.
- BOULA DE MAREUIL, Marie-Isabelle, et Justine Wojtyniak (2007). « “Le Chemin de Damas”. L’utopie d’un retour sur le théâtre du Moyen Âge », *Études théâtrales*, n° 38-39, p. 131-134.
- BOURQUE, Denis (2012). « Tragédie et comédie : deux représentations de la pauvreté et de la marginalité dans le théâtre acadien contemporain », *Voix plurielles*, vol. 9, n° 1, p. 5-18. En ligne], <https://journals.library.brocku.ca/index.php/voixplurielles/article/view/588/0> (consulté le 29 janvier 2026).
- BRUN DEL RE, Ariane (2018). « Habiter en ville : la maison urbaine dans le roman franco-canadien », *Tangence*, no 117, p. 83-99.
- BRUN DEL RE, Ariane (2019). *Fabulations lectorales : inclusion et exclusion du lecteur dans la littérature franco-canadienne*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa.
- CARLETON, Sean, et Crystal Gail FRASER (2019). « Tuer l’Indien dans l’enfant : les pensionnats autochtones et le rôle de John A. Macdonald », traduit de l’anglais par Laure Henri, *Histoire engagée*, [En ligne], <https://histoireengagee.ca/tuer-lindien-dans-lenfant-les-pensionnats-autochtones-et-le-role-de-john-a-macdonald/> (consulté le 29 janvier 2026).
- CHAREST, Rémy (1996). « Les cadres rigides de la Messe », *Le Devoir*, 23 septembre, p. B8.
- CLICHE, Denise (2012). « *Le Petit Köchel* de Normand Chaurette ou Quand la commémoration tourne à vide », *Sémiotique et Bible*, n° 146, p. 5-22.
- COMITÉ SUR LES AFFAIRES RELIGIEUSES (2006). *La laïcité scolaire au Québec. Un nécessaire changement de culture institutionnelle*, Ministère de l'Éducation, du Loisir et du Sport du Québec, [En ligne], http://www.education.gouv.qc.ca/fileadmin/site_web/documents/ministere/organismes/CAR_Avis_LaiciteScolaire.pdf (consulté le 29 janvier 2026).
- CONWAY, Colleen M. (2008). *Behold the Man: Jesus and Greco-Roman Masculinity*, Oxford, Oxford University Press.
- DÉCARIE, David (2020). « Aux sources – biographiques, familiales, intertextuelles – de l’Acayenne de Germaine Guèvremont dans le roman *Marie-Didace* », *Port Acadie*, n° 33, automne, p. 99-120.
- DESCAMPS, Philippe (1990). « Kolbe, âme d’Auschwitz », *La Liberté*, 2-8 mars, p. 12.

- DESROCHERS, Nadine (2002). « Avatars dramaturgiques ou idéologiques. Confession, contrition et comparution dans le théâtre québécois contemporain », *L'Annuaire théâtral*, n° 31, p. 119-133.
- DESROSIERS, Jonathan Marc (2012). *Les mythes dans le théâtre de Michel Marc Bouchard et de Michel Ouellette : de l'emprunt à l'empreinte*, thèse de maîtrise, Ottawa, Université d'Ottawa.
- DUCHET, Claude, et Isabelle TOURNIER (1994). « Sociocritique », dans Béatrice Didier (dir.), *Dictionnaire universel des littératures*, Paris, Presses universitaires de France, vol. 3, p. 3571-3573.
- DUGUAY, Sylvain (1999). *Le dialogue homosexuel dans Les Feluettes*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill.
- DUPUIS, Gilles, Klaus-Dieter ERLTER et Alessandra FERRARO (dir.) (2017). *Présences, résurgences et oublis du religieux dans les littératures française et québécoise*, Frankfurt am Main, Peter Lang Édition.
- ECO, Umberto (1985). *Lector in fabula. Le rôle du lecteur ou La coopération interprétative dans les textes narratifs*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset & Fasquelle.
- FÉRAL, Josette (2001). « La mise en scène comme mise à l'épreuve des textes », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », tome X, p. 217-242.
- FIX, Florence (2016). *L'histoire au théâtre*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- FLANAGAN, Thomas (1996). *Louis 'David' Riel: 'Prophet of the New World'*, Toronto, University of Toronto Press.
- GABOURY-DIALLO, Lise (2003). « Théâtre et dramaturgie en français dans l'Ouest canadien. Bilan et perspectives », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au xxe siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, p. 197-219.
- GABOURY-DIALLO, Lise et Mariyka HRYNSHYN (2012). « L'annonce faite au rvinant : *Li Rvinant* de Rhéal Cenerini ou Réinvestir/réinventer une mythologie du Métis », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 33, n° 2, p. 224-239.
- GARCEAU, François (1998). *La problématique de la filiation dans le théâtre homosexuel québécois contemporain 1980-1990*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal.
- GENETTE, Gérard (1982). *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.

- GENETTE, Gérard (1987). *Seuils*, Paris, Éditions du Seuil.
- GIGNAC, Alain (2013). « Paul de Tarse, figure de conversion? Une interprétation théologique, à partir d'une perspective théologique », *Théologiques*, vol. 21, n° 2, p. 43-78.
- GIRARD, Mario (2021). « Un café avec... Michel Marc Bouchard », *La Presse*, 24 octobre, [En ligne], <https://www.lapresse.ca/contexte/2021-10-24/un-cafe-avec-michel-marc-bouchard/je-peux-tuer-un-personnage-en-choisissant-ma-laitue.php>
- GIROUARD, André (1993). « Fallait-il vraiment une machine à laver? », *Le Voyageur*, Sudbury, 31 mars, p. 5.
- GIULIANI, Emmanuelle (2013). « Le requiem, chant pour le repos des défunts », *La Croix*, 4 novembre, [En ligne], <https://www.la-croix.com/Definitions/Fetes-religieuses/Jour-des-morts/Le-requiem-chant-pour-le-repos-des-defunts> (consulté le 29 janvier 2026)
- GOBERT, R. Darren (2006). « The Antitheatrical Paradox in Michel Marc Bouchard's *Les Feluettes*, or *La Répétition d'un drame romantique* », *Canadian Literature/Littérature canadienne*, n° 188, Spring, p. 47-61.
- GODIN, Jean Cléo (2001). « Création et réflexion : le retour du texte et de l'auteur », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », tome X, p. 57-71.
- GODIN, Louis-Daniel (2021). *Les père-mutations. La paternité en question chez Hervé Bouchard et Michael Delisle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises ».
- HALLION, Sandrine, Bertrand NAYET et Charles LEBLANC (dir.) (2015). *Voix : portraits de douze auteurs*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé.
- HÉBERT, Raymond-M. (1994). « Essai sur l'identité franco-manitobaine », dans Jocelyn Létourneau (dir.), *La question identitaire au Canada francophone. Récits, parcours, enjeux, hors-lieux*, avec la collaboration de Roger Bernard, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », p. 63-78.
- HEULOT, Françoise et Mireille LOSCO (2005). « Récit de vie », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, p. 177-178.
- HOTTE, Lucie (2001). *Romans de la lecture, lecture du roman. L'inscription de la lecture*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Littérature(s) ».
- HOTTE, Lucie (2015). « Fortunes et infortunes littéraires du Règlement 17 », dans Michel Bock et François Charbonneau (dir.), *Le siècle du Règlement 17*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », p. 331-354.

- HOTTE, Lucie, et Johanne MELANÇON (2007). « De *French Town* au *Testament du couturier* : la critique face à elle-même », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 28, n° 1, p. 32-53.
- HUBERT, Marie-Claude (2011). *Les grandes théories du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- HUFFMAN, Shawn (1998). *L'affect en cachot : la sémiotique des passions et le théâtre québécois d'enfermement chez Michel Marc Bouchard, Normand Chaurette et René Daniel Dubois*, thèse de doctorat, Toronto, Université de Toronto.
- HUFFMAN, Shawn (2003). « Dans les coulisses de la fiction : le dramaturge préfacier dans le théâtre québécois contemporain », *L'Annuaire théâtral*, n° 34, p. 58-80.
- HUFFMAN, Shawn, et Rachel SAUVÉ (2003). « En marge de la scène : le paratexte. Présentation », *L'Annuaire théâtral*, n° 34, p. 11-15.
- HUFFMAN, Shawn (2007). « Entretien avec Michel Marc Bouchard », *Voix et Images*, vol. 33, n° 1, p. 15-25.
- HUTCHEON, Linda (1988). *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, London/New York, Routledge.
- HUTCHEON, Linda (1999). « Qu'est-ce que le postmodernisme? », Entrevue menée par Anne-Claire Le Reste, Rennes, Le lycée Châteaubriand, [En ligne], <https://www.lycee-chateaubriand.fr/wp-content/uploads/2016/05/hutcheon.pdf>, consulté le 20 mai 2024 (consulté le 29 janvier 2026).
- HUTCHEON, Linda ([2002] 1989). *The Politics of Postmodernism*, London/New York, Routledge.
- INGARDEN, Roman (1971). « Les fonctions du langage au théâtre », *Poétique*, n° 8, p. 531-538.
- JOUBERT, Ingrid (1992). « Louis Riel sur la scène francophone de l'Ouest canadien : de la sublimation à la distanciation », *Francophonies d'Amérique*, n° 2, p. 129-137.
- KARCH, Pierre (1995). « *French Town* de Michel Ouellette », *Francophonies d'Amérique*, n° 2, p. 91-92.
- KARCH, Pierre (2003). « Étude psychocritique, jungienne, de *French Town* », *Francophonies d'Amérique*, n° 15, p. 81-93.
- KEHEL, Mohamed-Amin (2021). « Entre foi et déracinement, le défi des prêtres africains au Manitoba rural », *Radio-Canada*, 23 février, [En ligne], <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1761699/rural-messes-paroisses-francais-francophone-eglise-religion-disparition-pretre-afrique-integration-adaptation> (consulté le 26 janvier 2026)

- KIERKEGAARD, Søren (2000 [1843]). *Crainte et Tremblement*, Paris, Payot & Rivage, coll. « Rivages poche/Petite bibliothèque ».
- KOOPMANS, Jelle (2012). « L'effectivité de la législation sur le théâtre », *Cahiers de recherches médiévales et humanistes*, vol. 23, [En ligne], <https://journals.openedition.org/crmh/12821> (consulté le 30 août 2021).
- KRISTEVA, Julia (1969). *Séméiotikè. Recherche pour une sémanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Tel Quel ».
- KRYSINSKI, Wladimir (1987). « Poland of Nowhere, the Breasts of Tiresias, and Other Incongruities, or: Referential Manipulation in Modern Drama », dans Anna Whiteside et Michael Issacharoff (dir.), *On Referring in Literature*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, p. 138-157.
- LABELLE, Marc (1999). « Louis Riel, messie mondial », *Religiologiques*, n° 20, p. 131-151.
- LABRECQUE, Rémi (2023). « L'aliénation et l'exil : comment la situation minoritaire historique motive les choix éditoriaux dans l'*Anthologie de la poésie franco-manitobaine* », *@nalyse*, vol. 17, n° 2, p. 25-35, [En ligne] <https://id.erudit.org/iderudit/1102055ar> (consulté le 29 janvier 2026)
- LACROIX, Jean (2000). « Exercice de style à la manière du Moyen-Âge : *Le Martyre de saint Sébastien* de Gabriele d'Annunzio », dans Michèle Gally (dir.), *La trace médiévale et les écrivains d'aujourd'hui*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », p. 179-193.
- LAFLAMME, Jean, et Rémi TOURANGEAU (1979). *L'Église et le théâtre au Québec*, Montréal, Éditions Fides.
- LAFON, Dominique (1999). « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », dans Jean Cléo Godin et Dominique Lafon (dir.), *Dramaturgie québécoise des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, p. 61-102.
- LAFON, Dominique (2001a). « Michel Ouellette : les pièges de la communalité », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone entre mémoire et rupture*, Ottawa, Éditions du Nordir, p. 257-276.
- LAFON, Dominique (2001b). « Un air de famille », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois, 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », tome X, p. 93-110.
- LAFON, Dominique (2007). « Le chemin des violences », *Voix et Images*, vol. 33, n° 1 (97), p. 59-72.
- LANDOWSKI, Éric (1989). *La société réfléchie. Essais de sociosémiotique*, Paris, Seuil.

- LANDOWSKI, Éric (1997). *Présence de l'autre. Essais de sociosémiotique 2*, Paris, PUF.
- LANIEL, Jean-François (2015). « Qu'en est-il de la "religion culturelle"? Sécularisation, nation et imprégnation culturelle du christianisme », dans Solange Lefebvre, Céline Béraud et É.-Martin Meunier (dir.), *Catholicisme et cultures. Regards croisés France-Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 143-168.
- LANIEL Jean-François, et Joseph Yvon THÉRIAULT (2016). « Les figures du possible de la francophonie canadienne : vers une seconde mémoire des États généraux du Canada français? », dans Jean-François Laniel et Joseph Yvon Thériault (dir.), *Retour sur les États généraux du Canada français. Continuités et ruptures d'un projet national*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 1-12.
- LAPERRIÈRE, GUY (2005). *Les congrégations religieuses. De la France au Québec*, t. 3, *Vers des eaux plus calmes, 1905-1914*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- LAROUSSE (s.d.). *Dictionnaire de français*, Paris, Société Éditions Larousse, [En ligne], <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais-monolingue> (consulté le 27 janvier 2026)
- LAVIGNE, Louis-Dominique (2001). « Herménégilde Chiasson, dramaturge : *Laurie ou La vie de galerie* et *Pour une fois* », *Jeu*, n° 98, p. 30-34.
- LÉMONON, Jean-Pierre (2007 [1981]). *Ponce Pilate*, Paris, Les Éditions de l'Atelier/Éditions Ouvrières.
- LEROUX, Louis Patrick (2009a). *Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu*, thèse de doctorat, Paris, Université de la Sorbonne nouvelle – Paris III.
- LEROUX, Louis Patrick (2009b). « Michel Ouellette, l'œuvre correctrice du ré-écrivain », *Voix et Images*, vol. 34, n° 3, printemps-été, p. 53-66.
- LEROY, Christine (2019). « Mais dis seulement une parole et je serai guéri », *Le Philosophoire*, n° 52, p. 59-72.
- LEVASSEUR, Louis (2002). « L'enseignement dans les collèges classiques au XXe siècle : une vision du monde en difficile harmonie avec la modernisation de la société québécoise », *Historical Studies in Education / Revue d'histoire de l'éducation*, vol. 14, n° 1, p. 35-66.
- LÉVEILLÉ, J. R. (1990). *Anthologie de la poésie franco-manitobaine*, Saint-Boniface, Les Éditions du Blé.
- LÉVESQUE, Robert, (1996). « Le tandem Tremblay-Brassard a-t-il fait son temps? », *Le Devoir*, 19 février, p. B8.

- LÉVESQUE, Solange, et Diane PAVLOVIC (1988). « Comédiens et martyrs », *Jeu*, n° 49, p. 152-167.
- « Liturgie des défunts » (2012). Sur le site *Sacra Musica* [En ligne], https://www.musique-liturgique.com/wp-content/uploads/2012/04/Ceremonie_funeraillles.pdf?srltid=AfmBOopnCYXAbh_fh7zD3M45Xmo5TGF2QuzyYA8Cbzu24NvSEW_WWgon (consulté le 17 mai 2025).
- LONERGAN, David (2003). « Un théâtre à la recherche d’auteurs », dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au xxe siècle. Trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l’Université du Québec, p. 221-235.
- LONERGAN, David (2008a). « Histoire et identité dans le théâtre d’Herménégilde Chiasson », dans Carlo Lavoie (dir.), *Lire du fragment : analyses et procédés littéraires*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Terre américaine », p. 153-170.
- LONERGAN, David (2008b). *Tintamarre. Chroniques de littérature dans l’Acadie d’aujourd’hui*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora ».
- LONERGAN, David (2015). *Théâtre l’Escaouette, 1977-2012. La petite histoire d’une grande compagnie de théâtre*, Sudbury, Prise de parole.
- LONERGAN, David (2018). *Regard sur la littérature acadienne (1972-2012)*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora ».
- LONERGAN, David (2022). « Une trilogie sur l’Acadie », dans Herménégilde Chiasson, *L’exil d’Alexa, La vie est un rêve, Aliénor*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française », p. 5-11.
- LOSCO-LENA, Mireille (2015). « Mystère de la Passion dans les dramaturgies contemporaines : jeux de référence, dramaturgie, idéologie », dans Anne Ducrey et Tatiana Victoroff (dir.), *Renaissances du Mystère en Europe*, Strasbourg, Presses universitaires de Strasbourg, p. 349-360.
- MARTEL, Gilles (1984). *Le messianisme de Louis Riel*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, coll. « Éditions SR », n° 4.
- MARTEL, Gilles, Glen CAMPBELL et Thomas FLANAGAN (2019). « Introduction », dans Louis Riel, *Poésies de jeunesse*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, coll. « Blé en poche », p. 29-97.
- MELANÇON, Johanne (2023a). « Analyse textométrique du lexique des personnages dans *French Town* de Michel Ouellette : dire *je* et exprimer ses émotions », *Humanités numériques*, vol. 8, [En ligne], <https://journals.openedition.org/revuehn/3683>, (consulté le 17 mai 2025).
- MELANÇON, Johanne (2023b). « Relire *Requiem* de Michel Ouellette : perspectives textométriques », dans Simon Gabay, Elina Leblanc, Nicola Carboni, Radu Suci, Gabriella

- Lini, Marie Barras et Fatiha Idmhand (dir.), *Actes du colloque Humanistica 2023*, Lille, Humanistica, [En ligne], <https://hal.science/hal-04118238v1> (consulté le 29 janvier 2026).
- MEUNIER, E.-Martin (2015). « L’ancrage du catholicisme au Québec et sa déliaison progressive : une sociologie historique de l’exculturation », dans Solange Lefebvre, Céline Béraud et E.-Martin Meunier (dir.), *Catholicisme et cultures. Regards croisés France-Québec*, Québec, Presses de l’Université Laval, p. 21-44.
- MEUNIER, E.-Martin, Jean-François LANIEL et Jean-Christophe DEMERS (2010). « Permanence et recomposition de la “religion culturelle”. Aperçu socio-historique du catholicisme québécois (1970-2006) », dans Robert Mager et Serge Cantin (dir.), *Modernité et religion au Québec. Où en sommes-nous?*, Québec, Presses de l’Université Laval, p. 79-128.
- MEUNIER, Hugo (2023). « La fois où Michel Marc Bouchard s’est révélé », *Urbania*, 10 février, [En ligne], <https://urbania.ca/article/la-fois-ou-michel-marc-bouchard-sest-revele> (consulté le 29 janvier 2026).
- MIRAN-GUYON, Marie *et al.* (2011) « Au-delà du silence et de la fureur. Duékoué (Ouest ivoirien) : rencontres interreligieuses au “Carrefour de la haine” » *Politique africaine*, vol. 3, n° 123, p. 95-115.
- MOORE, Will (2022). *Boys Will Be Boys, and Other Myths: Unravelling Biblical Masculinities*, Norwich, SCM Press.
- MORCOS, Gamila (dir.) (1998). *Dictionnaire des artistes et des auteurs francophones de l’Ouest canadien*, avec la collaboration de Gilles Cadrin, Paul Dubé et Laurent Godbout, Sainte-Foy/Edmonton, Presses de l’Université Laval/Faculté Saint-Jean.
- MORENCY, Jean (2011). « L’image de la maison qui brûle : figures du temps dans quelques romans d’expression française du Canada », *@nalyse*, vol. 6, n° 1, Hiver, p. 197-215, [En ligne] <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/download/763/664> (consulté le 29 janvier 2026).
- MORRIS, Paul (2024). « 1818 de Rhéal Cenerini : histoire métisse, hétérogénéité culturelle et devoir de réconciliation », *Cahiers franco-canadiens de l’Ouest*, vol. 36, n° 1, p. 144-167.
- MOSS, Jane (2005). « Les théâtres francophones post-identitaires : état des lieux », *Canadian Literature/Littérature canadienne*, n° 187, Winter, p. 57-71.
- MOSS, Jane (2009). « Francophone Theater of Western Canada: Dramatic Tales of Disappearing Francophones », *The American Review of Canadian Studies*, vol. 39, n° 1, p. 29-37.
- MOSS, Jane (2010). « Jouer des H/histoires : les théâtres francophones du Canada », dans Lucie Hotte (dir.), *(Se) Raconter des histoires. Histoire et histoires dans les littératures francophones du Canada*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », p. 139-159.

- NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth (2017). « La référence religieuse dans *Va savoir* et *Gros mots* de Réjean Ducharme », dans Gilles Dupuis, Klaus-Dieter Erlter et Alessandra Ferraro (dir.), *Présences, résurgences et oublis du religieux dans les littératures française et québécoise*, Frankfurt am Main, Peter Lang Édition, p. 125-136.
- NAUGRETTE, Catherine (2005). *L'esthétique théâtrale*, Paris, Armand Colin, coll. « Coursus ».
- NAUGRETTE, Florence (2001). *Le Théâtre romantique. Histoire, écriture, mise en scène*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais ».
- NICHOLS, Glen (2001a). « Le miroir refait. L'affirmation de la culture acadienne dans les pièces d'Herménégilde Chiasson », dans Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone entre mémoire et rupture*, Ottawa, Éditions du Nordir, p. 237-255.
- NICHOLS, Glen (2001b). « Bard of Acadie: The Theatre of Herménégilde Chiasson », *Port Acadie*, n° 2, Automne, p. 25-42.
- NOLETTE, Nicole (2012). « Monodrame, récit de vie et théâtre post-identitaire de l'Ouest canadien », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 33, n° 2, p. 207-223.
- NOLETTE, Nicole (2015). *Jouer la traduction. Théâtre et hétérolinguisme au Canada francophone*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa.
- NOLETTE, Nicole (2024). *Traverser Toronto. Récits urbains et culture matérielle de la traduction théâtrale*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire ».
- NUTTING, Stéphanie (2000). *Le tragique dans le théâtre québécois et canadien-français, 1950-1989*, Lewiston/Queenston/Lampeter, The Edwin Mellan Press.
- O'NEILL-KARCH, Mariel (1992). *Théâtre franco-ontarien. Espaces ludiques*, Vanier, L'Interligne.
- O'NEILL-KARCH, Mariel (2006). « Nouveaux espaces ludiques : quelques réflexions sur le théâtre franco-ontarien depuis 1992 », *Liaison*, n° 132, p. 5-8.
- OUELLET, François (2003a). « Le fils de l'autre. L'intertexte christique et la figure du Père dans *Incarnations* d'Emmanuel Aquin », *Études francophones*, vol. 18, n° 2, automne, p. 135-147.
- OUELLET, François (2003b). « Le nouveau roman québécois et la métaphore christique : fragments d'un discours amoureux », *Laval théologique et philosophique*, vol. 59, n° 3, octobre, p. 451-459.

- OUELLET, François (2008). « Prolégomènes à l'étude du fragment biblique dans le roman québécois contemporain », dans Carlo Lavoie (dir.), *Lire du fragment : analyses et procédés littéraires*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Terre américaine », p. 441-460.
- OUELLET, François (2013 [2002]). *Passer au rang de Père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « NB Poche ».
- OUELLET, François (2014). *Grandeurs et misères de l'écrivain national. Victor-Lévy Beaulieu et Jacques Ferron*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. « Essais critiques ».
- OUELLET, François (2025). *L'espace signifiant du texte. Métaphore paternelle et significations collatérales*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire ».
- PAQUETTE, Ève (2001). « Religion et littérature », dans Jean-Marc Larouche et Guy Ménard (dir.), *L'étude de la religion au Québec. Bilan et prospective*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 397-413.
- PARÉ, François (1994). *Théories de la fragilité*, Ottawa, Éditions du Nordir.
- PARÉ, François (2001, [1992]). *Les littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Éditions du Nordir, coll. « Bibliothèque canadienne-française ».
- PARÉ, François (2003). *La distance habitée*, Ottawa, Éditions du Nordir, coll. « Roger-Bernard ».
- PATERSON, Janet M. (2009). « Le sujet en mouvement : postmoderne, migrant et transnational », *Nouvelles Études Francophones*, vol. 24, n° 1 p. 11-19.
- PAVIS, Patrice (1987). « Production, Reception, and the Social Context », dans Anna Whiteside et Michael Issacharoff (dir.), *On Referring in Literature*, Bloomington/Indianapolis, Indiana University Press, p. 122-137.
- PAVIS, Patrice (2019). *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin.
- PHILIPPE, Céline (2016). « Confession, prière et prophétie : *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay », *Voix et Images*, vol. 41, n° 3 (123), p. 107-125.
- PHILIPPE, Céline (2020). « Les traces de l'héritage catholique dans la littérature québécoise, ou Le risque d'un effritement dans la transmission d'un savoir », dans David Koussens, Jean-François Laniel et Jean-Philippe Perreault (dir.), *Étudier la religion au Québec. Regards d'ici et d'ailleurs*, Québec, Presses de l'Université Laval, p. 321-336.
- PHILIPPE, Céline (2021). *La voix du pays de Québec. Sur les traces de la question nationale dans la littérature québécoise*, thèse de doctorat, Montréal, Université du Québec à Montréal.

- PHILIPPE, Céline, et Anne Élane CLICHE (dir.) (2016). « Destins de l'héritage catholique », dossier, *Voix et Images*, vol. 41, n° 3, p. 7-159.
- PHILIPPE, Céline, et Anne Élane CLICHE (2016). « Par-delà la “rupture” : les destins de l'héritage catholique », *Voix et Images*, vol. 41, n° 3, p. 7-12.
- POPOVIC, Pierre (2011). « La sociocritique. Définition, histoire, concepts, voies d'avenir », *Pratiques*, vol. 151-152, p. 7-38, [En ligne], <https://journals.openedition.org/pratiques/1762>, (consulté le 30 août 2021).
- QUINN, Philip L. (1990). « Agamemnon and Abraham: The Tragic Dilemma of Kierkegaard's Knight of Faith », *Literature and Theology*, vol. 4, n° 2, July, p. 181-193.
- RESSOUNI-DEMIGNEUX, Karim (2003). « Saint Sébastien (culte de) », Didier Eribon (dir.), *Dictionnaire des cultures gays et lesbiennes*, Paris, Éditions Larousse, p. 416-417.
- RICOEUR, Paul (2013 [1969]). *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points Essais ».
- RIENDEAU, Pascal (2004). « Le théâtre des *Feluettes* ou La lecture romantique de Michel Marc Bouchard », dans Benoît Bolduc (dir.), *Texte et représentation : les arts du spectacle (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Toronto, Les Éditions Trintexte, p. 289-310.
- RIFFATERRE, Michael (1979). « La syllepse intertextuelle », *Poétique*, n° 40, p. 496-501.
- RIFFATERRE, Michael (1981). « L'intertexte inconnu », *Littérature*, n° 41, p. 4-7.
- ROBERT, Lucie (2004). « Humiliés et offensés », *Voix et Images*, vol. 30, n° 1, p. 149-156.
- ROUSSELET, Cécile (2015). « Anamnèse », *Mémoires en jeu*, 24 décembre, [En ligne], <https://www.memoires-en-jeu.com/encyclopedie/anamnese> (consulté le 29 janvier 2026)
- ROY, Irène (1998). « Dramaturgie et dynamique communicationnelle : pour une lecture de *Messe solennelle pour une pleine lune d'été* de Michel Tremblay », *Québec français*, n° 110, été, p. 78-80.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, et Julie SERMON (2006). *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, coll. « Sur le théâtre ».
- S.A. (1905). « Le Canada est un beau pays », *L'Événement*, 5 décembre, p. 5.
- S.A. (1905). « Nouvelles d'Ottawa », *Le Soleil*, 7 décembre, p. 10.
- S.A. (1998 [1955]). *La Bible de Jérusalem*. Paris, Les Éditions du Cerf.
- SAINT-MARTIN, Lori (2010). *Au-delà du nom. La question du père dans la littérature*

- québécoise actuelle*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Nouvelles études québécoises ».
- SALAS, Alexandre (2018). *Sainteté et modernité*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté.
- SAMOYAUULT, Tiphaine (2008 [2001]). *L'intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Armand Colin.
- SANTOLI, Carlo (2009). *Le théâtre français de Gabriele d'Annunzio et l'art décoratif de Léon Bakst. La mise en scène du Martyre de saint Sébastien, de La Pisanelle et de Phèdre à travers Cabiria*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne.
- SARKONAK, Ralph (1991). « Du non-dit politique à l'auto-référence : *L'invitation* de Claude Simon », *Texte et référence*, Toronto, Les Éditions Trintexte, p. 93-116.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2005). « Jeu de rêve », dans Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, p. 105-107.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (2012). *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique ».
- SAVARD, Pierre (1993). « Relations avec le Québec », dans Cornelius J. Jaenen (dir.), *Les Franco-Ontariens*, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, p. 231-263.
- SCALIA, Bill (2001). « Re-Figuring Jesus: Christ and Christ-Figures in "Jesus of Montreal" », *Religion & Literature*, vol. 33, n° 1, Spring, p. 75-90.
- SCHWARTZWALD, Robert (2018). « From romantic drama to materialist pageant: sex, abuse, and the Church in Michel Marc Bouchard's *Les Feluettes* and *La Divine illusion* », *Contemporary French Civilization*, vol. 43, n° 3-4, p. 391-402.
- SING, Pamela V. (2013). « Un texte construit au travers de cultures, langues, frontières, genres et médias : "Le loup-rougarou" de Lise Gaboury-Diallo », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 25, n°s 1-2, p. 43-58.
- THIBEAULT, Jimmy (2008). *Des identités mouvantes : se définir dans le contexte de la transculturalité. Étude sur la représentation du processus d'identification dans le discours narratif canadien-français contemporain*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa.
- THOMASSEAU, Jean-Marie (1984). « Pour une analyse du para-texte théâtral : quelques éléments du para-texte hugolien », *Littérature*, n° 53, p. 79-103.
- TOURNIER, Isabelle, et Stéphane VACHON (1992). « Sociocritique : bibliographie historique », dans Jacques Neefs et Marie-Claire Ropars (dir.), *La politique du texte : enjeux sociocritiques*, Lille, Presses universitaires de Lille, p. 249-277.

- TREMBLAY, Victor-Laurent. (2011). *Être ou ne pas être un homme. La masculinité dans le roman québécois*, Ottawa, Éditions David.
- VALENTI, Jean (2016). « La *Suite manitobaine*, entre reconnaissance de soi et familiarité », *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 28, n^{os} 2, p. 279-316.
- VANDERPELEN-DIAGRE, Cécile (2007). *Mémoire d'y croire. Le monde catholique et la littérature au Québec (1920-1960)*, Montréal, Éditions Nota bene.
- VIALA, Alain (2005). *Histoire du théâtre*, Paris, Presses universitaires de France.
- VORAGINE, Jacques de (2010 [1906]). *La légende dorée*, Paris, Éditions Classique Garnier, coll. « Textes littéraires du Moyen Âge », n^o 4.
- UBERSFELD, Anne (1991). *Le Théâtre et la cité. De Corneille à Kantor*, Bruxelles, Éditions AISS-IASPA.
- UBERSFELD, Anne (1993). *Le Drame romantique*, Paris, Belin.
- YERGEAU, Robert (1997). « Postures scripturaires, impostures identitaires », *Tangence*, vol. 28, n^o 56, p. 9-25.
- ZARAGOZA, Georges (2006). *Le personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, coll. « Lettres Sup ».

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ.....	II
REMERCIEMENTS.....	III
LISTE DES SIGLES.....	IV
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE 1 : LA FONCTION RÉFÉRENTIELLE DU CATHOLICISME	23
LES TRACES DU CATHOLICISME : ENTRE RÉALISME ET POSTMODERNISME	28
<i>LES FELUETTES</i> ET <i>AUCUN MOTIF</i> OU LE « MÉTATHÉÂTRE HISTORIQUE »	37
<i>LE PEINTRE DES MADONES</i> ET <i>LI RVINANT</i> OU LE THÉÂTRE HISTORICO-SYMBOLIQUE POSTMODERNE.....	54
<i>LES PORTEURS D'EAU</i> , <i>LA DIVINE ILLUSION</i> ET <i>1818</i> OU LE THÉÂTRE ÉVÉNEMENTIEL	75
CONCLUSION	98
CHAPITRE 2 : LA FONCTION STRUCTURANTE DU CATHOLICISME	105
FONCTION STRUCTURANTE SYMBOLIQUE	109
FONCTION STRUCTURANTE INTERTEXTUELLE.....	120
FONCTION STRUCTURANTE ACTANTIELLE : LA PASSION COMME MODÈLE DRAMATURGIQUE	143
CONCLUSION	169
CHAPITRE 3 : LE CATHOLICISME ET LES PERSONNAGES MASCULINS	172
LA FIGURE DU CHRIST	176
LES FIGURES DU PÈRE ET DU FILS	195
LES FIGURES SACERDOTALES.....	220
CONCLUSION	247
CONCLUSION.....	251
BIBLIOGRAPHIE.....	266
TABLE DES MATIÈRES	283