

La Suite manitobaine, entre reconnaissance de soi et effet de familiarité

Jean Valenti

Volume 28, Number 2, 2016

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1037177ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1037177ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Presses universitaires de Saint-Boniface (PUSB)

ISSN

0843-9559 (print)

1916-7792 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Valenti, J. (2016). La *Suite manitobaine*, entre reconnaissance de soi et effet de familiarité. *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, 28(2), 279–316.
<https://doi.org/10.7202/1037177ar>

Article abstract

Self-recognition and the impact of family relations are often connected with the theme of identity in the critical discourse on the francophone dramaturgy of Western Canada. Nonetheless, discussion of these concepts has rarely served as the object of focussed analysis. The present article seeks to address this lacuna through an examination of Roger Auger's *Suite manitobaine*. It will show how two important semiotic functions (the hierarchisation and the integration of dramatic works) constitute a key component of this analysis from the perspective of the literary culture of the spectator. The description of a collection of memorial traces and of symbolic mediations (*franglais*, social realism and reference to a specific family model) contribute to an explication of the first function. An analysis of the family conflict at the heart of *Je m'en vais à Régina* casts light upon the second.

La Suite manitobaine, entre reconnaissance de soi et effet de familiarité

Jean VALENTI
Université de Saint-Boniface

RÉSUMÉ

Reconnaissance de soi et effet de familiarité croisent souvent la thématique de l'identité dans le discours critique sur la dramaturgie francophone de l'Ouest canadien. Et pourtant, leur explication n'y fait guère l'objet d'une analyse conséquente. Cet article cherche à pallier cette lacune en prenant pour corpus la *Suite manitobaine* du dramaturge Roger Auger. L'auteur montre que deux grandes fonctions sémiotiques (la hiérarchisation et l'intégration des œuvres dramatiques) constituent l'une des clefs de cette explication du point de vue de la culture littéraire du spectateur. La description d'un ensemble de traces mémorielles et de médiations symboliques (le *français*, le réalisme social et la référence à un modèle familial) permet d'expliquer la première fonction. L'analyse du conflit familial au cœur de *Je m'en vais à Régina*, jette, elle, une lumière sur la seconde.

ABSTRACT

Self-recognition and the impact of family relations are often connected with the theme of identity in the critical discourse on the francophone dramaturgy of Western Canada. Nonetheless, discussion of these concepts has rarely served as the object of focussed analysis. The present article seeks to address this lacuna through an examination of Roger Auger's *Suite manitobaine*. It will show how two important semiotic functions (the hierarchisation and the integration of dramatic works) constitute a key component of this analysis from the perspective of the literary culture of the spectator. The description of a collection of memorial traces and of symbolic mediations (*français*, social realism and reference to a specific family model) contribute to an explication of the first function. An analysis of the family

conflict at the heart of *Je m'en vais à Régina* casts light upon the second.

«[...] imiter ou représenter l'action, c'est d'abord pré-comprendre ce qu'il en est de l'agir humain: de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité [...]»

Paul RICŒUR (1983, p. 100)

Cet article se propose de mettre à l'épreuve une hypothèse de travail relative à la reconnaissance de soi et à l'effet de familiarité induits chez les premiers spectateurs de la *Suite manitobaine* de Roger Auger (2007). Encore faut-il signaler que cette hypothèse ne bénéficie pas du privilège insigne de la nouveauté critique. On la retrouve ici et là dans le discours sur les pratiques théâtrales francophones de l'Ouest canadien; elle y apparaît souvent sous un même intitulé, ou sous l'une de ses variantes stylistiques, qui consiste à opérer une jonction entre le théâtre comme art d'imitation et l'identité comme problème social ou esthétique. En guise d'exemple, les travaux de Jane Moss (2004, 2005, 2010) abordent, de manière oblique il est vrai, reconnaissance de soi et effet de familiarité sous la dénomination générale de «théâtre identitaire». Il en est de même pour les analyses de Lise Gaboury et Laurence Véron (2001), de J.R. Léveillé (2005) et de Lise Gaboury-Diallo (2010) sur la dramaturgie franco-manitobaine, bien que ces auteurs n'y limitent pas leurs propos. Le travail de Louise Ladouceur s'inscrit aussi dans ce créneau thématique où l'imitation théâtrale s'exprime sous le prisme de l'identitaire:

Dans les années 1970, le théâtre francophone au Canada se voit investi d'une nouvelle fonction. Plutôt que d'édifier l'auditoire, il est désormais chargé de refléter et d'affirmer une identité locale [...] (Ladouceur, 2013, p. 107)

Louise Ladouceur ne dira pas autre chose, ou elle le dira autrement, accompagnée cette fois de ses collègues Laurent Godbout et Gratien Allaire, dans leur importante contribution à l'histoire du théâtre francophone en Alberta, bien que la citation suivante ait une portée généralisante: «[l]e théâtre, c'est l'expression d'une communauté et de sa vitalité [...] Le théâtre constitue l'expression de la communauté, une façon

de se reconnaître, de se représenter, de se rappeler» (Godbout, Ladouceur et Allaire, 2012, p. 27).

Une décennie plus tôt, les directeurs de publication Hélène Beauchamp et Joël Beddows (2001) présentent, en avant-propos de leur collectif *Les théâtres professionnels du Canada francophone: entre mémoire et rupture*, une réflexion à partir d'une tension entre «mission communautaire» et «mandat artistique» afin de rendre compte de l'évolution et des préoccupations de ces théâtres. La tension ainsi mise en relief comporte une nuance importante, exprimée en toutes lettres dans le titre même de leur collectif. C'est que «mission communautaire» et «mandat artistique» se partageraient «entre mémoire et rupture», inégalement il est vrai, selon les régions, les esthétiques, voire l'importance de l'enracinement des compagnies théâtrales respectives au sein des traditions locales, aussi nombreuses et diversifiées soient-elles à l'échelle du pays. Or, comme cette mémoire communautaire se cristallise en «un espace-temps culturel, géographique et social déterminé» (Beauchamp et Beddows, 2001, p. 11), on conçoit aisément qu'elle puisse croiser en un point précis, sinon en plusieurs d'entre eux, la reconnaissance de soi et l'effet de familiarité dont il sera question dans les pages qui suivent. Plus récemment, Nicole Nolette discerne dans le monodrame francophone de l'Ouest canadien «une anxiété identitaire, un dialogue à entamer, un manque à combler» qui «serait peut-être le signe troublant de la persistance de l'exiguïté de ce milieu» (Nolette, 2012, p. 220). C'est dire à quel point la donne identitaire demeure encore et toujours aujourd'hui, malgré l'évolution et la transformation des communautés francophones minoritaires du Canada, au cœur des préoccupations esthétiques.

Cet article vise à apporter une contribution à ce pan de la critique théâtrale de l'Ouest francophone canadien. Il entend le faire en définissant la reconnaissance de soi et l'effet de familiarité dans le cadre de deux grandes fonctions sémiotiques indispensables à toute définition de la culture littéraire du point de vue du spectateur: la hiérarchisation et l'intégration des œuvres dramatiques. Ces fonctions appellent toutefois un déplacement des interrogations et des enjeux théoriques, légitimé par le passage d'une critique immanente des œuvres (fondée pour l'essentiel sur les apports intuitifs de la thématique, de la théorie des genres et, dans une moindre mesure, d'une

histoire littéraire encore à écrire de la dramaturgie de l'Ouest canadien francophone) à une analyse capable de mettre le spectateur au centre de ses investigations. S'il semble pertinent d'affirmer que la *Suite manitobaine* de Roger Auger (*Je m'en vais à Régina* [1976], *John's Lunch* [1977] et *Vi' à Vermette!* [1978]) suscite chez son auditoire un effet de familiarité reconduit de pièce en pièce, ainsi qu'une reconnaissance de soi comme communauté minoritaire francophone, c'est que la hiérarchisation et l'intégration des œuvres théâtrales assument pleinement leur rôle au plan de l'appréciation esthétique. Enfin, la description de ces fonctions permet de mieux comprendre les facteurs en jeu dans la reconnaissance de soi, l'effet de familiarité, voire le profil affectivo-symbolique du spectateur, caractéristiques de tout théâtre à facture identitaire.

Cela dit, la description d'une reconnaissance de soi et d'un effet de familiarité n'est pas une tâche aussi simple qu'on pourrait le croire à première vue. L'interface entre le monde de la littérature et celui du spectateur comporte les expériences de vie de celui-ci (artistique, familiale, politique...) comme autant de prédispositions aux médiations symboliques indispensables à sa compréhension et à son interprétation d'une œuvre de fiction. Si le spectateur ne possédait pas les connaissances nécessaires à l'activation de l'arrière-plan social, les traces mémorielles relatives au *socius* et disséminées ici et là au niveau de l'intrigue demeureraient bel et bien lettres mortes – elles se dépouilleraient de toute leur richesse, de leurs potentialités signifiantes, à savoir de leurs capacités proprement médiatrices. En revanche, s'il les active, les fonctions hiérarchique et intégrative assument alors pleinement leur rôle sémiotique. Elles en viennent ainsi à participer d'un contexte cognitif de compréhension et d'interprétation plus large (Valenti, 2012) au sein duquel le spectateur se sent intimement impliqué dans la représentation théâtrale (peu importe s'il y adhère ou la rejette...). Cela revient aussi à dire que reconnaissance de soi et effet de familiarité présupposent une précompréhension de l'action et du discours social. Ils renvoient en partie à ce que Ricœur nomme le *réseau conceptuel* de l'action, où la composition d'une intrigue, quelle qu'elle soit, implique des structures intelligibles et le caractère forcément temporel de toute refiguration narrative (Ricœur, 1983, p. 87). Il convient enfin de signaler la complémentarité des fonctions hiérarchique et intégrative puisqu'elles contribuent,

chacune à sa façon, à expliquer la reconnaissance de soi et l'effet de familiarité dont il sera question.

Du reste, les traces mémorielles et les médiations symboliques dont relève la reconnaissance de soi et l'effet de familiarité sont irréductibles aux nombreuses versions de l'adéquation entre le *réel* et le *fictif* proposées dans le cadre des études littéraires, à commencer par le simple et très réducteur «effet de réel» (Barthes, 1968), la théorie marxiste du reflet (Lukács, 1965), sa version plus sophistiquée d'une homologie structurelle entre le «réel» d'une part, la pensée philosophique et l'œuvre littéraire d'autre part (Goldmann, 1971)¹, ou le dédoublement des répertoires du texte et du lecteur comme dans les théories de la réception (Jauss, 1978; Iser, 1985)². Notre hypothèse implique plutôt le problème de la *traduction* d'un monde fictif (la *Suite manitobaine*) dans le monde des cadres de référence du spectateur par l'entremise d'une série de traces mémorielles et de médiations symboliques. En d'autres termes, notre investigation porte sur une question de compréhension et d'interprétation des œuvres théâtrales. C'est à ce niveau que se situe notre analyse et qu'elle constitue, du moins le croyons-nous, une contribution originale à la problématique de la reconnaissance de soi et de l'effet de familiarité dans le cadre de la dramaturgie franco-manitobaine.

ITINÉRAIRES ET JALONS CRITIQUES

Roland Mahé semble faire allusion à notre problématique lorsqu'il écrit ces quelques lignes sur «la première véritable pièce franco-manitobaine, *Je m'en vais à Régina*»:

[...] *Pour la première fois, les francophones du Manitoba voyaient leur réalité incarnée sur la scène du Cercle Molière; ils entendaient leur langue, ou plutôt leurs langues, car Je m'en vais à Régina était vraisemblablement l'une des premières pièces bilingues présentées au pays par une troupe professionnelle. Une pièce réaliste, pessimiste aussi qui disait qu'il n'y avait pas d'avenir pour les francophones au Manitoba* (Mahé, 2000, p. 6; nous soulignons).

L'avant-dernier directeur artistique du Cercle Molière explique à la fois la genèse et l'importance de ce premier titre de la *Suite manitobaine*, «comme pièce pionnière d'une tradition dramatique francophone au Manitoba»:

[...] Les années 1970 constituèrent une décennie de transition au Cercle Molière, un passage du théâtre classique français et québécois à un théâtre moderne, populaire et professionnel. Le point tournant pour nous fut la représentation des *Belles Sœurs* [sic] de Michel Tremblay. Pour la première fois, on voyait au Manitoba une pièce écrite dans la langue de la rue, un langage cru sans être vulgaire [...] (Mahé, 2000, p. 6)

En plus de cette filiation esthétique québécoise, dont l'importance ne saurait être sous-estimée, Roland Mahé rappelle la réaction des spectateurs franco-manitobains comme tels. Certains d'entre eux

[...] ont été surpris. Certains choqués même, mais en fin de compte, ils étaient très intéressés à ce qui se disait sur la scène. Le langage leur parlait, c'était un langage qu'ils connaissaient; pour certains, il ressemblait à un parler familial, d'autres l'avaient entendu de la bouche de leurs grands-parents, dont plusieurs étaient originaires du Québec [...] (Mahé, 2000, p. 6; nous soulignons)

Roland Mahé l'écrit sans ambiguïté, certains segments phrastiques soulignés le disent à un titre ou à un autre, directement ou indirectement: *Je m'en vais à Régina* inaugure ce qui deviendra au fil des années une véritable tradition théâtrale franco-manitobaine fondée sur une reconnaissance collective et un effet de familiarité, lesquels seront accrédités par la critique ultérieure. Plus largement, il serait justifié de parler d'un *récit de soi* tissé à même la pluralité de la communauté franco-manitobaine.

Lise Gaboury-Diallo discerne aussi, dans cette première pièce de Roger Auger, le «point de démarrage [...] pour la dramaturgie franco-manitobaine» (Gaboury-Diallo, 2010, p. 163), mais elle n'est pas sans ajouter une explication indispensable à notre étude. En effet, si *Je m'en vais à Régina* constitue une référence esthétique collective si importante, c'est que cette œuvre théâtrale «est la première à traiter d'une famille franco-manitobaine aux prises avec la menace de l'assimilation linguistique et culturelle, la lutte des classes et la vie en contexte minoritaire» (Gaboury-Diallo, 2010, p. 163). Dans son essai «Petite histoire de la modernité du théâtre franco-manitobain», J.R. Léveillé (2005) rapporte les propos de Roland Mahé

recueillis en janvier 2004 lors d'une entrevue personnelle. Ce dernier signale que *Je m'en vais à Régina* constitue

[...] une tranche tellement importante de notre théâtralité ici, de notre aventure théâtrale au Manitoba et au Cercle Molière, où l'on voyait pour la première fois sur scène une famille de Franco-Manitobains qui avait ses problèmes, ses problèmes d'anglicisation, ses problèmes de classes sociales, qui luttait entre son désir d'aller ailleurs refaire sa vie en anglais ou de rester ici et mener une vie un peu en marge de la majorité. On voyait ce que c'était que de vivre dans un milieu minoritaire (Léveillé, 2005, p. 346).

Selon Léveillé, cette pièce de Roger Auger met en scène un

[...] théâtre culture choc donnant droit de cité à la réalité et au parler des gens ordinaires. Un théâtre de la rue, cru sans être vulgaire. Écrit dans un parler populaire, souvent franglais, quand la scène ne se déroule pas en anglais (Léveillé, 2005, p. 347).

J.R. Léveillé formule ces quelques phrases après avoir cité Ingrid Joubert dont l'analyse de la pièce de Roger Auger ne manque guère de pertinence:

This emblematic inscription of the Francophone ethnocide in lines given to the weakest character illustrate *[sic]* the play's political nature: it reveals to the audience, through the use of strong local, linguistic and cultural colour, the deforming stereotypes and the grotesque and pathetic malaise to which it is subject [...] (Joubert, 1990, p. 120)

Bryan Rivers, quant à lui, préfaçant en 2007 la publication de la *Suite manitobaine* aux Éditions du Blé, signale également l'importance de cette trilogie dans le cadre de la pratique théâtrale franco-manitobaine: «[e]n dernière analyse, ce qui distingue ces pièces d'Auger, plus encore que leur contenu, c'est qu'elles constituent la pierre d'angle du théâtre franco-manitobain» (Rivers, 2007, p. 14). Le critique précise plus avant son propos: «[c]'est en effet Auger qui a fait ce choix délibéré de documenter les vies et les luttes de petites gens ordinaires du Manitoba français» (Rivers, 2007, p. 14).

On conçoit aisément que ce choix esthétique ait eu une conséquence non négligeable sur le public, puisque «tout d'un coup, [celui-ci] n'était plus restreint au menu traditionnel des Molière, Feydeau, Leclerc, Ionesco ou Tremblay» (Rivers, 2007, p. 14), bien que Bryan Rivers avoue en toutes lettres, comme le

fait aussi Roland Mahé, la dette du théâtre franco-manitobain envers certaines références québécoises incontournables, notamment Marcel Dubé et Michel Tremblay. Mais plus encore, car la mise en contexte socio-esthétique dont Bryan Rivers se veut le signataire souligne aussi et surtout, en la dramaturgie de Roger Auger – et ce, à l’instar des autres critiques mis à contribution –, l’éclosion subséquente d’une véritable tradition théâtrale. En effet, «[l]’exemple [*Je m’en vais à Régina*] a fait marque et d’autres ont suivi» (Rivers, 2007, p. 14) – Claude Dorge (*Le roitelet*, 1980), Claude Dorge et Irène Mahé («Les Tremblay I, II et III» (1986-1989³)). Bryan Rivers ajoute à cette liste des dramaturges de la génération actuelle: Rhéal Cenerini, Marc Prescott, Jean-Pierre Dubé et Glenn Joyal.

D’autre part, Beauchamp et Beddows (2001), en avant-propos d’un recueil d’articles consacrés aux théâtres professionnels francophones du Canada de Moncton à Vancouver, abordent indirectement la problématique de la reconnaissance de soi et de l’effet de familiarité. Deux termes-clés marquent, comme on l’a vu plus haut, l’étendue de leur réflexion: *mémoire* et *rupture*. Lors que

[...] les artistes du théâtre, qu’ils soient auteurs, metteurs en scène, acteurs ou directeurs artistiques, ont reconnu leurs propres talents et choisi de les développer [et qu’ils] ont ensuite voulu [...] travailler de leur métier et de leur art (Beauchamp et Beddows, 2001, p. 11),

ils se sont retrouvés, au début des années soixante, «partout au Canada francophone», dans une situation à la fois «double et ambig[uë]», entre «mémoire» et «rupture» justement (Beauchamp et Beddows, 2001, p. 11). Ils précisent qu’on retrouve des compagnies qui «inventent des façons de s’enraciner dans une région, des artistes qui se passionnent pour un théâtre de création et, par ailleurs, des communautés en pleine transformation économique et culturelle» (Beauchamp et Beddows, 2001, p. 11), si bien que,

[...] D’un côté, les personnes qui fréquentent ces compagnies sont en attente d’un théâtre à caractère communautaire qui rassure, accompagne, autorise (une langue, une culture, une identité); de l’autre, les compagnies de théâtre en voie de professionnalisation, par le biais des actes de création de leurs artistes, provoquent

les ruptures grâce auxquelles elles se définissent [...] (Beauchamp et Beddows, 2001, p. 11)

Il en découle une situation hautement paradoxale, suivant laquelle les compagnies théâtrales du Canada francophone

[...] se retrouvent dans une situation de tension entre la mission que la communauté veut leur confier et le mandat artistique qu'elles établissent pour elles-mêmes, pour leurs artistes et sous la pression des organismes subventionnaires [...] (Beauchamp et Beddows, 2001, p. 11)

Selon Beauchamp et Beddows, «[a]ucune compagnie n'échappe à cette tension» (Beauchamp et Beddows, 2001, p. 11).

À la lumière de ces affirmations, la problématique de la reconnaissance de soi et de l'effet de familiarité serait en quelque sorte travaillée de l'intérieur par une force instauratrice d'une rupture avec les traditions théâtrales. On ne saurait douter que la *Suite manitobaine* suscite cette tension entre reconnaissance de soi (mémoire) et nouveauté esthétique (rupture). Bryan Rivers ne s'y trompe pas, lui qui signale à sa manière l'empan de cette tension lorsqu'il écrit que le public franco-manitobain «n'était plus restreint au menu traditionnel des Molière, Feydeau, Leclerc, Ionesco ou Tremblay» (Rivers, 2007, p. 14). Il en va de même pour J.R. Léveillé quand il se réfère à un «théâtre culture choc donnant droit de cité à la réalité et au parler des gens ordinaires» (Léveillé, 2005, p. 347). Le terme de «tension» sous la plume de Beauchamp et Beddows est particulièrement heureux en ceci qu'il décrit un état d'équilibre précaire et fragile où la mémoire n'est pas évacuée au profit d'une rupture toute-puissante. S'agissant de la trilogie théâtrale de Roger Auger, cette mémoire (représentation de «réalité» passée et présente de la communauté) s'exprime par une rupture (nouvelle dramaturgie, image de soi conflictuelle, importance accordée au français et à l'anglais comme langue scénique). On pourrait faire un pas de plus et signaler que, même lorsque le théâtre franco-manitobain se veut «post-identitaire» (Moss, 2005), Lise Gaboury-Diallo ne manque pas de rappeler, à juste titre d'ailleurs, que la problématique identitaire n'en est pas pour autant absente:

[...] Parfois exprimées en sourdine, parfois explicites, les questions liées à une identité minoritaire en contexte

de globalisation culturelle continuent à inspirer les auteurs qui choisissent le théâtre comme lieu privilégié d'affirmation, de questionnement et de résistance pour les Franco-Manitobains (Gaboury-Diallo, 2010, p. 175).

Tous les critiques cités au préalable présupposent à un titre ou à un autre notre hypothèse de travail. Cet article se situe par conséquent dans le prolongement de leurs remarques, commentaires et analyses, bien qu'il n'en adopte pas la démarche théorique. Cela permet de reprendre notre hypothèse afin de la préciser davantage: si la représentation de la *Suite manitobaine* de Roger Auger suscite une reconnaissance de soi et, par voie de conséquence, un effet de familiarité, c'est que le public franco-manitobain partage une pré-compréhension de sa mise en intrigue et des enjeux socio-politiques soulevés par la *mimesis* théâtrale. *A contrario*, tout spectateur étranger à la problématique identitaire franco-manitobaine et, par extension, à l'usage et aux particularités du *français*, comme à son «drame de l'assimilation linguistique et culturelle» (Gaboury-Diallo, 2010, p. 166), se trouverait dans l'impossibilité de saisir l'actualité à la fois «choc», brûlante, corrosive et pessimiste du propos. Aussi resterait-il en deçà de la reconnaissance de soi et de l'effet de familiarité, sa *lecture* ne reposant pas sur les schèmes d'intelligibilité nécessaires à la compréhension des agencements discursifs et narratifs.

INTÉGRATION ET HIÉRARCHISATION DES LECTURES

La précision apportée à notre hypothèse de travail nous situe au cœur du problème: reconnaissance de soi et effet de familiarité supposent que toute forme narrative est un lieu de médiations et de mémoire (Ricoeur, 1983). À ce titre, la compréhension d'une œuvre littéraire (poésie, roman, théâtre...) implique minimalement deux activités complémentaires. D'abord, une intégration des lectures: aucune lecture littéraire ne saurait s'élaborer en vase clos, chaque lecture est précédée et suivie d'autres lectures, si bien que les unes et les autres acquièrent une signification en contexte. Cette fonction d'intégration comporte à la fois une dimension sérielle (une lecture donnée s'inscrit dans la série d'autres lectures) et une dimension cumulative (la somme des lectures d'un lecteur singulier). En outre, on peut aisément concevoir que ces activités jumelles sont trouées de points aveugles, car la grande

majorité des lecteurs ont oublié depuis longtemps «toutes les étapes [de leurs lectures littéraires] pour ne conserver que les plus significatives» (Thérien, 2007, p. 31). Bryan Rivers se réfère intuitivement à ces distinctions lorsqu'il remarque en quoi la dramaturgie de Roger Auger se démarque de celle de Molière, Feydeau, Ionesco, Leclerc..., mais se rapproche de celle de Dubé et de Tremblay. C'est la culture littéraire proprement dite du critique qui lui permet de formuler ce jugement, que l'on peut aisément transposer au plan du premier public des pièces de Roger Auger.

Ensuite, la seconde activité nécessaire à la compréhension d'une œuvre littéraire repose sur une hiérarchisation des lectures. Celles-ci ne se réalisent pas toutes dans le même contexte, suivant les mêmes intentions, les mêmes intérêts et le même degré d'implication personnelle. Certaines lectures se font pour le bon plaisir (on parlera alors de lectures d'*évasion*), d'autres interrogent, bouleversent ou modifient le point de vue du lecteur sur lui-même ou sur le monde (on parlera alors de lectures *profondes*). Roland Mahé fait référence au principe de hiérarchisation des lectures lorsqu'il écrit que certains spectateurs de *Je m'en vais à Régina* «ont été surpris, certains choqués même, mais en fin de compte, ils étaient très intéressés à ce qui se disait sur la scène. Le langage leur parlait, c'était un langage qu'ils connaissaient» (Mahé, 2000, p. 6). On peut d'ailleurs croire que leur intérêt était d'autant plus grand qu'ils voyaient se déployer sur scène «ce que c'était que de vivre dans un milieu minoritaire» (Léveillé, 2005, p. 346) et d'être «aux prises avec la menace de l'assimilation linguistique et culturelle» (Gaboury-Diallo, 2010, p. 163). De tels commentaires renvoient intuitivement à une hiérarchisation des lectures; ils laissent ainsi comprendre que ce que le répertoire traditionnel du Cercle Molière (Molière, Feydeau, Leclerc...) n'a jamais donné à voir à ses spectateurs avant la représentation de *Je m'en vais à Régina*, c'est bel et bien une image de soi. En fait, une image de soi pétrie de conflits, comme on le verra plus loin.

Les fonctions intégrative et hiérarchique participent d'un processus symbolique plus large qui, à son tour, s'inscrit dans un modèle unifié de la lecture littéraire où entrent en jeu d'autres processus sémiotiques (voir plus bas). Ce processus symbolique implique un jeu de savoirs qui peuvent prendre

diverses formes, spécialisées ou non, depuis les savoirs partagés d'une communauté donnée jusqu'aux dernières théories littéraires, aux rapports entre idéologies conflictuelles (Thérien 2007). En outre, il permet d'inscrire, indépendamment de l'aire de spécialisation de chacun, les résultats auxquels en arrive chaque lecteur dans des systèmes de signes plus vastes relatifs à un plus grand nombre d'objets du monde (Thérien, 1990). C'est en cela qu'il rend possible l'instanciation d'un ensemble de médiations symboliques nécessaires à une jonction entre l'individuel (les savoirs du spectateur) et le social (la mémoire collective) sous le caractère temporel de la référence au monde. Encore une fois, les propos de Mahé, Léveillé et Gaboury-Diallo cités au paragraphe pr c dent illustrent, de manière indirecte il est vrai, l'importance de ces médiations symboliques, chacun d'entre eux inscrivant (sa compréhension de) la *Suite manitobaine* dans un système sémiotique plus large relatif aux pratiques linguistiques, sociales et artistiques de la communauté franco-manitobaine.

S'agissant de th tre, les savoirs nécessaires à l'intelligence d'une œuvre dramatique ou comique peuvent être familiers ou déstabilisateurs aux yeux des spectateurs. Dans le premier cas, les connaissances partagées assurent en partie la compréhension des préconstruits littéraires (personnage, action, lieu et temps) (Thérien, 2007); dans le second, les données épistémiques remettent en question les cadres de référence du spectateur. Entre ces pôles diamétralement opposés, un éventail de postures mitoyennes s'avèrent possibles, lesquelles engagent aussi à leur façon la sensibilité et la participation de ce dernier, sous le rapport notamment d'une réflexion à partir des catégories générales de l'action (*l'agir* et le *pâtir*) inhérentes à la mise en intrigue (Ric eur, 1983, p. 88-89). Dans tous les cas de figure, médiations et mémoire font du th tre une pratique symbolique hautement reconnue à la faveur de laquelle le spectateur s'inscrit à part entière dans le social. Et s'il y fait, d'aventure, l'expérience d'un effet de familiarité et d'une reconnaissance de soi qui ne s'en remet pas à un exercice de glorification communautaire, il y a tout lieu de croire qu'une prise de conscience à teneur identitaire peut en découler. La *Suite manitobaine* semble inciter celle-ci en donnant à apprécier les conflits au cœur de la communauté.

S'il en est ainsi, la scène théâtrale cesse alors d'être un lieu ouvert au simple divertissement passager. Elle n'appelle ni n'encourage un exercice de consommation culturelle éphémère et volatil privé de toute portée collective. Elle rejoint plutôt les autres productions et formations discursives de l'agir communicationnel (Habermas, 2006) comme les médias, idéologies et imaginaires... Car, en proposant des interrogations, des problématiques, voire des engagements, soient-ils à caractère polémique de nature diverse (esthétique, philosophique, politique), elle participe à la vie publique et aux tensions inhérentes à toute communauté. La prochaine sous-partie de cet article cherche à mettre en relief un ensemble de traces mémorielles et de médiations symboliques capables d'expliquer «ce que c'était que de vivre dans un milieu minoritaire» (Léveillé, 2005, p. 346). Il s'agira ainsi d'analyser ce qui marque l'imagination des premiers spectateurs de la *Suite manitobaine* à partir de ce qui leur est familier, car aisément transposable au plan de leur existence quotidienne.

ENTRE MODÈLE FAMILIAL, ORALITÉ ET RÉALISME DE LA QUOTIDIENNETÉ

D'entrée de jeu, *Je m'en vais à Regina* met l'accent sur un contexte familial. La première didascalie circonscrit le lieu, le temps et le cadre de la représentation théâtrale:

C'est le printemps, un samedi après-midi vers 16 h 15. La scène est déserte. On y voit un éparpillement de journaux (National Enquirer, Plain Truth, Le Petit Journal, etc.). Sur la table de la salle à dîner on voit des assiettes, du lait, etc., comme si quelqu'un venait de manger. Le téléviseur marche à tue-tête à un poste américain. Thérèse revient de ses courses à Winnipeg (Auger, 2007, p. 21).

Quelques accessoires scéniques, quelques éléments de décor renvoient à un contexte typiquement canadien-anglais, sinon américain: le *National Enquirer*, le *Plain Truth*, la chaîne de télévision américaine à plein volume, alors que d'autres indexent au contraire un contexte local, francophone, par exemple le *Petit Journal*. Il s'agit de toute évidence d'une scène d'intérieur et de domesticité, qui n'est pas sans rappeler celles de l'univers dramatique des pièces de Michel Tremblay ou encore de Marcel Dubé. Le décor évoque la présence d'un personnage qui aurait mangé et, par la suite, quitté les lieux. Il s'agit donc,

très classiquement, d'une ouverture *in media res*. Par ailleurs, on imagine sans peine que les choix vestimentaires du metteur en scène soient en accord avec les autres déterminations scéniques, bien qu'aucune information ne soit donnée à ce propos. Le réalisme de la scène se situe en parfaite contemporanéité avec le présent socio-historique des spectateurs.

Proférés par Thérèse Ducharme, les premiers énoncés de la pièce accréditent un effet de redondance quasiment didactique dans la mesure où ils expliquent ce que les spectateurs ont déjà sous les yeux:

THÉRÈSE, *étonnée de voir la maison en désordre* – Mon Dieu! Qu'est-ce qui s'est passé ici? (*Se dirige vers le téléviseur.*) Cette moose de télévision. (*Elle enlève son manteau, dépose ses paquets.*) Jean, Ti-Jean! Où es-tu rendu? (*Elle constate les dégâts.*) Ah bonne sainte Anne, qu'est-ce qu'il a encore fait? On dirait une soue à cochons! Il va me mener au désespoir c'est bien simple. (*Elle ramasse ses paquets, puis monte les escaliers.*) (Auger, 2007, p. 21).

Il s'ensuit une scène de remontrances. Thérèse rabroue sans ménagement son frère (Jean).

THÉRÈSE – C'est tout ce que tu as fait toute la journée? (*Elle ferme l'appareil.*) Ti-Jean, regarde autour de toi, c'est un vrai mess. (*Il ne lève pas la tête.*) Tu aurais pu au moins nettoyer la table. Ramasse donc tes mooses de papiers. (*Elle va à la cuisine.*) (Auger, 2007, p. 22).

Mais Jean semble ignorer et les propos et la colère de sa sœur: «[v]oyons Thérèse rouvre donc la télévision s'il-vous-plaît. Je ne veux pas manquer Roller Derby. Frenchie Blanchette de Montréal va être dessus aujourd'hui avec les Bombers» (Auger, 2007, p. 22)⁴. Cette requête quelque peu cavalière fait fulminer Thérèse, qui lui rétorque aussitôt: «[l]aisse-la faire Frenchie puis ramasse tes traîneries. (*Elle ramasse ce qu'il y a sur la table et l'apporte à la cuisine.*) Mais tu es effrayant. Il y a un bout à tout, c'est bien simple» (p. 22). La conversation porte par la suite sur un coup de fil de Martha (fille de Thérèse et nièce de Ti-Jean), qui les invite à se joindre à elle ce soir; comme le dit Jean lui-même, elle souhaite «savoir si on voulait aller jouer au Bingo à Sainte-Famille à soir» (p. 22). Jean a répondu par l'affirmative à l'invitation de Martha, celle-ci passera les chercher vers sept heures. Du coup, Thérèse remarque qu'il faut se «dépêcher».

Puis elle se soucie de son mari: «[o]ù est-ce qu'il est Dad? Parti à la Saint-Boniface, je suppose» (p. 23).

Les débuts de *John's Lunch* et de *V'là Vermette!* diffèrent de celui de la pièce inaugurale de la *Suite manitobaine*, bien qu'on y retrouve les mêmes propos familiers, les mêmes petites gens ordinaires s'exprimant dans un *franglais* tout aussi coloré, difficile d'accès toutefois à un francophone unilingue, mais aisément déchiffrable pour tout Franco-Manitobain. C'est que les dernières pièces de la *Suite manitobaine* situent l'entame de l'action dans deux commerces sis à Saint-Boniface: un restaurant de type casse-croûte (*John's Lunch*) et un commerce d'achat et de vente d'appareils électro-ménagers (*Vermette's New and Used Appliances*). Abordons à tour de rôle leurs didascalies initiales et leurs premiers énoncés dialogués, il sera plus simple de formuler par la suite quelques remarques généralisantes.

Il est presque 5 heures du matin le 9 décembre. L'éclairage monte. Nous découvrons John's Lunch dans la pénombre. Madeleine prépare le café, replace les chaises, etc. Des camions s'approchent du restaurant. On entend frapper à la porte.

SCÈNE 1

DES VOIX – Ouvrez. Allô. Ouvrez donc.

GÉRARD – Qu'est-ce qui se passe là?

LOUIS – Il y a de la lumière.

PAULO – Elle est là, je la vois.

GÉRARD – Ça fait trente ans qu'on aura pas vu ça.

MADELEINE – Oui, j'arrive là, énervez-vous pas.

On frappe.

LOUIS – Allô y-a-tu quelqu'un?

On frappe encore.

MADELEINE – Cassez rien, bande d'écervelés. (*On frappe.*) Énervez-vous pas. (*Elle ouvre.*) Cassez rien.

GÉRARD – On allait mourir de froid.

LOUIS – C'est à peu près temps que tu l'ouvres cette batêche de porte.

PAULO – Qu'est-ce qui se passe quand même?

MADELEINE – Fermez donc la porte, on chauffe pas la rue quand même.

GÉRARD – On allait mourir, gelés comme des rats.

MADELEINE – Vous avez la carapace assez dure. Ça en prendrait un jour froid martyr pour vous faire dépasser.

GÉRARD – On n'a pas rien que ça à faire nous autres attendre dans le froid puis la neige. L'autre câtin est pas là ce matin?

MADELEINE – Je ne suis pas une poupée.

LOUIS – Ça tu peux le dire par exemple...

PAULO – Quand le patron est pas là le matin. Le personnel fiable, ça se trouve de moins en moins.

GÉRARD – Le philosophe, passe-moi donc une cigarette. Le café est pas prêt?

MADELEINE – Une moses de minute là (Auger, 2007, p. 115-116).

Il s'agit pour l'essentiel d'une autre scène d'intérieur: des livreurs de lait se rejoignent, de bonne heure, chez *John's Lunch*, pour y prendre leur petit déjeuner, sinon y discuter entre eux avant d'entreprendre leur journée de travail. Il s'agit encore une fois de petites gens ordinaires, de cols bleus en l'occurrence, qui parlent de tout et de rien, notamment d'«acheter nos billets de la Loto-Canada» (p. 120), car «[d]un coup que la luck serait de notre bord» (p. 120), ou d'un voyage prochain au Québec envisagé avec plaisir, «[ç]a fait longtemps que ça nous tente [Louis et son épouse] d'aller au Carnaval» (p. 120), à quoi l'un d'entre eux (Paulo) réplique aussitôt: «[I]à vous allez en boire un coup. Il paraît que le petit caribou c'est pas ça qui manque au temps du carnaval» (p. 120).

Le début de *V'là Vermette!* se situe aussi dans un lieu de commerce.

Nous découvrons Vermette's New and Used Appliances. On entend puis l'on voit Rose Doiron. Elle cherche quelqu'un.

SCÈNE 1

ROSE – Allô Vermette... Es-tu là? Vermette, hou-ou. Allô. Allô. Vermette, es-tu là Vermette? Vermette... Où es-ce que t'es?

Elle entre dans l'entrepôt. Au même moment, entrée de Charlot et Lespérance qui transportent un frigo.

SCÈNE 2

LESPÉRANCE – Envoie donc... lève...

CHARLOT – Pas trop vite là... Lespérance, modère donc...

LESPÉRANCE, *ils déposent le réfrigérateur* – T'aurais pas pu amancher le chariot? On est là qu'on sue comme des cochons... Ça a pas de maudit bon sens!

CHARLOT – Vermette est pas revenu... Je suis pas pour en acheter un autre sans lui en parler. Le diable il est pas amanchable... Tiens j'ai faim... (*Il regarde l'horloge.*) Je le crains bien, il est déjà une heure moins quart.

LESPÉRANCE, *soulève le frigo* – Envoie trou-sans-fond, on va y achever ça puis après ça tu pourras te gaver comme il faut.

Retour de Rose. (Auger, 2007, p. 261-262).

Ces trois scènes inaugurales partagent nombre de traits en commun. Un parti pris esthétique pour l'oralité marque tous les énoncés dialogués. Il s'agit d'une sorte de matérialisme linguistique au sens d'un véritable réalisme de la langue, celle bien entendu de tous les jours, qui intègre des tournures familières, des images truculentes à souhait («bande d'écervelés», «amancher le chariot», «trou-sans-fond», «suer comme des cochons»), qui fait aussi l'impasse, pour aller au plus vite, sur certaines marques de négation prévues par le code de la langue française («[l]e diable il est pas amanchable», «[c]assez rien», «on chauffe pas la rue», «énervez-vous pas», «le café est pas prêt», «Vermette est pas revenu...»). Cela revient à dire que la langue scénique adopte le ton non stylisé du discours spontané de la conversation quotidienne. Le *franglais* y trouve une place de choix. Outre que les deux commerces affichent un nom anglais: «John's Lunch» et «Vermette's New and Used Appliances», la langue populaire ne répugne pas à parsemer ses énoncés de mots d'origine anglaise, par exemple «moses» suivi d'un complément quelconque, comme dans les syntagmes nominaux «moses de télévision» ou «une moses de minute là», de même pour l'utilisation du lexème «mess» («c'est un vrai mess») qui revient à plusieurs reprises dans la *Suite manitobaine*.

D'autre part, cette langue comporte aussi ses particularités régionales, comme pour l'utilisation du mot «catin» («poupée» vs «prostituée»), l'utilisation impropre du pronom personnel de la deuxième personne du singulier, comme particule familière qui appelle l'interrogation: «[a]llô y-a-tu quelqu'un?» (cet usage est également très fréquent au Québec), ou du sacre «batêche» [*sic*] (il s'agit peut-être d'un québécoïsme) qui marque, sauf erreur, une atténuation du juron «baptême». Il faut ajouter à cela les personnages qui ne parlent que l'anglais (les deux enfants de Martha Thiessen, le copain [Walter] de Julie Ducharme, le mari de Martha) et les échanges dialogués en anglais qui s'ensuivent. Étant donné le bilinguisme des Franco-Manitobains, cela ne pose aucun problème à la grande majorité des spectateurs du Cercle Molière.

En outre, ces scènes proposent une représentation sans artifices du quotidien, où se joue une sorte de dramaturgie du signifiant (au sens d'important) et de l'insignifiant: la colère de

Thérèse envers son frère Jean s'estompe aussitôt qu'elle apprend leur sortie prochaine au Bingo (p. 21-23); l'un des livreurs de lait remarque que, si Madeleine ne les avait pas laissés entrer chez *John's Lunch*, ils seraient tous morts dans la neige et le froid, «comme des rats» (p. 116). Il s'agit là de cas exemplaires d'exagération, voire d'amplification rhétorique, passibles de susciter un effet comique, bien qu'ils soient énoncés dans un contexte à tonalité sérieuse (colère de Thérèse, rigueurs bien connues de l'hiver manitobain). Faire réaliste dans un théâtre du quotidien revient aussi à proposer à l'attention de menues actions relatives à l'entretien ménager, aux repas journaliers, aux communications téléphoniques, aux sorties en ville, aux divertissements télévisuels... Ces micro-actions s'opposent aux grands faits et gestes qui sont la matière même des conflits narratifs de la *Suite manitobaine*, bien que la dialectique signifiant-insignifiant n'y soit jamais vraiment absente. Par exemple, le départ de Julie vers Regina occasionne un véritable drame familial aux yeux de ses parents, mais un commentaire de son père sur les «moses de skinheads» en Saskatchewan, «grands comme des géants» (p. 98-99), apporte une manière de *comic relief* aux épanchements de Julie et de Thérèse. En outre, certains termes de référence aux lieux suppose une connaissance du contexte urbain local: «la Saint-Boniface», «aller au Bingo à Sainte-Famille»; d'autres termes encore risquent de prêter à confusion, c'est notamment le cas du mot «Dad» dans les premières scènes de *Je m'en vais à Régina*, lorsque l'on s'adresse à Ti-Jean. «Où est-ce qu'il est Dad?» (p. 23) lui demande Thérèse, comme si Jean était son fils, alors qu'on apprendra plus loin qu'il est en fait le frère de cette dernière.

Ainsi, qu'il s'agisse de l'oralité propre au ton non stylisé de la conversation quotidienne, des régionalismes francophones manitobains ou des québécoisismes, des personnages anglophones et des conversations en anglais, des gestes tributaires de la quotidienneté, des termes de référence aux lieux urbains, toutes ces notations de nature sociolinguistique s'expriment sur un arrière-plan mémoriel et culturel partagé par les premiers spectateurs de la *Suite manitobaine*. C'est en cela qu'elles acquièrent à la fois le statut de traces mémorielles et la force d'une médiation symbolique. C'est à ce titre que les spectateurs s'y sont reconnus, comme l'écrit si justement Roland Mahé. En effet, ce langage «leur parlait» et «les intéressait». Si la scène

théâtrale donne à voir «ce que c'était que de vivre dans un milieu minoritaire» (Léveillé, 2005, p. 346), c'est parce que toute une série de médiations symboliques marquent leur compréhension de la mise en intrigue. De là, l'immanquable charge d'affectivité liée à ce qui touche, à ce qui est proche, familier, connu puisque vécu au plus intime, dans les gestes quotidiens et les paroles comme rapport à autrui, mais aussi liée à ce dont on est imprégné en raison d'une hiérarchisation et d'une intégration des expériences de lecture du théâtre nécessaires à cette reconnaissance de soi et au sentiment de familiarité qui l'accompagne.

Ces traces mémorielles et ces médiations symboliques s'inscrivent dans un modèle familial plus large. La *Suite manitobaine* de Roger Auger comprend trois pièces de théâtre: *Je m'en vais à Régina*, *John's Lunch* et *V'là Vermette!*⁵. Chacune d'entre elles met en scène une famille, en l'occurrence et en ordre de présentation les Ducharme, Bruneau et Vermette. Les interactions entre les personnages, les actions dramatiques et les échanges verbaux à orientation antagoniste entretiennent un rapport implicite ou explicite à l'agir et au pâtir des clans familiaux respectifs. Raoul et Thérèse Ducharme, leurs trois enfants (Martha, Bernard et Julie), Edouard Bruneau et ses fils (Jacques et Réal), le veuf Vermette et ses quatre enfants (Bernadette, Laura, Blanche et Charlot) sont ainsi tous partie prenante des conflits narratifs au cœur de cette trilogie théâtrale. En outre, quatre générations se croisent au sein de ce modèle familial, puisque référence est aussi faite aux grands-parents, notamment à leur existence difficile à la campagne, à la grande dépression des années 1930. Quant aux enfants, certains sont aux études (Bernard Ducharme, Kevin Thiessen, fils de Martha) ou envisagent un moment d'y retourner (Julie Ducharme); d'autres rêvent d'une carrière artistique (Réal Bruneau), de transactions bancaires lucratives (Jacques Vermette); d'autres encore sont soit mariées (Martha, Bernadette et Laura), soit en instance de séparation (Blanche). Quant à la troisième génération d'enfants, l'un d'entre eux (Kevin Thiessen) est déjà à l'école (anglaise) et l'autre (sa sœur Sandra) est encore trop jeune pour intégrer le système scolaire – fait intéressant à noter, ni l'un ni l'autre ne parlent français.

Il importe également de mentionner que chacune des familles se confronte à la présence de l'Autre, à l'intérieur comme

à l'extérieur du cadre familial, qu'il s'agisse d'un Ukrainien, Polonais, Allemand, Français, Québécois ou anglophone. Au sein de l'économie narrative de la *Suite manitobaine*, ces derniers incitent à une prise de conscience quant à la fragilité de l'identité franco-manitobaine, si ce n'est de la cellule familiale elle-même. Composé pour l'essentiel de petites gens ordinaires, le personnel dramatique, sans nécessairement vivoter de mois en mois, n'a pas toujours eu la vie facile, certains d'entre eux ayant même des perspectives d'avenir peu enviables. À vrai dire, le statut social des personnages répond à un principe de diversité économique. La deuxième génération de parents jouit d'une certaine stabilité financière, il en est de même pour certains de leurs enfants (Martha Thiessen, née Ducharme, Jacques Bruneau, Charlot Vermette et ses sœurs Laura, Bernadette et Blanche) en raison notamment de leur mariage, du cumul des tâches ménagères ou d'un emploi à rémunération régulière. Mais d'autres personnages n'ont pas cette chance, ils n'ont pas encore su trouver leur voie (Julie Ducharme), ou sont sur le point d'intégrer le marché du travail (Réal Bruneau). Il convient de signaler, du reste, que nombre de conflits générationnels se trament au sein de ces tableaux familiaux.

Ce modèle familial régit les interactions entre les personnages, leurs positions respectives au sein de l'unité de la famille et, plus largement, de la communauté franco-manitobaine comme telle. À ce titre, chacun des personnages contribue au développement des agencements narratifs indispensables à la mise en intrigue de l'action dramatique. Ces véritables sagas familiales se développent sur un arrière-fond familial à son premier public, il s'agit bien entendu de Saint-Boniface et, dans une moindre mesure, de ses campagnes environnantes.

Plusieurs aspects de la représentation de la famille (patronymes francophones, double usage codique du français et de l'anglais, conflits entre ses membres sur des questions identitaires, jeux de rôles et statuts socio-économiques...) risquent également de provoquer une reconnaissance de soi et un effet de familiarité par le biais des traces mémorielles accumulées au niveau de la mise en intrigue et des médiations symboliques ainsi favorisées. Si tel est le cas, il y a tout lieu de croire que celles-ci sont intrinsèquement liées au caractère circonstanciel et historique de la pratique théâtrale induite

par les pièces de Roger Auger où les enjeux socio-politiques transcendent la simple *mimesis* scénique et incitent chacun à une prise de conscience, voire à une action conséquente au plan identitaire.

PROCESSUS SYMBOLIQUE: ENTRE HIÉRARCHISATION ET INTÉGRATION

Gilles Thérien définit l'acte de lecture comme une interaction concomitante et non hiérarchisée entre cinq processus sémiotiques: les processus perceptif, cognitif, argumentatif, affectif et symbolique (Thérien, 2007)⁶. Notre analyse n'a fait référence qu'à ce dernier processus. On pourrait toutefois aisément envisager une description de la reconnaissance de soi et de l'effet de familiarité à partir des autres processus sémiotiques. Nous en arriverions alors à la conclusion suivante: tous les processus sémiotiques jouent un rôle dans la reconnaissance de soi et l'effet de familiarité dont il a été question jusqu'à ce point. Mais compte tenu des objectifs modestes de cet article, il serait trop long d'en proposer une illustration convaincante en si peu de pages. Voilà pourquoi nous nous en tiendrons au seul processus symbolique. Dans ce qui suit, il en sera question comme l'un des processus caractéristique d'un acte de *spectature*⁷.

Il convient de revenir aux explications proposées plus haut sur le processus symbolique afin d'en parfaire la description. On a vu qu'une double fonction d'intégration et de hiérarchisation le caractérise au plan individuel et collectif (Thérien, 2007). S'il est difficile d'isoler le sens précis attribué à une *spectature* dans l'espoir de le retrouver un jour intact dans la mémoire, c'est que ce processus embrasse toutes les autres *spectatures* entreprises dans le cadre de l'histoire singulière d'un *spectateur*. Aussi celles-ci constituent-elles «un acte sériel dont on a généralement perdu de vue depuis longtemps toutes les étapes pour ne conserver que les plus significatives» (Thérien, 2007, p. 31). Il s'agit là de la dimension proprement intégrative du processus symbolique. Quant à sa fonction hiérarchique, elle permet d'établir, on l'a également remarqué plus haut, une distinction entre les types de *spectatures* et les contextes spécifiques de leur réalisation (Thérien, 2007). Cette seconde fonction trouve sa raison d'être dans une relation affective et mémorielle, puisque certaines *spectatures* se font selon le bon plaisir; d'autres stimulent et relancent la vie imaginaire du spectateur, d'autres encore, plus

discrètes peut-être, servent seulement à se renseigner de façon ponctuelle.

Nous avons aussi signalé que les dimensions intégratives et hiérarchiques permettent d'inscrire les résultats auxquels en arrive le *spectateur* dans des systèmes de signes plus vastes relatifs à un plus grand nombre d'objets du monde. Selon Gilles Thérien (1990), ces systèmes organisent en réseau des formes symboliques. Celles-ci incarnent alors une « valeur référentielle en tant que hiérarchies, systèmes scientifiques, savoirs, pratiques, rituels, idéologies ou imaginaires » (Thérien, 2007, p. 32). La signification contextuelle d'une *spectature* reconduit ou confronte ces grands systèmes, si bien que le *spectateur* apprécie toujours le *sens* en relation aux autres objets du monde (Thérien, 2007, p. 32). De là, le caractère éminemment social des traces mémorielles perçues et des médiations symboliques opérées, sans lesquelles aucun imaginaire, par exemple, ne saurait perdurer dans le temps et déterminer les interactions entre les membres d'un corps social, fût-ce seulement une portion d'entre eux. Au demeurant, l'imaginaire collectif est composé de *figures*, elles correspondent aux « aspects secrets et créateurs [du processus symbolique] dont on ne connaît pas toujours l'origine » (Thérien, 2007, p. 31). Véhiculées par de nombreux biais culturels (mass-médias, cinéma, politique, littérature, propagande...), ces figures peuvent être considérées comme les « raisons de vivre d'une société » suivant les conjonctures sociales et historiques. La *spectature* « peut faire découvrir une [ou plusieurs de ces] figures qui, pour un [*spectateur*] donné, constitueront l'essence même de son expérience esthétique » (Thérien, 2007, p. 31). Celles-ci peuvent trouver leur lieu d'origine dans un imaginaire social ou une *memoria* plus personnelle et plus singulière. Au plan imaginaire, ce qui semble se jouer dans les pièces de Roger Auger, ce sont bel et bien plusieurs figures symboliques profondément ancrées dans la mémoire collective et articulées autour d'une opposition centrale: entre « résistance » et « intégration » à la majorité anglophone.

Cela dit, revenons au plan hiérarchique de la *spectature*. Nous avons vu qu'une première piste d'investigation nous était proposée par Bryan Rivers lorsqu'il écrit que « le public n'était plus restreint au menu traditionnel des Molière, Feydeau, Leclerc, Ionesco ou Tremblay » (Rivers, 2007, p. 14). Si l'on fait abstraction

de la référence à l'auteur des *Belles-sœurs*, la langue mise en scène par les autres dramaturges donnés à titre d'exemple n'est pas à l'évidence celle de Roger Auger. Beaucoup s'en faut! On ne retrouve pas chez eux les particularités inimitables du *français*, le jeu de ses rythmes, sa métrique, ses sonorités réfractaires aux rapports entre accents toniques et contre-toniques du français. Et encore moins, des échanges dialogués entièrement en anglais. Les spectateurs franco-manitobains, s'ils sont habitués de longue date aux comédies de Molière, aux vaudevilles imbus de grivoiseries de Feydeau, aux tragi-comédies à la fois dérisoires et absurdes d'Ionesco sur l'incommunicabilité, apprécieront et reconnaîtront sans aucun doute autre chose dans la dramaturgie de Roger Auger. Les nombreux énoncés dialogués mis en relief plus haut en donnent une indication pertinente.

Or, il est tout naturel pour un public donné de se référer à une hiérarchie des œuvres littéraires. Encore faut-il remarquer que cela ne se limite pas à formuler un jugement critique sur les qualités ou les défauts intrinsèques des œuvres (c'est là la chasse gardée de la critique journalistique; ses évaluations parfois impressionnistes, parfois à l'emporte-pièces en font foi...). Il s'agit en effet d'une tout autre hiérarchie ici, d'une tout autre classification des œuvres, procédant par ordre d'importance et de résonance affective en fonction de la dimension temporelle inhérente à l'expérience en général. En d'autres termes, lorsqu'un jugement de hiérarchie sur la valeur des œuvres littéraires se fonde sur une médiation symbolique, il trouve ses repères dans la mémoire à la fois sociale et esthétique, ainsi que dans l'affectivité du spectateur. C'est en un sens analogue que «la composition de l'intrigue est enracinée dans une pré-compréhension du monde de l'action: de ses structures intelligibles, de ses ressources symboliques et de son caractère temporel» (Ricœur, 1983, p. 87). Loin de limiter son investigation des rapports complexes entre temps et récit aux seules catégories du «faire», «pouvoir-faire» et «savoir-faire» propres aux grammaires actanciennes du récit, Ricœur argumente fort justement que «[c]omprendre une histoire, c'est comprendre à la fois le langage du «faire» et la tradition culturelle de laquelle procède la typologie des intrigues» (Ricœur, 1983, p. 91). Aussi, le philosophe français remarque-t-il que, «[s]i [...] l'action peut être racontée, c'est qu'elle est déjà articulée dans des signes, des règles, des normes: elle est dès toujours *symboliquement médiatisée*» (Ricœur, 1983,

p. 91). S'il en est ainsi, la compréhension de l'action se fonde sur certaines prédispositions symboliques intériorisées par un public donné. Celles-ci seront d'autant plus importantes pour les spectateurs qu'elles les impliqueront activement dans la représentation théâtrale, tant au plan affectif que symbolique, aussi bien par rapport à la mémoire collective que par rapport à la possibilité d'en matérialiser les grandes figures imaginaires.

Corrélativement, avancer que les médiations symboliques proposées plus haut font l'objet d'un classement hiérarchique implique que le spectateur sache se positionner dans la série des dramaturges cités par Bryan Rivers. Il saura les distinguer les uns des autres par un jugement pratique portant sur les différences ou les ressemblances entre les œuvres dramaturgiques. Ce jugement n'a pas à être de facture savante, il s'agit tout simplement qu'il soit opératoire, c'est-à-dire apte à établir une distinction pertinente au sein d'un acte de spectature en contexte. Si le principe hiérarchique permet au spectateur de s'identifier par mimétisme à la scène («Pour la première fois, les francophones du Manitoba voyaient leur réalité incarnée sur la scène du Cercle Molière; ils entendaient leur langue, ou plutôt leurs langues», Roland Mahé, cité plus haut), c'est qu'il donne forme à un véritable entrelacs de liens analogues entre la représentation théâtrale et ce qui le définit, lui, comme une personne privée et publique. À ce titre, la scène lui permet de voir et d'entendre ce qui constitue, fût-ce seulement en microcosme, sa propre situation historique. Par hiérarchisation symbolique, on dira donc que le spectateur construit un *analogon* entre lui et la représentation théâtrale. Cela revient aussi à signaler que la dimension hiérarchique relative au processus symbolique soulève le problème de la connaissance de soi, des savoirs préalables et de l'expérience au sens large. Hiérarchiser, ici, correspond donc à la fonction sémiotique par laquelle le spectateur se rapporte à son monde et à ses connaissances d'une façon bien précise: la capacité de construire un *analogon* entre la représentation dramatique et (certains aspects de) son existence. La reconnaissance de soi et l'effet de familiarité trouvent en partie leur fondement dans cette fonction symbolique hiérarchique.

L'analyse du modèle familial, ainsi que les autres aspects de la *Suite manitobaine* mis en relief, insistent sur les médiations

symboliques à l'œuvre dans un acte de *spectature* en contexte. S'il est indubitable que ce modèle familial pourrait fort bien faire référence à une famille étrangère à la communauté francophone du Manitoba, les conflits narratifs mis en scène dans la trilogie théâtrale de Roger Auger lui donnent un ancrage à résonance franco-manitobaine, à savoir identitaire. L'analyse du «drame de l'assimilation linguistique et culturelle» (Gaboury-Diallo, 2010, p. 166) au cœur de *Je m'en vais à Régina* permettra d'appuyer cette affirmation et, par extension, d'expliquer plus avant le rôle de la fonction intégrative au sein du processus symbolique à partir d'un acte de *spectature* en contexte. On sera ainsi en mesure de mieux comprendre l'autre dimension de la reconnaissance de soi et de l'effet de familiarité.

DU CONFLIT NARRATIF: LA FAMILLE DUCHARME DANS TOUS SES ÉTATS

L'action (l'agir et le pâtir des personnages) de *Je m'en vais à Régina* comporte plusieurs dimensions imbriquées les unes aux autres. Complémentaires au plan de la mise en intrigue, celles-ci touchent aux rapports conflictuels entre les membres de la famille Ducharme, à l'Autre comme catégorie ethnique et à la communauté francophone elle-même. Lorsque Bernard apparaît sur les planches la première fois, accompagné de son ami Claude Toulemont (Premier tableau, scène 6, p. 26), il affiche une attitude belliqueuse. Il peine à comprendre pourquoi un certain collègue de travail l'aurait interpellé d'une façon aussi inconvenante: «[n]on, mais pour qui il se prend Laurent. J'avais nettoyé la table comme il fallait. J'avais enlevé le guéridon et il me tombe dessus» (p. 26). Claude renchérit en des termes injurieux: «[i]ls sont tous emmerdants ces Suisses. Ce sont de véritables paysans, mais des rustres que je te dis» (p. 27). Ce dernier est Français, immigré au Canada, faute de trouver du travail en son pays natal, une fois ses études universitaires terminées. Bernard lui remet les livres qu'il lui avait empruntés, notamment un «Boris Vian [qui] était au bout» (p. 30). Lorsque Claude quitte le domicile Ducharme, Thérèse remarque aussitôt: «[i]l est smatte pour un Français, hein?» (p. 31). Lourd de présupposés xénophobes, cet énoncé constitue le premier jalon d'un conflit familial en germe à ce point du drame théâtral, qui ne tardera guère à s'intensifier au fil des scènes et tableaux suivants. Il

mènera en partie Julie à quitter sa famille afin de rejoindre son copain Walter Letinski à Regina. Mais n'anticipons pas...

Julie en vient bientôt à haranguer son frère, et celui-ci ne s'en laisse guère imposer:

BERNARD – Le petit Français il t'a tombé dans l'œil, hein la petite sœur?

JULIE – Tu comprends rien de ce qu'il dit quand même.

[...]

THÉRÈSE – Walter vient souper puis j'ai rien de prêt.

BERNARD – Dis-moi pas qu'on va avoir la visite de ce bohunk-là.

THÉRÈSE – Bernard, commence pas à soir, je t'avertis.

JULIE – Il est peut-être Polonais, mais c'est mieux qu'un maudit Français comme ça. Lui au moins il est Canadien.

BERNARD – So what Canadien. C'est quoi des mooses de Canadien anglais – des Américains manqués!

THÉRÈSE – O.K. là, vous autres deux. Julie vient m'aider dans la cuisine. Tu sais qu'il dit ça rien que pour te faire fâcher. Never mind (Auger, 2007, p. 31).

Raoul Ducharme (le mari de Thérèse) réintègre le domicile familial. Ce qui n'altère en rien l'humeur colérique de son épouse qui lui dit à brûle-pourpoint:

[...] Tu me fâches assez des fois. (*Elle va à la cuisine et revient aussitôt avec quelque chose dans les mains.*) Où t'es allé aujourd'hui? (*Pas de réponse.*) Passé ta journée à la Saint-Boniface [il s'agit d'une taverne] avec les cowboys du Nord? (Auger, 2007, p. 33)

Raoul ignore les remarques désobligeantes de son épouse; il la renseigne sur le dépôt remis à Vermette pour l'achat d'un réfrigérateur, ce qui soulève l'ire de celle-ci:

Un fridge, dans le Saint-Nom de Dieu qu'est-ce qu'on ferait avec un fridge?

[...]

À place de passer tout ton temps à la Saint-Boniface, puis à la Touriste, puis de dépenser ton argent pour rien...

Raoul t'es effrayant tu sais. Tu me fais pâtir... (Auger, 2007, p. 34)

Enfin, Walter Letinsky arrive à son tour et tous se mettent à la table. On lui adresse la parole en anglais, car il est incapable de parler français. La quinzième scène du premier tableau se déroule entièrement en anglais entre Raoul et Walter. Avant le

départ de Julie et ce dernier, les Ducharme parleront français entre eux sauf à quelques occasions, entre autres lorsque Julie signale à l'intention de son frère que «We all have work to do» (p. 41) après que ce dernier eut dit qu'il avait «du travail à faire ce soir» (p. 41), et lorsque Thérèse réplique à Jean qu'il devrait avoir honte d'avoir faim «[a]près tout ce que tu as mangé aujourd'hui. You ought to be ashamed!» (p. 43).

Défiant, Bernard dit à sa sœur: «[j]e me souviens pas de t'avoir parlé la petite. Puis tu pourrais m'adresser la parole en français» (p. 41). Plus loin, Julie ne se gêne guère pour lui laisser savoir qu'il «[fait] bien son frais depuis [qu'il se tient] avec ce petit Français» (p. 41). Puis, ironique, Bernard ne manque pas pareille occasion pour déclarer ce qu'il pense de sa sœur et de son copain: «[c]'est beau de voir qu'elle sait encore comment parler français à force de se tenir avec ce paysan-là» (p. 41). La conversation s'envenime de réplique en réplique. Raoul essaie d'intervenir afin de calmer son fils et de mettre un frein à sa malveillance: «[v]oyons-là, on est dans un pays bilingue ici» (p. 41). Mais rien n'y fait, Bernard n'en démord tout simplement pas: «[a]h, ah. Oui bien si on est dans un pays bilingue il pourrait bien apprendre à parler français ce Galicien-là» (p. 41). Son père ne recule pas pour autant cette fois:

On est bilingue ici mon gars. Ça veut dire ça qu'il [Walter] est capable parler en anglais où il veut puis c'est pas de tes affaires. Tu es pas au Québec ici pour commencer à dire au monde ce qu'ils vont parler. Après tout... (Auger, 2007, p. 41-42)

Julie interrompt son père: «[l]âche donc, Bernard. Espèce d'écœurant. Tu penses parce que tu te tiens avec ces petits péteux d'Européens que tu es meilleur que nous autres» (p. 42). Après que Bernard eut dit à sa sœur de ne pas «s'énerver», Thérèse réagit, à son tour, assez vigoureusement:

C'est assez là. Enough is enough que j'ai dit. On n'est pas pour se chicaner comme ça toujours devant la visite. (*Silence.*) We'll be eating in a few minutes. Now Ti-Jean, go get another chair for Walter. Walter, you'll be sitting here beside Julie (Auger, 2007, p. 42).

Cette dernière tente alors de détourner la conversation sur un autre sujet, elle ne peut plus souffrir ce débat linguistique en pleine ébullition.

Une fois tous à table, Bernard ne peut s'empêcher de commenter le manque de viande: «[c]'est ce qui arrive quand il faut donner à manger à toute la paroisse. Ça met le nez dans la maison, puis il faut le servir, faut que tout le monde se mette à parler anglais» (p. 45). Il n'en fallait pas plus pour que Julie éclate encore une fois en invectives contre son frère: «[j]e commence à en avoir assez de son moose de français. Juste parce qu'il se tient au Centre culturel avec la S.F.M., il se pense bien fin, puis il peut insulter mon boyfriend dans maison» (p. 45). Bernard réplique aussitôt: «[t]on boyfriend. Oh la petite sœur elle va marier ce Polonais puis elle va faire des petits Anglais» (p. 45). Thérèse et Raoul assistent, plus ou moins impuissants, à l'altercation qui n'en finit plus entre leurs enfants:

JULIE – Maudit que tu [Bernard] es bête. Vas-y donc vivre au Québec avec tes séparatistes, puis fiche nous la paix ici!

THÉRÈSE, à Raoul – Fais donc quelque chose.

JULIE – Il y a rien à faire, Mom. Je reste pas ici. I'm not staying here. Let's go Walter. (*Elle se lève de table.*) Walter let's go. Let's go eat out.

THÉRÈSE – Voyons Julie va t'en pas.

BERNARD – Laisse-là partir comme elle voudra.

THÉRÈSE – Bernard, si on faisait ça à tes amis. Qu'est-ce que tu dirais?

BERNARD – Mes amis, ils sont pas des Anglais.

JULIE – Come on Walter...

WALTER, *la bouche pleine* – It's O.K. Julie.

JULIE – No it's not. I'm going.

BERNARD – Va-t'en donc.

THÉRÈSE – Raoul.

JULIE – Walter.

Un temps.

WALTER – Well I guess i'll be seing you Mrs. Doosharm.

JEAN – Bye Walter.

THÉRÈSE – I'm sorry Walter. You'll come again, eh?

WALTER – That's O.K. I understand.

RAOUL, *bléssé* – We'll be seing you again.

JULIE – Let's go. Bye Mom.

THÉRÈSE – Bye Julie. Reviens pas trop tard quand même...

JULIE – Je m'en vas revenir quand je voudrai.

Ils sortent. (Auger, 2007, p. 45-46)

À la scène suivante, Thérèse dit alors à son fils qu'il devrait «avoir honte là» (p. 47). Bernard explique alors le fond de sa pensée:

BERNARD – On est en train de se faire assimiler à tous les jours. Si on se bat pas pour nos droits, il y en a plus un de nous autres qui va parler français dans dix ans.

RAOUL – Droits. Nos droits...

THÉRÈSE – C'est là que tu dis quelque chose. T'aurais pu parler bien avant ça. (*Elle va à l'escalier. Elle se retourne.*) Si on faisait ça à tes amis Bernard on en entendrait parler. Tu devrais faire attention.

JEAN – On va-tu au Bingo à soir Thérèse?

THÉRÈSE – Non, on y va pas. Moi, j'en peux plus...
Elle monte. (Auger, 2007, p. 47)

Quant à Raoul, il quitte les lieux; Jean, lui, consulte son journal et y apprend que «Hot kisses» passe à la «teevee»: «[o]ui, ça paraît pas pire» (p. 48).

Le deuxième tableau présente d'autres dimensions de ce conflit familial à résonance collective ou communautaire. Ainsi, lorsque Martha arrive chez ses parents, en prévision d'une soirée au Bingo en compagnie de sa mère et de Ti-Jean, Bernard sort le grand jeu en s'adressant à sa mère: «[m]onsieur votre frère n'a pas encore ses jetons qui le conduiront dans les hautes sphères de la gloire pécuniaire» (p. 53). Madame Ducharme impute ce comportement aux relations douteuses de son fils, car «[d]epuis qu'il se tient avec ce Français [Claude Toulemont], on comprend plus ce qu'il dit» (p. 53). Les enfants de Martha entrent et s'adressent en anglais à leur grand-mère. Ceux-ci voudraient passer la soirée avec «uncle Bernie» [Bernard], mais leur mère refuse leur requête. En outre, elle leur dit de cesser de manger des friandises. Comme toujours, la réaction de Bernard ne se fait pas attendre: «[c]hicanes-les pas trop. Tu [Martha] vas leur donner des complexes» (p. 55). Martha lui intime de se «[mêler] de [ses] oignons» (p. 55). Plus loin, elle revient à la charge, car elle n'apprécie guère la manière dont son fils la regarde; elle en profite alors pour s'en prendre aux Canadiens français: «[d]'abord qu'ils restent de ce côté-icitte de la rivière, ils se pensent les plus smattes au monde. Il n'y a pas rien que vous sur la terre, tu sais» (p. 55). Bernard réplique en disant que «de ce bord ici de la rivière on est pas tous des traîtres où [*sic*] des assimilés» (p. 55). Julie se joint à eux et remarque que son frère cherche toujours la «chicane». Bernard considère que «[c]'est mieux que de se divertir comme un paysan» (p. 56). Martha s'en prend alors à une des institutions de Saint-Boniface: «[c]'est toute une bande de séparatistes qui vivent dans leur petit Québec au

Centre culturel» (p. 56). Cette affirmation met Bernard hors de lui, il dit à sa sœur qu'elle aurait dû être plus «séparatiste» elle aussi et il ajoute avec sarcasme: «[e]lle a marié un Anglais, puis ses enfants disent pas un mot de français» (p. 56). Julie remarque que cela n'a aucune importance. L'atmosphère tourne encore une fois au vinaigre, même les enfants de Martha ont leur mot à dire. La petite Sandra demande alors pourquoi tout le monde crie, et son frère Kevin lui répond: «[e]verybody's always yelling. That's how these frogs are» (p. 56), sur ce, il reçoit une gifle de sa mère, qui lui demande si c'est ce qu'on lui enseigne à l'école.

Au troisième tableau, Julie apprend que son copain Walter Letinsky sera transféré soit à Regina, soit à Edmonton. Il partirait au plus tard dans deux semaines. Cela la bouleverse, elle ne comprend pas pourquoi Walter ne lui en a pas touché un mot auparavant. Ils se chamaillent, elle est confuse, puis elle le quitte sur ces mots peu équivoques: «[g]o to hell» (p. 65). De retour chez elle, elle apprend par sa mère que Ti-Jean a gagné au Bingo mais, toujours sous le coup de l'émotion, elle ne peut s'empêcher de lui répondre: «[s]o what!». Elle déverse alors sur tous sa colère:

Laissez-moi tranquille. Laissez-moi donc tranquille. C'est tout ce que vous faites, jouer au Bingo et puis vous chicaner, puis vous astiner. Je suis tannée. Je suis tannée de vous autres, et puis de votre Bingo (Auger, 2007, p. 68-69).

Raoul est alors convaincu qu'une dispute est survenue entre sa fille et Walter; quant à Thérèse, elle impute la réaction de Julie à ce «moses de Galicien-là» (p. 69).

Au quatrième tableau, Thérèse réalise bien que Julie n'est plus elle-même:

Depuis que ce Walter a mouvé à Régina, elle est plus pareille. Elle se couche plus, elle mange plus. L'autre jour, elle a même manqué l'ouvrage. Une chance que Gerry il est pas trop tough sur elle. Puis, ce que je haïs le plus c'est qu'elle se tient avec ce Français [Claude Toulemont]. C'est un vrai fin-filou (Auger, 2007, p. 73).

Thérèse n'est pas, par ailleurs, sans jeter aussi le blâme sur son fils pour expliquer la grande lassitude de sa fille: «[p]uis Bernard, il va falloir lui dire de s'en aller... Il est rendu effrayant,

il ne la lâche pas une minute. C'est rendu que c'est une chicane après l'autre» (p. 73). À la huitième scène, Julie réitère auprès de sa mère son mal à l'âme:

[...] Tout le monde alentour d'ici est toujours en train de se chicaner. On peut plus jamais avoir la paix. C'est rien qu'une chicane après l'autre. Vous passez votre temps devant la teevee ou partis au Bingo. C'est tout ce que vous faites. Ça, puis vous chicaner (Auger, 2007, p. 79).

Il s'ensuit une confrontation entre elle et sa mère. Celle-ci l'interroge tour à tour sur ses rentrées tardives, son travail, Claude... Elle est convaincue que sa fille serait moins fatiguée si elle se «couchait le soir» plutôt que de «courailler» (p. 81). Julie lui laisse savoir qu'on n'est ni à la «confession» ni dans un «camp de concentration» (p. 80), puis elle lui dit qu'elle a laissé son travail et qu'elle compte quitter Winnipeg. Thérèse est convaincue qu'il s'agit d'une «farce» de mauvais goût, elle ne peut comprendre pourquoi sa fille voudrait quitter le domicile familial: «[c]'est pas des farces maman. Pour une fois que je me décide, toi tu veux rien savoir. Je m'en vais à Regina. That's it» (p. 82). Thérèse pense qu'il faudrait en «reparler», mais Julie est ferme:

Non, il n'y a rien à reparler. Je suis tannée de me chicaner alentour d'ici. Je suis tannée de votre Bingo, puis de vos chicanes, puis de Ti-Jean, puis ses moses de magazines. Ça fait que je m'en vais, and that's it (Auger, 2007, p. 83).

Encore une fois, Thérèse impute le blâme à autrui, plus précisément à Walter, ce «petit maniganceux» (p. 83). Dans les arguments subséquents de madame Ducharme, le modèle familial entre en ligne de compte sous plusieurs rapports. Celle-ci se demande ce que sa fille pourra bien faire à Regina puisqu'ils n'y connaissent personne, que ce ne sont que des Anglais et des Ukrainiens qui y demeurent. Mais Julie ne change pas d'idée pour autant:

Bien correct, j'aime mieux ça que les Canadiens français puis ce moses de Saint-Boniface. Tout ce qu'on fait, tout le monde le sait. Quand Walter est parti, toutes les voisines du bloc le savaient. Même la bonne femme Bédard de la rue Goulet qui rentre au restaurant puis qui me dit, "So Walter's gone". Je suis tannée (Auger, 2007, p. 84).

Jean dit alors à sa nièce qu'elle se devra d'entrer en contact avec une connaissance à lui à Regina, un certain Maurice, marié à une cousine à Thérèse et à lui (p. 84). À bout d'arguments, celle-ci dit à sa fille que si elle ne trouve pas du «skim milk» dans la capitale de la Saskatchewan, elle n'aura qu'à prendre du «2 % O.K.» (p. 85).

Lorsque Bernard apprend le départ imminent de sa sœur par l'entremise de Jean, il est convaincu qu'elle s'exile «au milieu de rien» et que «la petite [...] s'en va se jeter dans les bras de son petit Polonais» (p. 88-89). Ses parents lui disent de descendre au sous-sol parce qu'ils souhaitent s'entretenir avec Julie. Face à l'attitude ironique et moqueuse de son fils, Thérèse ne ménage pas ses mots: «[t]u te crois bien trop fin pour ce que tu es. Pour qui tu te prends quand même? Je regrette assez de t'avoir envoyé au Collège. On avait pensé que tu aurais fait un homme» (p. 89). Raoul impose alors et enfin (aux yeux de son épouse) son autorité:

[...] C'est quand même moi le boss ici. Tu [Bernard] en a assez dit. Tu picosses tout le temps. Il y a longtemps que j'aurais dû mettre le pied à terre. Tu vas rester tranquille à cette heure Bernard, tu vas nous laisser la paix. C'est devenu trop énervant de t'avoir nous dire quoi faire de nos vies. On veut avoir la paix, puis on va l'avoir.

BERNARD – Voyons donc le père...

RAOUL – Ferme-toi, il n'y a pas de voyons. C'est moi le boss ici et puis tu vas te taire. Puis, là va-t'en dans la cave, dans ta chambre, nous autres on a des choses à parler. As-tu compris ce que je t'ai dit? Là, débarrasse (Auger, 2007, p. 89-90).

Il en vient même à dire à son fils qu'il devra quitter la maison. Thérèse lui dit même de déménager au Québec: «[t]u iras à Montréal si nous autres on est pas assez fin pour toi. Mais tu vas nous laisser la paix» (p. 90) Estomaqué, Bernard croit que ses parents plaisantent, mais ils sont sérieux. En allant au sous-sol, il ne peut s'empêcher de leur dire qu'ils le font «chier» (p. 90).

Acceptant avec résignation le départ de leur fille, Thérèse et Raoul tombent en pleine rêverie mélancolique. Ils évoquent alors le «temps [qui] passe vite», les différences entre eux et leurs enfants, le cœur à l'ouvrage de leurs propres parents, la dépression, la sécheresse multipliant les difficultés déjà grandes, le manque criant d'argent... (p. 91-92). Au cinquième tableau,

lorsque Julie est sur le point de partir, Raoul veut offrir de l'argent à sa fille, mais elle refuse car ses épargnes lui permettent de quitter Saint-Boniface sans soucis financiers, du moins pour le moment. Thérèse laisse alors libre cours à sa tristesse:

Tu es quand même la plus jeune, puis tu t'en vas. À cette heure, la maison va être grande sans toi. J'aurai personne pour m'aider autour de la maison.

RAOUL – Commence pas la vieille parce qu'on va tous se mettre à pleurer comme des veaux (Auger, 2007, p. 104).

Puis père et mère quittent la maison pour rendre visite à leur fille Martha à l'hôpital (sa grossesse présente des complications). Auparavant, Bernard avait offert à sa sœur un cadeau en guise d'adieu, mais non de réconciliation: de la littérature québécoise et française, Hébert, Hugo, Baudelaire. Quant à Ti-Jean, il donne sa «t-shirt favorite» à Julie (p. 109).

DE L'INTÉGRATION SYMBOLIQUE

Ce conflit familial s'étend sur les cinq tableaux de *Je m'en vais à Régina*. Il met aux prises non seulement les membres de la famille Ducharme, mais aussi tous les autres personnages à tel ou tel titre. S'il nous semble constituer un puissant ressort au sein de la culture socio-esthétique franco-manitobaine, c'est qu'il s'inscrit à part entière dans la problématique de l'assimilation linguistique et culturelle. Les interactions entre les personnages trouvent leur fondement dans cette menace omniprésente qui les divise et qui fragilise l'idée même d'une communauté francophone au Manitoba. Ces interactions sont données à voir et à entendre au théâtre, expliquées avec force détails au fil des énoncés dialogués, ou tout simplement suggérées par les nombreux épisodes conflictuels dans les scènes successives de la pièce. S'il semble pertinent d'affirmer que le réalisme social de Roger Auger résonne haut et fort sur la place publique, c'est que le drame familial qui en découle est aussi un drame communautaire qui plonge profondément ses racines dans un imaginaire intersubjectif. Aussi banale qu'elle puisse paraître, cette affirmation implique que les spectateurs peuvent intégrer les structures intelligibles de l'action de *Je m'en vais à Régina* dans des systèmes de signes plus vastes relatifs à un plus grand nombre d'objets du monde (Thérien, 2007, p. 32): l'avenir du Manitoba francophone, le rôle du Québec et du Canada à cet égard, le sort réservé à l'Autre et à ses nombreuses figurations

dans la trilogie théâtrale de Roger Auger. Comme ces systèmes organisent en réseau des formes symboliques, il y a tout lieu de croire que celles-ci ont été reconnues dans les années 1970. Il ne serait peut-être pas faux de dire qu'elles le demeurent encore à ce jour, ne serait-ce que pour une portion de la communauté franco-manitobaine, bien que la problématique dont elles relèvent ait connu une évolution sensible. Il est vrai que les institutions de cette communauté (le Cercle Molière, l'Université de Saint-Boniface, le Centre du patrimoine...) assurent la transmission de génération en génération de ces formes symboliques (par divers biais il est vrai, depuis la pratique théâtrale, la pédagogie, la publication et les conférences savantes, jusqu'aux archives mises à la disposition du public). Ces formes symboliques sont à la fois la fibre et le pouls de la mémoire communautaire. Elles trouvent leur expression dans un imaginaire collectif où les figures de la résistance, de la survivance ou de l'assimilation, les psychodrames historiques de la dépossession et de la minorisation (Moss, 2010), de la langue (des langues) comme forme(s) sémiotique(s) identitaire(s) et forme(s) esthétique(s), constituent autant de maillons fondamentaux. Avancer que les spectateurs franco-manitobains «voyaient leur réalité incarnée sur la scène du Cercle Molière» (Mahé, cité plus haut) lors de la représentation de *Je m'en vais à Régina* revient aussi à dire qu'ils procédaient à une intégration symbolique, à la faveur de laquelle les médiations symboliques passées au crible de l'analyse dans cette étude s'inscrivent à part entière dans l'interface entre le théâtre et le spectateur.

S'il en est ainsi, le départ de Julie Ducharme pour Regina atteint des proportions tragiques. Il transcende le destin individuel de ce personnage et se transpose aisément sur le plan de l'imaginaire collectif, car c'est bien dans la capitale saskatchewanaise que les autorités canadiennes ont pendu Louis Riel comme traître à la nation le 16 novembre 1885. Ce départ laisse ainsi percevoir en toute sa fragilité le tissu communautaire et en toute sa profondeur la blessure symbolique infligée à une communauté par la pendaison du chef métis. Quant aux deux autres grands conflits narratifs de la *Suite manitobaine* (*John's Lunch* et *V'là Vermette!*), s'ils évoluent vers une issue favorable au maintien de la communauté, l'enchaînement des actions avant la résolution finale de l'intrigue suggère également la vulnérabilité de la société franco-manitobaine. Or, ce sont

seulement les traces mémorielles sollicitées et les médiations symboliques opérées par un spectateur qui président à ces transpositions imaginaires. Si ces sagas familiales offrent le canevas à partir duquel celles-ci s'avèrent possibles, il revient en effet aux spectateurs de construire un *analogon* entre eux et la représentation théâtrale. C'est seulement à ce titre que ces drames familiaux croisent autour d'un imaginaire social commun les pièces à facture historique de la culture théâtrale franco-manitobaine, comme par exemple *Les batteurs* (Ferland, 1983) où il est question de la résistance à la fermeture des écoles francophones, ou encore «S'accorder la Rouge» de Rhéal Cenerini⁸, qui propose l'histoire d'une famille de coureurs de bois originaire du Québec. Comme le signale Jane Moss, «[c]ette conception du théâtre historique comme forum pour célébrer la vie des gens ordinaires affirme l'identité collective» (Moss, 2010, p. 150), sans pour autant la problématiser comme c'est le cas de la dramaturgie de Roger Auger. Mais pour qu'une telle célébration ait lieu, les dimensions hiérarchique et intégrative du processus symbolique doivent jouer pleinement leur rôle. Car, sans les médiations symboliques instanciées par les spectateurs, on ne saurait parler ni de reconnaissance de soi ni d'effet de familiarité, et encore moins peut-être de célébration communautaire.

NOTES

1. À ce propos, on lira avec profit la critique formulée par Jauss (1978, p. 31-38) à l'encontre de ces théoriciens de la littérature.
2. Nous avons critiqué ce modèle à plusieurs occasions; nous renvoyons en toute humilité à deux de nos articles (Valenti, 2007, p. 47-49; 2013, p. 63-74).
3. Pièces inédites; la bibliothèque Alfred-Monnin de l'Université de Saint-Boniface possède une photocopie de ces pièces.
4. Par la suite, lorsqu'il n'y aura que la pagination, la citation sera tirée de *Suite manitobaine* (Auger, 2007).
5. La première manitobaine de *Je m'en vais à Régina* date de 1975; *John's Lunch*, de 1977; et *V'là Vermette!*, de 1978. Les Éditions du Blé ont eu la main heureuse en réunissant ces trois pièces sous le titre *Suite manitobaine* (Auger, 2007).
6. Pour une description complète des processus de lecture, voir Thérien (2007) et Valenti (2007).

7. Sauf erreur, ce néologisme a été forgé par Martin Lefebvre (2007) dans son essai sur *Psycho* du réalisateur Alfred Hitchcock. Il s'agit d'une transposition du modèle des processus sémiotiques de lecture à une analyse du visionnement de ce long métrage. Aussi s'agira-t-il d'adopter, afin d'éviter toute confusion, la convention d'écriture suivante: lorsque Gilles Thérien sera cité (*in texto* ou indirectement), il s'agira de substituer «spectature» à «lecture» et de mettre en italique chacune de ses occurrences. La même convention régira «spectateur» par rapport à «lecteur».
8. Cette pièce inédite est une commande de la troupe du Théâtre Montcalm, qui l'a présentée à Saint-Jean-Baptiste en 2000.

BIBLIOGRAPHIE

- AUGER, Roger (2007) *Suite manitobaine: Je m'en vais à Régina, John's Lunch, V'la Vermette*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 356 p.
- BARTHES, Roland (1968) «L'effet de réel», *Communications*, n° 11, p. 84-89.
- BEAUCHAMP, Hélène et BEDDOWS, Joël (2001) «Des théâtres entre mission communautaire et mandat artistique», dans BEAUCHAMP, Hélène et BEDDOWS, Joël (dir.) *Les théâtres professionnels du Canada francophone: entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, p. 9-23.
- DORGE, Claude (1980), *Le roitelet*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 127 p.
- FERLAND, Marcien (1983) *Les batteux: comédie lyrique*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, 109 p.
- GABOURY-DIALLO, Lise (2010) «Enjeux identitaires dans la dramaturgie franco-manitobaine contemporaine», dans HOTTE, Lucie (dir.) *(Se) Raconter des histoires: Histoire et histoires dans les littératures francophones du Canada*, Sudbury, Prise de parole, p. 161-181.
- GABOURY-DIALLO, Lise et VÉRON, Laurence (2001) «De l'audace, toujours de l'audace: le théâtre franco-manitobain du Cercle Molière», dans BEAUCHAMP, Hélène et BEDDOWS, Joël (dir.) *Les théâtres professionnels du Canada francophone: entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, p. 105-134.
- GODBOUT, Laurent, LADOUCEUR, Louise et ALLAIRE, Gratien (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, 498 p.

- GOLDMANN, Lucien (1971) *Le Dieu caché: étude sur la vision tragique dans les Pensées de Pascal et dans le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 454 p.
- HABERMAS, Jürgen (2006) *Idéalisations et communication: agir communicationnel et usage de la raison*, Paris, Fayard, 109 p. [Traduit de l'allemand par Christian Bouchindhomme]
- ISER, Wolfgang (1985) *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardaga, 405 p. [Traduit de l'allemand par Évelyne Sznycer]
- JAUSS, Hans Robert (1978) *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 305 p. [Traduit de l'allemand par Claude Maillard, préface de Jean Starobinski]
- JOUBERT, Ingrid (1990) «Current Trends in Franco-Manitoban Theatre», *Prairie Fire*, vol. 11, n° 1, p. 118-128.
- LEFEBVRE, Martin (2007) *Psycho, de la figure au musée imaginaire: théorie et pratique de l'acte de spectature*, Paris, L'Harmattan, 253 p.
- LÉVEILLÉ, J.R. (2005) «Petite histoire de la modernité du théâtre franco-manitobain», dans *Parade ou les autres*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, p. 341-392.
- LADOUCEUR, Louise (2013) «Le bilinguisme dans les répertoires dramatiques franco-canadiens de l'Ouest: perspectives identitaires et esthétiques», *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 44, n° 2, p. 103-136.
- LUKÁCS, Györgi (1965) *Le roman historique*, Paris, Payot, 407 p. [Traduction française de Robert Saille]
- MAHÉ, Roland (2000) «Préface», dans *Théâtre en pièces: 13 courtes pièces*, Saint-Boniface, Éditions du Blé, p. 5-13.
- MOSS, Jane (2004) «The Drama of Identity in Canada's Francophone West», *American Review of Canadian Studies*, vol. 34, n° 1, p. 81-97.
- _____ (2005) «Les théâtres francophones post-identitaires: état des lieux», *Canadian Literature / Littérature canadienne*, n° 187, p. 57-71.
- _____ (2010) «Jouer des H/histoires: les théâtres francophones du Canada», dans HOTTE, Lucie (dir.) *(Se) Raconter des histoires: Histoire et histoires dans les littératures francophones du Canada*, Sudbury, Prise de parole, p. 139-159.
- 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. 207-233.

- RICCEUR, Paul (1983) *Temps et récit* (vol. 1: «L'intrigue et le récit historique»), Paris, Seuil, 322 p.
- RIVERS, Bryan (2007) «Roger Auger, fondateur du théâtre moderne franco-manitobain», dans *Suite Manitobaine: Je m'en vais à Régina, John's Lunch, V'la Vermette, Saint-Boniface*, Les Éditions du Blé, p. 7-15.
- THÉRIEN, Gilles (1990) «Pour une sémiotique de la lecture», *Protée*, vol. 18, n° 2, p. 67-80.
- _____ (2007) «L'exercice de la lecture littéraire», dans GERVAIS, Bertrand et BOUVET, Rachel (dir.) *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 11-42.
- VALENTI, Jean (2007) «Lecture, processus et situation cognitive», dans GERVAIS, Bertrand et BOUVET, Rachel (dir.) *Théories et pratiques de la lecture littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, p. 43-92.
- _____ (2012) «La dernière bande: un lieu scénique à géométrie variable», *Degrés*, vol. 40, n°s 149-150, p. c1-c26.
- _____ (2013) «Topos, toposémie et figure imaginaire: à propos de La route d'Altamont de Gabrielle Roy», *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 25, n°s 1-2, p. 59-108.