LES ESPACES TRANSCULTURELS DE LA DRAMATURGIE QUÉBÉCOISE :

Une analyse géocriticienne de la diversité entre 1975 et 1996

Thèse de doctorat

rédigée dans le cadre d'IRTG 1864
« Diversity: Mediating Difference in Transcultural Spaces »

sous la direction de

Prof. Dr. Beatrice Bagola (Université de Trèves)

Prof. Dr. Gilles Dupuis (Université de Montréal)

par

Aliz Morgan-Alföldi

2017

Université de Trèves – Fachbreich II

à mon fils Rían

à mon frère Berci

à ma grand-mère Mamuci

Remerciements

Je tiens à exprimer toute ma reconnaissance à mes directeurs de thèse Prof. Dr. Béatrice Bagola et Prof. Dr. Gilles Dupuis ainsi qu'à mes mentors Prof. Dr. Katalin Kürtösi et Prof. Dr. Peter Klaus. Je les remercie de m'avoir encadrée, orientée, aidée et conseillée. Je tiens à les remercier pour leur amitié, leur soutien inconditionnel, encouragement et confiance.

J'adresse mes sincères remerciements aux professeurs Prof. Dr. Ursula Lehmkuhl, Prof. Dr. Wolfgang Klooß, Prof. Dr. Robert Schwartzwald et Prof. Dr. György Karsai qui par leurs paroles, leurs écrits, leurs conseils et leurs critiques ont guidé mes réflexions et ont accepté de me rencontrer et répondre à mes questions durant mes recherches. À tous les intervenants et toutes les personnes du groupe d'IRTG 1864, spécialement à Lutz, à Anna et à Stefan, je présente mes remerciements, mon respect et ma gratitude.

Je remercie mes frères Robi et Berci ainsi que ma sœur Angi et Matteo pour leurs encouragements. Je remercie mes très chers parents, qui m'ont donné un exceptionnel modèle de labeur et de persévérance. Je leur suis redevable d'une éducation dont je suis fière.

Table des matières

Introduction 7
1 L'APPROCHE GÉOCRITIQUE DU TEXTE DRAMATIQUE 27
1.1 La spatialité géocriticienne du texte dramatique 27
1.1.1 L'approche géocritique et ses éléments 28
1.1.2 Les définitions spatiales 31
1.2 Les dimensions transculturelles superposées 32
1.2.1 La dimension linguistique transculturelle 32
1.2.1.1 Le langage transculturel est un translangage 35
1.2.1.2 Le langage est l'agencement joueur 36
1.2.2 La dimension psychologique transculturelle 37
1.2.3 La dimension socio-transculturelle 38
1.3 La spatialité géocriticienne du texte dramatique 38
1.3.1 Le texte dramatique et le texte scénique 40
1.3.2 La spatialité théâtrale du discours traditionnel 42
1.3.2.1 L'espace théâtral 42
1.3.2.2 L'espace dramaturgique 43
1.3.2.3 L'espace physique (mimétique, diégétique, « off ») 44
1.3.2.4 L'espace dramatique (égocentrique, interactionnel, cinétique) 44
1.3.2.5 L'espace textuel (matériau textuel et architecture textuelle) 45
1.3.2.6 La spatialité géocriticienne portée sur le genre dramatique 46
1.4 Les dimensions transculturelles superposées de la diversité 46
1.4.1 La trinité de l'intrigue 48
1.4.1.1 L'exposition 48
1.4.1.2 La crise et le nœud 48
1.4.1.3 Le dénouement 49
1.4.2 La structure du texte dramatique 49
1.4.3 Les étapes de l'analyse géocritique transculturelle 49
2 LES DIMENSIONS SUPERPOSÉES ÉGOCENTRIQUES DE LA DIVERSITÉ 52
2.1 LES ESPACES SYNCRÉTIQUES - L'espace de prolifération et l'espace de digression 52

2.1.1 L'espace de prolifération dans « Gens du silence » de Marco Micone ... 54
2.1.1.1 Circonscription des dimensions superposées 55
2.1.1.2 Les dimensions du nœud transculturel 66
2.1.2 L'espace de digression dans « Les filles du 5-10-15¢ » d'Abla Farhoud 78
2.1.2.1 Les dimensions linguistiques et psychologiques de l'espace de digression 80
2.1.2.2 Les dimensions socioculturelles de l'espace de digression..... 85
2.1.2.3 Les interactions entre les dimensions superposées 87
2.2 LES ESPACES INTIMES AUX SEUILS - Les espaces de la dispersion et de la transgression 92
2.2.1 L'espace de la dispersion dans Dragonlfy of Chicoutimi de Larry Tremblay 92
2.2.1.1 Les transgressions interrompues 94
2.2.1.2 La spatio-temporalité..... 101
2.2.2 L'espace de la transgression dans Balconville de David Fennario 105
2.2.2.1 Une intimité interculturellement collective..... 108
2.2.2.2 La transgression linguistique : les interlangues et les mots-clés cacophémiques..... 108
2.2.2.3 Les transgressions psychologiques.....114
2.2.2.4 L'intimité collective 115
2.3 LES ESPACES COSMOPOLITES - L'espace de l'apeiron transculturae ...119
2.3.1 La Trilogie des dragons de Robert Lepage L'espace de transgressions et digressions multiples 119
2.3.1.1 L'espace transculturel « off » dans « Le dragon vert, Québec, 1933-1935 » 120
2.3.1.1.1 Les dimensions linguistiques de l'espace 121
2.3.1.1.2 L'espace transculturel « off » ou le prélude du transculturel..... 124
2.3.1.1.3 Les dimensions psychologiques antagonistes 124
2.3.1.2 Les digressions multiples dans « Le dragon rouge, Toronto (1935-1955) » 125
2.3.1.2.1 Les dimensions linguistiques : le dispositif scénique langagier . 127
2.3.1.2.2 Les divergences culturelles 128
2.3.1.2.3 Les digressions multiples 129

2.3.1.3 L'espace de l'apeiron transculturae dans « Le dragon blanc, Vancouver (1985) » 131
2.3.1.3.1 Les dimensions superposées et équilibrées 132
2.3.1.3.2 Le langage spatial 133
2.3.1.3.3 La multifonctionnalité des lieux : la guérite et la cuisine 134
2.3.1.4 La stratigraphie temporelle des actions 135
2.3.1.5 L'apeiron transculturae 136
3 Conclusion 141
4 Annexes 154
4.1 Annexe n° 1 155
4.2 Annexe n° 2 156
4.3 Annexe n° 3 158
4.4 Annexe n° 4 160
4.5 Annexe n° 5 162
4.6 Annexe n° 6 165
4.7 Annexe n° 7 169
4.8 Annexe n° 8 172
5 Bibliographie 174

INTRODUCTION

[voir] dans le transculturalisme une source d'inspiration et un moyen de créativité[1]
(Hédi Bouraoui)

La transculture était visiblement présente beaucoup plus tôt que le moment où on a commencé à en parler. L'une des époques où les premiers chefs d'œuvre transculturels ont été trouvés remonte aux Ier et IVème siècle de notre ère et ils ont été découverts au Gandhára, au Pakistan, dans la région de Peshawar. Ce territoire accueillant se trouvait au carrefour des routes de la soie, où les descendants des souverains d'Alexandre le Grand ont rencontré, parmi d'autres, des bouddhistes indiens. C'était un endroit ouvert à d'autres cultures, un lieu de brassages culturels de deux civilisations considérables. Cet art mimétique est souvent appelé hellénisme asiatique et s'est enrichi par l'héritage gréco-romain, iranien, gréco-indien et d'Asie centrale. Nous trouvons les médailles et les pièces de monnaie en or qui représentent Héraclès dans un contexte gréco-bouddhique. C'est aussi l'époque où Bouddha, pour la première fois, a été représenté en tant qu'être humain dans la sculpture de l'art gréco-bouddhiste. Les caractéristiques de l'influence gréco-romaine portant sur l'esthétique transculturelle sont, parmi d'autres, la portée de l'*himation,* le lourd costume drapé des Grecs et des Romains, qui couvraient entièrement les deux épaules. Bouddha est positionné de front et debout, il ne porte pas de bijoux, il a des cheveux ondulés et des genoux légèrement courbés.[2] D'autres exemples peuvent être mentionnés, dont la Bible ou l'époque de la Renaissance où le croisement des cultures avait abouti à la naissance de chefs d'œuvre qui enrichiront pour toujours l'héritage artistique et littéraire universel. Plusieurs siècles plus tard, l'essayiste Serge Ouaknine explique l'existence universelle de ce phénomène :

> [Mais] qu'advient-il lorsque, par exemple, un chanteur rock haïtien prend les poèmes d'un Québécois ou qu'un peintre chinois calligraphe se met à faire un décor de théâtre pour un anglophone ? Il y a une rencontre qui fait naître quelque chose qui n'appartient plus à la source de l'un ou de l'autre ! Et c'est là que s'impose un quatrième modèle, qui est à notre sens le lieu mobile de toutes les utopies, mais qu'on ne peut pas forcer ni obtenir par concertation politique ou idéologique, mais seulement par une attitude de convivialité active, c'est celui de la transculturalité. [3]

---

[1] NAJM Daoud, Glossaire, *Les écritures transmigrantes: l'impact des écritures migrantes sur la littérature Québécoise* FQRSC (2003-2006), projet dirigé par Gilles Dupuis, BOURAOUI, Hédi, *Les Enjeux esthétiques et idéologiques du transculturel en littérature*, dans « Métamorphoses et avatars littéraires dans la francophonie canadienne », BÉLANGER (dir.), Vanier, L'Interligne, coll. « Amares », 2000, p. 13.

[2] RENNER, Zsuzsanna, Gandhára szobrászata a Kusán-korban, http://gepeskonyv.btk.elte.hu/adatok/Okor-kelet/Okori.es.keleti.muveszet/index.asp_id=617.html

[3] OUAKNINE, Serge, *Les Rêves menacés de la transculturalité*, dans « Le Québec de demain et les communautés culturelles », Jacques Langlais, Pierre Laplante et Joseph Lévy (dirs.) Montréal, Éditions du Méridien, 1990, p. 215.

L'anthropologue cubain, Fernando Ortiz, parlant de la *transculturation,* évoque parfaitement ce processus d'acquisition réciproque d'éléments culturels.[4] Sur les traces d'Ortiz, l'historien Jean Lamore constate qu'« [elle] est toujours un processus dans lequel on donne quelque chose en échange de ce qu'on reçoit : les deux parties s'en trouvent modifiées. Il en émerge une réalité nouvelle […]. »[5] Walter Moser précise dans son article *Transculturation : métamorphose d'un concept migrateur* que la « [transculturation] consiste à donner à penser, à connaître et à comprendre des processus culturels complexes qui surviennent quand les cultures entrent en contact ».[6] Par la suite, il confirme que « sa couverture lexicale comprend *transculturation* et *transculture*, le second terme se référant davantage à un résultat, à un état du fait, tandis que le premier vise spécifiquement un processus. » [7]

À l'époque postmoderne, il nous semble en effet que nombre de théoriciens se sont consacrés à la formulation d'une définition de la transculture. Le Québec étant l'un des espaces axiomatiques où s'est joué ce phénomène, il dispose de beaucoup de sources pour les intellectuels intéressés à élaborer une esthétique transculturelle.

À son origine, la transculture ou le phénomène de la transculturation désignait deux choses différentes. Premièrement, le concept d'Ortiz a servi à illustrer la « brutale superposition des cultures » dans la pensée latino-américaine ; deuxièmement, le mot a été employé par l'ethnopsychiatre Georges Devereux en 1951 comme adjectif dans les milieux cliniques nord-américains pour illustrer la *psychiatrie transculturelle*, dans le cas spécifique d'un Amérindien tiraillé entre son origine ethnique et la société de consommation américaine.[8] La notion de transculture a reçu une connotation négative, liée à un trauma. L'interprétation de ce dernier nous aidera également à formuler et à étudier de plus près notre précision de la définition de l'*espace transculturel* utilisé dans la présente thèse. Parmi les nombreuses interprétations que le phénomène de la transculturalité a suscitées, nous ne citerons que celles qui sont pertinentes pour le discours de l'esthétique transculturelle.

En analysant des textes québécois de toute origine, le critique Pierre Nepveu arrive à la constatation que le préfixe « *trans* » indique l'idée d'une traversée dans les deux sens, d'une transformation réciproque, de transmutations constantes menant à « une étape nouvelle de la culture ». La redéfinition du centre de l'individu se trouvant dans un espace

---

4 ORTIZ, Fernando, *Cuban Counterpoint : Tobacco and Sugar*, Durham, Duke UP, 1995, p. 408.

5 NAJM Daoud, Glossaire, Les écritures transmigrantes: l'impact des écritures migrantes sur la littérature Québécoise FQRSC (2003-2006), projet dirigé par Gilles Dupuis, GAUTHIER Louise, La Mémoire sans frontière; Émile Ollivier, Naïm Kattan et les écrivains migrants au Québec, Montréal, IQRC, 1997, p. 47.

6 MOSER, Walter, *Transculturation: Métamorphoses d'un concept migrateur*, La Transculture et Vice Versa, (dir.) Fulvio Caccia, Les Éditions Triptyque, Montréal, 2010, p. 34.

7 Au cours de présente thèse, nous utiliserons les termes transculturation et transculture dans le sens articulé par Walter Moser.

8 CACCIA Fulvio, *Pour la transculture II*, Le Devoir, vendredi 7 janvier, 1994, p. A8.

transculturel créera des espaces qui seront des foyers de conscience, des expériences sur la diversité.[9]

Nicolas Van Schendel a remarqué dans un de ses essais que la transculture peut être considérée comme un moment de passage où le choix à faire n'est plus une perte, mais plutôt une plénitude. Il explique que l'espace où ce choix s'est réalisé est « un espace neutre inédit, laïque ». La transculture naît à travers l'Autre, résultant de sa découverte et correspond au moment de la transformation du rapport à l'Autre. Il souligne que ce moment transculturel devient un lieu d'émergence, un terrain propice à la naissance de nouveaux types de cultures.[10]

Le philosophe allemand, Wolfgang Welsch, dans son article intitulé « *Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today* », problématise les concepts de « multiculturalité », « interculturalité » et « transculturalité ». Il souligne que le concept de la transculturalité est approprié aux cultures postmodernes.[11] Welsch a critiqué les concepts de la multiculturalité et de l'interculturalité, tous les deux dérivant selon lui du concept traditionnel de la culture, incluant l'*homogénéité*, *la consolidation ethnique* et *la délimitation interculturelle.*[12] Il considère que l'interculturalité est une réaction à la conception des cultures en tant que sphères ou îles produisant nécessairement des conflits interculturels. Selon Welsch, l'approche traditionnelle des cultures est marquée par des caractéristiques séparatistes et par l'absence de communication entre elles. En ce qui concerne son opinion portant sur la multiculturalité, Welsch constate que celle-ci est très similaire au concept de l'interculturalité. La multiculturalité introduit la problématique de l'existence synchronique de plusieurs cultures au sein de la même société. La distinction des cultures homogènes est très évidente. La seule différence est que la diversité est présente au sein d'un même et seul état. Cette conception aspire à la tolérance et à la compréhension, cependant elle se méfie de la gestion des conflits. La compréhension mutuelle ou la transgression des barrières ne peuvent pas s'effectuer. Par la suite, Welsch suggère que si les cultures sont considérées comme sphères ou îles, ni l'une ni l'autre ne serait capable de se débarrasser l'une de l'autre ou de résoudre des problèmes de coexistence et de coopération. Les cultures d'aujourd'hui ne peuvent pas être considérées comme des sphères ou des îles, qui représentent l'idée d'homogénéité ou de séparation. Elles doivent plutôt être désignées comme transculturelles car elles transgressent les frontières culturelles classiques et se caractérisent par des mixtures et des perméabilités.

---

9 NEPVEU, Pierre, « Qu'est que la transculture? », Paragraphes, n° 2, 1989, p. 5-31.

10 VAN SCHENDEL, Nicolas, *Nationalité langue et transculture*, Vice Versa, n° 27, décembre 1989, p. 22.

11 WELSCH, Wolfgang, *Transculturality - the Puzzling Form of Cultures Today*, Spaces of Culture :City, Nation, World, ed. By Mike Featherstone and Scott Lash, London, Sage, 1999, 194-213.

12 *Ibid.,* p. 194.

Welsch présente deux formes différentes de transculturalité. L'une se réalise au niveau *macro*, soit la différenciation interne des cultures modernes, l'autre à celui *micro*, qui correspond à la forme transculturelle des individus. *Le niveau macrotransculturel*[13] est abordé à partir du système de la culture nationale, *le niveau microtransculturel* à partir de l'expérience individuelle. Sa réflexion confirme que quel que soit le mouvement du transfert culturel, du bas vers le haut ou inversement, il en résultera le même effet, soit celui de la transculturalité.[14] Il constate qu'au niveau macrotransculturel les cultures postmodernes portent en elles des signes d'hybridité. À l'intérieur de toutes les cultures, on trouve d'autres cultures (ou leurs satellites) au niveau de la population, du commerce et de l'information. Au niveau microtransculturel, selon lui, les connexions sont déterminantes pour la plupart des individus sont déterminantes en ce qui concerne les informations culturelles. Welsch se sert de l'exemple des écrivains contemporains en déclarant que leurs textes ne sont pas simplement inspirés par leur pays natal, mais aussi par des références différentes, ainsi deviennent-ils transculturels. Dans notre thèse, nous allons nous servir des idées du philosophe Wolfgang Welsch concernant sa classification binaire entre macrotransculturalité et microtransculturalité. Nous pensons que sa typologie aidera à délimiter les dimensions superposées et les directions des interactions faites entre et par des individus dans un espace transculturel.

Le devenir transculturel au Québec

Selon Robert Berrouët-Oriol et Robert Fournier, dans « le mouvement du donner et recevoir » apparaît au Québec urbain « une nouvelle dynamique de l'identité », celle du *devenir transculturel*. La monoculture francophone est « contaminée par des mémoires migrantes venues d'Ailleurs » ; en même temps, ces mémoires migrantes sont en perpétuel mouvement dans leurs interactions avec la culture dominante. [15]

Les deux phases de l'émergence du concept de transculturation au Québec ont été clairement définies par Walter Moser. On distingue ainsi les phases du rejet et de la domestication nationale du concept. La première période est appelée la « transculturation rejetée ». [16]

---

13 *« Transculturality on macro-level and on micro-level »*, les termes techniques formulés par Wolfgang Welsch, *op.cit.*, p. 197.

14 MOSER, Walter, *op.cit.,* p. 46.

15 GAUTHIER, Louise, *op.cit.,* p. 47.

16 MOSER, Walter, *op.cit.,* p. 48.

Les premières années de l'existence de la revue *Vice Versa* ont été témoin de ce rejet.[17] Cependant, il fallut attendre jusqu'à l'apparition du numéro 21, en 1987, pour que Jean Lamore, dans son article intitulé « *Transculturation : naissance d'un mot* », donne une explication de la notion.

> […] « transculturation » exprime mieux les différentes phases du processus de transition d'une culture à l'autre, car celui-ci ne consiste pas seulement à acquérir une culture distincte […] mais que le processus implique aussi nécessairement la perte ou le déracinement d'une culture antérieure, ce qu'on pourrait appeler « déculturation », et en outre, signifie la création consécutive de nouveaux phénomènes culturels que l'on pourrait dénommer « néo-culturation ». […] Dans l'ensemble le processus est une transculturation […][18]

Ainsi a-t-il Lamore réussi à faire le lien entre le concept d'Ortiz et le contexte d'énonciation québécoise.

L'accueil froid réservé à *Vice Versa*, selon Moser, s'explique non seulement par le fait que la revue a été fondée sous le régime dominant du discours nationaliste, mais aussi parce que les fondateurs étaient immigrants. Son multilinguisme symbolisait une confrontation contre des efforts de faire du Québec une province monolingue. L'esprit transculturel, ouvertement déclaré, a été jugé provocateur car il illustrait un danger réel contre l'identité collective des québécois.[19] La deuxième période, appelée par Moser « la domestication nationale de la transculturation », date de l'année 1989. La revue *Paragraphes,* publie un article de Pierre Nepveu, intitulé « Qu'est-ce que la transculture ? » présentant son approche de la littérature immigrante. Ce critique esquissait le possible impact pour le Québec de la notion de transculture : « La transculture se donne comme une alternative culturelle. […] Il s'agit d'ouvrir la québécité à son altérité fondamentale, sur la base à la fois de solidarités, de dialogues, d'échanges, de contaminations réciproques. »[20] Nepveu illustre le concept avec un exemple tiré de la littérature québécoise, citant un passage de l'œuvre de Jacques Poulin, *Volkswagen Blues,* où est donnée une description détaillée du véhicule dans lequel voyage le protagoniste tout en définissant ce lieu de mouvement comme un véritable « lieu transculturel ». Cet exemple a permis d'admettre la transculture, provenant originairement d'un groupe d'immigrés, comme concept culturel existant dans le contexte québécois.[21]

Lors du parcours de rejet et de domestication de la transculture, il faut souligner les événements historiques et culturels qui se sont déroulés au Québec entre 1975 et 1996 ayant contribué à ce que la société et la législation québécoises soient prêtes pour la

---

17 Elle a été fondée par Lamberto Tassinari, Fulvio Caccia et Antonio d'Alfonso en 1983. Le sous-titre de la revue « *Magazine transculturel, en français, en anglais et en italien* » a indiqué tout de suite l'engagement de l'esprit transculturel.

18 LAMORE, Jean, « Transculturation : Naissance d'un mot », Éd. Jean-Michel Lacroix et Fulvio Caccia. Paris-Montréal / Presses de la Sorbonne Nouvelle / Éditions Triptyque, 1992. p. 43-48.

19 LATOUCHE, Daniel, *Le viceversaïsme ou l'envers de l'esthétisme*, Vice Versa, n° 28 de 1990

20 MOSER, Walter, *op.cit.,* p. 51.

21 MOSER, Walter, *op.cit.,* p. 52.

construction d'une société basée sur la tolérance. On assiste pendant ces années à la défaite du « oui » au référendum du 20 mai 1980 sur la souveraineté du Québec. Le « phénomène immigrant » est devenu très délicat, les immigrants étant considérés en tant que responsables de l'agrandissement de la communauté parlant la langue française. Le Canada ayant subi la plus grave crise des finances publiques depuis les années trente, devait faire face à une énorme augmentation du taux de chômage. Parallèlement, au Québec, la Cour suprême a déclaré inconstitutionnelles les deux lois portant sur l'utilisation de la langue française. En 1984, Pierre Elliott Trudeau, la figure emblématique d'une société québécoise ouverte, quitte la politique. Le congrès spécial du Parti Québécois a déclaré le retour au discours de la souveraineté. En 1989, le Mouvement Québec français organise une grande marche pour contester la loi 178[22] et pour maintenir la loi 101. En 1990, le Policy statement of Immigration and Integration: *Let's build Quebec together* s'est manifesté.

L'année 1983 est souvent désignée comme le « *point tournant* ». On assiste à l'apparition de la revue *Vice Versa.* La publication de *Quêtes*, l'anthologie dirigée par Fulvio Caccia et d'Antonio D'Alfonso, a souligné la présence et l'importance des auteurs italo-québécois. La pièce symbolique « *Gens du silence »* de Marco Micone a été présentée au public. Des débats sur la transculturalité et l'interculturalité se sont multipliés. Ce fut aussi une époque très fructueuse concernant le développement et la production de l'art dramatique au Québec. Des écrivains d'origine de diverses régions géographiques telles que l'Europe, l'Asie, l'Amérique latine, les Caraïbes, le Moyen-Orient, l'Afrique du Nord, commencent à se faire entendre et donnent naissance à une littérature multiethnique.

Le Québec a dépassé le concept de société homogène basée sur une histoire commune. Sa nouvelle société fait face à une vision moins statique, où la diversité s'est développée grâce à l'influence de plusieurs communautés culturelles qui sont de plus en plus en interaction permanente. Cette diversité de la population québécoise a mené à la mise en question du concept d'une identité nationale homogène et a conduit à un nouvel espace de création où les identités québécoises et les microcosmes explosèrent.

Dérives et *Vice Versa* – les vaisseaux amiraux de l'esthétique transculturelle au Québec

Les revues littéraires, *Dérives* (1975-1987) et *Vice Versa* (1983-1996), avaient comme mission de créer une esthétique interculturelle et transculturelle et de les diffuser dans le contexte québécois. Le cadre temporel de la thèse s'est inscrit dans l'ère de l'ouverture à la diversité de la société québécoise au moment où les transferts culturels font partie du

[22] Le gouvernement libéral du Québec a déposé le projet de la loi 178 pour déclarer nulle les dispositions de la loi 101, la Charte de la langue française, portant sur l'affichage unilingue dans les commerces et dans la publicité, et concernant l'acceptation d'appellations commerciales de langue française seulement. The Canadian Encyclopedia http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/bill-178/

quotidien. La théorie de Michel Espagne et Michaël Werner[23] montre que les transferts culturels devraient être saisis comme un point de contact déstabilisateur et refondateur entre deux entités. La fréquence de l'usage de ces transferts détermine le degré de la réception dans le contexte d'accueil, avec de nouvelles fonctions. [24]

La revue *Dérives*

Les intellectuels haïtiens ont créé la revue *Dérives* avec l'intention de constituer un dialogue entre les communautés minoritaires et majoritaire de Montréal, autrement dit entre la culture dominante ou hégémonique et des cultures dominées ou marginalisées[25]. Le premier numéro de la revue, dirigé par Jean Jonassaint, a été publié en 1975. L'éditeur avait la volonté de jeter un coup d'œil exogène, « de questionner le Québec de l'extérieur ».[26] La revue avait pour mission de faire connaître au public intéressé les productions culturelles étrangères dans les domaines de la littérature, des arts visuels, du cinéma et la musique, jusqu'alors jugées inconnues, afin de faire « dériver le Québec de ses points d'ancrage ». À partir de l'année 1979, la revue s'est déclarée interculturelle, où « […] on fonde le modèle de l'interculturalité dans la qualité morale d'un échange, sans être pour autant identifié aux valeurs de la différence de chacune de ces communautés distinctes » [27]. L'effet *Dérives* signifiait alors avoir la possibilité d'influencer d'une manière novatrice le discours québécois, en se focalisant sur des éléments à la fois endogènes – formalisme, décentrement identitaire, écriture des femmes – et exogènes – seconde vague de la décolonisation, affleurement de la littérature postcoloniale, la revue se déclarant être le contact déstabilisateur pour provoquer des changements de représentation des stéréotypes venant de quelconque culture. Les éditeurs avaient l'intention de décentrer le discours dominant en publiant des textes qui dérivaient hors du corpus québécois tout en espérant donner des modèles au renouveau. La période de l'apparition de la revue est aussi l'époque où l'Autre devient le vecteur d'un processus d'appropriation et de transfert culturel. [28]

---

23 NARAU, Michel, *La revue Dérives et le Brésil. Modifier l'identité continental du Québec*, Globe: revue international d'études québécoises, vol. 14, n° 2, 2011, p. 165-184. ESPAGNE, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999, URI : http://id.erudit.org/iderudit/1008787ar

24 *Ibid.;* p. 170.

25 DUPUIS, Gilles, *De l'interculturel au transculturel: les écritures migrantes au Québec*, Revue japonaise des études québécoises, n° 6, 15/09/2014 p. 16-29.

26 MELANÇON, Guy, *Les revues littéraires et culturelles*, Mœbius: écritures/littératures, n° 39, 1989, p.116, http://id.erudti.org/iderudit/16133ac

27 OUAKNINE, Serge, *Les Rêves menacés de la transculturalité*, dans « Le Québec de demain et les communautés culturelles », Jacques Langlais, Pierre Laplante et Joseph Lévy (dirs.), Montréal, 2ditions du Méridien,1990, p. 214.

28 NARAU, Michel, *op.cit.;* p. 171-184.

Les coulisses viceversiennes

On ne peut pas poursuivre une étude sur l'esthétique transculturelle sans mentionner l'importance de la revue *Vice Versa*, comme organe précurseur et diffuseur de la transculturalité au Québec sous un angle esthétique et politique, et comme alternative au multiculturalisme canadien et au nationalisme québécois. Le premier numéro de la revue a été publié le 18 juin 1985. Les fondateurs étaient le philosophe Lamberto Tassinari, l'historien Bruno Ramirez, l'écrivain et cinéaste Antonio D'Alfonso, l'écrivain et théoricien Fulvio Caccia, l'artiste Gianni Caccia ainsi que le cinéaste Paul Tana. Grâce à l'engagement particulier des collaborateurs, la revue a été dominée par une expérience transculturelle très personnelle provenant de divers contextes géographiques, langagiers ou culturels, en établissant une triangulation à l'origine entre les villes de Toronto, New York et Montréal. Plus tard, le magazine s'est ouvert vers l'Europe, le Mexique et à des milieux socioculturels, ethnoculturels et linguistiques.[29] La revue a réalisé trois ou quatre publications par année entre 1985 et 1996. La revue *Vice Versa* a été vivement influencée par des courants politiques, du simple fait que les premiers numéros sont apparus quelques années après le premier référendum (1980) et ont disparu peu après le deuxième (1995). L'atmosphère politique régnant au Québec a motivé sa proposition de donner une alternative à l'idéologie prépondérante de l'époque. Lamberto Tassinari, dans son essai intitulé *Sens de la transculture*[30]*,* a exposé son opinion à cet égard :

> […] toutes les interventions théoriques sur la question des communautés culturelles renvoyaient à deux écoles de pensée, qu'on peut bien identifier par leurs suffixes : les *multi* et les *inter.* L'optique multiculturelle était cependant plus que la théorisation savante ou militante relative à une société constituée par une pluralité de cultures. Elle coïncidait, au Canada, avec l'idéologie politique dominante, soit avec la doctrine du Parti libéral au pouvoir à Ottawa qui proposait et promouvait depuis déjà plus d'une décennie le modèle multiculturel, c'est-à-dire une société officiellement bilingue et composée de multiples groupes ethniques et culturels (la mosaïque canadienne), régis par un pouvoir, un gouvernement appartenant exclusivement aux deux peuples fondateurs, les Anglo-Canadiens et les Franco-Canadiens. (*p.22-23)*

Louise Vigeant explique que les préfixes utilisés déterminent la nature de la relation : « *trans* » signifie « au-delà et à travers » et évoque un passage ou un changement. « *Inter* » signifie « entre » et exprime « l'espacement, la répartition ou une relation

---

29 WILSON, Sheena, *„Multiculturalisme et transculturalisme": ce que peut nous apprendre la revue ViceVersa (1983-1996)*, International Journal of Canadian Studies/ Revue international d'études canadiennes, n° 45-46, 2012, p. 261-275, http:/id.erudit.org/iderudit/1009906ar

30 TASSINARI, Lamberto, *Sens de la transculture*, Le Projet transculturel de Vice Versa, Actes du séminaire inetnational du CISQ à Rome (25 novembre 2005), Mosetto, Anna Paola et Jean-François Plamondon (dir.), Bologna, Pendragon, 2006, p. 17-30.

réciproque » [31] La transculture « ne signifira plus une perte, mais comme une plénitude […] c'est une découverte […] une transformation du rapport à l'Autre ».[32]

Ce qu'on doit à la revue *Vice Versa*, comme le constate Sheena Wilson, c'est qu'elle a réussi à bâtir un espace transculturel en liant « les différentes réalités sociopolitiques et culturelles d'une part et les modes d'expression culturelle et artistique d'autre part. »[33]

L'esthétique transculturelle

Vice Versa a essayé de donner un cadre théorique et pratique à la transculture en luttant contre le caractère homogène de la société québécoise.[34] Selon les rédacteurs « *trans* » voulait dire « traversée, passage, métamorphose continue de l'identité : perte et gain sans arrêt, osmose. » Pour eux, le centre était l'effet de « trans » sur l'identité. L'esthétique de la revue s'est manifestée aussi à travers des œuvres marquées par les expériences individuelles des auteurs italo-québécois. Leur centre est national, lié au lieu de naissance, au confort linguistique et familial.[35]

Il nous a semblé indispensable de retracer une large contextualisation de l'ars poetica viceversienne pour mieux saisir son esprit transculturel. L'éditorial du premier numéro de *Vice Versa* déclare, sur ses pages initiales, que l'équipe de rédaction continuera à intervenir sur « le terrain que représente le point de jonction de divers univers culturels »[36]. La revue voulait « enquêter, retracer, critiquer »[37]. Tassinari a confirmé son idée avec Fulvio Caccia, en 1985, en alléguant : « S'il y a un carrefour où l'on peut télescoper l'énorme temps européen et l'énorme espace américain, c'est bien ici." [38] Anna Paola Mosetto amorce la préface de l'ouvrage collectif *Le projet transculturel de « Vice Versa »* en citant les mots de Tassinari : « Transculturel, ça signifie que l'on traverse les autres cultures tout en gardant des choses profondes qui viennent de notre origine. »[39], en précisant, sans le critiquer, que le terme de « carrefours » s'avère un *point (statique)* entre les rencontres de cultures diverses. Nous précisons que les idées connotées par le « rond-

---

31 VIGEANT, Louise, *Les dessous des préfixes…,* JEU, Scènes et cultures, n° 72, 1994, p. 42.

32 VAN SCHENDEL, *Nicolas, Nationalité langue et transculture*, Vice Versa, n° 27, décembre 1989, p. 22.

33 WILSON, Sheena, *op.cit.,* p. 270.

34 TASSINARI, Lamberto, *op.cit*., p. 19.

35 Ibid., p. 20.

36 Vice Versa, Vol.1. n° 1, magazine transculturel Bimestriel, Montréal, le Juin 1983

37 *Ibid.*

38 Vice Versa, Vol.2. n° 6, magazine transculturel Bimestriel, Montréal, Décembre/Janvier 1985

39 MOSSETTO, Anna Paola, Vice Versa, pour une nouvelle épique, *Le projet transculturel de Vice Versa*, Bologne, Edizioni Pendragon, 2006, p. 9.

point » semblent plus convenables pour désigner les moments de rencontres, puisque le rond-point est un carrefour giratoire (et non croisé) où aboutissent plusieurs routes, certes, mais où convergent aussi et ressortent plusieurs allées, avenues ou rues. Les « routes » de diverses cultures sont en perpétuel mouvement, changent et se développent comme une ville en plein essor, et servent à garantir la communication entre les différentes parties des espaces habités.

Le trait le plus spécifique à *Vice Versa* est que les intellectuels, se regroupant autour de cet atelier que fut le magazine ne donnaient pas une définition normative et précise de la notion de transculture. Dans notre travail, nous tenterons d'entrer dans cet « espace transculturel » où la transculture, d'après Tassinari, signifie « le dépassement des limites »[40] afin de découvrir les mouvements de la transgression et leur « vitesse qui fait éclater le temps et l'espace […], la vitesse des déplacements et des messages » qui la déterminent, en espérant pouvoir préciser leurs seuils de franchissement pour ensuite circuler dans les ronds-points des rencontres des communautés culturelles, qui servent de point de repère pour la transgressivité[41]. Bruno Ramirez a spécifié que la transculture est « une réalité quotidienne marquée par la traversée constante de frontières ».[42] Fulvio Caccia est allé plus loin, il a essayé de créer un espace original en le nommant « la république des lettres », des paroles « déterritorialisées qui ne revendiquent aucune appartenance. »[43]

Hédi Bouraoui[44] est plus précis en soulignant l'avantage thématique et structurel d'une esthétique transculturelle. L'essayiste d'origine tunisienne basé à Toronto explique qu'une telle approche assemble une grande variété de données culturelles et de valeurs. Pour lui, l'usage des termes *hybridité* et *symbiose* n'est pas convenable vu qu'ils représentent, d'une part, une « connotation dérogatoire » au niveau de la création, d'autre part, la robotisation du local et du régional, le spécifique et le singulier de chaque culture. Il retient encore à propos du corpus transculturel que ce dernier présente des risques, dans la réception de l'œuvre, de ne pas intégrer à l'histoire littéraire nationale. Bouraoui distingue trois courants de création transculturelle. Le premier courant s'oppose à l'assimilation à la culture majoritaire : dans ce cas-là, le créateur se réfugie dans la

---

40 TASSINARI, Lamberto, *op.cit.,* p. 20.

41 Nous utiliserons ce terme conformément à la réflexion de Bertrand Westphal, développé dans sa géocritique.

42 RAMIREZ, Bruno, À ma façon (A modo mio), La Transculture et Vice Versa, Caccia Fulvio (dir.), Montréal, Tryptique, 2010, p. 160.

43 La Transculture et Vice Versa, (dir.) Fulvio Caccia, Les Éditions Triptyque, Montréal, 2010, p. 32.

44 Hédi Bouraoui, poète, écrivain ou essayiste, est né en Tunisie en 1932. Après son enfance en Tunisie, il se trouve en France où il finit ses études secondaires. Il fait ses études universitaires aux Etats-Unis. Il a obtenu de nombreux prix littéraires en France, Canada et Tunisie. Il est membre de la Société Royale du Canada. Il est très attaché à Toronto. Il se définit comme un « héritier de trois cultures, maghrébine, française et canadienne. » Il s'inspire des « valeurs culturelles qui circulent à travers le cosmos. » Il a établi le premier programme d'études « transculturelles » au Collège Universitaire Stong, Université York (www.hedibouraoui.com)

nostalgie du pays d'origine. Le deuxième représente une révolte, un refus du multiculturalisme. Finalement, on assiste à un groupe d'écrivains qui nie l'apport culturel et recourt à l'universel, utilisant la langue française ou anglaise comme langue de création.[45]

Soulignons dans la ligne de pensée de l'esthétisme la préoccupation de Claudio Strinati, auteur de l'article intitulé « Esthétique transculturelle »[46], qui part de la constatation « *qu'un pays assimile progressivement des éléments, de traditions, de croyances d'une autre culture, d'une autre civilisation et un autre comportement.* »[47] Ces types de rencontres provoquent des tragédies, tributaires de haine, de vexation, de violence et d'incompréhension. Il ajoute que le concept du multiculturalisme peut conduire à des renfermements issus de milieux culturels à l'intérieur des communautés accueillantes.

À la fin de son article, l'essayiste en arrive à l'idée que le multiculturalisme est une adaptation réciproque, nécessaire et inévitable, un choix au bout d'un processus historique en stimulant les parties qui se cherchent continuellement. Il est indubitable que des effets comme ceux-ci apparaissent également dans le contexte canadien, dans le berceau du concept du multiculturalisme institutionnalisé, au cours des rencontres perpétuelles de deux ou plusieurs cultures.

Selon Pierre Ouellet, la mobilité culturelle que la revue *Vice Versa* a exposée n'était plus attachée à des communautés françaises mais de plus en plus à l'ensemble de la culture européenne, puis aux continents américains, en reflétant « une véritable mutation esthétique » portant sur « un nouveau partage du sensible où le rapport entre l'ici et l'ailleurs, le soi et l'autre, la mémoire et l'imagination, le passé et l'avenir, l'individuel et le collectif, la fiction et l'histoire auront été profondément redessinés ».[48] Les points de bifurcation de ces rencontres sont les bases de notre thèse. Ils servent à localiser et à identifier les éléments transculturels à l'aide desquels *les espaces transculturels* du discours dramaturgique québécois pourront être retracés.

L'espace transculturel – *L'espace frontalier, l'espace indéterminé et l'espace potentiel de Junga Shin et Yong Ho Choi*

Il est essentiel de mentionner un article récemment paru dans le champ des débats autour de la problématique suscitée par l'espace transculturel. Il s'agit d'une étude rédigée par

---

45 BOURAOUI, Hédi, *op.cit.*, p. 13-14.

46 STRINATI, Claudio, *Esthétique transculturelle, Le projet transculturel de Vice Versa*, Bologne, Edizioni Pendragon, 2006, p. 97-107.

47 STRINATI, Claudio, *op.cit*., p. 97.

48 OUELLET, Pierre, *L'Agora et l'Eskhatia*, La Transculture et Vice Versa, (dir.) Fulvio Caccia, Les Éditions Triptyque, Montréal, 2010, p. 103.

Junga Shin et Yong Ho Choi, publiée en 2015[49]. Le but poursuivi par ces deux chercheurs est d'envisager la question de l'identité culturelle dans un cadre esthético-politique, qui permettrait d'avoir accès à une autre forme de culture pour mieux comprendre le transculturalisme. L'analyse se développe autour de l'espace représenté dans l'œuvre *Kimchi* d'Ook Chung. Les chercheurs modélisent l'espace transculturel en trois parcours : notamment celui de l'espace frontalier, puis de l'espace indéterminé, enfin de l'espace potentiel. Les auteurs affirment très explicitement que leur intention est de donner un nouveau cadre théorique dans lequel le transculturalisme pourra être étudié. Leurs réflexions s'accordent avec le sujet de notre thèse, à savoir en quoi consiste l'espace transculturel ou comment sa circonscription peut-elle être envisagée.

À ce propos, les essayistes recourent à l'histoire de la littérature québécoise, notamment à la classification élaborée par Gilles Dupuis[50]. La première étape de l'évolution littéraire de l'écriture migrante du Québec, selon Dupuis, date aux alentours des années quatre-vingt, à l'époque où les écrivains immigrants venaient en général de pays francophones[51]. Les années quatre-vingt-dix ont introduit une deuxième génération d'écrivains, qui apprenaient le français dans le système scolaire ou à l'étranger. L'usage du français en tant que langue de création, pour eux, est un choix et non une obligation.

Les essayistes reprennent les idées de Dupuis qui accentue l'hétérogénéité de cette deuxième génération. Il souligne que selon le positionnement de leur centre d'intérêt, que ce soit le pays de départ ou le pays d'arrivée, on peut distinguer trois sous-catégories. Tout d'abord ceux qui s'inspirent de l'expérience vécue dans leur pays natal, ensuite ceux qui écrivent dans la perspective à la fois immigrante et émigrante, et finalement ceux qui ne peuvent être catégorisés ni dans l'un ni dans l'autre. Ils sont aussi québécois qu'immigrés, leurs sources d'inspiration ne provenant pas des souvenirs de leurs pays d'origine ni du pays d'accueil. La désignation de ce troisième groupe *« ni…ni …* » ou « *transculturel* » présente bien le caractère universel du champ d'inspiration, dépassant le communautarisme.[52]

Shin Junga et Ho Choi Yong développent par la suite le changement paradigmatique survenu en matière de culturologie. Ils relèvent que le processus de l'évolution – de l'uniculturel à l'interculturel, puis de l'interculturel au multiculturel, enfin du multiculturel au transculturel – a été soutenu d'abord dans le contexte théorique. Les auteurs affirment que la littérature québécoise illustre ce changement paradigmatique : « Si la littérature est la première à permettre au transculturalisme d'exister dans la réalité, c'est parce qu'elle constitue un champ d'expérimentation esthétiquement libre. » Ils

---

49 SHIN, Junga, et CHOI,Yong Ho, De l'espace transculturel : Le transculturalisme revisité à travers de la littérature migrante du Québec, French Cultural Studies, 2015, Vol. 26(1) p. 101-112, http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0957155814555953

50 DUPUIS, Gilles, Transculturalism and écriture migrante, RM Nischik (éd.) History of Literature in Canada : English-Canadian and French-Canadian, Camden House Rochester, NY, 2008, p. 497-508

51 Des pays dont la langue officielle ou la deuxième langue est français.

52 SHIN, Junga, et CHOI, Yong Ho, *op.cit.,* p. 104

partent de l'hypothèse spatiale appelée « *ni…ni…* » ou « *espace transculturel* » pour définir ensuite le transculturalisme.

Pour déterminer l'espace transculturel, selon Shin et Choi qui reprennent la réflexion phénoménologique de Rudi Visker[53], il faut prendre en considération que dans « un espace où se trouvent en contact des éléments culturels hétérogènes, l'altérité tend à jouer un rôle particulier, celui de réveiller un sentiment de manque, de sorte que « nous » éprouvions un fort désir d'aller au-delà de ce que « nous » avons cru être. »[54] Les auteurs recourent ensuite au cadre sémiotique de la culture en s'appuyant sur l'affirmation de Lotman et Uspensky, à savoir que « la culture n'est pas un ensemble universel, mais un ensemble des sous-ensembles qui sont organisés d'une manière spécifique. »[55] Shin et Choi, tout en restant sur les traces de la thèse de ces derniers, développent l'idée que

> la culture n'a de valeur que parce qu'elle est spécifique, limitrophe, délimitée par une frontière quelconque. Au-delà de cette frontière se dévoile ce que nous appelons l'espace transculturel, une profondeur dans laquelle ne cesse de surgir un sentiment fondamental, à savoir celui de manque.[56]

Shin et Choi observent que dans une sémiosphère donnée, les éléments étrangers venus de l'extérieur sont à traduire en termes de langage intérieur[57]. Ainsi, puisqu'il s'agit d'espace transculturel, il faut au moins deux sémiosphères.[58] Pour eux, l'espace transculturel est « un fond infini sur lequel se détache telle ou telle infinitude, à savoir telle ou telle sémiosphère »[59]. Il n'existe pas de système de traduction pour créer « une sémiosphère quelconque ».

---

53 VISKER, Rudi, Transcultural vibrations, Ethical Perspectives 1 : 89-101, 1994

54 SHIN, Junga, et CHOI, Yong Ho, *op.cit.,* p. 105.

55 « […] culture is never a universal set, but always a subset organized in a specific manner » (Lotman et Uspensky, 1978 : 2011

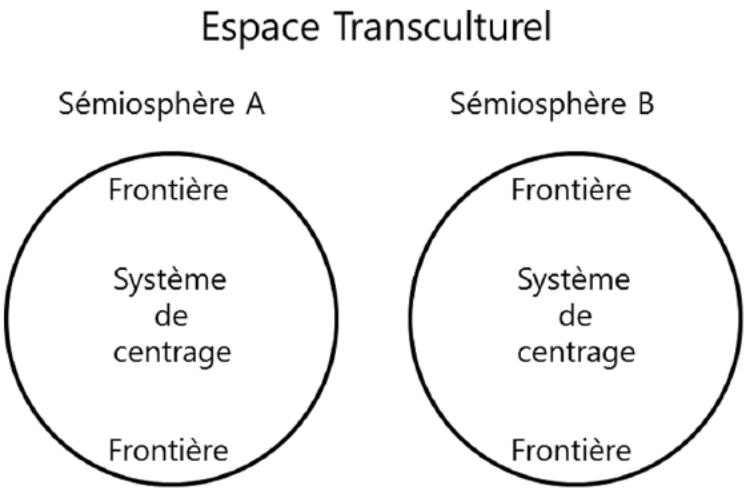
56 SHIN, Junga et CHOI, Yong Ho, *op.cit.,* p. 105.

57 C'est la thèse de l'auto-traduction. *Ibid.*

58 A cet égard ils réfèrent à l'un de leur travail antérieurement publié, à savoir le concept de *trans*-semiosis pour expliquer une sorte de *trans*-action entre deux sémiosphères. (Shin Jet Choi YH, On trans-semiosis, Semiotica 193, 309-36, 2013)

59 SHIN, Junga et CHOI, Yong Ho, *op.cit.,* p. 105.

D'après Shin et Choi, on peut voir apparaître un espace transculturel au moment où le système de centrage est décentré.[60]



Ils concrétisent cette idée en représentant les deux sémiosphères (A) et (B) sous la forme des cercles, positionnés l'un à côté de l'autre. À l'intérieur de ces deux cercles en question se trouvent le système de centrage et les lignes continues des cercles qui révèlent les délimitations entre les deux sémiosphères et le fond, ici transculturel. Lors des interventions, les deux systèmes de centrage « sont mis en doute en même temps au moins dans la conscience de celui qui passe d'une sémiosphère à une autre ».[61] Ces deux cercles font partie du fond complémentaire qui est dénommé l'espace transculturel. Celui-ci se dévoile uniquement au moment d'un événement, une intervention, autrement dit, lors d'un déplacement intersémiosphérique. Il est nécessaire que ce déplacement déclenche concomitamment les deux systèmes de centrage, c'est-à-dire qu'il soit suivi d'une « opération de double décentrement ».[62]

Ce double décentrement est également représenté par deux cercles, mais leurs arcs sont des lignes pointillées[63].

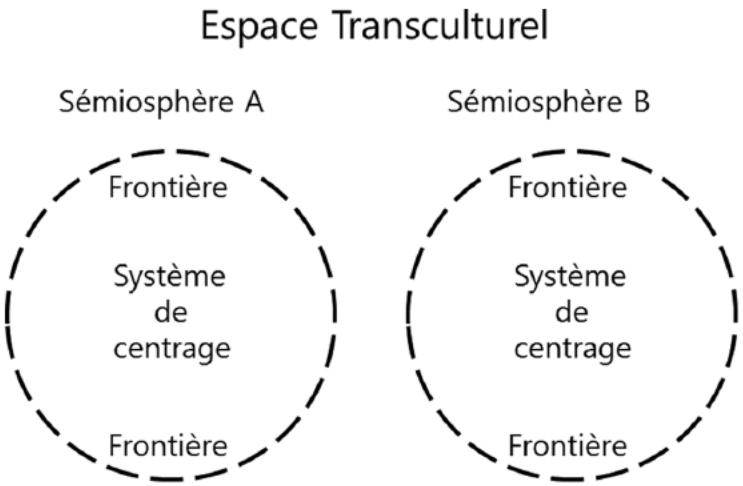
---

60 *Ibid.*

61 *Ibid.,* p. 105-106.

62 *Ibid.,* p. 106.

63 *Ibid.*



Selon les auteurs, c'est en fonction de cette action du double décentrement que l'espace transculturel devient envisageable. Ils soulignent que l'espace transculturel est ce fond comportant des singularités et des différences. Ils pensent que ce double décentrement crée un accès à ce fond caché, à ce fond transculturel. Selon les chercheurs, c'est un décentrement de la norme qui introduit une voie abordable à l'espace transculturel et à caractère universel.

Shin et Choi ajoutent que l'universalité transculturelle se distingue par l'idée de potentialité. Pour justifier cette idée, ils ont étudié l'œuvre d'Ook Chung, intitulé *Kimchi*, qualifié par Gilles Dupuis de transculturelle. Dans cet ouvrage, le héros traverse les frontières, il vit « à travers un espace transculturel. »[64]

L'espace frontalier est marqué par la remise en cause de « l'actualité des frontières ». Ces frontières s'établissent au moment où « un mouvement transversal » se réalise entre deux ou plusieurs sémiosphères. L'accès à cet espace frontalier n'est possible que s'il donne lieu à une intervention, une forme de « déterritorialisation ». Shin et Choi déclarent que pour pouvoir traverser une frontière, il faut recourir à la mise en suspension d'une fonction sémiotique majeure.

Le passage entre les sémiosphères est accompagné par l'incertitude. À cause de cette incertitude, toute fonction sémiotique est neutralisée, et par conséquent le lieu devient-il indéterminé. Pour passer d'une sémiosphère à l'autre, il est nécessaire de traverser cet espace indéterminé. En bref, dès qu'un déplacement intersémiosphérique se présente, il faut passer à un espace incertain, indéterminé. Les chercheurs coréens confirment que tout contact culturel est un processus, des moments « de doute douloureux de la suspension ». Cet état transitoire a sa valeur, a son moment « infiniment potentialisé ». D'après Shin et Choi,

64 *Ibid.,* p. 107.

> l'espace transculturel peut être considéré comme le champ de potentialités infinies dans la mesure où il permet une sorte d'expérimentation esthétique à travers laquelle une « autre » forme de vie est rendue possible. […] dans un espace frontalier, tout est indéterminé parce que tout est possible. [65]

Les auteurs développent ensuite la troisième spécification de l'espace transculturel, celle de l'espace potentiel. Ils constatent que ce qui est potentialisé, c'est ce qui peut se produire sous différentes formes de métissage ou d'hybridité. Cet espace potentiel est le champ qui renferme une dimension esthétique, où la « possibilité potentielle du culturel » peut être exprimée. Pour Shin et Choi, l'espace transculturel est *frontalier, indéterminé* et *potentiel*. Ils arrivent à la conclusion que le transculturalisme a « un sens d'universalité potentielle ». Aussi, en réexaminant la question de l'identité culturelle dans un cadre esthético-politique, les auteurs veulent-ils soutenir la thèse de la diversité culturelle[66].

Ce parcours critique autour du topos transculturel, développé par Shin et Choi, nous montre la nécessité d'identifier cet espace potentiel plus en détail, puisqu'il nous faut tenir compte de son caractère universel concret. Leur approche nous inspire pour poursuivre des recherches en nous concentrant sur l'espace transculturel dans la dramaturgie québécoise. Nous voudrions délimiter leurs dimensions superposées.

En restant sur les traces de Walter Moser pour développer une analyse géocentrée, nous considérerons la transculture comme le résultat du processus de la transculturation, ayant les caractéristiques suivantes : elle peut se présenter aux niveaux micro et macro, se mouvoir verticalement et horizontalement comme le désigne Wolfgang Welsch, et transgresser « au-delà et à travers » les frontières d'après Fulvio Caccia. À l'aide de certains éléments de la géocritique de Bertrand Westphal, principalement celui de la *transgressivité*, et en l'exploitant dans le contexte de la dramaturgie québécoise, nous tenterons d'élaborer *l'espace transculturel*. Dans le même ordre d'idées, nous partirons de la question suivante : l'individu devient-il transculturel dans un espace considéré transculturel à l'état de la transgressivité dérivante, faisant son va-et-vient dans différents champs, qu'ils soient esthétique, culturel ou linguistique ? Westphal précise en effet : « Les effets de cette transgressivité engagent également […] chaque littérature qui prend appui sur le discours de minorités (ethniques, sexuelles, religieuses) contraintes de transgresser le discours dominant afin d'accéder à la parole. »[67] Nous essayerons à notre tour de répondre à cette question posée par notre hypothèse de départ en délimitant les traits les plus caractéristiques de la *transgressivité transculturelle*. Par la suite, nous aurons pour but de décrire les mouvements et les directions de la transgression, de localiser les différents seuils envisageables à partir des points de vue différents et multifocaux du contexte québécois, et ce, afin de pouvoir circonscrire l'espace transculturel en tant que tel. Concernant sa notion de transgressivité, Westphal ajoute :

---

65 *Ibid.,* p. 109.

66 *Ibid.,* p. 107.

67 WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace,* Paris, Les Editions de minuit, 2007, p. 78.

> […] la transgressivité est égale à elle-même, car elle se présente comme la seule constante dans un environnement ouvert à la transgression, à la digression, à la prolifération, à la dispersion, à l'hétérogène. […] La transgression correspond au franchissement d'une limite au-delà de laquelle s'étend une marge de liberté. Lorsqu'elle se transforme en principe permanent, elle se mue en transgressivité. […] Mais la transgression est également dans l'écart, dans la trajectoire nouvelle, imprévue, imprévisible. Elle est centrifuge, car on fuit le cœur du système, l'espace de référence. [68]

Dans l'état de transgressivité qui dériverait d'une transgression culturelle, esthétique ou linguistique, nous espérerons pouvoir identifier et préciser l'espace transculturel. Où est-il possible de transgresser ? Le seuil d'un espace considéré comme « perpetuum mobile »[69] est-il le point de la transgression à un moment donné ? Déterminerait-il les directions de la reterritorialisation et de la déterritorialisation[70] de l'individu ? Même l'individu peut devenir un agent transgressif, « un individu nomade et polyculturel »[71], du moment où il se libère et se débarrasse des codes figés de telle ou telle culture, du passé individuel ou collectif. Le seuil remplira le rôle du déstabilisateur, celui qui déséquilibre le centre et qui deviendrait par conséquent flou et mobile. Ce centre se mettra à bouger avec les périphéries, étant elles aussi espaces *navicules*[72], ceux des communautés culturelles ou des réalités socio-culturelles. Il nous semble que le processus de transgresser d'une culture à l'autre conduisant à la transculture ressemble beaucoup à des processus de transgression westphalienne qui mène à la transgressivité, comme il le développe dans la théorie de la géocritique. Les espaces se rencontrent et ils rivalisent entre eux, en interagissant et en bougeant sans cesse. La fréquence de leurs interactions et la rivalité des espaces déterminent le degré de la transgressivité. Au moment où une transgression a eu lieu, il y a un passage du seuil. Mais il faut savoir où se trouve ce seuil dont la localisation est difficile à cerner à cause des espaces en perpétuel mouvement. Nous espérons à la fin de ce projet découvrir si la transgression d'un transfert culturel, esthétique ou linguistique entre les différents *îlots*[73] nous mène à un état de transgressivité, bref à l'espace transculturel !

La liberté d'aborder la notion de transculture d'une manière non prescriptive nous permettra d'affronter *l'espace transculturel* avec notre propre grille d'analyse tirée de la géocritique transculturelle.

---

68 *Ibid.,* p. 80-81.

69 *Ibid.,* p. 78.

70 Termes de Gilles Deleuze et Félix Guattari, reprenant par Bertrand Westphal.

71 WELSCH, Wofgang, *op.cit.,* p. 201.

72 Le terme de Bertand Westphal.

73 Le terme de Bertrand Westphal.

Les miroirs multipliés[74] de la dramaturgie québécoise

Les pièces de théâtre choisies pour notre étude à l'époque de la discussion de la notion de transculture dans le contexte québécois serviront de références afin de délimiter les traits caractéristiques d'un espace transculturel.

Les années 1980 voient apparaître une nouvelle génération d'auteurs déterminés à repousser les limites du théâtre et à prendre place sur l'avant-scène artistique. Les auteurs font alors émerger un nouveau style d'écriture dramaturgique. Les éléments clés de ce renouveau dramaturgique sont l'autoréférentialité, l'autoreprésentation et l'intertextualité[75]. Ils indiquent un retour au texte, ainsi qu'une rupture de la linéarité du récit qui ne respecte plus l'ordre chronologique des événements, la fragmentation des personnages qui n'auront plus nécessairement d'individualité propre, ainsi que l'emploi de références (directes ou non directes) à d'autres textes dramatiques. On délaisse l'usage de la langue populaire pour revenir à une autre forme d'expression plus littéraire et plus correcte, sans abandonner cependant l'expérimentation sur la langue.

Les thèmes privilégiés seront davantage individuels et intimes. « L'accent est mis désormais sur l'esthétique – littéraire, dramaturgique, théâtrale – plutôt que sur la portée sociale des textes »[76]. Cette nette rupture avec les thématiques plus collectives des décennies précédentes sont considérées comme une étape charnière dans l'évolution du théâtre actuel au Québec.[77] Les « auteurs migrants » ont apporté une nouvelle dimension à la culture francophone. Pendant cette époque-là, plusieurs auteurs québécois, n'étant pas d'origine étrangère[78], s'orientent vers l'exploration des différentes communautés culturelles et envisagent des relations interculturelles. Il existe alors un désir d'approcher différemment le corpus littéraire. Les catégories utilisées auparavant telles que *ethnique, transculturelle, néo-québécoise, immigrante, postcoloniale, multiculturelle, post-nationale* seront modifiées. Le terme technique désormais accepté est celui de l'*écriture migrante*.

Ce sont les années 1980 qui ont donné une nouvelle dimension à l'écriture migrante au Québec. Les écrivains majeurs de cette période sont, pour la plupart, établis au Québec depuis quelques années déjà et ont vécu une implication sociale différente de leurs prédécesseurs. Les auteurs de cette vague ne se contentent pas de s'impliquer dans le milieu littéraire, leurs œuvres sont en relation avec la réalité socioculturelle et ils s'investissent aussi davantage dans la société en général. L'écriture migrante recouvre les

---

74 GODIN, Jean-Cléo, Création et réflexion: le retour du texte et de l'auteur, LAFON, Dominique (dir.) *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, 2001, p. 57.

75 *Ibid.,* p. 58.

76 ANDRES, Bernard et RIENDEAU, Pascal, La dramaturgie depuis 1980, dans HAMEL, Réginald (dir.), Panorama de la littérature québécoise contemporaine, Montréal, Guérin, p. 210.

77 OUELLET François et GREIF Hans-Jürgen, *La littérature québécoise 1960-2000*, Montréal, L'Instant même, 2006, p. 119.

78 Comme Robert Lepage, Francine Noël et Monique Proulx.

concepts de la déterritorialisation, du nomadisme et de l'hybridité ainsi que de l'exil, de l'aliénation et du déracinement. C'est un processus dynamique en perpétuel mouvement par lequel l'individu se transforme et est transformé par son nouvel espace d'habitation ou d'écriture.

Le théâtre québécois se montre de plus en plus international, influencé par des dramaturgies européennes, américaines, orientales ou africaines. Cependant, l'usage de la langue reste l'un des caractères les plus particuliers :[79]« […] la langue théâtrale est le terrain de fertiles inventions poétiques, les auteurs aiment jouer avec elle, la tordre, le faire entendre autrement. »[80] Les premières périodes du théâtre moderne ont été surtout influencées par la dramaturgie classique en France. Les scènes des années soixante et soixante-dix ont découvert le héros québécois authentique. La représentation de la société québécoise a aidé à illustrer l'identité québécoise.[81] Les dramaturges des années quatre-vingt s'écartent des sujets politique et social. Les auteurs se tournent vers une nouvelle forme d'expression, vers la création collective. Les sujets préférés de cette époque sont le questionnement identitaire (la critique des modèles sociaux) et l'intimité (les préjugés homophobes) en introduisant une nouvelle esthétique marquée par l'imaginaire, le rêve et la quête poétique de la beauté. Lors des années quatre-vingt-dix, d'une part on assiste à un théâtre socialement engagé, d'autre part à l'apparition d'une écriture poétique, métaphorique et formaliste. Les tons et les styles sont mélangés. Certains auteurs se réfèrent aux autres cultures et aux langues étrangères : « […] On observe un changement de valeur lié à l'altérité : cette génération d'artistes se sent « autre », mis au banc de la société, ce qui la rend d'autant plus sensible à l'autre, à sa différence. »[82]

La thèse présentera, à travers des pièces de la dramaturgie québécoise, une époque où la vie artistique du Québec, devenue de plus en plus moderne et ouverte au monde, est entrée dans une nouvelle ère. Nous ferons ce constat non seulement au quotidien, mais aussi en observant le mode d'expression des artistes, qu'ils soient issus de milieux et/ou de cultures diverses (francophones ou anglophones, immigrés ou québécois, bourgeois ou ouvriers, urbains ou campagnards, femmes ou hommes). Cette créativité issue de la diversité ainsi que d'une richesse culturelle et artistique accrue a su instaurer des critères donnant lieu à une esthétique mondialement reconnue.[83]

Dans la thèse, nous proposons d'étudier l'espace transculturel sous son aspect esthétique à travers des pièces de théâtre écrites par des écrivains québécois d'origines différentes. Nos recherches se concentreront sur le changement de la *perception et de la description*

---

79 LESAGE, Marie-Christine, La dramaturgie québécoise contemporaine : petits instantanés d'un paysage dramatique en pleine transformation, Pausa 32, n° 32, mai ; p. 45-59.

80 LESAGE, Marie –Christine*, op.cit.,* p. 45.

81 La pièce la plus emblématique de cette période est *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay. Elle a été rédigée en joual, une langue de « l'oralité et d'un parler pauvre et anglicisé ». LESAGE, p. 46.

82 *Ibid.,* p. 47.

83 L'œuvre la plus réputée est celle de Robert Lepage.

de l'espace survenu au cours des années soixante-dix. L'originalité de la thèse consistera à décrire certains espaces transculturels québécois des années 1975 à 1996, correspondant à la parution de la revue interculturelle *Dérives* et à la revue transculturelle *Vice Versa*. Cette période, marquée par deux grands référendums influençant les modes d'expression artistique, donne naissance à une nouvelle génération d'auteurs dramatiques qui voulaient redessiner les frontières artistiques du Québec. Ces jeunes auteurs nous dévoileront par la suite une nouvelle écriture dramaturgique.

Les recherches s'organiseront autours de trois axes principaux[84], 1. espaces intimes ; 2. espaces syncrétiques [85] ; 3. espaces cosmopolites, se développant dans le contexte transculturel. Elles consisteront à comparer plusieurs pièces : les pièces de David Fennario (*Balconville*) et de Larry Tremblay (*Le Dragonfly of Chicoutimi*) seront prises en considération pour capter les espaces *intimes* ; les pièces de Marco Micone (*Gens du silence,*) et d'Abla Farhoud (*Les filles du 5-10-15¢*) aideront à établir les espaces *syncrétiques* ; le chef-d'œuvre de Robert Lepage (*La Trilogie des dragons*) nous fera découvrir les espaces *cosmopolites*. L'analyse sera effectuée à l'aide de concepts provenant d'une nouvelle critique et méthodologie littéraire, la *géocritique*[86] de Bertrand Westphal, basée sur les dimensions superposées (linguistiques, socio-culturelles et psychologique) dans le texte.

Nos recherches basées sur la géocritique visent trois objectifs principaux. Tout d'abord, établir différentes perceptions et points de vue des différentes cultures, personnages et écrivains en jeu. Cette représentation sera évoquée en éclairant l'espace sous différentes perspectives. Deuxièmement, elle servira à ajouter au corpus de la géocritique un inventaire des espaces transculturels perçus dans le monde dramatique. Enfin, elle permettra d'esquisser une cartographie géocriticienne des espaces transculturels. Il est clair qu'il n'est pas possible de rendre compte de toutes les dimensions de l'espace transculturel, mais nous envisageons tout de même d'en esquisser quelques caractéristiques provenant du champ théâtral.

---

84 Les trois axes ont été établis par nous, s'inspirant de la réflexion géocritique.

85 Nous considérons ici dans le sens que donne le dictionnaire Larousse pour le mot syncrétisme*: relatif au syncrétisme, une synthèse de deux ou plusieurs traits culturels d'origine différente, donnant lieu à des formes culturelles nouvelles*

86 WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique mode d'emploi*, Paris, PULIM, 2000.

1 L'APPROCHE GÉOCRITIQUE DU TEXTE DRAMATIQUE

1.1 La spatialité géocriticienne du texte dramatique

Nos recherches visent surtout à analyser les espaces dans la dramaturgie québécoise à travers les paramètres de la géocritique avec le support de la théorie de Wolfgang Welsch portant sur la transculturalité. La méthodologie de la géocritique est géocentrée et interdisciplinaire. La géocritique sort du domaine littéraire pour s'appuyer sur d'autres disciplines s'ouvrant sur la question de l'espace, comme la géographie, la philosophie, la psychanalyse, la linguistique et la théâtrologie. La théorie de Welsch nous aidera à formuler la définition de nos catégories établies et les grilles d'analyse afin d'identifier l'espace transculturel à l'œuvre dans les pièces étudiées.

Certains géocriticiens choisissent plutôt de qualifier leur approche de multidisciplinaire en alléguant par exemple que « son avantage consiste dans la démonstration du potentiel inouï des diverses disciplines juxtaposées, l'une complétant voire déplaçant l'autre, en vue d'une recherche hétérogène. »[87] La base théorique de cette thèse s'inscrira dans une perspective interdisciplinaire et multidisciplinaire, en parvenant à la délimitation de l'espace transculturel grâce à un langage n'appartenant à aucune discipline spécifique mais à l'aide des termes techniques empruntés à plusieurs disciplines.

La théorie de la géocritique de Bertrand Westphal constitue la base méthodologique de cette thèse. Le cadre théorique aura pour but de dévoiler le développement de la fonction et du fonctionnement de l'espace humain dans la dramaturgie québécoise, l'espace dit transculturel principalement, à l'aide de l'élément transgressif. En essayant de cerner la spécificité de l'espace transculturel dans les champs dramaturgique (au niveau du texte) et théâtral (au niveau scénique), nous tenterons, avec l'intégration de divers outils géocritiques – multifocalisation, spatio-temporalité et polysensorialité – à analyser les éléments qui concourent à la description, à la présentation et à la perception de l'espace.

La géocritique est une nouvelle méthode littéraire en développement. Au début de l'été de l'année 2013, l'Université de Limoges, sous la direction de Bertrand Westphal, a organisé un colloque où plusieurs pistes de réflexion furent envisagées. La géocritique est toujours en train de chercher des corpus possibles et sa propre position à la croisée des disciplines – littérature, géographie, urbanisme, tourisme ou autres. Avec la perspective géocriticienne, mais aussi avec le concept transculturel de Welsch en arrière-plan, il sera

---

[87] HARMATH, Erzsébet, Andreï Makine, *Géopoétique d'un écrivain mineur*, thèse de doctorat, Université de Szeged, 2011, p. 25

possible d'aborder les caractéristiques des espaces transculturels superposés de la diversité québécoise.

La géocritique ouvre de nouvelles perspectives sur les études des espaces humains représentés dans la littérature. Elle s'appuie surtout sur l'étude de leurs interactions. Étant une méthode interdisciplinaire, l'étude géocritique permettra une approche hétérogène (issue entre autres de la littérature, de l'anthropologie, de la linguistique et de la psychologie) portant sur l'analyse de l'espace. Puisqu'il n'existe pas à ce jour, d'un point de vue géocritique, d'études approfondies touchant à la perception et à la description des espaces humains présentés dans la dramaturgie québécoise, nous allons procéder à l'analyse *des espaces représentés* comme des espaces intimes (espaces de seuil et espaces de transgression), des espaces syncrétiques (espaces de silences et espaces féminins) et des espaces cosmopolites (espaces transculturels et espaces interculturels) dans les textes. Nous allons développer nos réflexions autour des prémisses géocriticiennes.

Au cours de nos recherches quelques questions se sont naturellement posées : Comment la géocritique aide-t-elle à dévoiler tel ou tel espace dans la dramaturgie ? Comment peut-elle donner un cadre théorique permettant d'identifier des espaces, applicable à l'analyse des espaces de la représentation ? Malgré les intérêts des géocriticiens qui pensent que, du fait que l'espace est prépondérant dans le monde théâtral, la géocritique trouvera un terrain d'application, nous observons à l'analyse que cela n'est pas si évident. Même si la géocritique nous donne un cadre théorique très riche qui nous permet d'approcher et d'identifier les espaces représentés, elle n'est pas forcément suffisante pour une analyse des espaces de la représentation. La particularité et la complexité du théâtre font que deux espaces s'y côtoient et se superposent, celui du récit (l'espace dramatique) et celui de la scène (l'espace scénique).

Il nous faut « une boîte à outils »[88] pour pouvoir décrypter les espaces transculturels créant les visions qui étaient passées par le prisme de l'auteur et du lecteur. La géocritique est cette boîte à outils et c'est à nous de la remplir avec les outils nécessaires à notre analyse.

1.1.1 L'approche géocritique et ses éléments

En l'an 2000 Bertrand Westphal dirige un recueil d'articles intitulé *La géocritique mode d'emploi.* Il lance ses idées fondamentales dans son essai, mettant en avant ses réflexions émanant d'une nouvelle approche géocentrée, celle de la géocritique. Westphal se réfère dans son article à des espaces imaginaires présents dans divers romans. Quelques années plus tard, en 2007, il se met à exposer les prémisses de la nouvelle théorie dans son ouvrage *Réel, fiction, espace.*

---

88 FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits, vol. II,* Paris, Gallimard, 1994, p. 523.

En 2009, Christiane Lahaie a élargi le domaine d'application de cette méthode en l'adaptant et en y ajoutant les lieux de la géographie intime aux lieux proprement géographiques.

Robert T. Tally, en 2010, a proposé de développer de nouveaux modèles théoriques et critiques afin de mieux comprendre la manière dont les auteurs « cartographiaient » le monde. Dès la présentation de ses premières intuitions, la géocritique nous convie à un discours de plus en plus élargi.

Puisqu'il n'existe pas à ce jour, selon l'état de nos recherches, d'études fouillées portant sur la perception et la description des espaces humains représentés dans la dramaturgie québécoise, nous avons décidé d'un point de vue géocritique d'accomplir notre analyse spatiale dans cette direction. Rocío Gonzalez Naranjo, chercheur à l'Université de Limoges auprès de l'atelier scientifique de Bertrand Westphal, dans son article intitulé « Géocritique et théâtre : un nouveau regard »[89], envisage une analyse géocriticienne portant sur le genre dramatique.

L'approche géocritique est littéraire – prenant appui sur le texte pour trouver l'interaction entre l'œuvre et l'espace humain, elle est dynamique – parce que les espaces humains dans leur non-totalité sont considérés comme des agents toujours changeables. Elle cherche à dévoiler ces agents, elle permet la confrontation de deux ou de plusieurs visions, elle met en relation plusieurs cultures concernant le même espace, elle permet de cartographier des îlots culturels par l'examen des espaces humains via des textes des dramaturges du corpus, elle donne une perception d'un monde ou de mondes plus colorés et elle suscite un intérêt pour identifier ces mondes.

À propos de notre projet, les points cardinaux de l'approche géocritique[90] sont la multifocalisation, la polysensorialité, la spatio-temporalité et la transgressivité.

Au sujet de la multifocalisation, ou « sortir de ses foyers[91] », Westphal explique qu'elle est centrée sur la vision de l'étranger. Il faut délaisser la position de l'homme occidental, qui tend à percevoir le monde comme assez stable et distinct. Plus on s'éloigne du centre, plus le clivage se relativise, on assiste dès lors à une recomposition des espaces. Westphal donne comme exemple historique l'effet qu'a apporté la signature du traité de paix établi à Trianon (Versailles) ou la chute du Mur de Berlin qui divisait l'Europe libre et communiste et qui ont eu pour effet de redessiner la carte de l'Europe centrale. Les points de vue changeaient selon de quel côté du mur on se trouvait.

La géocritique doit s'appuyer sur un corpus diversifié et élargi, constitué d'œuvres dont le point de vue peut être soit *endogène* (l'autochtone), soit *exogène* (le voyageur) soit *allogène* (personne qui s'est « sédentarisée » dans un endroit qui ne lui était pas familier

---

89 GONZALEZ NARANJO, Rocío, *Géocritique et théâtre: un nouveau regard,* LÉVY, Clément et WESTPHAL, Bertrand (dir.) Géocritique: État des lieux, Geocriticism: A Survey, Pulim, Collection Espaces humains, Limoges, 2014, p. 177-183.

90 WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace*, Paris, Les Editions de minuit, 2007

91 *Ibid.,* p. 200.

mais qui n'est plus empreint d'exotisme pour elle). Les interactions entre les différentes perspectives amèneront *une compréhension dialogique* de l'espace. Il est nécessaire de décrire l'espace de référence – dans notre cas l'espace transculturel – sous des angles multifocaux. Ce territoire, perçu sous différents points de vue, commencera à osciller. Westphal avance « qu'il y a presque autant de mondes que de regards »[92] pour souligner le caractère multifocal de sa perception du monde. « C'est [l'] interface, explicitée par l'évolution culturelle des dernières décennies postmodernes, que la géocritique se propose de sonder. »[93]

Quant à la polysensorialité, il faut souligner que tous les sens sont importants et présents dans la perception de l'espace. La prééminence du regard sur les autres formes de perception sensorielle n'est pas culturellement universelle, *la description du lieu doit s'ouvrir aux dimensions tactile, olfactive et auditive* afin de combattre la dominance visuelle. Westphal constate que la lecture demande tous les organes pour saisir, visionner ou pénétrer le monde qui nous entoure. Il ajoute que la géocritique servira à

> […] jeter un regard neuf, […] prêter une oreille attentive et […] être à l'écoute des vibrations sensorielles du texte[94] ». […] lorsqu'on écrit, peint ou filme, on inscrit le texte dans un schéma visuel, olfactif, tactile, auditif dont l'extrême variabilité, déjà notée par les géographes et les sémiologues, est étroitement déterminée par le point de vue […][95]

L'angle stratigraphique est nécessaire pour examiner l'impact du temps et de ses différentes strates sur la perception de l'espace doté d'une mémoire culturelle et individuelle. Le lien entre le temps et l'espace est constitué par l'accumulation de plusieurs couches temporelles. Les différentes strates sont capables de se réactiver à tout moment sur la perception de l'espace. Selon Westphal, dans l'ère postmoderne, « la fragmentation des coordonnées de l'existant a provoqué un égarement dans le temps et dans l'espace ».[96] C'est la démultiplication de l'unitaire qui organise la représentation de la temporalité postmoderne et gouverne l'ensemble de l'existant, menant à la pluralité, à l'hétérogène. Pour confirmer sa vision, Westphal cite à ce sujet Prigogine et Stengers : « Chaque être complexe est constitué par une pluralité de temps branchés les uns sur les autres selon des articulations subtiles et multiples. »[97] C'est la fin de « la métaphore fluviale », on est parvenu à l'ouverture d'une nouvelle ère d'exploitation.

Nous devons souligner que la transgressivité est l'élément le plus pertinent pour notre analyse. Selon Westphal, la transgression d'un seuil se produit de deux façons : d'une part comme *limes* (une ligne d'arrêt qui forme une frontière), d'autre part comme *limen* (une frontière poreuse destinée à être franchie) qui débouche à de nouveaux seuils. Il explique

---

92 *Ibid.,* p. 205, Citation originale de MUNIER 1995, p. 23.

93 *Ibid.,* p. 190.

94 *Ibid.,* p. 199.

95 *Ibid.*

96 *Ibid.,* p. 62.

97 *Ibid.,* p. 28.

également que la transgression ne peut pas être considérée comme « un acte volitif ». La transgression, dans l'Antiquité par exemple, démontrait que si le franchissement du seuil d'une maison était bien maîtrisé, il signifiait un rapprochement, dans le cas contraire l'hostilité, l'agression. La transgression, d'après Westphal, est liée à la mobilité et elle est « le propre des passants à l'âme arlequine de Serres, des nomades de Deleuze et de Guattari, de tous ceux que rebutent la stase et la sédentarité. La transgression spatiale porte sur les petites unités, et jusque sur la sphère d'intimité ».[98] Westphal résume à partir des approches portant sur la dénomination du domaine que chacun se différencie selon la discipline[99]. Cependant dans tous les cas, le point commun c'est l'instabilité, car l'espace ne peut être caractérisé par l'immobilité. La transgression suit et entraîne le mouvement. Elle est « un résultat d'oscillation, […] quand elle est réputée permanente, […] elle devient un état. L'état de transgressivité caractérise les forces agissant continûment sur les espaces hétérogènes, qui font d'eux un multiple *territoire de germination* (terme de Paola Zaccaria) »[100].

1.1.2 Les définitions spatiales

Pour la perception de l'espace, les concepts philosophiques de la centralité et de l'étendue (Kant et Merleau-Ponty) sont pris en considération. Le concept phénoménologique se définit à partir du corps, ici et maintenant ; c'est le corps qui sert de centre, et par conséquent de point de départ de la perception. [101] Cette conception philosophique correspond à notre réflexion concernant le changement du centre par le mouvement du Moi, par rapport à l'Autre. En localisant le seuil de la transgression, nous pouvons définir les catégories spatiales.

Pour pouvoir établir des catégories de l'espace transculturel, nous allons faire appel au concept de la transculturalité du philosophe allemand Wolfgang Welsch. Il a décrit dans son article intitulé « Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today » que la transculturalité se réalise au niveau *macro*, ce qui résulte de la différenciation interne des cultures modernes, mais se produit aussi au niveau *micro,* qui est la forme transculturelle des individus. *Le niveau macrotransculturel* est abordé à partir du système de la culture nationale, *le niveau microtransculturel* à partir de l'expérience individuelle. Welsch affirme que de l'entrée et du mouvement du transfert culturel, que ce soit du bas ou du haut, résultera la transculturalité. Il constate qu'au niveau macrotransculturel les cultures postmodernes portent en elles les signes d'hybridité. Les cultures contiennent en elles

---

98 *Ibid.,* p. 77.

99 « Sémiosphère » pour Lotman, « territoire » pour Deleuze et Guattari, « Borderlands ou La Frontera » pour Anzaldúa, une matrice pour toutes transgressions et transitions. *Ibid.,* p. 78.

100 *Ibid.,* p. 78-79.

101 LAHAIE, Christiane, *Les mondes brefs,* Montréal, L'instant même, 2009, p. 25-26.

d'autres cultures ou leurs satellites au niveau de la population, du commerce et de l'information. Au niveau microtransculturel, pour la plupart des individus, les connexions culturelles sont déterminantes à partir des informations culturelles. L'axe horizontal transculturel est caractérisé par les interactions entre les unités (culturelle, socio-culturelle ou linguistique) ; à l'intérieur du niveau, l'axe vertical représente les communications entre les deux niveaux.

Welsch prétend que la transculturalité au niveau macro est la conséquence d'une différentiation intérieure et d'une complexité intérieure au sein des cultures modernes. Ces dernières contiennent de nombreuses façons de vivre et de nombreuses vies culturelles qui s'interpénètrent mutuellement ou qui proviennent l'une de l'autre. Les *espaces cosmopolites* se produisent au niveau macrotransculturel et interagissent non seulement entre eux mais aussi, hors du contexte transculturel des dimensions superposées, avec des espaces de simples rencontres et de contacts sans influences réciproques considérables, considérés comme interculturels.

Le niveau micro de la transculturalité provient de ce que les individus (le(s) Moi(s)), sont des hybrides culturels, chaque individu se formant par des attachements multiples. Ils interagissent entre eux en formant ainsi une transculturalité interne. D'après Welsch, s'ils acceptent leur transculturalité interne, ils seront capables d'accepter la transculturalité externe. Les *espaces intimes* seront identifiés et examinés dans cette perspective.

Dans notre analyse, ce sont les *espaces syncrétiques* des cultures modernes qui sont interconnectées. Conformément à Welsch, la façon de vivre de ces cultures ne se limite pas aux frontières culturelles nationales, elles les « transgressent » et se retrouvent dans d'autres cultures. Pour chaque culture, les autres cultures sont parvenues en quelque sorte au sein de la culture au niveau de la population, du commerce et de l'information. Ces espaces bougent entre les deux niveaux transculturels.

1.2 Les dimensions transculturelles superposées

1.2.1 La dimension linguistique transculturelle

Bert Peeters, dans son article intitulé « Le transculturel : Sémantique, Pragmatique, Axiologie »[102], a instauré les fondements d'une approche systématique du transculturel en linguistique. Les fondements de la linguistique transculturelle sont basés sur la pragmatique, la sémantique et l'axiologie transculturelles.

---

[102] PEETERS, Bert, Le transculturel : Sémantique, Pragmatique, Axiologie, La linguistique, Presses Universitaires de France, 2003/1 (Vol. 39), p. 119-135, http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=LING_391_0119

L'essayiste souligne que les analyses portant sur les modèles traditionnels de la communication se réalisent dans les conditions idéales. Pourtant, dans de nombreux cas « l'acte interprétatif » finit par échouer. Ces échecs communicatifs se réalisent en situation *endolingue* et *exolingue*.[103] Selon Peeters, ces échecs en situation exolingue proviennent « d'un conflit au niveau des normes communicatives et des valeurs culturelles des participants de l'interaction. »[104] Tout d'abord, pour capter ces échecs communicatifs, il précise la notion d'« interlangue ». Il la définit comme une langue parlée par un alloglotte[105] en situation exolingue. L'interlangue se distingue par l'usage défectueux des normes et des valeurs linguistiques convenues. L'identification et la description de ces valeurs et de ces normes nous aideront à comprendre les espaces linguistiques dans un contexte transculturel.

En se référant à Bernard Py, Peeters critique le postulat traditionnel de la réalité linguistique qui prétend qu'il « existe un code unique, accessible de manière égale à tous les participants à la même activité de communication » et que ce code est « stable, complet, univoque et achevé »[106], en présumant que les interlocuteurs « se comportent comme s'ils partageaient vraiment de manière égale un même répertoire verbal. »[107] Dans une situation endolingue, des interlocuteurs du même contexte sont persuadés que les autres utilisent le même code qui sert de base à la « coopération » linguistique. Peeters précise qu'en situation exolingue ce n'est pas le cas. Au moment où un locuteur parle sa première langue, et que cette dernière est la seule langue bien maîtrisée, lors d'un acte communicatif avec un alloglotte qui possède une autre langue comme première ou seule langue, l'on ne peut pas parler d'un acte communicatif balancé. Dans ce cas-là, pour l'alloglotte le code unique n'existe pas. L'accès au code est inégal. Le code de l'alloglotte est instable, incomplet, ni achevé et ni univoque. L'alloglotte se sert alors d'une interlangue.

Pour pouvoir comprendre l'espace linguistique dans un contexte transculturel, il faut d'abord identifier l'usage d'une interlangue, qui varie selon les individus, les circonstances socio-culturelles et le niveau d'éducation. Parmi les caractéristiques les plus saillantes, on décèle un processus de révision, de modification et de développement, non seulement au niveau lexical mais aussi culturel du locuteur natif. L'alloglotte doit faire face perpétuellement à un processus de « néocodage » afin d'approcher le locuteur natif.

> L'interlangue est une entité linguistique unique, et non une distorsion de la langue du locuteur natif. Plutôt que distorsion, il y a parenté. L'interlangue est *apparentée* à d'autres codes ou systèmes, plus

---

103 *Ibid.,* p. 119.

104 *Ibid.*

105 Alloglotte c'est celui qui parle une langue différente de celle du pays considéré.

106 PY, Bernard, La conversation exolingue et la construction de la langue, Pratiques sociales et médiations symboliques, GROSSEN, Michèle et PY, Bernard (éd.), Bern, Peter Lang, 1997, p. 203.

107 PY, Bernard, Quelques remarques sur les notions d'exolinguisme et de bilinguisme, Cahiers de praxématique, 25, 1995, p. 81.

> particulièrement, mais peut-être pas exclusivement à la langue du locuteur natif, sur laquelle elle est modelée et vers laquelle elle évolue, ainsi qu'à la première langue de l'alloglotte, laquelle demeure un point de référence et une source possible d'interférences. [108]

Dans cette situation exolingue deux codes interviennent. L'identification de l'interlangue dans les dialogues utilisés dans les pièces de théâtre permettra d'aborder l'espace linguistique du contexte transculturel.

Afin de cerner cet espace linguistique dit transculturel, nous devons mentionner également les postulats de la pragmatique transculturelle établis par Anna Wierzbicka.[109] Les principes de la pragmatique transculturelle s'appuient sur la divergence des normes communicatives et des valeurs culturelles. Wierzbicka recourt à la pratique des « mots clés »[110]. Ces mots ont sémantiquement un statut différent par rapport aux autres, générant une signification culturellement plus « chargée » que d'autres mots.[111]

L'étude des mots clés portera sur une compréhension plus profonde des valeurs culturelles, spécialement dans « des interactions verbales en situation exolingue […] et aussi par un processus d'extrapolation sur les normes communicatives que ces valeurs sous-tendent »[112]. Grâce à des critères établis par Anna Wierzbicka nous pouvons reconnaître des mots clés. Elle souligne le critère de la fréquence d'un mot clé qui est « relativement commun ». Ce mot apparaît surtout dans les expressions idiomatiques ou dans des proverbes, dans des aphorismes, dans les paroles des chansons, ainsi que dans les titres. Peeters y ajoute également les emprunts directs dans d'autres langues, sans les traduire.[113] Nous allons récupérer les mots clés qui sont directement liés à des valeurs culturelles et à l'aide desquels nous déterminerons une caractéristique importante de la dimension superposée linguistique. Ces mots-clés serviront de base du translangage utilisé par certains individus dans un espace transculturel.

---

108 PEETERS, Bert, *op.cit.,* p. 122.

109 WIERZBICKA, Anna, Cross-cultural pragmatics. The semantic of human interaction, Berlin, Mouton de Gruyter, 1991, p. 69

110 Le lexicologue français Georges Matoré avait pour but de présenter une société à travers son vocabulaire. Il parlait de « mots témoins », le symbole matériel d'un fait spirituel important, […], le symbole d'un changement, d'un ordre social, idéologique, économique et esthétique et « mots clés » désignant un être, un sentiment, une idée, vivants dans la mesure où la société reconnaît en eux son idéal » MATORE, Georges, La méthode en lexicologie, Domaine français, Paris, 1953, p. 68 Wierzbicka utilise l'expression de « mot clé » dans un sens différent.

111 PEETERS, Bert, *op.cit.,* p. 129.

112 *Ibid.*

113 *Ibid.,* p. 130.

1.2.1.1 Le langage transculturel est un translangage[114]

Le langage transculturel ne représente pas un lexique que l'on peut vérifier dans les dictionnaires. D'après les idées transdisciplinaires du physicien-philosophe Basarab Nicolescu, le mot est « le lieu de rencontre entre le continu et le discontinu, entre le vécu et la pensée, entre l'actualisation et la potentialisation, l'homogénéité et l'hétérogénéité »[115], introduisant une « suite, une conséquence d'une expérience. »[116] Ce langage est considéré universel parce qu' « il rend possible le dialogue entre les cultures qu'elle traverse et incarne la possibilité de les dépasser. »[117]

Chaque communauté linguistique ou culturelle a son propre scénario culturel. Certains concepts sont absents dans certains scénarios culturels, ce sont des réalités inexistantes dans une autre langue. Les personnages qui utilisent deux ou plusieurs langues ont la possibilité d'avoir accès à des réalités linguistiques et culturelles différentes. L'exercice du changement du code a ainsi pour but de remplir les lacunes conceptuelles et culturelles.[118]

Des cultures différentes disposent de scénarios émotionnels divers. Les personnages bi- ou multilingues sont capables de modifier leur code linguistique pour mieux exprimer leurs sentiments, ils recourent alors à un scénario émotionnel différent.[119] Tel ou tel mot peut désigner ou déclencher un sentiment ou le souvenir de quelqu'un. Les connotations émotionnelles des mots se différencient selon l'expérience vécue. Ces émotions peuvent porter des significations différentes dans une langue ou une autre. Un sentiment est né dans un espace, vécu dans la compagnie d'une personne ou pendant une activité. Ce sentiment peut être agréable, triste ou terrible. Le mot pour mieux désigner ce souvenir et tout son contexte viendra du vocabulaire de la langue qui décrit le mieux cette expérience.

Si la langue est considérée comme l'instrument reproducteur de la réalité sociale, le choix d'une langue ou le choix de la pratique du changement du code le sont aussi. L'individu se catégorise lui-même, s'identifie par son choix pour reproduire sa réalité et la réalité qui l'entoure. Le changement de code est donc un moyen de se faire catégoriser, de se positionner à l'aide duquel l'individu crée son identité, son rôle et son point de vue.[120]

---

114 TURTUREANU, Aliteea-Balinea, Translinguisme et transculture dans l'œuvre de Nancy Huston, thèse de doctorat, Universitas Napocensis Babes-Bolyai, Cluj-Napoca, 2012, p. 158.

115 NICOLESCU, Basarab, La transdisciplnarté, Manifeste, 1966, p. 98, http://basarab-nicolescu.fr/BOOKS/ TDRocher.pdf

116 TURTUREANU, Aliteea-Balinea, *op.cit.,* p. 158.

117 *Ibid.,* p. 158.

118 WIERZBICKA, Anna, *op.cit.,* p. 69.

119 KOVÀCS, Tímea, A kódváltás törvényszerűségei az « optimalitás » elméleti keretében, communication, http://www.nytud.mta.hu/archiv/eloadasok/kovacs121016.pdf, 16/10/2016

120 *Ibid.*

1.2.1.2 Le langage est l'agencement joueur

La langue de création peut changer selon le sujet, la situation ou le message de communication. Les dialogues entre les personnages du théâtre québécois « *violents, entre forces antagonistes, dynamisent les hantises profondes, irrationnelles pour pouvoir émerger la structure élémentaire de l'identité.* »[121] Deux axes illustrent la trame de la plupart des œuvres dramatiques québécoises : le premier représente une opposition entre un protagoniste qui agit en son nom ou selon les intérêts de la collectivité ; le deuxième est dévoilé par les forces antagonistes, sanctionnant les projets suivis par le même protagoniste. Le protagoniste québécois a deux routes à suivre : celle de l'intégration ou celle de la transgression. D'après Lahaie et Desmeules, lorsqu'un protagoniste est *intégré (phase de transigeance),* il se conforme aux lois d'une société de référence, si non, il est *transgressif (phase d'hostilité).*[122]

Dans un espace transculturel, l'individu réagit d'une façon similaire à la collectivité, à la culture à laquelle il appartient ou de laquelle il se distancie. Le personnage reste *« une figure de papier »*, il ne se comporte pas comme un être réel, bien qu'il agisse de manière à ce que les spectateurs puissent s'identifier avec lui. Il crée un individu fictif en reproduisant la réalité. Le personnage de théâtre a été créé pour remplir un rôle, pour occuper un espace imaginaire, pour illustrer l'humain dans son état normal, ou dans une condition rêvée, utopique.[123]

Certains écrivains québécois utilisent simultanément deux langues dans quelques-unes de leurs œuvres en tant que moyen de communication, malgré le fait que la pratique de création soit différente. Dans ce cas, on témoigne du changement du code linguistique[124], c'est-à-dire qu'à l'intérieur de la même entité linguistique on peut différencier des systèmes et des sous-systèmes linguistiques complètement différents.

Quant à notre corpus, il témoigne du fait que certains écrivains québécois utilisent, dans le même texte, deux ou plusieurs langues. Le bilinguisme littéraire est un choix, une décision prise par l'auteur. La valeur esthétique, le message transmis par ce bilinguisme est très important.[125] Le français québécois est le moyen de création de l'écrivain bilingue. L'écrivain est alors un médiateur culturel représentant son monde unique individuel et

---

121 DESMEULES, Georges et LAHAIE, Christiane: *Les personnages du théâtre québécois*, Troisième titre de collection « Connaître », Les éditions de L'instant même, Montréal, 2000

122 Chez Desmeules et Lahaie la notion du « transgressif » a une connotation différente. Ils considérent « comme intégrés les protagonistes qui se conforment aux lois d'une société de référence, et comme transgressifs ceux qui en bafouent les règles. » *Ibid.,* p. 12.

123 *Ibid.*

124 TODOR, Erika Mária, *A kódváltás és az aszimmetrikus kétnyelvűség nyelvpedagógiai összefüggései*, Magyar Pedagógia 105. évf. 1. szám p. 41-58. (2005) Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem.

125 KÜRTÖSI, Katalin: *A kétágú nyelv oltára – A kanadai magyar költők kétnyelvűségéről*, www.vigilia.hu/200262/kurtosi

collectif. L'existence dans un espace humain, où le moyen de communication repose sur l'utilisation de deux ou plusieurs langues, produit des contacts linguistiques particuliers :[126] la langue de création peut changer selon le sujet, la situation ou le message de communication.

1.2.2 La dimension psychologique transculturelle

Nous allons examiner les liens entre l'appartenance à la culture nationale et à un groupe ethnoculturel particulier. Quels sont des relations entre personnes ou groupes appartenant à des nations différentes[127]? Nous voudrions voir si le personnage d'une pièce et son histoire reflète les aspects psychologiques de sa réalité sociale. Le modèle d'acculturation interactif (MAI) accentue que les points de vue des personnes de la communauté d'accueil et ceux des immigrants sont pris en considération pour décrire des combinaisons d'attitudes variées. Grâce au MAI, les profils psychologiques des personnes ouvertes à la diversité peuvent être confrontés et comparés[128].

Le point de vue pluriel des individus, occupant le même espace, souligne l'état hétérogène en perpétuel mouvement de l'espace qu'ils habitent. Il est alors nécessaire de mentionner *l'effet de kaléidoscope*, bien connu des psychologues.

Les manières de voir l'espace du pays d'accueil par des immigrants changent continuellement. Leurs dispositions d'esprit sont marquées par *l'exil, le mythe du retour, le deuil culturel, le traumatisme de séparation du pays natal, l'expérience de dislocation* et *le déracinement*. Pour la redécouverte du bien-être individuel, la géocritique *ré-encadre* l'espace représenté. Au moment où l'immigrant-lecteur déplace de son espace une seule pièce de l'image, il se déterritorialise et tout le panorama se modifie.

Des blessures enkystées causées par des luttes intérieures durant le processus de l'immigration soit guérissent, soit creusent la blessure et rouvrent les plaies dès que le théâtre ou la littérature tente à ré-encadrer, repositionner leur(s) problème(s). Au début du processus, l'immigrant se trouvait dans une position bien bétonnée, il contemplait, il voyait le monde conformément à la position qu'il occupait, héritage de sa communauté culturelle. Par le moyen du ré-encadrement, l'immigrant-lecteur reterritorialise sa position, ainsi réussira-t-il à voir, à sentir, à comprendre différemment son espace. Mais l'immigrant-lecteur n'est pas capable de parcourir ce chemin du ré-encadrement ; il a

---

126 FÖLDES, Csaba, *Kisebbségi közösségek nyelvének kutatása és a kontaktusnyelvészet mint insztrumentárium*, Eruditio – Educatio, 2006, 1, p. 77-92.

127 La question est basée sur l'étude de Claude Charbonneau, intitulé *« La psychologie interculturelle »*, Revue québécoise de psychologie, Vol. 19, n° 3, 1998, p. 65-74.

128 BOURHIS, Richard, BOUGIE, Evelyne, *Le modèle d'acculturation interactive : une étude exploratoire*, Revue Québécoise de Psychologie, Vol. 19(3), 1998, p. 75-114.

besoin d'aide, il a besoin de l'écrivain, du metteur en scène, de l'acteur pour lui procurer les différents spectres de l'espace où il vit.

La géocritique fait voir l'espace et tout ce qui se passe à l'intérieur de celui-ci, à travers différentes optiques, non seulement à travers celle de l'individu, l'immigrant-lecteur, mais aussi à travers celle du contemplateur. Dès que l'immigrant se met à se déplacer, il déterritorialise son espace, il ne reste plus coincé lorsque *l'effet de kaléidoscope* commence à fonctionner.

1.2.3 La dimension socio-transculturelle

La vie quotidienne des immigrants n'est pas un tout homogène, on ne peut pas la circonscrire d'une façon universelle. Elle est aussi diversifiée et variée que les immigrants le sont. Certaines communautés sont considérées ethnocentriques, d'autres s'intègrent plus facilement à la communauté francophone.[129] Notre but est de reconstruire l'espace socioculturel à partir des informations fournies dans ou par le texte. Comment identifier l'Autre ? Qui est cet Autre dans les relations de tel ou tel personnage *(Nancy → Autre, Antonio → Autre, Anna → Autre* [130]*)* ?

C'est par rapport à l'Autre que le fondement culturel du personnage devient fragile et incertain. La fuite et la poursuite de l'Autre déterminent l'état relationnel du personnage. « Poursuivre les exils dans les espaces chaotiques qu'on n'habite jamais. »[131]

La fascination, la tension et la stase caractérisent le comportement d'un individu lors de la rencontre de l'Autre ou celui d'une autre culture.[132] Supposons que lors de la perception d'un espace jusqu'alors inconnu se produisent les mêmes effets et sentiments chez un individu immigrant. L'immigré est d'abord attiré par le nouveau monde (phase de la fascination) ensuite il vit un moment de tension dans la recherche de sa place, de son nouveau centre, puis, il arrive au stade de la stase d'où il ne se sortira qu'avec difficulté.

1.3 La spatialité géocriticienne du texte dramatique

La géocritique se présente comme une science des espaces littéraires. Si c'est le cas, affirme Jean-Marie Grassin dans son avant-propos à l'ouvrage *La géocritique mode*

---

129 DELGADO, Pasqual, *Pour un Québec non raciste*, Possibles, Vol. 12, n° 13, été, 1988, p. 111-118.

130 Les protagonistes de la pièce de Marco Micone, intitulée « *Gens du silence* ».

131 SMART, Patricia, *L'espace de nos fictions : quelques réflexions sur nos deux cultures*, Voix et images, Vol. X, n° 1, Automne, 1984, p. 23-36 http://id.erudit.org/iderudit/200455ar

132 *Ibid.,* p .27.

d'emploi, c'est une science subjective.[133] Mais avant tout, il la considère comme un art, qui se traduit d'après des critères subjectifs de la littérature.

> Dès qu'ils [les espaces] sont constitués par la langue, la parole et l'écriture ou qu'ils sont appréhendés par lectures, tous les espaces ou les mondes sont imaginaires, même quand ils renvoient à une géographie repérable sur le terrain. […] Le champ de l'imaginaire ne se limite pas à l'émergence de mondes irréels, il recouvre toutes les représentations subjectives du monde. [134]

Les critiques littéraires ayant pour objet l'analyse de l'espace n'ont pas manifesté leur intérêt envers l'espace théâtral. Leurs champs d'exploitation ont porté sur celui du roman et de la poésie. Les représentants de ce courant, comme Maurice Blanchot avec son *espace littéraire* (1955), Ernst Robert Curtius avec son *topoi* (1956), Gaston Bachelard avec ses *topophilies* (1957), Gérard Genette avec la spatialité du langage même (1969), Mikhaïl Bakhtine avec sa conception du *chronotope* (1978), ainsi que Philippe Hamon avec sa théorie de la description (1981) ont contribué à déterminer les limites pour la plupart des analyses portant sur l'espace, où le théâtre ne jouait qu'un rôle de figurant. Cependant des sémioticiens du théâtre ont souligné que les éléments symboliques du décodage spatial sont primordiaux pour la réception du sens.[135]

Mikhaïl Bakhtine et Youri Lotman ont démontré que l'espace du monde fictionnel joue un rôle important dans la production du sens, et ce, beaucoup plus tôt que les nouvelles théories spatiales. D'après eux, l'organisation et la dynamique de l'espace imaginaire ont des connotations en lien avec les mondes référentiels. Le texte littéraire est un médium poétique de ces mutations. La perception de l'espace est un processus compliqué et composé.[136]

C'est surtout après la Deuxième Guerre mondiale que la perception spatiale a connu une évolution accrue. Avec la décolonisation, on assiste à la multiplicité des regards portés sur le monde. Dans les années soixante, la perception de l'espace s'est tournée vers une complexité progressive, avec l'apparition d'une pluralité des points de vue. À l'ère postcoloniale, les géographes se sont tournés vers une critique de la représentation hégémonique de la différence – *classe, genre sexuel, ethnicité, âge et sexualité* – dans la littérature postcoloniale. Pour eux, tout savoir, tout discours et toute représentation sont accompagnés de leur situation d'énonciation.[137]

---

133 GRASSIN, Jean-Marie, *Pour une science des espaces littéraires*, Avant-propos, (dir.:) WESTPHAL, Bertrand, *La géocritique mode d'emploi*, Paris : PULIM, 2000, p. XI.

134 *Ibid.,* p. IX.

135 NARANJO, Rocío Gonzalez, *L'espace dans le théâtre*, Université de Limoges, Universidad de Huelva http://www.flsh.unilim.fr/ditl/ESPACE%20THEATRAL.html

136 ZIETHEN, Antje, *La littérature et l'espace*, Arborescences, revue d'études françaises n° 3, 2013, https://www.erudit.org/fr/revues/arbo/2013-n3-arbo0733/1017363ar/ p. 1-29

137 WESTPHAL, Bertrand, *Pour une approche géocritique des textes*, WESTPHAL, B., (dir.) *La géocritique mode d'emploi*, Paris : PULIM, 2000, p. 9-39.

Les approches géocentrées[138] se sont développées, dans les années quatre-vingt-dix, en s'inscrivant dans le mouvement des sciences sociales et humaines appelé *« spatial turn »* [139]. D'après ces nouvelles géoperspectives en littérature et dans les études culturelles, l'espace n'est plus « un simple décor, arrière-plan ou mode de description. »[140] Conséquemment, l'espace revêt une fonction de scène où le destin des personnages se développera. Il se présente « comme enjeu diégétique, substance génératrice, agent structurant et vecteur signifiant. »[141] L'espace est considéré désormais comme un médiateur entre les multiples mondes, il devient un catalyseur de l'intrigue.

1.3.1 Le texte dramatique et le texte scénique

Le texte du genre dramatique est écrit pour être représenté et son univers n'est que suggéré par l'auteur. Le théâtre, en traduisant le présent, « convoque la vie pour l'interroger et met en scène des personnages et des actions qui prolongent le réel ».[142] Le théâtre est un rond-point des perceptions de l'auteur, du metteur en scène, des acteurs et des spectateurs.

Les dramaturges dessinent un tableau de la société québécoise, une image que les spectateurs se renvoient à eux-mêmes. La représentation théâtrale établit un lien réel entre l'art et le corps social. Le théâtre « *est une image, extrêmement diversifiée mais cohérente, de notre milieu.* »[143] La rencontre du personnage dramatique avec l'Autre est conflictuelle. Le théâtre québécois, en particulier migrant, met en scène des personnages qui aimeraient s'intégrer à une société donnée ou s'en distancier (à travers le processus d'une

---

138 Parmi les approches géocentrées, nous comptons la géopoétique (WHITE 1994); les romans-géographes (BOUSSEAU : 1996) ; la géocritique (WESTPHAL : 2000, 2007, TALLY : 2011) ; la géographie de la littérature (MORETTI : 2000, PIATTI : 2008) ; la pensée-paysage (COLLOT : 2011) ; la narratologie de l'espace (DENNERLEIN ; 2009, NÜNNING : 2009, RYAN : 2009) ; l'écocritique (GARRARD : 2004, ZAPF : 2006, POSTHUMUS : 2011, SUBERCHICOT : 2012), ZIETHEN, Antje, *op.cit.,* p. 3.

139 Spatial turn : il s'appuie sur la prémisse que l'espace est impliqué dans toute construction du savoir. (COSGROVE, *Mapping the Meanings* , D.Cosgrove (dir.), Mappings, 1999, London, Reaktion, p. 1-13), faisant en sorte que les chercheurs « have begun to interpret the spatiality of human life in much the same way they have traditionnaly interpreted the historicality and socialtity of human life » (SOJA, E.W. *Postmetropolis. Critical Studies of Cities and Regions*, Malden, Moyen Age, Blackwell Publishers Oxford, 2000)

140 ZIETHEN, Antje, *op.cit.,* p. 3.

141 *Ibid.,* p. 4.

142 DESMEULES, Georges, LAHAIE Christiane, *op.cit.,* p. 10.

143 GODIN, Jean-Cléo, MAILHOT, Laurent, *Le théâtre québécois I.,* Édition Hurtubise, Montréal, p. 27.

« *transculturation individuelle* »). C'est le rapport conflictuel qu'ils entretiennent avec la collectivité ou avec eux-mêmes. C'est ce qui conduira leur action.[144]

Les géocriticiens affirment que l'espace théâtral rassemble en lui-même plusieurs objets de la géocritique en assurant une belle application de la géocritique, « où l'espace est roi ».[145] C'est une conjonction de l'espace représenté, de l'espace de la représentation et de l'espace du texte. Les différents types d'espace sont réunis en un même lieu, dans le champ théâtral. L'espace textuel est le lieu où s'énonce l'espace représenté ; l'espace de la représentation où l'espace est démontré par le décor. Même si le théâtre est un spectacle qui s'appuie sur le texte, il a été créé pour être représenté. L'approche géocritique portant sur l'espace théâtral permettra de sortir du texte, en dévoilant le point de vue de l'écrivain, des personnages, du metteur en scène. La primauté du texte cède la place à la mise en scène, à la représentation matérielle.

Une analyse géocriticienne de la dramaturgie québécoise contribue à une meilleure compréhension de l'objet qui est l'espace transculturel. Par le biais de l'étude géocritique, l'on pourra dévoiler les divers niveaux de lecture possibles des espaces et de montrer leur articulation, autrement dit délimiter les espaces superposés. Il s'agit tout d'abord d'identifier les différents éléments des articulations des figures spatiales, à travers lesquelles notre étude tentera de décoder les espaces considérés comme transculturels qui concourent par la suite à une représentation scénique. Les différentes descriptions d'un espace peuvent donner l'image la plus complexe de cet espace.

L'auteur écrit le texte, le metteur en scène se charge de la représentation. La représentation est considérée comme la réalisation du texte dans un second temps. La spatio-temporalité se manifeste également lors de la mise en scène. Le théâtre s'adressant aux spectateurs physiquement présents doit transmettre une image, une représentation de la réalité d'un groupe de personnes reliées par une culture, une langue ou un univers communs. La représentation n'est plus la manifestation d'un regard sur le monde, mais au contraire la manifestation des regards culturels, intérieurs, individuels ou même collectifs sur le monde. Le théâtre démontre, décrit, présente, dévoile les espaces humains, « l'expression verbale de la vie. »[146]

> […] Le théâtre sert à domestiquer le temps et l'espace dans l'espace-temps d'une assemblée composée d'êtres humains qui prêtent leur corps et leur voix à des êtres humains fictifs. Donner à voir des histoires d'êtres humains fictifs sert à représenter le monde qui nous contient et, à le contenir à notre tour dans une cage de scène. Représenter le monde sert à l'examiner. Examiner le monde sert à le connaître. Le théâtre se distingue de la vie en tant qu'expérience fictionnelle, il se distingue de la philosophie en tant que pratique subjective, il se distingue de la poésie ou de la fiction

---

144 DESMEULES, Georges, LAHAIE Christiane, *op.cit.,* p. 14.

145 WESTPHAL, Bertrand, o*p.cit.,* p. 305.

146 GRASSIN, Jean-Marie, *op.cit.,* p. XII

romanesque, en tant qu'un événement collectif, il se distingue du cinéma (et de la télévision) en tant qu'espace unique englobant acteurs et spectateurs dans le même événement.[147]

1.3.2 La spatialité théâtrale du discours traditionnel

1.3.2.1 L'espace théâtral

Dans les théories du théâtre, la typologie des espaces est très riche. Nous allons en citer quelques-unes pour ensuite identifier celle qui servira le mieux notre analyse.

Anne Ubersfeld a consacré un chapitre entier à l'explication de la large dimension que joue l'espace dans son ouvrage *Lire le théâtre*, (volume I)[148]. Elle explique la relation entre le texte et le lieu scénique : ce dernier est double, codé, limité, circonscrit et mime de quelque chose. D'après elle, l'espace est « une donnée de lecture immédiate du texte théâtral dans la mesure où l'espace concret est le (double) référent du texte théâtral. L'espace théâtral est d'abord un lieu à construire »[149] et la scène reflète toujours une dramatisation des espaces socioculturels. Selon Ubersfeld, le théâtre est extrêmement lié à d'autres sciences humaines, particulièrement à la linguistique et la psychanalyse. Elle recourt à la sémiologie de l'espace théâtral, en examinant le signe spatial non pas comme signe textuel, mais comme signe de la représentation. Elle envisage une définition du signe iconique, ayant un double statut, un référent double. Ce signe est « à la fois la mimésis de quelque chose (l'icône d'un élément spatialisé) et un élément dans une réalité autonome concrète. »[150]

La théoricienne définit les modes d'approche de l'espace théâtral. Elle nous conseille d'envisager une analyse multifocale, d'abord à partir d'un point de départ textuel, ensuite scénique, finalement public. Elle se livre davantage à l'analyse du premier type, parce que son objet d'étude est le texte théâtral. En ce qui concerne le départ scénique, Ubersfeld indique que l'espace théâtral se forme à compter de certains codes de représentation. Le départ « public » se réfère à la perception que le public peut saisir de l'espace scénique.[151]

---

147 CORMANN, Enzo, À quoi sert le théâtre?, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003 LOSCO-LENA, Mireille, *Enzo Cormann : Expériences poélitiques de l'entrée en scène*, *Agôn* [En ligne], (2012) n° 5 : L'entrée en scène, Dossiers, Écrire l'entrée en scène, mis à jour le : 27/01/2013, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2312

148 UBERSFELD, Anne, Lire le théâtre I, Belin, Paris, 1996, p. 113-149.

149 *Ibid.,*p. 114.

150 *Ibid.,*p. 121.

151 *Ibid.,*p. 124.

Anne Ubersfeld constate que le modèle spatial est organisé, articulé. S'appuyant sur la réflexion de Youri Lotman, « les modèles historiques et nationalo-linguistiques de l'espace deviennent la base organisatrice de la construction d'une « image du monde » – d'un modèle idéologique entier, propre à un type donné de culture ».[152] À propos de la construction théâtrale de l'espace, la théoricienne souligne qu'établir une typologie des espaces théâtraux est même impraticable. Elle nous propose néanmoins trois perspectives pour en tenter l'expérience : d'abord repérer les espaces construits à partir du spectateur, puis du référent, enfin, ce qui est le plus difficile, par rapport au comédien, l'espace qui est autour de lui.

Ubersfeld précise les caractéristiques de l'espace théâtral : il est concret, délimité, tridimensionnel et double ; pour le décrire il faut recourir à des codes multiples, l'espace de jeu est caractérisé par une pratique physique, c'est un lieu de l'imitation d'éléments du monde en évoquant des lieux concrets, en représentant des espaces pluriels qui dévoilent et rendent visible l'espace psychique ainsi que l'espace dramatique du texte. Elle nous dessine un chemin interdisciplinaire à parcourir pour découvrir les éléments spatiaux du monde théâtral.[153]

1.3.2.2 L'espace dramaturgique

Hélène Laliberté, dans un article intitulé « Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique »[154], présente une méthode qui vise à cerner la spatialité d'un texte dramatique. Elle s'inspire de la sémiotique et des théories de la nouvelle communication. Les données spatiales indiquées par l'auteur dans des didascalies ou des dialogues, ou par des costumes ou des décors, des éclairages ou des instructions sonores, déterminent le cadre où se déroule l'action, autrement dit, les lieux scéniques et extrascéniques. D'après elle, ce type d'analyse portant sur « l'organisation spatiale d'un texte permet une vision globale de l'œuvre et de saisir les récurrences, les oppositions et les analogies qui peuvent servir à assurer la cohésion d'une éventuelle représentation scénique. »[155] Laliberté divise l'espace dramaturgique qui dérive du texte dramatique en trois catégories : *espace physique, espace dramatique* et *espace textuel*.

---

152 *Ibid.,*p. 137., (LOTMAN, Youri, *La structure du texte artistique*, Gallimard, Paris, 1973 p. 311)

153 UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre,* Seuil, Paris, 1996, p. 38-39.

154 LALIBERTÉ, Hélène, *Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique*, L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales, n°23, 1998, p. 133-145 http://id.erudit.org/iderudit/041350ar

155 *Ibid.,*p. 134.

1.3.2.3 L'espace physique (mimétique, diégétique, « off »)

La première, nommée espace physique, comprend tous les espaces indiqués soit dans les didascalies soit dans les dialogues, suggérés par l'auteur. À l'intérieur de ce groupe l'essayiste propose trois sous-espaces : d'abord celui de *l'espace mimétique*[156], désigné par le dramaturge « pour être représenté sur scène et perçu du public »[157] , ensuite *l'espace diégétique,* qui peut être identifié dans le discours théâtral avec tout ce qui dérive du texte, finalement *l'espace « off »*[158], qui rassemble des actions perçues par les personnages en scène, mais hors de la vue des spectateurs. Un effet auditif ou la narration peuvent l'évoquer. Cet espace « off » est « un ailleurs » ayant un écho sur scène, un « maintenant » qui assure une « extension de l'effet dramatique ».[159]

1.3.2.4 L'espace dramatique (égocentrique, interactionnel, cinétique)

La deuxième catégorie est l'espace dramatique. Laliberté reprend la définition formulée par Patrice Pavis. Cet espace se construit « […] lorsque nous nous faisons une image de la structure dramatique de l'univers de la pièce : cette image est constituée par les personnages, par leurs actions et par les relations de ces personnages dans le déroulement de l'action. »[160]. L'espace dramatique contient également trois sous-catégories appelées *l'espace égocentrique*, *l'espace interactionnel* et *l'espace cinétique*. L'espace égocentrique se réfère à des souvenirs des personnages, à leurs rêves ou à leurs illusions, il peut se manifester à partir d'un schéma de pensée.

En reprenant la logique d'Erving Goffman[161], Laliberté explique que cet espace égocentrique se qualifie comme certains « territoires du moi », y compris « l'espace personnel […] qui entoure un individu où toute pénétration est ressentie par lui comme un empiétement, […] l'enveloppe, le corps proprement dit, [c'est] le territoire de la possession qui inclut tout ensemble d'objets identifiables au moi et disposés autour du corps ».[162] L'espace interactionnel se définit par le fait que la spatialité d'un texte dramatique peut être montrée par le mode de communication des personnages. Pour reproduire les réalités de la vie humaine au théâtre, l'auteur recourt à des situations où les personnages sont en interaction. Ces communications fictives déterminent « le processus

---

156 L'espace physique qui est localisable.

157 LALIBERTÉ, Hélène, *op.cit.,* p. 136.

158 Laliberté a emprunté ce terme à Richard Monod, professeur d'études théâtrales.

159 MONOD, Richard, *Les textes de théâtre*, Cédic, Lyon, 1977, p. 142.

160 PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Éditions sociales, Paris, 1987, p. 147.

161 GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, vol. 1., La présentation de soi, Éditions de Minuit, Paris, 1973a, p. 44.

162 *Ibid.,*p. 52.

tridimensionnel des rapports entre les individus fictifs. »[163] Laliberté développe par la suite l'idée de mouvement, dérivant de la théorie de la « proxémique » de l'espace cinétique. Les éléments qui sont pris en considération sous cet angle sont ceux des distances respectées par des personnages durant leurs échanges, de leurs déplacements, « [étant] des représentations spatio-temporelles des transformations »[164] dans l'espace.

1.3.2.5 L'espace textuel (matériau textuel et architecture textuelle)

Elle définit la troisième catégorie de l'espace dramaturgique comme espace textuel. Laliberté établit deux sous-groupes de ce dernier, celui du *matériau textuel* et celui de l'*architecture textuelle*. Pour définir l'espace textuel, elle reste sur les traces de Pavis, en soulignant qu'il s'agit là d'une réalité « graphique, phonique et rhétorique »[165], comme indiquent le vocabulaire, les images ou le discours des protagonistes qui suggèrent un aspect de la spatialité. Les suggestions peuvent se référer à des couleurs, à des formes géométriques ou à des parties du corps pour évoquer une dimension spatiale.[166] L'architecture textuelle signifie la configuration et la succession des phrases, des répliques, des discours et des scènes et leur rythme.

Avec son regard novateur, Hélène Laliberté a établi une méthode d'analyse qui place l'espace au centre de l'examen textuel, dont le but est d'offrir une perspective complète de l'œuvre dramatique. Son essai a été publié en 1998 et s'inscrit dans le courant du « spatial turn » de la littérature, deux années avant que la théorie de géocritique soit mise au jour. Nous estimons qu'avec son approche portant sur l'organisation spatiale d'un texte dramatique, Laliberté est un précurseur de l'analyse géocriticienne par le fait que sa méthode est géocentrée, interdisciplinaire et multifocale. Nous allons nous inspirer de ses résultats en ce qui concerne sa classification portant sur l'organisation spatiale.

---

163 LALIBERTÉ, Helène, *op.cit.,* p. 139.

164 *Ibid.,*p. 140. (GREIMAS, A.J. et COURTES, Joseph, *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Hachette, Coll. « Langue. Linguistique.Communication » n°12, Paris, 1979)

165 PAVIS, Patrice, *op.cit.,* p. 146.

166 LALIBERTÉ, Helène, *op.cit.,* p. 141.

1.3.2.6 La spatialité géocriticienne portée sur le genre dramatique

Rocío González Naranjo, dans son article intitulé « Géocritique et théâtre : un nouveau regard »[167] se consacre pour la première fois, à notre connaissance, à une analyse géocriticienne portant sur l'espace théâtral. L'auteur part du fait incontestable que le théâtre est le lieu de convergence de multiples espaces où les symboles, les images et les métaphores circulent librement. L'action se déroule dans la dualité spatiale, celle de la scène et celle de l'imaginaire. Dans son analyse, elle unit des éléments de la géocritique et de la sémiotique. L'essayiste souligne l'idée que toutes les prémisses de la géocritique, telles que la géocentralité, la multifocalisation, l'interdisciplinarité et la référentialité sont exploitables pour une analyse d'une pièce.

Au niveau textuel, dans un premier temps, son approche part des espaces latents (ou hors-scène), pour ensuite passer à des figures spatiales, espaces décodés par Gaston Bachelard. À partir des espaces dévoilés dans la pièce, elle a réussi à résumer les caractéristiques symboliques et métaphoriques spatiales pour une compréhension de la condition des personnages. Naranjo, au niveau scénique, se concentre sur le décor scénique et sur le décor verbal et l'espace ludique. Elle emprunte ses exemples à plusieurs pièces en essayant de décoder le symbolique des objets tels que le lit, la fenêtre ou la porte, ou des lieux comme le jardin et le couvent, ces derniers se référant à l'espace ouvert et à l'espace clos. À propos de l'espace ludique, elle constate l'importance de la proxémie, d'après E.T. Hall, puisque la distance spatiale a un symbolisme particulier dans la mise en scène.

Nous considérons l'article de Naranjo comme une invitation à une exploitation plus profonde et détaillée portant sur les espaces théâtraux. Mais son étude reste incomplète, trop générale, sans vraiment dévoiler tout le potentiel d'une approche géocriticienne.

1.4 Les dimensions transculturelles superposées de la diversité

L'identification des espaces dramatiques provient de l'imaginaire de l'auteur. Il les crée de diverses façons. Dans son écriture dramatique il crée un personnage, à travers lequel il veut transmettre son message. Il le met dans une action, il lui fait prononcer son texte. Son personnage doit se présenter dans un lieu concret ou dans des espaces abstraits. En respectant les règles de l'écriture dramatique, « l'action vient avant la personnalité », elle est plus importante que la personnalité du personnage, du fait que l'espace, où se déroule l'action, vient avant l'action.

---

[167] NARANJO, Rocío González, *Géoctritique et théâtre : un nouveau regard*, LÉVY, Clément et WESTPHAL, Bertrand (dir.) Géocritique : État des lieux, Geocriticism : A Survey, Collection Espaces Humains, PULIM, Limoges, 2014, p. 177-183.

Michel-Marc Bouchard[168] accentue que « c'est par le personnage […] que l'on fait le théâtre. Il est le principal émetteur de l'auteur, c'est par lui que passent l'information, l'action, l'intrigue et les émotions d'une pièce. »[169] Dans la création d'un personnage il y a trois questions primordiales – « Que fait-il ? », « Qui est-il ? » et « Que dit-il ? » – auxquelles il faut impérativement répondre, mais aussi des questions comme celles-ci : où et dans quelles circonstances, et de quel type d'espace – psychologique, linguistique et socio-culturel – s'agit-il ? Questions avec lesquelles nous essayerons de cerner ces espaces qui apparaissent autour des personnages ou qui les font apparaître. Pour pouvoir identifier nos espaces superposés, nous partirons de la grille d'identification du personnage développée par Bouchard. Cette grille comporte des caractéristiques qui nous conduiront à collecter les informations aidant à séparer les différents types d'espaces.

Bouchard propose de définir les attributs suivants : nom, prénom, sobriquet, sexe, âge, état civil, nationalité, apparence physique, père ou mère, métier, milieu social, éducation, religion, genre d'enfance, casier judiciaire, loisirs préférés, santé, revenu annuel, bilan de vie. En remplissant les cases de cette grille, nous constituerons un outil de base qui permettra de délimiter les points de repères cardinaux des espaces superposés. À travers ces informations collectées dans le texte dramatique, nous pourrons voir les contours de ses espaces, ainsi que les interactions entre eux. À partir des points de repères, des attributs et des caractéristiques obtenus, le personnage et son univers deviendront plus concrets, plus accessibles à l'analyse.

Après avoir effectué la construction spatiale requise, nous déterminerons les interactions réalisées entre les personnages et celles entre des espaces superposés. Ces interactions se distingueront selon qu'elles se passent chez le même personnage ou qu'elles se produisent entre deux personnages différents. Si les interactions des espaces superposés appartiennent à des personnages différents, elles peuvent résulter de trois types d'espaces : d'abord quand les espaces interagissent sans réconciliation, ce sont les espaces qui sont en conflit ; puis les espaces qui interagissent avec une forme de réconciliation, ce sont les espaces en fusion ; finalement les espaces des personnages qui n'interagissent pas, ils sont alors antagonistes.

---

168 Michel-Marc Bouchard est un dramaturge, un metteur en scène et directeur artistique québécois. Il est né au Lac-Saint-Jean. Il commence sa carrière en théâtre en 1976. Il a suivi ses études théâtrales à l'Université d'Ottawa, en tant que comédien et animateur il a travaillé dans plusieurs théâtres de l'Ontario. Sa carrière en français dans les villes canadiennes est très remarquable. Le public lui doit une vingtaine de textes dont le plus connu est celui intitulé « Les Feluettes ou La Répétition d'un drame romantique ». Cette pièce lui porte des prix Du Journal de Montréal et prix d'excellence du Cercle littéraire de l'Outaouais. (BOUCHARD, Michel-Marc, Les Feluettes ou La Répétition d'un drame romantique », LEMEAC THEATRE, 1988 p.7) ou « L'histoire de l'oie » publiée en 1991 pour laquelle il a été reconnu par le prix du Conseil des arts de Montréal (1992), le prix de l'Association québécoise des critiques de théâtre (1992) et le prix du Centre national des Arts (1993) http://www.cead.qc.ca/_cead_repertoire/id_auteur/71

169 BOUCHARD, Michel-Marc, *L'écriture dramatique, l'écriture scénique*, Programme CLIP ! Théâtre action, Ottawa, 1989, p. 21.

Comment les personnages antagonistes les uns par rapport aux autres s'identifient-ils avec l'espace où se déroule l'action ? Les espaces sont-ils en conflit et cela entraîne-t-il que les personnages le soient aussi ? Les espaces représentés résumeront-ils ou reflèteront-ils l'idée de la pièce, la personnalité du personnage ? À l'instar des personnages dans un texte dramatique, les espaces que nous découvrirons à l'intérieur de la même pièce pourront reproduire la même dynamique que des interactions entre les personnages.

1.4.1 La trinité de l'intrigue

Nous supposons qu'un espace transculturel est le champ où les dimensions superposées se croisent, se rencontrent, se heurtent et entrent en conflit. Il s'agit des conflits qui résultent des relations entre les personnages et qui construisent l'intrigue. En respectant la trinité de la composition classique de l'intrigue, nous distinguons trois phases dans cette construction : l'exposition, la crise et le nœud, puis le dénouement. Cette logique sera reprise pour l'identification des caractères des espaces transculturels.

1.4.1.1 L'exposition

L'exposition contient des instructions concernant les personnages principaux, tout ce qui les sépare ou les rapproche, le but de leur action et les idées à défendre. Dans l'esprit géocentré qui nous guide au cours de ce travail, nous allons nous concentrer sur les indications spatiales et les dialogues : quelle réalité ou quelle atmosphère prévale dans la pièce ? Comment les motivations psychologiques, sociales ou affectives sont-elles (re)présentées ?[170] En ce qui concerne le duo crise / nœud, nous considérons son analyse très révélatrice pour notre parcours de la transgressivité.

1.4.1.2 La crise et le nœud

La crise au sein d'une histoire signale et élabore le nœud. Le nœud est l'exposition de l'action provoquée par l'éclatement psychologique ou moral du personnage. Il représente l'ensemble des conflits qui paralysent ou bloquent l'action. Cet état est considéré comme le moment où tous les conflits se rencontrent.[171] Grâce à l'analyse de ce nœud, nous allons découvrir comment le protagoniste fait face au processus de la transgression. Nous allons nommer « nœud transculturel » le croisement des espaces superposés. Ce nœud, par analogie avec le nœud de l'intrigue dramatique, bloque le passage du seuil, l'entrée pour le passage vers l'état de la transgressivité. C'est le moment où tous les espaces conflictuels

---

[170] *Ibid.,* p. 26.

[171] *Ibid.,* p. 27.

se croisent et immobilisent le passage. Au sein du même espace peuvent apparaître plusieurs nœuds.

1.4.1.3 Le dénouement

Le rôle du dénouement est de supprimer les conflits entres les espaces superposés. Il faut dévoiler ce moment, cette action menant au dénouement. Ce dernier peut être un moment du bonheur ou un épisode traumatique. Le dénouement du nœud au croisement des espaces superposés peut aboutir ou non au passage plausible du seuil.

1.4.2 La structure du texte dramatique

Le découpage du texte dramatique nous apportera aussi des informations fondamentales pour notre analyse. La façon dont un texte est divisé en scènes, en actes et en tableaux fournira des points de repère à partir desquels certains attributs détermineront le chemin à parcourir. Nous consacrerons plus d'attention aux fonctions des tableaux. Le tableau est une unité de la pièce qui indique au cours de la pièce les grandes modifications de lieu, d'ambiance ou d'époque.[172] À chaque tableau appartient un décor qui peut présenter les trois phases de l'intrigue. L'auteur utilise le découpage de l'espace dramatique par tableaux pour varier la position (concrète ou abstraite) des personnages en les mettant dans des contextes variés. La pratique du découpage déterminera le rythme des énonciations des comportements humains dans des situations hétérogènes.[173]

Le tableau nous fournira le cadre à l'intérieur duquel nous placerons les personnages. À partir des caractéristiques déterminées par la grille de l'identification du personnage, nous tisserons la toile des dimensions transculturelles en reliant les points de repères fixés par des attributs. Les mêmes dimensions superposées peuvent être différentes selon le contexte, représenté par le tableau.

1.4.3 Les étapes de l'analyse géocritique transculturelle

1. Remplir la grille de l'identification des personnages.
2. Circonscription des dimensions superposées (linguistique, psychologique, socioculturel) - *Grille d'analyse – Les espaces superposés – des espaces dramatiques égocentriques* (Voir Annexe n° 1)

---

[172] *Ibid.,* p. 29.

[173] *Ibid.*

A) Pour capter la dimension linguistique :

Quelle langue parle-t-il ? Est-ce qu'il utilise une seule langue ? Est-ce que le personnage est unilingue, bilingue ou multilingue ? Quel est le rôle du changement du code linguistique ? Est-ce que ce changement de code est utilisé par le personnage pour remplir une lacune, un écart culturel dans une communication ? Comment peut-on interpréter la fonction du changement du code linguistique ?

B) Pour capter la dimension psychologique :

Quels sont les liens entre l'appartenance à la culture nationale et à un groupe ethnoculturel particulier ? Quelles sont des relations entre personnes ou groupes appartenant à des nations différentes [174] ? Quelle histoire le personnage représente-t-il ? Est-ce que le personnage et son histoire reflète les aspects psychologiques de sa réalité sociale ? Est-ce que le personnage est dans une configuration mouvante en fonction des exigences internes et du moment de sa vie ? [175] Quel est son nom ? Quel est son prénom ? À quoi se réfère-t-il ?

C) Pour capter la dimension socio-culturelle :

Quelle est l'activité quotidienne du personnage ? Comment sa vie sociale se réalise-t-elle ? Quel type de réseau social peut-il avoir ? Est-ce que le personnage établit ses relations à l'intérieur de sa communauté ? Quel est son passe-temps ? (Quels sont ses passe-temps ?) Comment le personnage habite-t-il l'espace ? Quelle est sa part d'appartenance à sa communauté ? Quel est son sentiment d'appartenance au territoire où il se trouve ? Quel est le comportement du personnage envers le regard de l'Autre ? Est-ce que ce regard est paralysant ? Ou est-ce plutôt regarder l'Autre qui paralyse ? Est-ce que c'est l'Autre, en représentant l'ouverture vers un autre monde, qui suscite le personnage/ l'individu à franchir ses frontières, pour dépasser ses limites ?[176] Peut-on identifier les différents stades de stase ? Pour s'en sortir est-ce que l'individu recourt au processus de la transgressivité ? Est-ce qu'il est capable de le faire ? Ou les circonstances l'en empêchent-il ? Ou un « Autre » individu représente-t-il un obstacle ? Ou à contrario facilite-t-il ce passage ? Comment les motivations psychologiques, sociales ou affectives

---

[174] La question est basée sur l'étude de Claude Charbonneau, intitulé « *La psychologie interculturelle* », Revue québécoise de psychologie, vol. 19, n° 3, 1998, p. 65-74.

[175] La question formulée à partir de l'essai de Marie Rose Moro, intitulé « Penser et agir en situation transculturelle : pourquoi ? comment ? p. 9-18, dir., MORO, M.R., DE LA NOE, Q., MOUCHENIK, Y., Manuel de psychiatrie transculturelle, Ed. La pensée sauvage, Grenoble, 2004

[176] SMART, Patricia, L'espace de nos fictions : quelques réflexions sur nos deux cultures, Voix & Images, Vol.X.n° 1, Automne, 1984, p. 27.

(se) sont-elles présentées ? Quelle réalité ou quelle atmosphère sont présentées dans la pièce ?

3. Identifier les interactions entre les dimensions superposées.

   Comment les personnages qui sont antagonistes les uns des autres s'identifient-ils avec l'espace où se déroule l'action ? Est-ce que les dimensions sont aussi en conflit dans le cas où les personnages le sont ? Est-ce que les espaces représentés et dimensions superposées résument ou reflètent l'idée de la pièce et la personnalité du personnage ? À l'instar des personnages dans un texte dramatique, les dimensions superposées que nous découvrirons à l'intérieur de la même pièce pourront-ils reproduire la même dynamique que les interactions entre les personnages ?

4. Définir le type d'interactions (en conflit, fusion, antagonisme)

5. Identifier le nœud représentant des dimensions transculturelles en conflit (du même personnage, d'autres personnages, de la pièce)

6. Identification du seuil (individuel ou relationnel / collectif) par le franchissement duquel un passage à la transgressivité est possible.

   Avec cette approche inspirée par la géocritique on peut « tisser une autre histoire par-dessus des trous »[177] , on peut creuser plus profondément dans la vie des personnages. Cette méthode interdisciplinaire nous aide à transposer les frontières linguistiques, psychologiques et socio-culturelles en identifiant des espaces dramatiques interactionnels qui dévoilent le processus de transgression du personnage.

La grille d'analyse de l'espace représenté dans le texte

Nous avons choisi de construire notre propre grille d'analyse, regroupant les concepts mentionnés ci-dessus, avec l'intention d'élargir le domaine d'application de la méthode de Bertrand Westphal. A l'aide de cette grille d'analyse nous découvrirons des espaces transculturels dans le texte dramaturgique. (Voir Annexe n° 1)

[177] *Ibid.,* p. 24.

2 LES DIMENSIONS SUPERPOSÉES ÉGOCENTRIQUES DE LA DIVERSITÉ

2.1 LES ESPACES SYNCRÉTIQUES - L'espace de prolifération et l'espace de digression

D'après le dictionnaire Larousse, le mot « syncrétisme » signifie une synthèse de deux ou plusieurs traits culturels d'origine différente, donnant lieu à des formes culturelles nouvelles. Suivant notre définition spatiale, inspirée par Welsch et développée dans le chapitre méthodologique, nous considérons ces espaces syncrétiques comme interconnectés. Ces interconnections se produisent au niveau de la population ou du commerce. Ces espaces vacillent entre les deux niveaux transculturels d'une intensité incertaine.

Au cours de l'analyse des œuvres de Marco Micone et Abla Farhoud, dans un premier temps nous allons identifier les différents *espaces superposés* (*espaces linguistiques, espaces socioculturels, espaces psychologiques)*.

Nous recourrons ensuite à l'identification des espaces dramaturgiques d'après la typologie de Laliberté : premièrement, la catégorie de *l'espace physique* (*mimétique, diégétique et « off »*) ; deuxièmement, *l'espace dramatique* (*égocentrique*, *interactionnel* et *cinétique*) ; troisièmement, *l'espace textuel* (*le matériau textuel et l'architecture textuelle*).

À l'aide des espaces dramaturgiques dévoilés dans le texte, nous allons délimiter leurs niveaux macro et/ou micro de la transculturalité, et examiner comment ils interagissent entre eux afin de voir la dynamique de leurs mouvements et de leurs directions (*horizontale au verticale*) et localiser *le seuil de leurs transgressions*. À partir des informations rassemblées, nous espérons ainsi décrire l'espace transculturel.

Nous considérons que la pièce de Marco Micone, *Gens du silence*[178], nous servira d'exemple pour *l'espace de réticence*. Le texte d'Abla Farhoud, *LES FILLES DU 5-10-15¢*[179], dévoilera *l'espace féminin.* La *Note* rédigée au début de l'ouvrage de Micone contient un petit paragraphe auquel notre analyse pourra se rapportée : « Les immigrés, qui sont-ils ? Pourquoi sont-ils ici ? Ont-ils choisi d'y venir ? Des jeunes, des femmes et des hommes apportent leurs réponses. »[180] Dans les deux pièces, les différents points de vue des protagonistes par les différences de genres, de générations et de socialisation nous donnent un point de départ multifocal. Les auteurs, par l'utilisation des simples figures

---

178 MICONE, Marco, *Gens du silence*, Guernica, Montréal, 1991, p. 64.

179 FARHOUD, Abla, *LES FILLES DU 5-10-15¢*, Lansman, Manage, (Belgique) 2e édition, 1998, p. 48.

180 MICONE, Marco, *op.cit*., p. 7.

spatiales (comme la maison et le magasin), nous conduiront à une analyse géocentrée plus complexe.

L'écrivain est un médiateur culturel représentant son monde unique individuel et collectif. L'existence dans un espace humain, où les moyens de communication reposent sur l'utilisation de deux ou plusieurs langues, produit des contacts linguistiques particuliers. L'espace représenté dans le texte s'animera dans l'imagination du lecteur. Ce processus permettra au lecteur d'interpréter, de voir, de sentir un quelconque espace, d'une façon très complexe. Le lecteur arrivera à voir une représentation spatiale à travers des lentilles multifocales. Notre analyse aidera, en outre, à surmonter les difficultés, à comprendre la perception spatiale des différentes entités culturelles.

> Aujourd'hui, en raison du mélange des langues et des cultures, les yeux se tournent plus que jamais vers l'écrivain, l'appelant à prendre en charge la définition des identités, la préservation des cultures, voire même la promotion de leur métissage. [181]

Pour devenir transculturel est-ce qu'on doit avoir le désir conscient de l'être ? Est-ce que cette intention consciente ou inconsciente mène plus loin dans le processus de la transgressivité ? Il y a toujours un va et vient, ce n'est jamais un état constant ou stable.

Au cas où le personnage reste passif, il est fort possible qu'il soit coincé dans une situation de stase. Si le personnage est conscient ou actif dans son développement transgressif, c'est-à-dire qu'il refuse ou qu'il s'intègre ou collabore ou s'ouvre vers l'autre, dans ce cas-là il va de plus en plus loin, il avance dans son espace transculturel vers un état transgressif.

Le chef-d'œuvre de Micone, le porte-parole des immigrés, pourra servir d'exemple par excellence pour démontrer les espaces transculturels syncrétiques. Les sentiments, les émotions, les réactions, les rêves, les douleurs, le sentiment d'absence, le déracinement qu'un immigré expérimente pendant son exode sont semblables, cependant il y a des spécificités selon les différents milieux d'origine ou de transition. Quitter le pays natal, après avoir décidé librement ou sous les pressions d'une crainte, n'a pas vraiment d'importance. Comme Micone l'évoque dans la Note initiale de sa pièce, *Gens du silence*, « les préoccupations rejoignent celles de tout individu, qui, sans avoir nécessairement émigré, partage les mêmes conditions de vie que les déracinés de Chiuso. » (GS.p.7)

Notre approche suppose de positionner les pièces emblématiques de Marco Micone et d'Abla Farhoud au début du processus de la transgressivité. Nous espérons de démontrer, à travers les exemples tirés des pièces, que les positions de vie de ses personnages expliqueraient et démontreraient la première étape de la transgressivité.

---

[181] IRELAND, Susan et PROULX, J.Patrice, T*extualizing the immigrant experience in Contemporary Quebec,* Québec, Introduction.Westport. Praeger Publisher, 2004, p. 4.

2.1.1 L'espace de prolifération dans « Gens du silence » de Marco Micone [182]

Synopsis

C'est l'histoire d'Antonio, immigrant italien, de sa femme, Anna (veuve blanche pendant quelques années à Collina, en Italie, séparée de son mari non par la mort mais par les mots, le papier, les promesses) et de leurs deux enfants, Nancy (la petite Annunziata, là-bas, autrefois) et Mario, le dernier, né ici. La pièce débute en 1959, au cœur de l'immigration italienne massive. Mais il ne s'agit pas d'une pièce d'époque. Très vite, les quatre personnages crieront leur existence de déportés de l'espoir. C'est le jeu de l'exorcisme pour ces « gens du silence », ces immigrants italiens vite « ghettoïsés » dans « Chiuso » (un quartier dont le nom signifie « fermé ») par un Québec qui se présentait pourtant comme une fenêtre sur le monde nouveau. Le texte est riche en images, théâtral dans les diverses possibilités de lecture qu'il offre, et l'enjeu de la pièce est foncièrement humain est universel.[183]

Les personnages

Antonio : le père
Anna : la mère
Nancy : leur fille (26 ans)
Mario : leur fils (18 ans)
Gino : un ami de Nancy (23 ans)
Zio : un vendeur de ballons (75 ans)
Rocco : un ami d'Antonio

Ricky : un ami de Mario

Identification des personnages principaux

Antonio est un homme marié, père et immigré d'origine italienne au Canada. Il laisse sa famille en Italie pour quatre ans. Il est catholique. Il a eu une enfance difficile, vient d'une famille pauvre. Il n'a pas été longuement scolarisé. Il parle un dialecte italien. C'est un homme honnête, dirigé par les principes. Son passe-temps préféré est de sortir à Chiuso,

---

[182] Marco Micone est un écrivain et dramaturge québécois. Il est né le 23 mars 1945, à Montelongo en Italie. Il arrive à Montréal en 1958 avec sa mère et son frère plus âgé pour retrouver leur père vivant déjà à Montréal depuis 1951. Il a fait ses études à l'Université McGill où il obtint sa maîtrise en littérature française. Pendant les années 1970, il milite pour un Québec français et devient membre du Parti québécois. Il lutte contre l'intolérance ethnique et linguistique. Il obtint le Grand Prix du Journal de Montréal. Il est connu aussi pour son poème symbolique « *Speak What* » en référence au « *Speak White* » de Michèle Lalonde.

[183] CAMERLAIN, Lorraine, *Jeu* : Revue de théâtre, nº 26, Montréal, 1983.

une petite Italie reproduite à Montréal. Il n'est plus en bon état de santé à cause des travaux physiques difficiles faits au cours de toute sa vie. Il porte des cicatrices qui en témoignent. Son revenu annuel correspond à celui des ouvriers immigrés. Le bilan de sa vie est couronné. Sa fierté est la maison que tout le monde déteste, sauf lui. Sa victimisation personnelle est présente tout au long de l'histoire.

Anna est une mère mariée, immigrée d'origine italienne au Canada. Elle était veuve blanche à Collina, en Italie depuis quatre ans. Elle a une fille, née en Italie. Elle est catholique. Elle n'a pas d'éducation. Elle parle également un dialecte italien. Elle aussi vient d'une famille paysanne et pauvre. Elle se sent emprisonnée dans sa vie malheureuse. Elle a mal aux jambes, elle a de la difficulté à marcher. Son revenu annuel est modeste et versé dans la maison qu'elle déteste. Elle se culpabilise.

Nancy est une jeune femme de 26 ans, célibataire, immigrée d'origine italienne. Elle est née en Italie, elle est arrivée très jeune au Canada. Son prénom d'origine est Annunziata. Elle est catholique. Elle est professeur, scolarisée en français au Québec. Elle vient d'une famille immigrée. Elle n'accepte plus les traditions patriarcales et autoritaires. Elle lutte pour les droits des femmes immigrées. Elle est en bonne santé, pleine d'énergie. Elle est persuadée d'être une perdante née. Elle déteste la maison et Chiuso. Elle se révolte.

Mario est un jeune homme de 18 ans. Il est célibataire. C'est un fils de parents immigrés. Il est catholique. Il est né au Canada. Son prénom est italien. Il est scolarisé en anglais, mais il n'a pas fini ses études. Il est chômeur. Sa passion est de s'occuper des voitures. Il est en conflit permanent avec son père. Il veut quitter Chiuso. Il déteste la maison. Il est le seul à avoir des racines affectives qui le rattachent à cette terre qu'il veut quitter malgré tout. Il a honte.

Zio est âgé de 75 ans. Il est veuf. Ses enfants vivent aussi au Québec. Il est solitaire. Il est immigré, né en Italie. C'est un rêveur. Revenu très modeste. Il vend des ballons. Il regrette de quitter l'Italie. Il est perdu. Zio signifie « oncle » en italien.

2.1.1.1 Circonscription des dimensions superposées [184]

Les espaces de Zio et Anna représentent les espaces de l' « ailleurs » et du passé. Les espaces d'Antonio représentent les espaces d'ici comme d'ailleurs, du passé et du présent. Les espaces de Nancy et Gino représentent les espaces d'ici, du présent et du futur. Les espaces de Mario représentent des espaces de l'ailleurs et du futur.

Les dimensions linguistiques

Il est très intéressant en analysant cette pièce d'observer la langue de rédaction. En tant que lecteur, nous sommes absolument conscients du fait que le texte est rédigé dans un français qui évoque la langue italienne. Le français est une pseudo-langue qui donne le

[184] Annexe n° 2

cadre géographique de l'histoire. Les expressions italiennes sont assez rares. Lors de l'usage de ces mots, nous découvrons des connotations émotionnelles.

Antonio parle italien et très peu de français. Il utilise les expressions italiennes pour désigner un écart culturel ou un mépris avec des contenus émotionnels. Dans la pièce, l'écrivain le fait parler en italien mais le décrypte en français. On sait qu'il parle italien même si on entend ou on lit le français. Il est unilingue, connaissant peu l'autre langue. Quand il recourt à un autre code linguistique, c'est pour exprimer son opinion et ses émotions. Il utilise une autre langue pour désigner un écart culturel. L'utilisation d'une autre langue ne veut pas dire chez lui le fait d'établir des interactions. Anna parle l'italien. Ses communications se déroulent au sein de sa communauté italienne. Nancy est multilingue. Elle parle l'italien, c'est sa langue maternelle, mais elle a été scolarisée en français et elle parle l'anglais aussi. Mario est plutôt anglophone qu'italophone. Il parle le français aussi. Zio parle italien, conformément à la plupart des immigrés italiens.

Les dimensions psychologiques

Antonio se considère comme victime pour toute sa génération d'immigrés. L'histoire personnelle d'Antonio détermine son espace psychologique. Il est immigré, il a quitté son pays natal, il est déraciné. Par le seul fait d'être immigré, il évoque des difficultés émotionnelles et psychologiques difficiles à gérer. Il est enfermé dans son monde. Un monde dans lequel il doit survivre, un monde construit pour vivre. Il est nostalgique de son pays natal. Des indices selon lesquels Antonio vit dans un monde venu d'« ailleurs » devraient être examinés. Il veut vivre au Canada, là, dans son nouveau monde recréé en fonction de son modèle d'Italie. Il ne se présente pas désireux d'y retourner. Il veut incontestablement vivre au Québec, à Chiuso, et non pas « ailleurs ». Il effectue une reterritorialisation là où il se sent heureux et où il a une vie accomplie. Il est méprisant envers ce nouveau monde, mais très fier de sa réussite qui représente un morceau de sa terre natale.

Les dimensions socioculturelles

Le caractère d'Antonio représente bien le stéréotype d'un homme italien dont la vie est dirigée par la morale et les traditions patriarcales. Il travaille très dur pour fonder une nouvelle vie et créer un vrai foyer pour sa famille. Pour lui, c'est le symbole de la réussite. Il vit dans un pays multiculturel, son espace est un petit univers jeté dans la grand espace canadien et anglophone, à un lieu précis (à Montréal), emprisonné par des barrières italiennes de Chiuso. Sa vie sociale se réalise parmi, autour et avec les siens, au sein de la communauté italienne ; il ne gère aucune relation hors de son cercle, sauf au cours de la visite médicale. Il habite son espace comme s'il vivait en Italie. Il veut vivre dans une Italie au Canada. Sa relation d'appartenance se développe au sein de la communauté italienne. Son adhésion au territoire québécois est une recréation d'appartenance de son pays natal. Son passe-temps est d'être avec les Italiens, sortir dans son Italie québécoise, recréée à sa guise.

Pour lui l'Autre se trouve hors du mur de Chiuso, effectivement cela n'existe que dans les paroles. L'Autre ne représente pas l'ouverture vers un autre monde. Antonio ne veut absolument pas franchir certaines frontières. Il suit les convictions collectives établies par sa communauté vis-à-vis des autres, même s'il est confronté au fait qu'il a des amis québécois, il considère qu'ils sont bien évidemment des exceptions, des Québécois « pas vrais ».

Anna est prisonnière de la langue, de la maison, de son propre destin. Elle a une vie sociale dans l'usine. Elle est entourée de femmes immigrées.

Nancy est professeure, ambitieuse. Elle a le désir de sortir de son foyer familial. Elle se révolte contre la situation des femmes. Elle ne veut plus vivre la vie des enfants d'immigrés.

Mario a une passion pour les voitures. Il aime passer son temps dans les salles de pool. Il est allé à l'école anglaise qu'il n'a pas terminée. Il travaille le weekend et gagne déjà beaucoup plus que son père. Il utilise trois langues : le calabrais, l'anglais et le français [l'italien]. Il veut partir de Chiuso.

La pièce débute par l'indication scénique la plus importante. *« […] C'est Antonio portant une valise, attachée avec une corde. Il s'immobilise après quelques pas. »* (GS. p. 9) Tout de suite, à la première apparition du protagoniste, les signes non-verbaux déterminent le destin d'Antonio. Sa position figée dans sa vie du passé est soigneusement rangée dans cette valise bien attachée avec les menottes du souvenir.

Les didascalies du premier tableau qui décrivent la première parution du protagoniste sont très clairement rédigées.

> *« […] tombe l'obscurité », « Antonio reste seul sur scène. », « Il avance de quelques pas vers l'avant-scène. […] Il traîne toujours sa valise attachée avec une corde. Il s'immobilise quelques secondes, puis lève sa tête bien haut. Longtemps, il tourne lentement sur lui-même ; jusqu'à en avoir le vertige. […] Blême de peur, il recule de quelques pas, s'assoit sur sa valise, éperdu, les yeux hagards. Les personnages apparaissent dans la pénombre. On les distingue à peine. Antonio revit son départ. On entend les voix sans voir les personnages. »* (GS. p. 10).

Il s'immobilise. Ses premiers mouvements sur scène symbolisent toute son action. Il essaye d'avancer avec de petits pas, il recule, il hésite, il a le vertige et finalement il n'arrive nulle part. Les mouvements de son corps sur scène projettent le fait qu'il est figé dans sa propre existence, même s'il est parti pour recommencer une nouvelle vie dans un autre pays. Après avoir fait un déplacement considérable d'un continent à l'autre, Antonio deviendra paralysé, enchaîné par sa réticence.[185]

Le personnage de Zio est très vite introduit dans l'histoire. C'est un vendeur de ballons. À sa première apparition sur scène, il va chercher les ballons accrochés quelque part sur la scène. Tout au long de la pièce, il se promène avec des ballons et apparaît dans les

---

[185] Cette entrée en scène solitaire d'Antonio rappelle aussi la condition existentielle du clochard dans le théâtre absurde de Beckett, notamment *En attendant Godot*, d'où la charge symbolique très forte de cette scène.

moments de désespoir. Ses ballons peuvent également symboliser des individus qui n'étaient pas prêts à s'installer dans le nouveau monde. Les ballons s'envolent dans l'air, dans le grand néant de l'incertitude. Les couleurs différentes témoignent des différentes communautés culturelles. Il faut les tenir avec la force physique, serrés dans les mains pour qu'ils se tiennent pour un certain temps, comme les immigrés. Zio est déjà trop âgé pour établir une nouvelle vie. *« Des ballons ! Des ballons ! »* (GS. p. 11*),* entendra-t-on chaque fois que Zio approche.

Zio flâne d'une scène à l'autre, avec ses ballons. Lui aussi a quelque chose à dire concernant le respect de l'autorité. Le respect de l'autorité, le fascisme qui a duré vingt ans et

> *« après on nous a chassés comme des moutons dans un champ de blé. »* (GS. p. 37.) *« On voyait les enfants assis comme des vieillards paralysés par la solitude et l'ennui. L'émigration avait emporté leurs amis vers le pays du chocolat et de l'avenir.* » (GS. p. 37.) *« A la fête du saint patron, on ne réussissait jamais à trouver quatre hommes de la même taille pour le transporter pendant la procession. Comme l'église il penchait vers la droite»* (GS. p. 37.)

C'est une métaphore très délicate pour décrire la tendance politique de l'église catholique.

« On m'a arraché de chez moi pour la deuxième fois à soixante ans. » (GS. p. 37.) *« On nous a fait venir, ma vieille et moi, pour garder nos petits-enfants. »* (GS. p. 38) Les riches ici sont des immigrés qui vivaient jadis dans la misère. Zio dit que ce n'était pas la misère qui les a chassés de leur pays natal, mais les riches : *« dès qu'on est devenu trop dangereux pour eux. On nous a jetés en pâture aux quatre coins du monde, affaiblis par l'ignorance et l'isolement. »* (GS. p. 37)

Zio est veuf. Sa femme, qu'il appelle ma vieille, a consacré sa vie au ménage, à la cuisine et aux enfants. C'est aussi l'une des raisons pour lesquelles Zio et Anna s'entendent si bien. Depuis la mort de sa femme, il rend visite à ses enfants à tour de rôle. Il fait aussi des tours avec ses ballons, il a l'air de quelqu'un de perdu, il ne trouve plus son chemin pour rentrer chez lui tout simplement parce qu'il n'existe pas de chez lui. Il vit en s'accrochant à ses ballons, faisant des tours comme ferait un fantôme déraciné qui rêve uniquement de s'envoler vers la nostalgie du passé.

> *« Je veux ma vieille et mon village. Il faut que les jeunes brisent le mur de silence qui nous entoure. Il faut qu'ils racontent nos humiliations et nos échecs. Il faut qu'ils nous rendent nos collines pour qu'on puisse voir loin, très loin. Je veux ma vieille et mon village. »* (GS. p. 38)

Zio s'exprime en monologues. Cela détermine le rythme de la pièce. Son personnage est à l'opposé d'Antonio. Il représente aussi le lien d'encouragement avec Anna entre le passé d'Antonio et le rêve de Nancy et Gino. Il adresse la parole juste à la fin de la pièce à Anna, la dernière énoncée de l'histoire : *« Pleure pas Anna. C'est pas en prison qu'il va ton Antonio. C'est en* Amérique*. »* (GS. p. 64) C'est un nomade solitaire qui parle.

Les dimensions de Zio sont en mouvement parce qu'il se déplace successivement avec les ballons. Il circule à Chiuso, il s'arrête juste pour réciter son monologue ou il se présente dans les coulisses. Ses déplacements font qu'il passe chaque mois à un endroit différent, indiquent qu'il ne trouve pas un point stable, un coin où il pourrait s'enraciner.

Il s'oppose à Antonio, à tout ce qu'il représente. Il évoque deux mondes, celui du passé et celui du futur. Il ne vit pas le présent, il végète. Il personnifie la sagesse, agit en maître, qui ouvre les yeux aux jeunes. Il n'a pas *reconstruit* un nouveau monde figé à l'italienne. Il circule et symbolise le besoin de changement. Comment ses mondes interagissent-ils ? *« Il faut qu'il nous rendent nos collines pour qu'on puisse voir loin, très loin. »* (GS. p. 38). Il suggère de créer les vrais foyers, comme à Collina, pour pouvoir ensuite voir plus loin dans le monde.

L'état de stase des vieux

Antonio se retrouve seul après le premier passage de Zio. La didascalie précise qu' *« il sort un minuscule harmonica de sa poche et joue une tarantelle qu'il dansera jusqu'à essoufflement, pour ensuite se rasseoir sur sa valise et jouer un air mélancolique. »* (GS. p. 12). Pour que les ballons soient ronds et beaux, il faut les gonfler, il faut souffler dedans, mais pas trop, sinon ils éclatent et s'effondrent. L'air est soufflé dans l'harmonica en jouant et dansant la tarentelle jusqu'à l'effondrement. Les ballons représentent également leur appartenance à ce nouveau monde. C'est plastique, fin, fragile, éphémère. Les soupirs des ballons gonflés évoquent les soupirs des immigrés. Les objets du quotidien, les ballons et l'harmonica servent à lier les deux personnages. Les espaces de Zio et Antonio s'opposent. Le seul point commun de Zio et d'Antonio est que tous les deux représentent les soupirs des immigrés. Ils partagent le même espace géographique, la même langue, les mêmes souvenirs du passé mais les mondes du présent qu'ils vivent sont antagonistes.

La valise est le signe conventionnel du voyage ou du déplacement. La valise attachée avec une corde démontre la conservation de tout ce qui se trouve à l'intérieur et aussi la condition misérable du pauvre, clochard ou déraciné. La vie d'Antonio emballée dans un bagage ne représente pas grand-chose, cependant pour lui c'est toute sa vie et tout ce qui compte pour lui. Au moment où il se rassoit sur sa valise, il se repose sur un petit morceau de sa terre natale. Cette valise représente une sorte d'« ailleurs » qui embarque dans cet immense « ici » de l'inconnu. Il cri en répétant *« Y a-t-il quelqu'un dans ce pays ? »* (GS. p. 12)

Le sixième tableau est la grande entrée de Zio, qui se promène d'un bout à l'autre de la scène, souvent invisiblement. Les indications scéniques l'ont introduit dans l'obscurité avec des voix qui répètent le slogan *« Le Québec aux Québécois ! »* (GS. p. 27). Sa présence physique, sa tenue et ses ballons sont des signes parlants. Il crie *« Des ballons. Des ballons de toutes les couleurs ! […] Venez vous envoler avec des rouges, des verts, des blancs… […] L'Italie aux Italiens ! L'Italie aux Italiens ! »* (GS. p. 27) Zio proteste contre la destinée des immigrés, eux aussi appartiennent au Québec. Il offre aussi l'évasion dans le rêve, comme le clown qui offre des ballons aux enfants.

Le regard de l'Autre et envers l'Autre

Le regard vers l'Autre se dessine tout de suite après ce cri d'angoisse. Des critiques viennent de la part des Québécoises : les immigrés sont des voleurs de jobs, des malfaiteurs. Il n'y a pas assez de place pour eux. Leur cuisine est dégoûtante. Les femmes sont grosses. Mais les hommes sont beaux. Elles les jugent. Pour elles, quitter son pays est malhonnête. Elles considèrent les histoires des séries télévisées comme étant un reflet de la réalité.

> *« Tiens, regarde dans Allô Police… c'est toujours des histoires des immigrés. Et ça vient de partout, à part de ça ! Quand c'est la Mafia, c'est les Siciliens ; quand c'est pas les Siciliens, c'est les Italiens ! »* (GS. p. 13)

Puis une voix masculine s'entend pour proposer un regard vers l'Autre, un jugement de honte : *« On me prenait pour un vrai Italien ! […] Moi, Lorenzo Del Vecchio, un Italien ? Jamais ! Jamais !* (GS. p. 13). Il justifie ce préjugé par le fait que sa femme, ses enfants et ses petits-enfants étaient déjà nés là-bas.

Quand Antonio se trouve seul dans son nouveau pays, il écrit des lettres à sa famille. Il est intéressant d'observer son regard vers l'Autre. La lettre qu'il rédige à sa femme date du 30 septembre 1959. Il envoie une photo de la nourriture qu'il a mangé un dimanche. Il demande à sa femme de montrer à ses amis qu'aux Amériques *« c'est chaque jour dimanche, surtout le samedi soir. »* (GS. p. 16) et que c'est facile à trouver du travail *: « on n'a pas besoin de parler la langue du pays pour pouvoir travailler. »* (GS. p. 16*)* Il peut donc toujours parler italien et il est inutile d'apprendre l'anglais ou le français.

Au cours du développement de l'histoire, Antonio nous montre plusieurs « Autres ». Il s'agit de *I Canadesi francesi*, des autres communautés (celle des Grecs, des Juifs), des Anglais, les Italiens de la deuxième génération.

> *« Quand les Italiens sont arrivés ici, Montréal n'était rien qu'un village. Il n'y avait rien à Montréal. C'est seulement depuis qu'on est là que c'est devenu une ville importante […] i Canadesi francesi sont paresseux. C'est pour ça qu'ils sont tous des locataires. Tiens… c'est même écrit dans le journal italien. […] ils ont tous des dentiers, ces gens-là »* (GS. p. 24-25).

Ils ne sont pas capables de manger une bonne pizza. Ils sont gaspilleurs. Ils dépensent tout leur argent. Ce sont eux qui sont les voleurs de jobs. Ils volent le travail des immigrants. Ils se sont laissé voler et exploiter par les Anglais. Les immigrants occupent la position des Canadiens français au niveau social. Antonio y ajoute *« Ça vaut rien ce monde-là. »* (GS. p. 24).

Le regard d'Antonio envers l'Autre est très clair. Les Anglais représentent la réussite*, i Canadesi francesi* la faillite. Il n'apprécie pas le sol montréalais. Pourtant c'est l'endroit où il a fait fortune. C'est sur ce territoire qu'il a réussi à bâtir sa maison, le symbole de sa vie heureuse. Pour lui, c'est le Canada qui l'a accueilli et lui a donné un petit morceau de son territoire pour recommencer sa vie. Et pour lui, le Canada est anglophone. Il est méprisant envers les Québécois francophones.

> *« Ribusciato, morto di fame. Il a osé me dire « Senor Rossi » […] après le référendum, c'est moi qui descend au premier étage, c'est moi qui serait le propriétaire. » […] Il a même essayé de me faire peur en me disant qu'il allait à la parade des communistes en bas de la ville, Laplante. Communiste… ? Il était pas encore né, Maurice Laplante, que j'étais déjà communiste, moi »* (GS. p. 36)

C'est encore un exemple par excellence de son état psychologique, l'effet de kaléidoscope a fonctionné : d'un côté il défend son peuple qui chante l'hymne fasciste et de l'autre il convainc son entourage qu'il était communiste depuis toujours. Son état mental fait preuve d'un réel déséquilibre.

Il fait des remarques perpétuellement concernant *i Canadesi francesi « Même un aveugle verrait que i Canadesi Francesi sont pas plus riches que nous. »* (GS. p. 24) Rocco les juge aussi *« […] Ils parlent tellement mal ! »* puis il raconte le cas de sa belle-sœur, Francine. Elle s'est mariée à un Italien, elle est donc désormais considérée comme Italienne, elle est exceptionnelle. C'est comme si elle arrivait directement d'Italie, de Collina parce qu'elle parle comme eux, l'italien. Rocco est convaincu qu'elle doit avoir du sang italien. Mais quand il s'agit d'argent, elle devient comme les autres *Canadesi francesi*. Elle est comme nous, mais elle n'est pas vraiment comme nous. Le reproche de Rocco reflète bien l'atmosphère de la pièce, des positions ne sont pas définitives, elles changent toujours, elles sont vacillatoires, entre « nous » ou « eux », « ici » ou « ailleurs », « dans le passé » ou « dans le présent ».

En ce qui concerne le regard sur l'Autre, Antonio a établi ses exceptions. Pour lui tous les autres sont les Québécois, « i Canadesi francesi » les canadiens français, mais il les distingue des Québécois qui ne sont pas comme les autres. *« C'est pas un Québécois comme les autres. »* (GS. p. 55). Son opinion est très claire concernant ses voisins québécois. *« Surtout d'eux autres. Je ne veux pas avoir affaire avec de bons à rien. »* (GS. p. 54*)* Il est confronté par Nancy à propos de Jean-Claude, Jeannette, Paul Tremblay ou Pierre, Jacques, René, les gens qui appartiennent à la vie d'Antonio. Pour lui *« […] c'est pas des Québécois. »* (GS. p. 55*)* Il distingue les canadiens français des Québécois. Quand il parle des amis, il les nomme en français, les Québécois, quand il parle des autres, qu'il méprise, ils sont « i Canadesi francesi », une distinction que l'on remarque par l'utilisation d'une autre langue qui soulignerait un rapport émotionnel précis avec l'Autre.

Les espaces en fusion et en conflit avec les espaces de l'Autre

Antonio veut vivre dans son Italie, une Italie qui se trouve sur le sol canadien et non pas sur la péninsule des Apennins. Il demande à sa femme : *« oublie pas envoyer par le cousin Sabino deux litres d'huile d'olive et du fromage. »* (GS. p. 16*) « C'est comme chez nous avant la guerre. »* (GS. p. 16.) Il exprime sa crainte d'être renvoyé juste à cause de la mort

de Duplessis[186]. Il a peur de quitter le Québec et en même temps il veut posséder tout ce qui fait partie d'une vie à l'italienne. Nous voyons qu'Antonio, malgré son existence d'immigré, n'a aucune envie de retourner dans son pays natal, ce qui ne signifie pas qu'il voudrait être ailleurs. Non, il est très conscient de vouloir rester au Canada. Il veut vivre dans une Italie recréée. Il termine sa lettre en disant : *« Quand tu écris l'adresse, après Montréal, c'est pas assez d'écrire seulement Canada. Il faut aussi écrire Québec. »* (GS. p. 17*)* C'est un signe important de dire qu'un Italien du Québec n'est pas un Italien du Canada, afin de souligner que le Québec est différent.

Quelques années plus tard. Sa femme Anna et sa fille Annunziata, qui s'appellera Nancy plus tard, vivent déjà depuis cinq ans avec Antonio. On assiste à une scène où Anna est installée devant une machine à coudre et Antonio l'aide en collant des timbres sur une petite table. Cette indication scénique, cette petite action de fond précise l'espace où se passe l'histoire. Dans une cuisine québécoise, tout comme les autres femmes québécoises, on colle des timbres d'achat. L'intertextualité tremblayienne[187], le symbole des foyers montréalais évoque la vraie appartenance de cette famille immigrée.

À ce moment-là, après avoir passé quelques années dans le pays d'accueil, Antonio jette un regard sur soi-même. C'est un regard sur les immigrés à travers le regard de l'Autre : *« Je te dis que ça va mal. Encore une bombe qui a explosé. […] Parce que chaque fois que ça va mal, c'est pareil : c'est toujours la faute aux immigrants. […] On est tous des immigrés ici. »* (GS. p. 18*)* Ce regard le conduit à une estimation accablée de soi. Il est persuadé qu'il a plus le droit de vivre aux Amériques que les autres immigrés. *« C'est un Italien qui est arrivé ici avant tout le monde : Giovanni Caboto. »* (GS. p. 18)

Anna raconte que l'arrivée des Grecs dans le quartier aura une influence sur son salaire : *« [p]arce qu'elles font le même travail pour moins d'argent »* (GS. p. 18*)* Antonio fait une remarque qui peut être considérée comme raciste. *« Elles auraient pas pu rester chez eux au lieu de venir faire baisser nos salaires ? Tout ce qui nous manque, astheure, c'est des nègres ! »* (GS. p. 19). La pièce pointe l'attention vers l'inégalité des genres et celle des Québécois, des immigrés et des communautés culturelles, en évoquant la différence de salaire. *« Concetta, elle, combien qu'elle gagne ? »* (GS. p. 19) demande Antonio. *« Six piasses par jour. »* (GS. p. 20) répond Anna. *« Elle gagne comme un homme ! »* réplique Antonio. Concetta travaille dans l'usine : *« c'est pire que l'enfer. »* (GS. p. 20). Anna est très isolée. Elle considère Concetta comme son amie et elle pense qu'à l'usine elle pourra se faire des amis. Mais Antonio ne veut pas qu'Anna ait des amis, qu'elle soit influencée ou informée ou qu'elle jouisse de ses droits. En lui faisant peur, il veut la garder à l'écart de la vie réelle, sous son contrôle autoritaire.

---

186 Maurice Duplessis fut le premier ministre du Québec de 1936 à 1940 et de 1944 à 1959. Il est mort le 7 septembre 1959. La période de son activité politique a été nommée celle de « Grande Noirceur ». Duplessis s'opposait aux nouvelles idées et à tout qui était contre lui. Il a fait adopter la loi contre la propagande communiste.

187 La pièce de Michel Tremblay, intitulée « *Les belles-sœurs* » a fait mondialement connu cette activité des québécoises.

> *« Ici, on n'est pas à Collina. C'est une grande ville. Il y a toutes sortes de monde ici. Il faut faire attention… même aux gens de chez nous. » […] « Jamais un sou de l'assurance-chômage va rentrer ici ! L'assurance-chômage, c'est pour les paresseux comme i Francesi. C'est pas pour nous ! » « Et à partir de demain, il n'y aura plus de téléphone ici !* (GS. p. 21)

Anna reste à travailler sur sa machine après sa petite révolte éphémère. Antonio enferme sa femme dans son monde.

L'espace de prolifération des jeunes

Le neuvième tableau représente la grande scène des jeunes, là où la nouvelle génération des immigrés s'exprime. Les indications scéniques déterminent l'atmosphère de l'action. « Pour ce tableau, l'éclairage doit suggérer le rêve. » C'est une scène de souvenir où Mario, le fils d'Antonio, est déjà né au Québec, scolarisé en anglais, et où il évoque son enfance. Son meilleur ami s'appelait Jean-Pierre Tremblay et parlait uniquement français. C'est grâce à lui que Mario a appris le français. Les garçons jouaient au hockey. Les « spaghetti contre les pissous », les Canadiens français. Mario rappelle qu'ils se sont mélangés après et que les équipes ne se nommaient plus *« spaghetti et pissous »*. Après être devenu membre de l'équipe de son ami, Mario a été qualifié de « vendu ». Il a pourtant été heureux. Les équipes mixtes symbolisent le monde du réel où les gens d'origine différente s'entremêlent. Mario se sent mieux dans un monde mélangé parce qu'il peut être avec son ami, même s'il est considéré comme un traître par les siens. Mario a même voulu aller à la même école que son ami Jean-Pierre,

> *« Je voulais tellement aller à l'école avec Jean-Pierre. Mais mes parents ont jamais voulu. […] Mais moi, on m'a envoyé à l'école avec Bobby, Jimmy, Ricky, Candy. Tous des Italiens d'ici. Quand je devais faire mes devoirs, mes parents ne pouvaient jamais m'aider. »* (GS. p. 39

Les parents ont été exclus de la vie scolaire de leurs enfants qui allaient à l'école anglaise, ils se sont séparés de plus en plus. Car les espaces linguistiques de Gino et Mario sont multilingues : *« Je parle le calabrais avec mes parents, le français avec ma blonde, l'anglais avec mes chums. »* (GS. p. 40)

On découvre un autre exemple qu'affrontent les générations. *« Christ ! Ils ne comprenaient jamais rien ! »* (GS. p. 39) *« L'école anglaise, c'est pour ton avenir, Mario ! »* avait toujours dit son père. *« Fuck the future, man ! I wanna live now. NOW, okay ?* » (GS. p. 39*)* Cette phrase-clé démontre par excellence le rêve des jeunes, c'est le « carpe diem ». Ils cherchent leur bonheur dans le présent et ils sont de plus en plus impatients de le trouver, ils ne veulent plus perdre de temps et d'énergie pour le retrouver dans le passé, comme le font les parents. Ils ne veulent pas gaspiller leur vie dans le futur qui n'existe pas. Mario, Gino et Nancy se demande : *« Est-ce que l'avenir c'est quand on est trop vieux tout de suite après avoir été trop jeunes ? »* (GS. p. 40)

Nancy incarne non seulement une autre génération, mais en tant que femme elle représente un avenir différent, « arrangé et planifié » par les traditions. C'est un futur

féminin. Dans cette communauté on distingue des lignes de démarcation entre les Italiens d'ici et là-bas, des Italiens masculins et féminins, des Italiens du maintenant et du passé. Le futur masculin, avec la majuscule, n'existe que pour les hommes. *« L'avenir, c'est pas important pour les femmes. T'iras à l'école française. »,* (GS. p. 39), les parents avaient prononcé cette déclaration autant de fois.

La figure de Nancy, l'aînée de la famille, rassemble les caractéristiques d'un personnage qui crée son espace transculturel. Antonio représente l'espace du passé, tandis que Nancy essaye de sortir de son foyer, d'aller vers un futur différent de ses compagnons. Elle est consciente de ses limites et de ce que sa situation familiale, féminine et linguistique, lui impose. Cependant, avec ses déplacements, elle veut transgresser certaines frontières et arriver à l'état de transgressivité. Elle représente le désir d'être transculturelle.

Nancy est de plus en plus désespérée. Elle appartient à un autre groupe de jeunes, à ceux qui sont nés en Italie, mais qui avaient grandi au Québec. Elle en a marre de son donquichottisme. Elle aussi veut tout lâcher et quitter Chiuso, même si les jeunes et les femmes croient en elle. *« J'en ai marre d'être chahutée, de me retrouver devant des salles vides ou devant une foule venue voir un match de lutte. Je lâche tout ! […] je te dis que j'en ai assez. »* (GS. p. 49)

La deuxième génération a besoin d'un passé, les jeunes se sentent déracinés jusqu'au moment de la mort de leurs parents. Les parents et les grands-parents ont vécu dans le silence de cette mort. La réalité des parents est d'être morts-vivants. Nancy dit : *« On ne peut plus rien pour les parents. »* (GS. p. 50)

Gino, l'ami de Nancy, cite toutes les expressions par lesquelles des immigrés ont été déjà qualifiés : les voleurs de job, les étrangers, les wops, les mafiosi, les spaghetti, les autres, les ethniques, les allophones ou dernièrement les communautés culturelles, modifiées toujours selon le contexte. Tout cela indique les incertitudes et les embarras dont le pays d'accueil souffre lui aussi. *« Cherche-toi un Québécois pure laine comme mari »* (GS. p. 51), lui donne-t-il comme conseil. Il la pousse à devenir Québécoise, ainsi aura-t-elle la chance de vivre dans une société interculturelle. C'est la seule chance de survivre, de faire un vrai pas vers l'intégration.

> Nancy : *[…] Tous tes amis ont épousé des Québécoises, et toi, tu vas probablement faire la même chose. Les filles comme moi, si on reste à Chiuso, on est condamnées à épouser un membre de l'Ordre des fils d'Italie, militant libéral et de la langue anglaise. Pour toi et tes amis, les filles comme moi n'ont pas l'intégration dans le trousseau, nous les vierges scolarisées de Chiuso ! Et tu veux que je reste ici ? Moi, Gino, contrairement à toi, je suis deux fois immigrée : comme Italienne au Québec et comme femme à Chiuso. Reste, Gino, tu es un homme, toi.* (GS. p. 51)
>
> Nancy et Anna: *Il faut franchir les portes de Chiuso pour pouvoir nous unir aux gens d'ici qui nous ressemblent.* (GS. p. 52)
>
> Nancy : *On ne peut plus rien pour les parents. Il faut s'occuper des jeunes. Il faut prendre des moyens que les gardiens du ghetto n'ont pas encore pris. Il faut remplacer la culture du silence par la culture immigrée pour que le paysan en nous se redresse, pour que l'immigrant en nous se souvienne et pour le Québécois en nous commence à vivre. Écris, mais pour que tout le monde te comprenne. Il faut que les jeunes puissent se reconnaître dans les textes écrits par quelqu'un qui a vécu comme eux, qui les comprend et qui veut les aider. C'est seulement si tu écris en français que*

nous aurons une chance d'être compris et respectés pour ce que nous sommes. C'est le temps ou jamais. C'est seulement si tu écris en français que notre culture aura une chance de s'affirmer et devenir une partie de la leur. [...] je suis deux fois immigrée: comme Italienne au Québec et comme femme à Chiuso. (GS. p. 50)

Nancy et Mario n'ont cure des traditions et de tout ce qui est primordial pour leurs parents. Nancy : *« J'en voulais pas, moi, de la robe avec crinoline importée d'Italie pour ma première communion. »* (GS. p. 40) Mario a détesté son habit blanc fait sur mesure : *« [...] à chaque tache que je faisais, ma mère me flanquait une de ces taloches ! »* (GS. p. 40) Les parents leur ont toujours rappelé que tout ce qu'ils ont était très cher et qu'ils ont travaillé très dur. Les vieux se prennent pour victimes tout au long de la pièce. Les enfants ont été punis pour avoir sali les jolis vêtements ou la jolie maison qui avait coûté très cher. *« Pour le premier étage, c'était la même chose. Il fallait pas salir. On vit encore dans le sous-sol. »* (GS. p. 40) C'était embarrassant pour les enfants. *« Jean-Pierre comprenait pas pourquoi je le faisais toujours entrer par la porte du garage. Christ ! We couldn't move in the fucking house. All we ever did in there was eat, eat, eat! »* (GS. p. 40). Ils se considéraient comme des souris parce qu'ils ne pouvaient pas utiliser la porte d'entrée. Les rongeurs aussi entrent par une fente cachée pour se nourrir. Les parents les ont ainsi humiliés devant leurs amis.

La révolte de Mario contre le monde de ses parents est la plus spectaculaire. *« Christ… Je voulais tellement pas avoir les mêmes problèmes qu'eux que j'ai commencé à travailler les fins de la semaine. […] Je gagne déjà plus que mon père. The old man, Christ, still works for nothing.»* (GS. p. 41)

Mario a une grande passion pour les voitures. Il s'extasie quand il en parle, on a l'impression qu'il décrit sa passion pour les femmes. *« Hey » Ricky, Jimmy, Johnny ! Did you see the beauty ? She's so fucking nice ! She'gorgeous ! […] I can't live without her a no more»* (GS. p. 41) Il se confronte encore à son père : *« Je sais qu'il aurait préféré une Italienne […] Je lui ai promis qu'on sortirait souvent ensemble »* (GS. p. 41)

La voiture est un objet, un véhicule qui sert à se déplacer. Cet objet représente l'espoir de la fuite du monde du passé et la possibilité de quitter Chiuso à grande vitesse. La voiture symbolise également le développement des technologies, le monde moderne, le contraire du monde du passé des parents. *« Si jamais quelque chose arrivait à ma Trans Am…Fuck ! I think I have the most beautiful car on the fucking market! »* (GS. p. 41)

La scène de l'accident reflète le désir désespéré des jeunes pour s'enfuir de Chiuso, du monde qui n'est pas le leur. Sa « Trans Am », le type de la voiture indique aussi qu'il serait possible de partir très loin, même à l'autre bout des Amériques. Leur rêve, leur désir est de partir d'ici, et de ne plus jamais revenir.

« Hey ! Ricky ! You wanna ride ? » (GS. p. 42) Dans l'obscurité, la didascalie définit que seuls les phares de la voiture éclairent la scène. *« Where're we going, Mario ? [...] Anywhere, Christ ! As long as we get out of here. »* C'est une tentative d'évasion d'une génération qui ne se sent « ni d'ici et ni de là-bas », « ni du passé et ni du futur. » Quand Mario accélère et passe devant l'église, il veut savoir si quelqu'un les aurait vus. *« There's nobody. »* Mais il n'y avait personne. Il n'y a personne qui s'intéresserait au moment

présent à ces jeunes. Les gens du Chiuso s'occupent soit du passé, en léchant leurs plaies comme des chiens, ou du futur inexistant. Ils ne veulent pas connaître le présent. Mario accélère, Ricky l'encourage : *« Faster ! Faster ! Somebody is trying to pass us. Cut him, Mario, Cut him ! Beautiful ! They're in the bushes. […] On retournera jamais à Chiuso, hein, Mario ? Jamais, plus, hein ? »* (GS. p. 43)

Ils ne peuvent pas sortir de Chiuso, même les buissons les empêchent. Leur évasion imaginaire a été vouée à l'échec. Ils sont condamnés à vivre à Chiuso. L'adjectif *chiuso* veut dire fermé en italien. Ces jeunes sont enfermés, emprisonnés, assujettis à la volonté des parents de mener une vie d'enfermement. Ils sont les détenus de la vie de leurs parents, de Chiuso.

2.1.1.2 Les dimensions du nœud transculturel

Les dimensions superposées des personnages se dirigent vers le nœud transculturel qui se trouve dans la maison. La maison est le centre de l'existence d'Antonio. Les espaces transculturels en conflits et/ou en fusion de chaque personnage forment le nœud transculturel. Nous allons examiner si le dénouement de ce nœud aboutira ou pas au passage d'un seuil qui mène à l'état de transgressivité.

Le corps d'Anna est attaché par une ficelle invisible à la machine à coudre. Elle est toujours dans la même position figée. Son corps est immobile, son destin est désespérément coincé. Au cours de la scène où Antonio et Rocco jouent aux cartes, Anna exprime son mépris : *« Il n'y a rien à faire Rocco. Il y en a qui gagnent, et il y en a qui perdent… Tiens ! J'ai gagné ! Encore une fois ! (Il rit très fort.) Anna dit « Toi, tu gagnes seulement aux cartes… pour le reste, tu as toujours été perdant… »* (GS. p. 22) Antonio avait du courage pour partir vers un autre continent dans l'espoir de créer une nouvelle vie pour tout sa famille. Cependant aux yeux d'Anna son mari était juste un perdant. Néanmoins, Rocco considère Antonio qui a eu une vie couronnée de succès : *« Tu as toujours les bonnes cartes ! Je comprends que tu gagnes… »* (GS. p. 22), Antonio est toujours chanceux, il est quelqu'un qui a réussi dans la vie.

Les deux personnages, Anna et Rocco, désignent les contrepoints de l'appréciation d'Antonio : un homme de succès dans la communauté, un homme méprisé dans sa vie privée. Les points de vue contradictoires au cours de la même scène, même si les contextes sont bien différents, représentent les attentes autour du protagoniste. Antonio résume, à sa façon, le secret de sa réussite *: « C'est pas assez d'avoir les bonnes cartes… Il faut pas avoir des as et des rois pour gagner… Il faut aussi savoir jouer. C'est comme dans la vie. »* (GS. p. 22) Il donne comme exemple les Anglais : *« Ils n'ont pas seulement les bonnes cartes, eux. Ils savent aussi jouer. C'est pour ça qu'ils gagnent… » « […] Il faut que nos enfants apprennent à gagner. C'est pour ça qu'il faut les envoyer à l'école anglaise… »* (GS. p. 23) Pour lui, être scolarisé en anglais, c'est la clé de la réussite au Nouveau Monde. Il se contredit puisqu'auparavant dans sa lettre il a prétendu qu'il n'était pas nécessaire de connaître une autre langue pour travailler. Il est très important pour lui

que la génération des enfants comprenne que l'anglais est la langue du succès : *« Et ici, en Amérique, les Anglais sont gagnants partout. »* (GS. p. 23) Et tous ceux qui veulent changer cette règle du jeu seront considérés comme perdants, ce qui suggère une petite leçon en aparté à sa femme.

Anna se moque d'Antonio. Elle qualifie Antonio de perdant. Cependant quand Rocco mentionne que *« Mes patrons ont toujours été des Anglais »* (GS. p. 23), Anna réplique qu'elle connaît un patron, qui n'est pas anglais, et c'est son mari. Antonio est vexé et précise son estimation de soi : *« Mais moi je suis un immigrant. Je ne peux pas me comparer à un Anglais. Je ne suis pas né ici, moi. »* (GS. p. 24) C'est une constatation très importante. Tout dépend d'où on est né.

Chiuso est le reflet de l'âme d'Antonio, le symbole d'Antonio. Son Chiuso enfermé est Collina reterritorialisée, une existence figée qui n'est pas renforcée par des racines. Du moins pas encore. C'est une existence fragile, vulnérable comme des ballons. Les ballons de couleurs vert, rouge et blanc évoquent le pays natal. Ils peuvent disparaître, s'envoler dans le ciel, franchir l'horizon, le seuil inaccessible du néant des déracinés. Comme Chiuso, il doit son existence au sol québécois, il ne pourrait pas être ailleurs. Tout comme Antonio, il est un Italien immigré du Québec. Antonio, en recréant une Collina portée en lui, dit : *« […] le silence du vide et le vacarme du chaos. […] c'est la révolte étouffée de l'homme ni d'ici, ni d'ailleurs »* (GS. p. 27)

> Zio: *[…] Collina, elle s'enfermait dans Chiuso. Chiuso, c'est le silence de vide et le vacarme du chaos. C'est la voix de Minotaure: ni homme, ni bête. C`est la langue méprisée des oubliés et des déracinés. Chiuso, c'est la révolte étouffée de l'homme ni d'ici, ni d'ailleurs. Chiuso, c'est aussi cette scène dont la langue est celle du pouvoir qu'elle recherche. Pour une fois, elle ne sera ni incomprise, ni méprisée.* (GS. p. 27-28)

L'éclairage diminue, les ballons disparaissent, on ne les voit plus, mais on entend de plus en plus fort le slogan « Le Québec aux Québécois ! ». Le cri aigu de la foule perce les ballons des immigrés pour qu'ils s'envolent dans les ténèbres.

La stratigraphie emmène une nouvelle couche de temps où on voit le changement des points de vue des personnages ou le regard d'une nouvelle génération. L'histoire se poursuit en 1980, au mois de juin. L'action se déroule devant la maison en briques blanches d'Antonio. Au-dessus du balcon, il y a une affiche politique qui invite, en italien, à voter aux prochaines élections scolaires. On entend un hymne fasciste. C'est la fête de la Saint-Antoine, la plus grande fête religieuse des Italiens : *« Il y a plus d'Italiens à la fête Saint-Antoine que des séparatistes dans tout le Québec. »* (GS. p. 28)

Gino et Nancy, cette dernière ayant anglicisé son prénom Annunziata pour s'identifier avec une autre communauté que celle de ses parents. Ils appartiennent à une autre génération. Le « ici » et « là-bas » prennent une autre dimension. Ils sont nés là-bas, mais ont grandi, ont été scolarisés et socialisés ici. La scène démontre incontestablement la différence entre les deux générations. Quand Gino, ami de Nancy, sifflote de manière moqueuse l'hymne fasciste *« Ici, la veille, la ronflante mère-patrie est restée intacte, avec sa fanfare de chemises noires imbibées d'eau bénite ! »* (GS. p. 29) Antonio s'énerve : *« Je pense que si tu parlais latin, je te comprendrais beaucoup mieux. Je ne sais pas ce*

que tu as dit, au juste, le poète ; mais je suis sûr que tu as critiqué la fête. » (GS. p. 29) Nancy et Gino organisent des colloques qui selon Antonio n'intéressent personne. Il dit :

> *« Allez donc voir devant l'église : il y a au moins cinq mille personnes. Ils sont tous comme moi. C'est juste s'ils savent écrire leur nom. Comment voulez-vous qu'ils comprennent les histoires que vous allez chercher dans vos livres épais comme des blocs de ciment ? »* (GS. p. 29)

Devant l'église, il y a cinq mille personnes au colloque, c'est une différence qui se manifeste non seulement entre les générations, mais aussi entre ceux qui sont scolarisés ou non. Au moment où Anna intervient avec son petit commentaire prenant partie pour sa fille, Antonio se fâche de plus en plus : *« Il n'y a plus de respect. Il n'y a plus de respect. […] Quand la femme ne respecte pas son mari, comment veux-tu que les enfants respectent leur père? »* (GS. p. 30*)* Anna lui conseille d'aller une fois les écouter pour comprendre ce dont parlent les jeunes. Mais Antonio refuse et déclare : *« Moi, je suis avec la majorité. C'est la majorité qui mène dans tout.* » (GS. p. 30) En disant *« Et qu'est-ce que je devrais comprendre ? »*, Antonio démontre qu'il est complètement enfermé dans son ignorance et qu'il est contre toute nouveauté. Cependant il avait l'esprit ouvert pour partir et commencer une nouvelle vie au Canada.

L'action se déroule dans la maison, elle représente pour Antonio l'accomplissement de toutes les années de travail. Si on considère la maison comme un centre par rapport auquel le vrai monde des deux personnages peut s'esquisser, on voit qu'Anna est enfermée chez elle, elle vit dans un univers intérieur mais avec un esprit ouvert et elle s'ouvre au monde extérieur, tandis qu'Antonio travaille en dehors de la maison, il est lié plus au monde extérieur, mais reste enfermé dans son petit monde.

Dans sa présence physique, Anna représente toujours l'immobilité, son corps est coincé dans la même posture, elle est assise devant sa machine à coudre ou elle est en train de tricoter. Malgré le fait d'être enfermée, elle présente une personne disposant d'une grande ouverture d'esprit. Elle est de plus en plus consciente de ses droits. Elle lutte contre tout ce qu'Antonio croit. Elle est enfermée dans la maison, mais ouverte au monde, au développement. Antonio est libre physiquement, mais emprisonné par ses principes. Deux personnages qui vivent ensemble, partagent le même quotidien, ont eu des enfants ensemble, habitent sous le même toit, parlent la même langue, ont vécu les circonstances similaires durant l'immigration : ils représentent deux mondes opposés. Celui d'Antonio est un monde recréé par le passé ; l'autre, celui d'Anna, est un monde de rêve qui n'a jamais été réalisé. Tous les deux ne vivent dans leur présent. Antonio est dans un passé du présent, Anna vit dans un futur du passé. Cependant on n'assiste pas à un conflit entre les espaces, ses espaces ayant quand même des points communs qui en interagissant permettent d'être en fusion. Cette fusion signifie la même destinée pour les immigrés de la première génération.

Antonio exige le respect, mais il n'en donne pas en retour. Ainsi il montre qu'il n'a pas de respect pour la nouvelle génération ni pour les femmes ou tout simplement pour aucun des groupes qui revendiquent leurs droits. Il veut s'enliser dans les traditions patriarcales. Il insulte et critique les jeunes : *« Je ne vais pas aller écouter des jeunes comme vous qui sentent encore le lait de leur mère. »* (GS. p. 30) ou *« C'est des bons à rien comme toi qui*

comptent sur la chance pour avoir ce qu'ils veulent. Moi, je travaille pour avoir ce qu'il me faut. » (GS. p. 31) Antonio fait preuve de ses contradictions, il s'exprime pour les droits des immigrés, mais il n'accepte pas ceux de ses proches. Son attitude est contradictoire et démontre son instabilité, sa frustration et sa dépression provenant de la perte du contrôle de tout ce qu'il a créé. Il menace, il méprise, il ridiculise le monde autour de lui qui ne veut plus servir ses besoins. Plus on le contredit, plus il devient frustré, il est de plus en plus seul et isolé dans le monde de son « présent ».

Antonio a établi des conflits persistants entre lui et la nouvelle génération, les genres, les valeurs et les intérêts différents, les conflits entre les rêves et les désirs des membres de sa famille. Que veut Antonio ? Que veut Anna ? Que veut Nancy ? Que veut Mario ? Il croit en un seul rêve, le sien. Par rapport au centre que la maison représente, Antonio se retrouve tout seul, à l'opposé des autres membres de sa famille. Leurs espaces s'opposent également et leurs histoires deviennent conflictuelles et explosives de tensions en permanence.

Gino essaye de « désamorcer » cette situation explosive : *« C'est du théâtre qu'on va faire aujourd'hui. Les gens vont rire, ils vont s'amuser. Nancy on la verra même pas. Tu vas voir, c'est quelque chose pour la majorité, ta majorité. »* (GS. p. 32*)* Gino, qui a un rôle peu important dans l'histoire, formule un point de vue contraire à celui d'Antonio. Il essaye de renforcer la mission de Nancy et de la nouvelle génération. Il se montre sceptique face aux effets que puissent avoir l'éducation des gens de Chiuso. Faire le théâtre au sein d'une pièce évoque la mission du théâtre. L'histoire imaginaire créé une ressemblance avec la réalité. Une leçon, un message est toujours transmis pour instruire le public, pour l'éduquer en l'amusant, pour dévoiler les injustices, pour ridiculiser les absurdités de la réalité. Faire face au réel en imaginant une réalité qui est vraie seulement pendant la durée du spectacle en évoquant les émotions, les réflexions dans l'âme du public. C'est le pouvoir du théâtre. Une réalité qui est juste *« comme si c'était vrai »*, une réalité qui se reflète sur la scène. Gino dit : *« les gens vont rire »*. Ils se verront ridiculisés, exactement comme à la commedia dell'arte. *« C'est quelque chose pour ta majorité ».* Gino s'adresse à Antonio. Gino refuse son appartenance à cette majorité, il est en dehors de tout ce que cette majorité représente. Il ne veut faire partie ni du passé, du présent ou du futur de cette majorité.

Après avoir épuisé ses arguments, Antonio s'attaque à sa fille. Il change de sujet en critiquant Nancy. Il se réfère encore au monde à l'ancienne en faisant un chantage émotionnel : *« Rappelle-toi que c'est parce que tu m'as écouté que tu es restée propre. Tu devrais me remercier à genoux. […] Tu vas pouvoir te présenter devant ton mari, la tête haute »* (GS. p. 32) Nancy recule devant le conflit, conformément au comportement d'une jeune femme qui se révolte mais qui est angoissée. *« Je suis la fille de Rossi Antonio. Vingt-six ans, vierge, pure, immaculée, telle que mon père m'a voulue. »* (GS. p. 32)

Antonio n'accepte pas les signes du présent, que les femmes revendiquent leurs droits individuels. Dès que cela entre dans sa vie, il devient enragé et méprisant et se moque des actions des femmes. *« Les femmes de Chiuso aiment les processions. Elles étaient toutes là, ce matin. »* (GS. p. 33) Anna le contredit en disant qu'elle n'y était pas. Antonio

l'insulte : *« Toi, depuis que tes pieds enflent, tu n'es même plus capable de marcher jusqu'à l'arrêt d'autobus ! »* (GS. p. 33) *« Il y a de plus en plus de femmes qui ont les pieds enflés, Anto' »* (GS. p. 33) Antonio ne la comprend pas, sa remarque chauvine en est témoin : « *C'est parce que vous ne buvez pas assez de vin; c'est le meilleur remède pour les varices, c'est moi qui te le dis »* (GS. p.33), « *[C]'est moi qui te le dis* » : encore un signe de l'homme qui sait tout, l'homme qui connaît tout. Son attitude vis-à-vis de Nancy et Anna et contre l'existence féminine esquisse l'image d'un homme qui ne veut vivre qu'une vie où tout est sous son contrôle. Il est certain qu'*« On a besoin de gens d'influence, qui sont capable de se faire respecter, et nous autres avec. […] On a besoin de gens capables de défendre la maison et d'assurer le respect, le respect de l'autorité. »* (GS. p. 34) et non pas des jeunes qui ne font que des discours sur l'inégalité. Antonio a besoin de gens qui justifient sa vie d'autorité. Peu importe pour lui, derrière une personnalité fanatiquement attachée à des mœurs des anciens se cache quelqu'un qui est frustré et qui vit dans une insécurité profonde et loin du présent. Il est perdu et angoissé, il fait de la paranoïa, il a besoin d'un support qui le protège, il est *« affaibli par l'isolement et l'ignorance »* (GS. p. 37). Il essaye de trouver une raison pour protéger tout ce qui lui est précieux et important. Le candidat sur l'affiche sur sa maison surveille et les protège comme un vrai saint protecteur. *« Il est riche, il a un journal, il a tout ce qu'il faut pour nous défendre. »* (GS. p. 34).

Antonio ne comprend même pas le langage que les membres de sa famille « utilisent », la langue *machiavélique*. *« Je suis un ouvrier, moi ! Parle pour que je te comprenne »* (GS. p. 34) Il panique comme le poisson qu'on venait d'attraper de l'Atlantique. Son monde et celui de la nouvelle génération sont considérablement séparés.

« Il y a de plus en plus de femmes qui ont les pieds enflés, Anto' » (GS. p. 33) : le soupir désespéré d'Anna démontre bien ce que les femmes de Chiuso doivent vivre et supporter. Elle voudrait aller aux manifestations, elle voudrait avoir des droits comme les vraies ouvrières, elle voudrait protester contre les injustices mais elle n'en est plus physiquement capable. Elle avoue à Antonio qu'elle est allée à un colloque avec des femmes de l'usine : *« Elles aussi, leurs pieds enflent de plus en plus. La semaine dernière, on est toutes allées s'asseoir sur le beau tapis dans le bureau du Juif pour avoir une augmentation de salaire. On n'est pas sorties de là, tant que les pieds ne nous ont pas désenflés. »* (GS. p. 33*)* Les pieds sont déjà si enflés que les femmes ne le supportent plus, elles en ont marre de l'exploitation dans la famille et dans la société.

Pour se justifier, Antonio reprend tout ce qui est important pour lui : le fait d'avoir réussi sa vie avec la langue anglaise comme une des conditions. Il remercie les curés d'avoir contribué au fait que les enfants des immigrés puissent toujours aller à l'école anglaise. Antonio vit à Montréal avec sa famille, il se déclare plusieurs fois comme quelqu'un qui veut appartenir à la majorité. Mais à laquelle ? Il veut forcer ses enfants à vivre une vie dont il a rêvé, il veut que son fils Mario réalise une vie qu'Antonio n'aurait jamais pu vivre. Il est persuadé qu'être lié à la vie des immigrés, les individus n'ont qu'une possibilité, qu'ils n'ont pas le choix. Exactement comme leurs ancêtres, ils ont un seul droit, c'est d'immigrer et vivre en tant qu'un vrai immigré. Être toujours prêt de partir

pour une vie qui existe uniquement dans le futur. Être déraciné pour toujours. Être dans un état d'agonie, de survivre au présent. *« Nous on n'a pas eu le choix. C'est pour ça qu'on est partis »*, dit Anna. Antonio la contredit : *« Eux non plus, ils n'auront plus le choix. »* (GS. p.35) Nancy, qui a été envoyé à une école française, argumente contre son père : *« Les immigrants comme toi défendent des causes que les Anglais n'osent même plus défendre.* (GS. p.35) La pièce dévoile une intertextualité spatio-temporelle de l'histoire européenne. Au début de la scène on entend l'hymne fasciste chanté par les Italiens immigrés qui forment une majorité qui sait à peine lire et écrire, une foule illettrée mise en contradiction avec une communauté considérée comme riche et éduquée : *« sur le beau tapis dans le bureau du Juif ».*

Antonio veut que son fils devienne un faux Anglais sans lui laisser le choix. La vie à l'anglaise, la vie de la richesse. Il appartient à une minorité migrante dans une ville majoritairement francophone, mais en appréciant et en supportant une majorité anglophone, il ne parle ni l'anglais, ni le français. Il se justifie par un argument simple : *« L'Amérique, c'est l'anglais. »* (GS. p. 35) Les interactions spatiales se répètent sans cesse chez Antonio, comme un cercle vicieux ; il tourne en rond jusqu'au vertige, sa perception de l'espace est la même au niveau macro ou micro. Il ne peut aller plus loin à cause de son angoisse de tout perdre, de vivre une défaite.

La façon dont la pièce *Gens du silence* représente Antonio est intéressante. On considère cette pièce comme son histoire personnelle. Mais les personnages épisodiques comme Gino et Zio ne sont pas en conflit direct avec Antonio et eux, ils modélisent les deux contrepoints de la situation des immigrées décrite dans la pièce. Gino est celui de la nouvelle génération, Zio est celui du passé, des vrais déracinés : les déracinés qui n'ont pas voulu devenir des enracinés comme Antonio. Ce sont eux qui ont souffert le plus et qui n'ont pas été aptes à se reterritorialiser, tout comme Zio ou Anna qui n'avaient pas d'autre choix que de partir.

Quelle est alors la vraie tragédie de cette pièce ? Celle d'Antonio ou Anna et Zio, eux qui partagent les mêmes racines qu'Antonio ? Cette pièce parle du passé, laissant l'espoir d'un futur avec une réussite probable pour Nancy, Gino et Mario. Antonio s'est figé sur son chemin. Il est dans un espace qui existe loin du seuil du passage à la transgressivité. C'est un état d'impasse d'où il n'existe aucune sortie vers l'avenir. Son passé, qu'il vit dans son présent, fait obstacle à un futur qui devrait être établi sur le présent de ses enfants, de la nouvelle génération.

On penserait que les contrepoints d'Antonio seraient les membres de sa famille, avec qui il vit des conflits spectaculaires. Mais non, son antagoniste est Zio. Zio est aussi nostalgique et mélancolique ; cependant, il est ouvert au changement et il encourage les jeunes.

Au dixième tableau on retourne au nœud transculturel représenté par la maison d'Antonio qui trône devant chez lui et même la photo de son candidat est là. On entend les cris de Zio : *« Des rouges, des verts, des blancs, pour les petits et les grands. […] Des ballons ! Des ballons »* (GS. p.44) Zio en a déjà beaucoup sur les bras, mais il en gonfle d'autres. Antonio a honte de Zio : *« C'est gênant. C'est déshonorant pour tous les Italiens. »*

(GS. p. 44) Il humilie Zio en lui proposant d'acheter tous ses ballons. *« Combien tu veux pour tes ballons ? Combien tu veux Zio ? »*. Il s'approche de Zio et des ballons éclatent à chaque pas. Zio veut l'arrêter avec un cri : *« Tu fais éclater mes ballons. […] Non ! Bouge pas ! »* (GS. p. 45*)* Antonio juge Zio avec dédain : *« Tu nous fait honte avec ta bicyclette, ta meule à aiguiser pendant la semaine et tes ballons les jours de fête. C'est des gens comme toi qui font rire de nous. […] C'est une honte, c'est une honte ! Même à la Saint-Antoine ! »* (GS. p. 45), en tournant le dos à Zio sur scène, mais aussi à tout le monde qui l'oppose.

Les ballons de Zio, les verts, blancs et rouges, évoquent l'Italie, le peuple des immigrés italiens. Antonio par son action détruit l'Italie de Zio. Antonio « avale » tout et garde tout en lui et se laisse exploiter jusqu'au jour où tout éclatera comme des ballons. L'arrivée de Zio est accompagnée par ses cris *« Ballons ».* Il s'adresse à tous les personnages qui vivent dans l'instabilité financière et émotionnelle d'accepter et propager les règles de Chiuso. Il s'adresse à Nancy suivant sa célèbre déclaration : *« […] je suis deux fois immigrée : comme Italienne au Québec et comme femme à Chiuso »* (GS. p. 51) *« Envole-toi avec moi » « Loin des gens du silence nous franchirons les murs de Chiuso pour nous unir aux gens d'ici qui nous ressemblent. »* (GS. p. 52)

Zio personnifie les Italiens immigrés qui sont perdus et ils ne sont pas enracinés pour toujours dans le nouveau monde. Il critique l'église qui influence toujours la conduite au quotidien. Il se moque des immigrés qui sont guidés par des mœurs du passé, qui veulent les moderniser et qui cependant les déforment : *« Saint-Antoine, agent d'immeubles, priez pour nous. »* (GS. p. 45) Tout l'état de l'être de ces gens devient absurde. La scène multiculturelle en est l'exemple par excellence.

La compétition du nettoyage au sol entre le Portugal, la Grèce et l'Italie exprime la réalité absurde des immigrés : *« Cet espace, mesdames et messieurs, portera désormais le nom de carrefour des cultures. […] Assistons-nous à la naissance d'une nouvelle culture, ici, sur le plancher ? Une culture plus terre à terre. »* (GS. p. 48) L'animateur de la bataille annone la victoire italienne sur un ton ironique : *« Cette grande civilisation qui a donné au monde entier ce que nul autre pays n'a jamais donné et ne donnera jamais, c'est-à-dire vingt-cinq millions d'immigrants, franchit à l'instant la ligne d'arrivée. »* (GS. p. 48-49)

Le prix à gagner est une boîte, personne ne connaît le contenu. Au moment où le gagnant l'ouvre, il voit qu'elle était vide. La terre nouvelle qui est vide, c'est le grand néant du destin de la première génération des immigrés. Beaucoup d'entre eux ont espéré retrouver une vie heureuse, ils ont quitté leur pays natal dans l'espoir d'une nouvelle vie, mais ils sont arrivés sur un terrain vide, là où ils ne trouvent pas les corps enterrés de leurs ancêtres. Du moins, pas encore.

C'est cela qui sépare les générations. La première génération est constituée par les ancêtres qui sont enterrés dans le sol d'Italie, auxquels ils appartiendront pour toujours. Ceux qui sont déjà nés au nouveau monde et leurs enfants appartiendront à la terre canadienne. La deuxième génération souffrira de l'impasse creusée par leurs pères. Cependant, ils traceront un chemin où leurs descendants trouveront une terre de richesse.

Les immigrés de la première génération se sacrifient pour devenir les ancêtres qui reposeront dans la terre vide du pays d'accueil, pour la transformer en terre de leur peuple. Cette terre ne sera plus vide. Pour cela, il faut y mourir comme le dit un ancien proverbe Schwäbisch : *« Die ersten fanden den Tod […] ».*

Il est de plus en plus évident que le grand nœud transculturel de la pièce est lié à la maison. Les deux tableaux principaux – celui du septième et le treizième – formulant le conflit essentiel de l'histoire se situent autour de la maison. Chacun y arrive avec ses espaces transculturels superposés pour les emmêler au nœud transculturel déjà existant. Son dénouement devient chaque jour de plus en plus difficile. Les indications scéniques de l'avant-dernier tableau de la pièce sont encore plus précises. Le lieu où se déroule l'action est la grande pièce du sous-sol. Antonio se trouve dans la proximité d'un foyer qui ressemble à un autel de marbre. Anna est encore assise, comme toujours, près de Nancy. On entend le vrombissement d'une voiture indiquant l'arrivée du fils, Mario.

À la fin de la pièce on peut facilement identifier les personnages par leur posture, par leur position et par un bruit ou par des phrases symboliques comme celles de *« Kiss me, I'm Italian. » et « Qu'est-ce qu'il y a à manger ? »* (GS. p. 52) C'est encore une bonne occasion pour Mario pour critiquer ses parents : *« Je sais bien que ce n'est pas un restaurant ! On mange toujours la même chose ! »* (GS. p. 52) Il se distancie de la vie de ses parents. Il considère son père comme un étranger. Il parle en anglais, sachant que son père ne le comprendra pas : *« Fuck ! I'm gonna move out of here ! […] I don't need your fucking garage, man. Go and live in there, it's the only place where peasants feel at ease. »* (GS. p. 52-53) L'usage du mot « man » en s'adressant à son père exprime un abîme creusé profondément à cause des distances émotionnelles, une aliénation complète, un sentiment de détachement. Son style flegmatique articule son mépris, montre un écartement avec tout ce qui est lié à ses parents. Il les exclut, il les juge, il les condamne au silence en ne leur donnant pas l'opportunité de répondre ou de réagir. Les parents sont condamnés au silence.

Antonio ne comprend pas le langage de ses enfants. Il se plaint de ne rien comprendre aux paroles de Nancy. Les enfants sont des « autres » pour les parents. Les parents deviennent les « autres » pour les enfants.

Au moment où Anna essaye de protéger son fils dans un conflit, Antonio lui ordonne de ne pas bouger : *« Reste ici, toi ! »* (GS. p. 53). La réaction d'Anna n'est pas surprenante, elle se rassoit en pleurant. Elle est encore figée physiquement et émotionnellement. Elle sait où se trouve sa place. Elle l'a bien appris pendant toutes ces années. Nancy est aussi prête à se tourner contre son père : *« Je ne vais sûrement pas refaire l'erreur de ma mère ! »* (GS. p. 53*)* Anna reprend l'argument pour faire sortir toutes ses déconvenues : *« L'erreur a commencé deux ans après notre mariage, quand tu es parti pour venir ici, Anto'. »* (GS. p. 53) La souffrance furieuse en « mordant l'oreiller » d'Anna s'est transformée en indifférence. Sa vie s'est déroulée toujours sous surveillance, à Collina par le père d'Antonio, ensuite par lui-même. Antonio représente l'image d'un autre, mais un autre étranger : *« Tu étais devenu un étranger et tu l'es resté. »* (GS. p. 54) Il n'existe aucune autre vie pour Anna, soit *« elle est veuve blanche à Collina, soit elle est une femme*

de Chiuso. » (GS. p. 54) *« […] J'étais prisonnière à l'usine avec quarante mères comme moi. » (*GS. p. 58*)* Elle détestait toute sa vie. Antonio sentait le « parfum des femmes de la ville », mais elle devait supporter *« la sueur et la terre de Collina. […] Je te dégoûtais. »* (GS. p. 54) Pour Antonio, d'être « veuve blanche à Collina » est plus acceptable que devenir « veuf blanc à Chiuso. »

L'infaillible Antonio ne se rend pas compte qu'il avait commis des erreurs, il n'a jamais tort, il sait ce qu'il fallait pour réussir. *« C'est pas chez nous ici. Au début, c'est toujours dur ; et pour tout le monde ! »* (GS. p. 54) La réplique ironique d'Anna résume : *« C'est un début qui traîne depuis vingt ans. »* (GS. p. 54*)* Selon elle Collina a changé, mais eux et Chiuso n'ont pas changé, c'est comme il y a vingt ans. Cela aussi souligne l'immobilité de leur existence.

Restant en Italie, de ne pas bouger montre une dynamique contradictoire. Ne pas quitter Collina et être sédentaire aurait dû emmener le changement, le développement. Antonio était alors quelqu'un de mobile et en s'installant à Montréal il est devenu immobile. Il a créé une vie figée dans le passé. Anna, physiquement paralysée dans son existence, représente la mobilité, Antonio l'immobilisme. Il lit le journal italien, il regarde la télévision italienne et il maintient les préjugés de sa génération d'immigrés, une génération qui n'oublie pas la souffrance, la solitude et la répugnance du moment de leur arrivée sur le sol canadien.

Antonio est fier à sa façon d'être un vrai immigré. C'est la fierté qui le dirige dans son monde immigré. Il juge sa fille de ne pas l'être. Le désespoir de Nancy éclate alors : *« Je suis la fille de vrais immigrants et ça me suffit amplement. Ma vie n'a pas été tellement meilleure que la vôtre, et celle de Mario sera dix fois pire. »* (GS. p. 57) Anna gémit :

> *« C'est ça ! C'est ça l'Amérique ! Une grande usine où chaque ouvrier a amené son fils, comme toi, pour lui faire voir les sacrifices qu'il a faits. Vergine Santa ! Quand est-ce qu'on va briser la maudite chaîne ? […] On a gaspillé notre vie à payer une maison trop grande et trop chère pour nos moyens. […] On a travaillé trop fort et inutilement »* (GS. p. 57)

Ils auraient dû vivre, aller en vacances, s'occuper des enfants – *« […] on était en train de préparer leur avenir sur des machines à coudre. L'avenir de Mario, l'avenir des ratés. »* (GS. p. 58) – et non pas mettre à côté tous les cuivres.

La vie des parents est dominée également par la peur. Anna a peur de vivre juste assez longtemps pour finir de payer la maison. Antonio a eu toujours peur de quelque chose : *« Peur d'être rapatrié quand je suis arrivé. Peur de perdre ma job et ma maison. J'ai aussi eu peur de vous voir dans la rue. »* (GS. p. 60) Nancy veut se débarrasser de cette peur par ses spectacles, *« pour qu'elle ne nous vainque plus individuellement. »* (GS. p. 60)

Nancy est prête à partir, sa valise l'attend pour ne pas faire face à *« l'avenir des ratés. »* (GS. p. 58) Antonio est vexé, pourtant sa fille fait la même chose que lui quand il avait immigré au Canada. Il se martyrise. *« J'ai toujours été trop bien. […] La vois-tu ma cicatrice ? C'est ça la preuve que j'étais trop bien. »* (GS. p. 63) Anna porte sa cicatrice

dans son cœur, elle se culpabilise. Les parents portent les cicatrices des mémoires, des blessures inguérissables.

Loin du seuil

Toute une génération est enterrée dans « Chiuso ». Dans le Palazzo Rossi tout le monde était malheureux à part Antonio. *« On s'est terrés dans le sous-sol comme des taupes. »* (GS. p. 58) Pour Anna, *« la crypte de briques blanches* ». Pour Nancy et Mario c'est *« une maison bâtie sur l'exploitation de nos parents »* est *« le symbole des injustices ».* Néanmoins, la maison est la grande réussite d'Antonio. Le fruit de tous les sacrifices est la tombe des immigrés qui sont arrivés sur un territoire étranger pour pouvoir devenir les ancêtres de leurs descendants, pour créer des espoirs futurs.

Le protagoniste de la pièce de Micone, Antonio, fait perpétuellement ses cercles infinis dans son espace de réticence. Il est coincé dans un espace de stase, loin du stade de transgressivité. La rencontre avec l'autre pays, avec l'autre culture, est déjà faite. Pour survivre, il serait obligé de coopérer, de s'intégrer.

Même s'il est question d'espaces synchroniques, on n'arrive pas à l'état de transgressivité. On ne peut pas en conclure que c'est un espace transculturel. Les circonstances pourraient l'être en donnant un lieu géographique ou physique pour devenir transculturel, mais Antonio n'en est encore qu'au début de son chemin, et il y reste. Sa génération y est coincée. Pour eux, acquérir un espace transculturel est presque impossible. Antonio s'avance un peu, il fait quelques pas, inconsciemment et avec beaucoup de réticence pour pouvoir survivre, mais rien de plus. Il reste paralysé dans l'un des stades initiaux de la transgressivité. Arriver sur le territoire d'un autre pays, d'une autre culture et y vivre ou être géographiquement entouré de différentes communautés culturelles et entrer dans une sorte d'interaction avec elles, n'entraîne pas automatiquement une existence transculturelle. Le seuil de la transgressivité n'est pas franchi.

Le seuil à franchir est aussi loin que l'horizon ou le ciel *« [...] plongea dans les ténèbres ... »* (GS. p. 9) Les expressions utilisés tel que l'horizon, le ciel, les ballons et la cloche dirigent le regard vers le haut, en nous forçant de regarder loin, vers une existence inaccessible. Ces énoncés haussent le regard des immigrés vulnérables, qui n'osent regarder ailleurs qu'en bas, vers le sol sous leurs yeux. L'écrivain essaye de relever la tête au-delà des murs de Chiuso. Dans un espace imperceptible, ils ont besoin d'un point de repère vers lequel le regard de l'espoir puisse se diriger. Le ciel retrace un seuil, une frontière inabordable à atteindre, tout comme l'horizon, perdu dans le néant, tout comme leur vie dont ils ont rêvé.

La multifocalisation

On n'abordera ici qu'une seule sorte de multifocalisation. Il en existe d'autres, mais pour amorcer notre analyse nous nous concentrerons sur les points de vue des personnages de la pièce de Marco Micone.

Les exemples montrent une multifocalisation portant sur les espaces géographiques représentés dans le texte. C'est le cas du Québec, à l'intérieur duquel se trouve Montréal, y compris le quartier italien appelé Chiuso et celui d'Italie, plus précisément Collina, le petit village natal. Les espaces géographiques désignent la volonté de « s'enfuir », la volonté de quitter le territoire du présent. Le Canada est considéré comme le pays de la réussite, « l'un des pays du chocolat et de l'avenir ». Le quartier italien, Chiuso, se veut Collina, mais en réalité il représente un espace fermé, c'est le ghetto. Ses espaces rivalisent entre eux*, horizontalement* et aussi *verticalement.*

<u>Chiuso</u>

> Antonio : *[...] Chiuso est en fête: quand les cloches de l'église sonnent, j'ouvre les portes et les fenêtres pour laisser enter la musique, les chants, les amis du village pour boire du vin, et jouer à la morra, comme à Collina. Collina! Collina!* (GS p. 62)
>
> Mario *: [...] Hey Ricky ! You wanna ride ? [...] Get on ! Get on ! Ôte-toi de là, Nancy. You too, Gino. Let's go ! Ricky : Fuck ! What a beauty ! Where're we going Mario ?* Mario : *Anywhere Christ ! As long as we get out of here. [...] Ricky : Faster ! Faster! Somebody is trying to pass us. Cut him, Mario. Cut him! Beautiful! They're in the bushes. On retournera jamais à Chiuso, Hein Mario? Jamais plus, hein?* (GS. p. 42-43)
>
> Mario: *Fuck! I'm gonna move out of here.* (GS. p. 52)
>
> Nancy ***:*** *[...] Tous tes amis ont épousé des Québécoises, et toi, tu vas probablement faire la même chose. Les filles comme moi, si on reste à Chiuso, on est condamnées à épouser un membre de l'Ordre des fils d'Italie, militant libéral et de la langue anglaise. Pour toi et tes amis, les filles comme moi n'ont pas l'intégration dans le trousseau, nous les vierges scolarisées de Chiuso ! Et tu veux que je reste ici ? Moi, Gino, contrairement à toi, je suis deux fois immigrée : comme Italienne au Québec et comme femme à Chiuso. Reste, Gino, tu es un homme, toi.* (GS. p. 51)

<u>Italie</u>

> Médecin: *En Italie? Ah! Le Lac Majeur! La Place Saint-Marc! Le palais de Médicis! Quelle chance vous avez eue de baigner dans tant de beauté et de culture!* (GS. p. 16)
>
> Antonio: *Vous savez, docteur, j'ai jamais été dans ces places-là. Avant de venir ici, j'ai jamais été à l'étranger, moi.* (GS. p. 16)

La maison – l'espace imaginaire et réel

Qu'est-ce que représente la maison ? La maison accumule les liens affectifs avec un espace, témoigne d'un symbolisme d'attachement très particulier. Elle anime plusieurs formes et connote des significations différentes. Elle revêt les racines, les origines, les souvenirs du passé, ancré dans le passé.

> Nancy : *Maman n'a fait que gérer la misère pendant presque vingt ans dans cette crypte de briques blanches où les seules fois qu'il y a de la vie, c'est quand on se chicane et les seuls exploits, c'est vos sacrifices.* (GS. p. 59) *[...] Cette maison est le symbole de votre esclavage et des privations imposées à Mario et à moi.* (GS. p. 60)
>
> Anna: *Regarde-moi, Anto'. Quand je ne travaille pas pour la payer, cette maison, je travaille à la nettoyer. Et on s'empêche même d'y vivre. On s'est terrés dans le sous-sol comme des taupes parce qu'on a fait un musée du premier étage.* (GS. p. 58)
>
> Antonio: *Vous n'en voulez plus [plys] de la maison? [...] Moi, j'en ai besoin de cette maison. Parce que moi, je suis un vrai immigrant et pour les gens comme moi, la maison est [plys] qu'une maison... Beaucoup plus [plys] qu'une maison. [...] Ma maison devait être grande pour contenir tous mes rêves. [...] Pour un immigré la maison est plus [plys] qu'une maison. [...] Ici, j'ai plus [ply] de champs de blé à caresser. [...] Ici, j'ai plus [ply] mes ancêtres pour me protéger. [...] Ici, j'ai plus [ply] de collines pour respirer. La maison alors est beaucoup plus [plys] qu'une maison. La maison, c'est un peu comme mon pays.* (GS. p. 61-62)

Ce court passage illustre également une autre approche interdisciplinaire, notamment celle de la linguistique. C'est un exemple pertinent du rôle de la langue dans l'écriture transculturelle. Dans cette citation, le rythme de l'utilisation du mot plus [ply] ou [plys] met en valeur la tension de la désillusion de l'espace vécu. Même l'interprétation linguistique suscite les significations sous-jacentes.

Conclusion

La vie sociale du protagoniste de la pièce a pris forme parmi, autour et avec les siens, au sein de la communauté italienne. Il n'a géré pratiquement aucune relation hors de son cercle étroit. Son adhésion au territoire québécois est une reproduction d'appartenance à son pays natal. Pour lui, l'Autre se trouve hors des murs de Chiuso, il ne représente pas l'ouverture vers un autre monde. Au cours de sa transgression, il s'est arreté et est resté coincé dans un état de stase. Les jeunes veulent sortir de leurs milieux habituels et changer leurs vies. Dans leurs transgressions, ils se sont dirigés vers l'espace de prolifération.

2.1.2 L'espace de digression dans « Les filles du 5-10-15¢ [188] » d'Abla Farhoud[189]

Abla Farhoud inscrit son œuvre dans le contexte de l'exil, de la migration et de la vie minoritaire. Avec sa dramaturgie, elle fait entendre une nouvelle voix portant sur la transformation de la société québécoise. Elle

> […] explore non seulement des espaces variés, mais se trouve elle-même à la croisée de plusieurs chemins. [Elle] est éprise […] d'espaces ouverts, à partir desquels le regard peut embrasser aussi bien l'horizon que le rêve et l'imaginaire, n'a pas peur de carrefours, de ceux aux tournant desquels la fiction passe du Liban au Québec, de la scène au récit, de l'exil à l'enracinement[190].

Synopsis

L'histoire se déroule au début des années soixante à Montréal, dans un quartier de la banlieue montréalaise, à Saint-Vincent-de-Paul. Une famille originaire du Liban s'est installée au Québec, avec ses deux filles, Amira (19 ans) et Kaokab (16 ans). Ces dernières, suite à une décision de leur père, gèrent le commerce familial, le petit magasin du quartier. Le temps est spatialisé entre les quatre murs du magasin. Amira obéit à la volonté paternelle; la plus jeune des filles, par contre, Kaokab, se rebelle contre les coutumes imposées par la famille, car elle souhaiterait reprendre ses études et partir. Le temps s'écoule sans changement.

Les personnages

Amira : l'aînée (19 ans)
Kaokab : sa sœur (16 ans)
Anne-Marie : jeune cliente et amie de Kaokab (7 ans)

Trois clients et trois clientes, un camionneur, des passants et passantes de tous âges.

Les indications spatiales de base pour déterminer le cadre de l'action préfigurent le texte. Ces instructions sont très précises : au premier plan se trouvent *la rue* et *le trottoir*, puis *le balcon* et *l'intérieur du magasin*, ce que les spectateurs peuvent voir à travers *la porte*

---

188 La première de la pièce fut en novembre 1986 à Montréal au Théâtre de Quat'Sous, le metteur en scène était Lorraine Pintal.

189 Abla Farhoud, arrivée en 1951 au Canada à l'âge de six ans, est une romancière et dramaturge d'origine libanaise. En 1982, elle écrit sa première pièce de théâtre, *Quand j'étais grande*. Elle a publié des pièces de théâtre et quatre romans, des nouvelles, des textes de fiction radiophonique et des chansons. Elle retourne au Liban pour quelques années et s'installe ensuite en France où elle vit de 1969 à 1973. Elle a reçu le prix Prix Arletty pour *Les Filles du 5-10-15¢,* France en 1993. En 1999 son roman intitulé *Le bonheur à la queue glissante* lui a valu le prix France-Québec. Elle recourt aux thèmes de l'exil et de l'immigration qui relient son œuvre à l'« écriture migrante ».

190 CAMPION, Blandine, *Le corps ardent de la compassion Abla Farhoud et l'espace de l'exil*, Le Devoir, Livres, le 18 juillet 1998, p. 1, D1

vitrée et *la vitrine. D*ans le fond se situe une petite *porte* qui mène *au cagibi, l'espace*, l'univers des deux protagonistes, diminue à cause des boîtes que les livreurs apportent. Sur le trottoir, on imagine un va-et-vient permanent de *passants qui s'arrêtent* de temps en temps pour *regarder la vitrine.* D'autres indications spatiales apparaissent dans les didascalies et les dialogues.

Identification des personnages principaux

Amira, l'aînée de la famille de réfugiés, a 19 ans. Elle est née au Liban. Elle gère le magasin sous l'ordre de son père. Elle maîtrise deux langues, l'arabe et le français mais on ne connaît pas son niveau. Elle a été scolarisée en français pour quelques années. Elle s'est plus au moins adaptée au contexte québécois. Elle accepte son destin, elle ne questionne ni la volonté parentale ni le monde autour d'elle. Elle est musulmane pratiquante dans un environnement majoritairement chrétien. Après une enfance difficile, elle a dû quitter son pays natal à cause de la guerre au Liban. Elle était obligée de quitter l'école pour assurer la vie de sa famille. Elle est introvertie et craintive. Son apparence est impeccable, elle porte des vêtements propres et repassés, elle est maquillée et bien coiffée.

Kaokab, la petite sœur d'Amira, a 16 ans. Elle aussi est née au Liban. Elle est encore trop jeune pour comprendre la raison de leur départ. Elle vit dans un contexte arabo-québécois. Elle a suivi quelques années d'éducation en langue française. Elle a un fort sentiment de nostalgie envers son pays natal. Elle est musulmane. Elle n'est pas capable de s'adapter au milieu québécois. Elle se montre fortement déracinée au point de croire qu'elle n'est plus libanaise. C'est une adolescente qui se révolte contre les coutumes familiales. Son âme est blessée, ses pensées sont dominées par des ambiguïtés. Elle incarne la confusion de deux mondes. La psychologie de vouloir toujours être « ailleurs » détermine ses réflexions. Courageuse elle n'hésite pas à exprimer ses pensées. Elle s'habille d'une manière négligée, porte des vêtements déboutonnés. Elle est tout le temps décoiffée et ne se maquille pas. Rêveuse et aimant jouer la comédie et lire, elle trouve refuge dans le cagibi.

Anne-Marie : jeune cliente et amie de Kaokab. Elle a sept ans, elle est sans préjugés. Elle aime rendre visite au magasin où Kaokab l'accueille avec amitié. Trois clients et trois clientes, un camionneur, des passants et passantes de tous âges, par leurs actions et comportements décrivent la réalité du quartier.

2.1.2.1 Les dimensions linguistiques et psychologiques de l'espace de digression[191]

Les deux personnages principaux viennent du même milieu linguistique. Toutes les deux ont été scolarisées pour quelques années en français. Leur langue maternelle est l'arabe. Pourtant, elles ne disposent pas du même vocabulaire. Amira, étant plus âgée, maîtrise mieux les deux langues. Kaokab a des difficultés sérieuses lorsqu'elle veut s'exprimer. Tout au début de la pièce, Kaokab dévoile sa défectuosité concernant les langues qu'elle devrait utiliser.

> *Cher papa, chère maman…Non, je peux pas dire ça, ça sonne faux en français. Je recommence… Ya bayé, ya immé… ana Kaokab, tout ce que je vais vous dire, Amira va vous le traduire… c'est trop difficile pour moi de vous parler en arabe. Je sais seulement des mots de tous les jours […].* (LF. p. 5)

Chez Kaokab on assiste à des échecs communicatifs. Elle demande à sa sœur de traduire à leurs parents ce qu'elle enregistre. Kaokab se trouve dans une situation exolingue, non seulement par rapport au monde francophone, mais aussi par rapport à sa famille. Elle ne connaît pas assez bien l'arabe, elle avoue que ce sont juste *« des mots pour boire et pour manger […] c'est trop difficile pour moi de vous parler en arabe »* (LF. p. 5). En ce qui concerne le français elle continue *« Mais depuis que je travaille ici… tout est différent et… même en français… je trouve ça… difficile à dire. »* (LF. p. 5). Sa réalité linguistique est coincée. *« Je voulais vous dire… Je voulais vous dire… Je voulais vous dire… »* (LF. p. 5*).* Elle n'y arrive pas… Elle devrait communiquer en arabe avec ses parents et en français avec son entourage au magasin. Elle est frustrée, coincée et paralysée dans une situation doublement exolingue. Considérée, linguistiquement parlant, comme une handicapée, elle est comme une sourde-muette dans son milieu linguistique transculturel. Ces réactions reflètent non seulement le comportement d'une adolescente révoltée, mais aussi celui de quelqu'un de frustré par ses échecs communicatifs.

Kaokab espère mettre fin un jour à son enfermement langagier. Elle rêve sans cesse des vacances promises mais jamais réalisées. Elle veut quitter cet endroit, sa réalité quotidienne, le magasin qui symbolise l'obstacle à son bonheur. Ses échecs communicatifs provoquent des conflits aux niveaux des normes et des valeurs culturelles.

L'interlangue utilisée par Kaokab se compose de deux codes linguistiques, celui de l'arabe et celui du français. Mais sa connaissance de ces deux langues est très limitée. Elle est dans une situation linguistique doublement désavantageuse. L'accès aux codes de l'arabe et du français est inégal. Les interlocuteurs, dans la situation de la pièce, ne partagent pas de manière égale le même répertoire verbal et lexical. Leur acte communicatif n'est pas équilibré. Amira joue le rôle du médiateur linguistique. Elle est le lien entre les deux mondes linguistiques. *« J'espère qu'Amira pourra me comprendre et traduire comme il faut… »* (LF. p. 5)

Amira, qui partage le même code linguistique avec son milieu familial et sa communauté culturelle, est dans une situation endolingue. Cette stabilité linguistique lui assure une sécurité émotionnelle. Le code de Kaokab est instable et incomplet, ce qui provoque chez

[191] Annexe n° 3

elle une insécurité permanente. Pour elle, le code unique n'existe pas. Elle se sert d'une interlangue qui devient son langage transculturel pour se faire comprendre. L'usage de son translangage varie selon les circonstances de l'interaction.

Le niveau lexical des interlangues, le rôle des mots-clés

L'utilisation des interlangues est caractérisée par des mots-clés. Il ne s'agit pas d'une seule interlangue. L'accès inégal au code linguistique détermine le translangage de chacun des interlocuteurs.

L'interlangue qu'utilise Amira pour communiquer avec sa sœur Kaokab comme langue de référence est l'arabe. En ce qui concerne les interactions avec les clients, elle commence à leur parler en français, et ce, malgré le fait qu'elle a passé plus de temps au pays natal et qu'elle est plus attachée à la culture arabe en même temps elle est capable pour s'adapter au monde québécois.

La situation linguistique de Kaokab est beaucoup plus compliquée. Dans son cas, il n'est pas du tout clair quelle langue lui sert de référence pour ses communications. Ses connaissances linguistiques insuffisantes mènent à un double paradoxe. Les deux langues, l'arabe et le français, sont considérées comme références où, vu le niveau inadéquat des deux langues, ni l'une ni l'autre ne sert de référence. Les interférences linguistiques peuvent venir des deux langues.

Les erreurs interférentielles de Kaokab naissent des confrontations de deux systèmes linguistiques différents[192] Dans la situation exolingue de Kaokab deux codes linguistiques interviennent et créent son translangage. La connaissance insuffisante d'une langue chez un individu peut produire des effets psychologiques négatifs. Tous les obstacles qui empêchent la libre communication causent des conflits et des échecs communicatifs ainsi que des frustrations. Une langue sert à établir des liens pour se faire comprendre, s'exprimer, penser et créer sa propre identité. Sans se faire comprendre l'individu risque d'être isolé, abandonné, perdu et malheureux. Kaokab se trouve dans la même situation. Elle est également déracinée dans sa langue maternelle. Elle est coincée à cause des échecs communicatifs. Elle est démunie par son incapacité de bien maîtriser une langue afin de se faire comprendre. Elle est solitaire et enfermée dans sa prison linguistique de sourde-muette.

Le translangage de Kaokab est limité et ne rend possible que des dialogues simplifiés entre les interlocuteurs et leurs contextes. Les mots-clés, y compris les phrases-clés, tisseront le voile de son translangage. Ces mots indiqueront une expérience, un souvenir du vécu. Les mots ou phrases-clés dans la réflexion de Kaokab comme par exemple : *« J'espère qu'Amira pourra me comprendre et traduire comme il faut… »* ou *« Je voulais*

---

[192] HAMIDA, Thouraya Ben Amor Ben, *Erreurs interférentielles arabe-français et enseignement du français*, Faculté des lettres et des sciences humaines de Sousse, Synergie Tunisien, p. 105-117, 2009

vous dire […] » (LF. p. 5), expliquent clairement comment elle se catégorise et crée son identité. La source de tout son malheur est de ne pas être capable de se faire comprendre au quotidien. La didascalie de ce premier acte introduit d'une manière très précise l'état linguistique de Kaokab. Elle n'y arrive pas. Elle arrête la bande et appuie sur le bouton « rewind ». (LF. p. 5) Kaokab doit toujours « rembobiner » pour se faire comprendre. Elle fait face au fait de revenir en arrière, de réessayer, de redémarrer, mais non pas de continuer ou de se développer. Elle est condamnée à retourner au passé après être arrivée au nouveau monde. Sa famille a quitté le pays natal dans l'espoir d'une nouvelle vie, mais la volonté paternelle enferme les filles dans une impasse. Elle n'est ni unilingue, ni bilingue.

Kaokab est la victime de sa réalité linguistique ambiguë. Elle n'arrive pas à décider en quelle langue parler à ses parents. La jeune fille utilise d'abord le français : « Cher papa, chère maman », ce qu'elle traduit tout de suite en arabe, préoccupée que ses parents ne la comprendront pas. Cependant au moment où elle ouvre les boîtes comportant des objets pour l'école, elle crie en arabe pour exprimer sa déception et son désespoir : *« Laych ? (Pourquoi ?) »* (LF. p. 6). Elle utilise l'arabe pour remplir la lacune communicative et pour désigner un état émotionnel. Elle utilisera les mots de la langue dont le vocabulaire exprimera mieux l'expérience vécue pour désigner sa réalité sociale ou psychologique.

Les filles commencent à parler en arabe aux moments où leurs comportements se caractérisent par de fortes émotions telles que les souffrances : *« Ya bayé*[193]*, c'est Kaokab qui te parle […] Bayé… je voulais te dire… Je ne veux pas mourir malheureuse. Bayé… je voulais te dire... […] Je ne suis pas née… pour pleurer en silence. »* (LF. p. 28) ou les désespoirs : *[Kaokab] C'est comme une roue qui tourne à vide. Ma vie passe sans moi… Ma vie… passe sans moi J'ai encore les yeux baissés… (Toute en larmes, elle va vers le tape recorder et s'enregistre.) : Ma aad fiyé*[194]*… ma aad fiyé… ma aad… fiyé… Je veux m'en aller. » [Amira] « Albé, ya albé*[195]*, ça va aller… »* (LF. p. 36) et de pulsions « *[Kaokab] Bi kaffé*[196]*, bi kaffé, bi kaffé. On ne se laissera pas enterrer vivantes. Jamais. Jamais ! »* et ainsi de suite *« [Amira] Bass chou banna naamal. Chou banna naamal. Allah ysaïdna, Allah ysaïdna* [197]*! »* (LF. p. 40) Lors des conversations avec leurs parents, la langue parlée est l'arabe. L'usage de l'arabe est lié à leurs réalités intimes. *« [Amira] Un jour qui dure vingt ans ! (Rageuse) E bayé, maak ha'. Indi el yom el* ahad *hatta istrih.* [198]*»*

En ce qui concerne la communication des sœurs avec la clientèle, nous pouvons remarquer qu'il y a une forte différence entre elles. Cet écart provient du niveau de la

---

193 *Maman*

194 *Je n'en peux plus…*

195 *Mon cœur, oh mon cœur*

196 *Trop c'est trop !*

197 *Mais qu'est-ce qu'on va faire ? Que Dieu nous vienne en aide !*

198 *Oui, papa, tu as raison. J'ai le dimanche pour me reposer.*

langue. Kaokab reste très distante dans les conversations. Elle est très froide mais reste toujours polie. Elle se sent obligée de communiquer. Amira, au contraire, maîtrise assez bien le français. Elle est à l'aise, elle sait comment parler avec la clientèle.

Le translangage d'Amira se caractérise de manière différente. Étant donné que sa connaissance des deux langues est supérieure à celle de sa sœur, sa communication peut être considérée comme bilinguisme fonctionnel. Cela veut dire qu'elle utilise une ou l'autre langue pour combler certaines lacunes communicatives dans ses interactions.

Les mots-clés d'Amira s'organisent autour de la responsabilité. Sa disposition tout au long de l'histoire est typique pour une personnalité oscillant entre son monde intérieur et extérieur. L'apparence physique et comportementale est en harmonie. Elle est bien habillée, joliment coiffée et maquillée et est toujours disponible. Il nous semble qu'elle remplit parfaitement le rôle de grande sœur sage et protectrice. Elle a tout pour se montrer forte et indispensable. Elle est par contre soumise à la volonté parentale, emprisonnée dans une vie qui n'a pas été décidée par elle-même. Sa mission est de « décrocher, secouer, plier, ranger » non seulement dans les vitrines, mais aussi dans sa vie à elle et celle de sa sœur. Elle doit obéir aux ordres, pour vivre dans l'ordre.

Est-ce que les mots-clés qui représentent une expérience vécue ou un souvenir évoqué par Kaokab s'établissent alors autour de la liberté ? Elle est décoiffée, elle ne fait pas du tout attention à sa tenue de travail. Kaokab rit souvent, elle aime jouer la comédie. Elle est enfermée physiquement et linguistiquement, mais libre dans son esprit. Elle a une cacophonie linguistique dans sa tête. Elle doit obéir aussi à la décision familiale, mais elle ne se laisse pas envahir par cette responsabilité forcée.

Pour Kaokab le mot « vacances » est le déclencheur du désir d'être libre. Un mot qui n'a pas d'équivalent en arabe. *« C'est un mot français. Tout le monde connaît ça ! »* Sauf le père auquel Amira doit s'adresser. *« Au village chez nous, ils ne prenaient pas de vacances. »* évoque Kaokab d'une manière cynique. *« Comment on dit ça déjà en arabe? »* se demande Amira. (LS. p. 14) Les vacances qui rappellent le soleil, les parfums et les odeurs et les images du Liban, la chaleur, la volonté de partir, au Liban : *« Imagine ! Partir toutes les deux au soleil. Au soleil ! Plus de poussière, plus de néon ! Non…il me semble que ça se peut pas. »* (LS. p. 14). Elle rêve de son pays natal pourtant, elle n'a pas vraiment de souvenirs. Pour elle

> *« Tout est tellement mieux là-bas : les montagnes sont plus hautes, la mer est plus bleue, les étoiles plus brillantes, la lune plus grosse, les fruits plus juteux, les légumes plus frais. La viande a plus de goût, les oiseaux chantent plus fort, les moustiques piquent moins…Le paradis terrestre, quoi ! »* (LS. p. 14)

Dans la pratique de la psychanalyse transculturelle chez les adolescents on remarque que leur souffrance se manifeste sous différentes formes.[199] Les experts font face entre autres à des tentatives de suicide, à des crises d'angoisse, à des mutilations ou à des actes délictueux commis par des adolescents descendant du monde des migrants. Ces types de comportement ou des marques physiques proviennent de traumatismes et de conflits.

Ces sources de traumatisme[200] chez les enfants de migrants représentent une réalité saillante. D'après des expériences recueillies lors de consultations avec des adolescents, l'exil est considéré comme un traumatisme vécu par les parents et subi par les enfants. Pour ces adolescents, l'exil est *le temps zéro*[201] du traumatisme, c'est-à-dire

> *[…] une donnée complexe qui prend place dans les conséquences de la logique migratoires des parents. […] l'adolescent se structure sur un clivage et une logique traumatique ce qui a pour conséquence : une tentative de répéter les traumatismes sous toutes ses formes comme pour trouver à travers le trauma la sensation de vie.*[202]

Le monde interne de l'adolescent, tout ce qui concerne sa puberté et ses transformations corporelles ainsi que son monde externe où il rencontre des conflits et des traumas, provoque toutes sortes d'angoisses.[203] Dans ces cas-là, ni les parents ni le groupe culturel auquel l'adolescent appartient ne peuvent l'aider. Les *défenses culturelles* [204] ne sont pas assurées au cas où un état de choc touche un enfant trop tôt, sans être assez mûr pour avoir accès aux défenses culturelles adéquates.

Chaque culture a des rituels, des événements traditionnels pour assurer le passage de l'enfance à l'âge adulte. Les adolescents vivent leurs périodes de passage. Il en va de même pour les deux sœurs adolescentes dans l'histoire de la pièce. Elles devraient gérer des états de stress sans disposer des moyens de la défense culturelle. Le traumatisme transgénérationnel de l'exil envahit et dévore leur existence. Le magasin est l'espace de passage pour Amira et Kaokab. Leurs déplacements, leurs va-et-vient, leur manière de tourner en rond à l'intérieur du magasin désignent par excellence les tourments de leurs instabilités et leurs états de stress. Elles n'ont pas accès à des assises culturelles qui permettraient au moins d'avoir un appui pour survivre à leurs difficultés personnelles.

---

199 MORO, Marie Rose, *Devenir adolescent lorsqu'on est enfant de migrants,* Manuel de psychiatrie transculturelle, Editions La Pensée sauvage, Grenoble, 2004, p. 389-397.

200 Le terme technique utilisé par J. Guillaumin dans son article intitulé, *Besoin de traumatisme et adolescence,* Adolescence, 3, (1989) pp.127-138, *op.cit.,* p. 390.

201 Le terme de Guillaumin, *Ibid.,* p. 390.

202 *Ibid.*

203 *Ibid.*

204 Le terme technique utilisé par G. Devereux dans son article intitulé, *L'Ethnopsychiatrie,* Ethnopsychiatrica, p. 7-13, La Pensée sauvage, 1978

À qui l'adolescent ressemble-t-il et qui lui ressemble ? Qui est le même et qui est l'autre ? Qu'est-ce qui a été transmis à l'adolescent ? Quelles sont ses appartenances ? Ces questions se posent pendant leurs moments d'incertitude. Pour les psychanalystes[205], chez un adolescent migrant, compte tenu du voyage, on assiste à une inversion des générations, il devient le parent de ses propres parents. L'adolescent se rend compte du fonctionnement de son monde extérieur. « L'adolescent a un statut de premier, ce qui ne va pas sans une dose d'angoisse et d'incertitude […] Il s'interroge sur la place qu'il occupe dans sa lignée : est-il comme son père ? »[206] Même s'il ne reconnaît pas ce monde comme étant le sien, il est le premier qui doit s'y débrouiller. L'adolescence est un moment de passage très difficile et très délicat même dans un contexte ordinaire. Les enfants des migrants à la recherche de leurs identités sont appelés à vivre dans un autre monde que celui des parents ce qui provoque bien souvent des événements tragiques.[207]

Mis à part des liens familiaux, les filles n'entretiennent pratiquement aucun lien avec la communauté libanaise. Elles étaient obligées de quitter l'école pour se plier à la volonté du père. Elles n'ont pas la possibilité de fréquenter les endroits où elles pourraient rencontrer les jeunes québécois ou les jeunes des autres communautés. Elles sont isolées, seules et prisonnières de la famille. Le magasin est leur prison. Ces aspects psychologiques reflètent par excellence la réalité sociale des filles. La grande sœur [par son comportement obéissant] a pour mission de servir d'exemple, la jeune, par contre, doute de tout ce qu'on exige d'elles.

2.1.2.2 Les dimensions socioculturelles de l'espace de digression

Géographiquement parlant, Kaokab et Amira habitent dans un monde arabo-québécois, Kaokab a eu quelques années d'enseignement en français. Elle était jeune quand la famille a quitté le Liban. Elle n'est plus libanaise, cependant, elle n'est pas encore québécoise non plus. Elle se sent déracinée. Amira aussi a reçu quelques années d'éducation en langue française.

L'activité quotidienne des deux personnages s'articule autour du magasin. Elles passent tout leur temps à y travailler. Leur vie sociale est très réduite. Toute leur vie et les rencontres avec les autres se déroulent à l'intérieur du magasin. Elles sont pratiquement immobilisées et enfermées dans le magasin. Il semble qu'elles n'ont aucune relation ni à l'intérieur, ni à l'extérieur de leur communauté. Malgré le fait qu'Amira soit la plus âgée, les deux sœurs partagent le même sort. Elles n'ont aucun sentiment d'appartenance au

---

205 MORO, M.R. et NATHAN, T., *Le bébé migrateur, Spécificités et psychopathologie des interactions précoces en situation migratoire*, in Lebovici S. et Weil-Halpern F. (Eds), *Psychopathologie du bébé*, P.U.F., Paris, 1989, p. 683-722.

206 *Ibid.,* p. 393.

207 *Ibid.*

territoire où elles se trouvent. Pour elles, le Canada, le pays des promesses, est représenté par le magasin où elles sont des esclaves de leur vie. C'est d'un ennui mortel.

Amira se concentre sur les tâches quotidiennes de la gestion du commerce. Elle accomplit ce devoir d'une manière sérieuse, tandis que Kaokab trouve toujours le temps pour s'amuser. Elle ne s'intéresse pas du tout au magasin. Elle s'exile dans son monde d'adolescence. Elle aime lire et jouer la comédie. Elle joue souvent au magnétophone. Elle veut transmettre ce qu'elle sent à travers les enregistrements. Anne-Marie, la petite fille québécoise est la seule « amie » de Kaokab qui apparaît dans la pièce. Kaokab souhaiterait retourner à l'école et vivre comme les autres jeunes de son âge. « [Kaokab à Anne-Marie] : *Tu veux pas m'emmener avec toi dans ta classe ? […] Je vais me faire petite, petite, petite, pis tu vas me mettre dans ton sac d'école, O.K. ? »* (LF. p. 19)

Le regard de l'Autre est représenté par des visites des clients. Pendant des achats, à travers les petits dialogues, les filles perçoivent un reflet du monde extérieur. Les femmes québécoises formulent des questions et des opinions qui déstabilisent des filles. *«* [La cliente]…*ça doit pas être drôle pour vous autres, des étés de même. Dans votre pays ? Il faisait chaud tout le temps, hein, dans votre pays ? »* (LF. p. 11) Elles refusent la proposition du jeune homme qui les invite à danser. *« [Le client] Tu pourrais peut-être venir à danse avec moé, samedi soir. [Amira] Je viens de vous le dire. Non, merci ! […] [Kaokab] Vous êtes sourd. On vient de vous le dire. Non ! »* (LF. p. 21) Le coup d'œil rapide d'un client sur « les deux folles » dévoile par excellence leur altérité par rapport à leur entourage. Ce regard de l'étranger ne les paralyse pas, il les encourage à se débarrasser de leur prison. Mais il y a autre chose qui amène les filles à franchir les frontières de l'obéissance. Elles rejettent catégoriquement tout ce qui représente le monde extérieur. Pour s'en sortir, elles ne recourent pas au processus de la transgression. Elles ne collaborent pas, elles n'établissent aucun lien avec les autres : elles deviennent ainsi leurs propres prisonnières.

Chez Amira, nous pouvons remarquer différents stades de stase. Ils se manifestent autour de l'idée de vouloir partir en vacances. Sa sœur Kaokab ne cesse de lui demander d'en parler avec le père, car c'est lui qui décide. Amira retarde cette conversation. Les filles formulent des réponses imaginaires mais surtout négatives sans lui parler. Ce processus psychologique bouleverse Amira jusqu'à ce qu'elle constate que la vie qu'elle est en train de vivre ne la rendra jamais heureuse. Tout au long de la pièce, on assiste tout doucement à sa transformation, qui la conduit à sa propre tragédie. Elles vont détruire le magasin, le symbole de leur malheur.

Le magasin représente le lieu de rencontres culturelles et sociales. Le centre du nœud transculturel formé par des conflits de dimensions psychologique, linguistique et socioculturelle d'un contexte transculturel se trouve au magasin. Au lieu de dénouer ce nœud, elles décident de le détruire. Les remarques des clients concernant l'altérité des filles stimulent leur passage vers la digression.

2.1.2.3 Les interactions entre les dimensions superposées

Il est intéressant de voir qu'au début de la pièce les sœurs habitent bien distinctement l'espace partagé. Amira se déplace plutôt du côté du magasin relié aux espaces extérieurs. Elle travaille dans la vitrine, elle nettoie le trottoir, elle range l'espace de vente. Elle crée ainsi les interactions avec la clientèle ou les fournisseurs. Alors que Kaokab se retire plutôt dans le fond du magasin, évite les contacts avec les clients et se cache dans le cagibi. Les espaces physiques des deux filles sont identiques, elles les habitent cependant de manière différente. La façon dont elles disposent des espaces leur permet de reproduire la même dynamique que les interactions entre les personnages.

Les sœurs disposent de dimensions superposées fortement dissemblables. On n'aperçoit pas vraiment les interactions des espaces superposés des deux filles jusqu'au moment où Amira commence à changer. Les dynamiques des dimensions superposées résument et reflètent par excellence l'idée de la pièce. Elles accentuent la force dramatique de l'histoire.

On découvre une image très parlante dessinée par les mouvements des personnages au début de la pièce, lors de l'entrée dans le magasin d'une cliente et le déplacement de Kaokab. Cette dernière reste immobile dans un endroit du magasin, tandis que la cliente fait le tour du magasin. Cette action évoque une dynamique entre l'individu et le monde extérieur. Le monde autour d'elle est en perpétuel changement, Kaokab est en attente, forcée à ne pas réagir. Elle doit rester là où la volonté parentale l'a mise, l'a « épinglée », sur la carte du Québec, du Nouveau monde des espoirs. Elle est bien placée sur la carte du magasin, comme un point de repère pour tous qui ont besoin de trouver le « joli fil bleu poudre », comme le fil d'Ariane qui servirait de sortir du labyrinthe de leur destin plein de désespoir.

La cliente n'est pas capable de prononcer le prénom de Kaokab. Vivre dans un pays ou dans un environnement où les gens ont la difficulté à bien prononcer le prénom de quelqu'un renforce la conscience des écarts entre eux. L'individu se trouve dans la solitude de son altérité. Il se sent exclu du monde qui l'entoure, il n'y appartient pas. C'est la raison de ses sentiments de nostalgie de son pays natal. Le prénom d'Amira est plus facile pour les clients, même s'il est prononcé d'une « drôle de façon ». Pour les clientes elle est connue [réputée] comme *« Est ben fin vot'sœur. C'est une ben bonne fille. Est comme nous aut'… Est vraiment comme nous aut'… Ben bonjour là, Ka…* (LF. p. 10). Le prénom de Kaokab est presque impossible à épeler « Ka…kab. » Cela renforce la frustration et l'aliénation de la jeune sœur.

Le regard de l'Autre s'exprime non seulement par la prononciation incorrecte des prénoms, mais aussi par des remarques telles que : *« Dans votre pays ? Il faisait chaud tout le temps, hein, dans votre pays ? »* ou *« Ça doit vous manquer, en pas pour rire ! […] Vous aimez ça ? […] Je comprends pas comment on peut partir de son pays… pis aimer ça. […] Vous voulez pas retourner dans votre pays, toujours ? […] On s'est habitués à vous autres. »* (LF. p. 11-13)

Identification du seuil

Nous essayerons d'esquisser les contours intérieurs du processus de transgression individuelle. Sur ce contour intérieur se trouvent les attentes personnelles qui dépendront de la dynamique des progrès individuels. Ces attentes de transgressivité ne sont ni homogènes ni stables. Comme tous les espaces, eux aussi sont en perpétuel mouvement. Par conséquent, on considère ces états au pluriel, c'est-à-dire, les états de transgressivité.

Les actions, les interactions, les indications spatiales ciblent une direction vers une plausible transgression. Il s'agit alors des contours extérieurs de transgression qui ont été tracés par l'organisation dramaturgique de la pièce. Les figures spatiales portent des significations secondaires. Elles déterminent l'organisation de l'espace représenté. Elles dessinent la carte du lieu habité. Elles nous dirigent vers la localisation de l'espace transculturel. L'action se déroule au Canada, au Québec, à Montréal, dans un magasin du quartier de la banlieue nommé Saint-Vincent-de-Paul.

Le cadre de l'histoire des deux sœurs est représenté par un magasin, un espace entouré de murs et fermé. Certains côtés sont infranchissables, d'autres sont transparents. La dramaturge est très précise concernant la description du lieu :

> *Au premier plan, la rue, le trottoir, puis le balcon et l'intérieur du magasin que l'on voit à travers la porte vitrée et la vitrine. Dans le fond, une petite porte qui mène au cagibi. Peu à peu, l'espace – donc l'univers de Kaokab et Amira – se rapetisse à cause des boîtes que le camionneur ne cesse d'apporter. Sur le trottoir, on imagine un va-et-vient constant de passants qui s'arrêtent parfois pour regarder la vitrine.* (LF. p. 6)

Les figures spatiales sont énumérées et ont des connotations métaphoriques. Le trottoir, le balcon, le magasin, la porte vitrée, la vitrine, une porte, le cagibi.

Le trottoir correspond au monde extérieur, à l'espace du quartier séparé par une vitrine, une vitrine transparente qui laisse entrer les images, les histoires, les informations de ce qui se passe en dehors du magasin, hors du monde de la réalité des filles. Le magasin est le lieu représentant les deux mondes : celui de l'extérieur (du quartier, du Québec, du Canada) et celui du monde intérieur, plus personnel, même intime, un lieu où les mondes se rencontrent, un réel espace transculturel. Le cagibi, l'endroit de refuge, est un lieu qui est habité par l'imaginaire. Les voyages imaginaires créent l'illusion de devenir réel.

Les figures spatiales et leurs conflits illustrent parfaitement les conflits intérieurs qui sont en train de dévorer des protagonistes.

L'espace tripartite : la vitrine, le magasin, le cagibi

La vitrine

Amira est dans la vitrine. Sa position sur scène indique aussi sa position dans la vie. Elle est entre les deux mondes. Elle arrive à atteindre la frontière symbolique entre le monde du magasin et tout ce que cet endroit représente et le monde extérieur, le pays d'accueil. Elle est capable d'aller jusqu'au seuil, mais sans avoir réussi à le transgresser. Au moment où elle sort du magasin pour nettoyer la vitre à l'extérieur, elle s'assure d'un échange de regard avec l'autre afin de pouvoir transgresser vers son monde à elle. Amira sort du magasin, elle lave la vitrine à l'extérieur. Kaokab reste à l'intérieur dans la vitrine. Son regard traverse la vitre pour contempler le monde du dehors mais elle n'ose pas aller plus loin. Amira rentre dans le magasin, se dirige vers la vitrine, Kaokab par contre sort de la vitrine et va vers le fond du magasin. Leurs déplacements, leurs positions de pause révèlent les dynamiques de leurs comportements et leurs intentions.

La transparence de la vitrine permet une vue filtrée sur le monde extérieur, tout en restant en sécurité chez soi. La vitrine est une ligne de démarcation derrière laquelle les filles sont protégées de tous les malheurs de l'extérieur. La vitrine est un seuil transparent qui offre la possibilité de voir ce qui se trouve à l'extérieur, le monde inconnu.

L'autre aussi peut regarder à travers la vitrine. L'autre aussi peut contempler ou jeter un regard sur le monde d'« eux aut' » par le « va-et-vient des passants qui s'arrêtent parfois pour regarder la vitrine. » La vitrine est un seuil visible et transparent. Les personnages peuvent se rapprocher sans établir les interactions.

Amira, la fille plus âgée de la famille, se montre plus tolérante envers les décisions paternelles. Elle remplit le rôle de médiateur non seulement entre les parents et Kaokab, mais aussi entre les deux mondes, québécois et libanais, moderne et conservateur, urbain et rural. À travers ces déplacements dans l'espace tripartite – vitrine, magasin, cagibi – elle dévoile au spectateur qu'elle a le désir de transgresser. Au cours de l'histoire de la pièce, elle représente la personne qui se dirige vers l'un des seuils de l'état de transgressivité. Elle change son comportement à cause de l'influence de sa petite sœur. Elle accompagne sa sœur dans la révolte contre la vie forcée.

Le magasin et le cagibi

Les boîtes s'imposent sur le sol du magasin. « *Peu à peu, l'espace – donc l'univers de Kaokab et Amira – se rapetisse à cause des boîtes que le camionneur ne cesse d'apporter.*

[…] Un camionneur entre. Il transporte une boîte qu'il dépose près de la caisse. » (LF. p. 4-6) Les boîtes venant du monde extérieur symbolisent le Québec, le Canada ou tout simplement l'autre monde. Les boîtes représentent, transportent les normes, les traditions, les goûts du pays d'accueil, auxquelles les filles ainsi que leur mode de vie doivent s'adapter et se positionner. Chaque boîte envahit l'espace du magasin, l'espace de vie des filles en les étouffant tout doucement. Comme les morceaux d'un jeu de construction, les boîtes l'emportent sur les sœurs. Elles n'ont qu'un chemin à suivre et c'est de s'évader. Elles s'enfuient devant la volonté forcée de leur père et aussi devant les exigences établies par leur nouveau monde où elles ne seraient jamais capables de vivre. Le cagibi envahi par des rats force les filles à s'exiler encore une fois, elles sont obligées à travailler dans l'espace enfermé du magasin.

> *[Kaokab]: (au micro :) Aujourd'hui, nous avons été envahies par les rats. Ma sœur Amira ne trouve pas ça grave. Elle accepte de vivre avec les rats sans rien faire. Je ne sais pas comment elle fait. Elle accepte tout. Des fois, j'aimerais bien ça être comme elle. Jamais elle ne se plaint. […]* (LF. p. 25)

Formant des murs infranchissables, les boîtes cachent de plus en plus la vue à travers la vitrine. Il n'est plus possible à voir ce qui se passe ni à l'extérieur ni à l'intérieur. Les filles se trouvent dans une impasse d'où il y a uniquement un chemin pour sortir. C'est d'abolir l'espace où elles sont forcées de vivre contre leur volonté. Les filles doivent détruire pour survivre, démolir pour pouvoir reconstruire leurs vies. Il est intéressant de voir aussi le rôle symbolique des boîtes chez Micone et chez Farhoud comme leitmotiv du monde extérieur, le pays d'accueil, la terre de l'autre.

Par la lecture et les enregistrements, Kaokab se cache dans son monde d'« ailleurs ». Elle n'a pas l'intention d'accepter le monde où elle doit vivre. Elle se sent prisonnière dans sa vie et ce sentiment prend une forme physique et réelle à travers le magasin, qui pourtant est considéré par son père et sa sœur comme le symbole de la réussite familiale.

Il est intéressant de noter par la multifocalisation de quelle façon les figures spatiales incarnent les émotions des personnages. Pour Kaokab le magasin représente un échec, une impasse, tandis que pour Amira et pour toute la famille c'est la matérialisation de leur réussite. [Amira] « *Oui. J'aime ça. Vous avez pas l'air à me croire.* (LF. p. 13). Par contre

> [*Amira] « Je te dis que le magasin se vendra pas. Ça se vendra pas ! A vingt ans, on sera encore là ! A trente, à quarante ans, on sera encore là. On va moisir ici, je te dis. On va être toutes ratatinées. On ne sera même plus capables de sourire. On va être pleine d'arthrite à force d'avoir froid. On va être toute grosse à force de manger du chocolat.* (LF. p. 13)

Elle s'isole volontairement. Elle rêve de partir en vacances depuis longtemps, ce qui lui permettrait de se retrouver loin du magasin.

Mais derrière ces vœux de partir en vacances réside le vrai désir, c'est de retourner dans son pays natal : là où, contrairement au Québec, le soleil brille toujours et il fait chaud. Elle n'aime pas le Canada, elle veut retourner au Liban. Malgré les essais de transgression, les va-et-vient des contacts – éducation en langue française, les contacts avec les clients, l'amitié avec Anne-Marie – Kaokab n'arrive pas à poursuivre le processus de la transgression.

« [Kaokab] Si au moins on nous avait mis à l'école anglaise en arrivant ici, on serait comme eux autres. Mais non ! Là, on est toutes seules. Pas d'amis canadiens français, pas d'amis libanais. Juste notre famille perdue au milieu d'étrangers. On pourrait vivre n'importe où dans le monde, ça ne serait pas différent. » (LF.p.16)

Conclusion

Le destin de l'individu dans le contexte analysé ci-dessus est déterminé par les dynamiques des dimensions superposées, des relations établies entre elles ainsi que leurs interactions. Les histoires individuelles esquissent les pistes intérieures de transgression.

La transgressivité a été considérée ici comme un état de concordance avec l'entourage où l'individu a eu l'occasion de s'arrêter soit pour un moment, soit pour toujours. Il s'agissait d'une existence délimitée et momentanée au cours d'une évolution personnelle, là où l'individu s'est arrêté pour contempler et évaluer sa vie. Le processus de la transgression contient des moments de pause qui se situaient soit à un état définitif, soit à un moment transitoire. Le timing de ces pauses et la qualité de ces attentes détermineront la disposition de l'individu dans un espace transculturel. L'individu peut alors hésiter et décider à ne pas transgresser un seuil. Il pourra s'arrêter devant ou au seuil et exister autour de celui-ci. Il pourra avoir la capacité de passer non seulement un certain seuil, mais plusieurs qui mèneront à différentes dimensions qui pourront dévoiler de nouveaux stages de transgressions.

L'analyse nous a montré que chaque état de transgressivité est une attente personnelle au cours du processus de la transgression. *« [Kaokab] On dirait qu'on vit toujours en attendant…en attendant…en attendant…En attendant quoi au juste ? »* (LF. p. 17) C'est à travers la transgression individuelle que l'être arrive à sa propre dimension transculturelle. Même si quelqu'un est obligé de vivre dans un contexte transculturel, cela ne signifie pas devenir transculturel. Il n'est pas du tout sûr que l'individu choisisse la piste progressive de la transgression. Les conditions du devenir transculturel chez un individu dépendent pour autant de l'agencement des dimensions superposées.

Si l'individu est capable de participer à la transgression, il lui est aussi possible de recourir à la digression. La question suivante se pose tout naturellement à l'l'opposé de la transgression. Où ce processus de digression dans un contexte transculturel conduit-il l'individu ? Est-ce que le choix de digresser signifie un échec ? Contrairement aux personnages de Micone, on assiste chez les protagonistes de la pièce de Farhoud à un recours à la digression. Au lieu de continuer leur chemin déterminé par la volonté parentale et aussi par leur position géographique, les sœurs écartent la piste de la transgression. Leur état de transgressivité est la digression. C'est une digression tragique.

2.2 LES ESPACES INTIMES AUX SEUILS - Les espaces de la dispersion et de la transgression

2.2.1 L'espace de la dispersion dans Dragonlfy of Chicoutimi de Larry Tremblay [208]

Synopsis

L'histoire est racontée à travers un monologue, l'action se déroule à proximité de la ville de Chicoutimi. Le personnage principal et unique est Gaston Talbot. Le monologue se présente sous la forme du rêve dans le cadre duquel il évoque les événements tristes et traumatisants produits par un drame choquant, la mort de son ami d'enfance, Pierre Gagnon-Connolly. Le protagoniste se réveille à la fin de son rêve couché sur le corps de son ami et ses lèvres sont en contact avec celles de celui-ci. Il tient la tête de Pierre entre ses deux mains et la frappe contre les roches de la rivière aux Roches. À cause de cette action violente, Gaston sombre dans le silence pour une longue période. Il est francophone, il n'a jamais appris l'anglais auparavant, cependant, lorsqu'il recommence à parler, il le fera en anglais. Paul Lefebvre dans la postface de la pièce note que *« Cette pièce est écrite en anglais. En fait, elle est écrite en français, mais avec des mots anglais. »*[209] Pendant toute l'histoire, Gaston incarne plusieurs personnalités à travers lesquelles il essaye de décortiquer l'essentiel de son existence.

Le personnage

Gaston Talbot apparaît dans le rêve en tant que jeune garçon dont on ne connaîtra l'âge que plus tard. Cependant les événements sont racontés dans un présent où il est déjà adulte. Gaston est une personne qui dispose du corps d'un adulte mais avec un cœur d'enfant. Au cours du récit, il saute d'un personnage à l'autre. Il disperse[210] toutes les personnalités

---

[208] Larry Tremblay, né à Chicoutimi en 1954. C'est un écrivain, essayiste, poète, il a publié près de trente ouvrages. Il est également metteur en scène et acteur, il a étudié pendant des années le kathakali, la danse-théâtre de l'Inde. Ses pièces dramatiques lui apportent de grands succès non seulement sur les scènes québécoises mais aussi européennes. Sa pièce intitulée *« Le ventriloque »* a été traduit en huit langues et a récolté le prix du « Masque de la production de Montréal » pour son texte original. En 2006, pour son théâtre, il reçoit le Prix Victor-Martyn-Lynch-Staunton, attribué par le Conseil des arts du Canada. En 2012, il a reçu le Prix SACD de la Dramaturgie Francophone et le Prix Michel Tremblay de CEAD pour sa pièce intitulée « *Cantate de guerre* ». En 2015 il est honoraire du Prix littéraire des collégiens pour son roman *« L'Orangeraie ».* http://www.uneq.qc.ca /documents/file/biographie-larry-tremblay%281%29

[209] LEFEBVRE, Paul, *To keep in touch,* TREMBLAY, L, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Editions Les herbes rouges / Théâtre, Montréal, 2005, p. 77-80.

[210] Restant sur les traces de Bertrand Westphal, nous utilisons le mot *dispersion* pour décrire le passage de la transgressivité à la dispersion du protagoniste. « […] la transgressivité est égale à elle-même,

concernées par son histoire. Il est cowboy, Indien, la mère, et même Pierre. Il les reflète, exprime l'un après l'autre, il imagine des dialogues ou il se cache derrière les personnages. Il est d'origine française ne parlant pas l'anglais. Il est devenu ami avec Pierre Gagnon-Connolly, un autre jeune garçon ayant une double origine, française et anglaise. Gaston, adulte, racontera son histoire dans une langue qu'il n'a jamais maîtrisée dans le passé, l'anglais. En tant qu'enfant, il se montre sûr de lui, fort et intelligent. Étant adulte, dans sa réalité onirique, il est angoissé, perdu, faible et vulnérable. La manière dont il évoque sa mère indique un fort attachement, une obsession pour tenter de mériter son amour. L'absence du père n'est pas mentionnée, elle est juste suggérée.

Gaston vient d'un milieu social qui n'était pas aisé. Son hobby préféré est de collectionner les bâtonnets de crèmes glacées, pour construire des bâtiments populaires. Ces bâtons étaient jetés par terre par d'autres enfants, il fallait donc fouiller les rues pour les ramasser. Sa famille n'avait pas les moyens d'en acheter. Son prénom « Gaston » nous rappelle le stéréotype du serveur. Un serveur qui est toujours à la disposition des autres. Un prénom connoté de servitude, de soumission. À cause de son trauma et ses conséquences, Gaston devient un adulte qui est malade non seulement physiquement, « *I have white hair / all those wrinkles around my eyes my lips my neck / my skin is yellow / my hands shake my legs hurt me / I have a bad breath / which indicates stomach troubles / I can't eat what I want and so on and so on / my body is a total ruin* » (DCh. p. 17), mais aussi mentalement : «*when I woke up in the morning / I felt so depressed / that all I wanted was to go back to sleep / and sink into the depths of the nothingn*ess» (DCh. p. 19)

Les personnages incarnés

Pierre Gagnon-Connally est un jeune garçon. Il est impossible de déterminer ce qu'il était vraiment avant que l'événement traumatique ne se soit produit. Il était l'Indien ou le cowboy ou l'inverse, ou même les deux. Son père était anglophone, mais il est parti après avoir divorcé. Il y a une absence flagrante du père. La figure d'Indien apparaît dans le récit uniquement pour faire partie des actions provenant des souvenirs. Il n'a pas de mission à remplir. Sa présence est plutôt volatile. L'Indien a été régulièrement incarné par Gaston. Il devait se mettre dans la position d'un subordonné. Gaston ne se réjouissait pas dans le rôle de l'Indien, par contre, de temps en temps, son ami Pierre l'a laissé jouer le cowboy.

Le caractère de cowboy a été joué par Pierre ou souvent par des grands garçons. Une supériorité de pouvoir a été symbolisée par ce rôle. Gaston a été soumis aux cowboys de son enfance. Il pouvait, de temps en temps, goûter à l'illusion de la prééminence. Sa personnalité a prédestiné sa place dans la hiérarchie des mâles et a déterminé son destin. « *I was obliged to play the Indian / but with Pierre I was always the cowboy* » (DCh. p. 16)

---

car elle se présente comme la seule constante dans un environnement ouvert à la transgression, à la disgression, à la prolifération, à la dispersion, à l'hétérogène. » WESTPHAL, 2007, *op.cit.,* p. 80-81.

La symbolique du cheval[211] revêt dans le récit une connotation mythique. Dans la belle nature qui entoure le monde de Gaston, cet animal intelligent dispose de compétences surnaturelles comme celles de parler, traverser les eaux ou accéder à l'Autre monde. Ces attributs définissent les leitmotivs du récit, mais dans un sens opposé. Gaston ne parlera plus, il ne descendra plus sur les petits cailloux de la rivière et ne sera pas capable de parvenir à l'Autre monde.

La mère est évoquée dans la pièce de deux façons. Tout d'abord, elle apparaît dans le rêve de Gaston lors d'un autre rêve. Dans ce second rêve, une femme enceinte inconnue dort dans le lit de Gaston. La femme enceinte suggère la figure de la mère. Deuxièmement la mère est citée en tant qu'une personne physique. Une mère qui devait partager son amour maternel entre ses enfants malgré la dureté de sa vie. Cela reflète bien la vie de nombreuses mères de l'époque.

En incarnant ces différents personnages, Gaston jette un regard multifocal sur les espaces de référence. Il situe ses souvenirs parmi des coordonnées précises des lieux géographiques afin de pouvoir localiser ensuite l'espace du passé.

2.2.1.1 Les transgressions interrompues

Les dimensions linguistiques de l'espace de dispersion

Le récit est rédigé en anglais. Lors de sa création, l'auteur a déclaré que sa réflexion a été dirigée par la formule suivante « *je suis ce que je parle, ma vie dépend des mots que j'utilise*. »[212] Quelques années plus tard il s'est tourné vers une autre approche en disant que *« je parle ce que je suis »*, ainsi la langue est-elle devenue le personnage de la pièce.

Les témoignages critiques[213] de la pièce évoquent la fonction particulière du phénomène linguistique. Paul Lefebvre évoque cette manifestation comme le récit d'une migration[214]. Pour Robert Dion la langue utilisée est « *un cas extrême d'hétérolinguisme*[215]» et souligne

---

211 TREMBLAY, L, *The Dragonfly of Chicoutimi*, genèse d'un texte dramatique écrit en français avec des mots anglais, communication de l'auteur, lors de la conférence portant sur la transculturalité, copie de la version écrite mise à ma disposition par Katalin Kürtösi.Communication de Larry Tremblay lors de la conférence portant sur la transculturalité à Montréal en 2003.

212 *Ibid.*

213 TREMBLAY, L, *The Dragonfly of Chicoutimi*, accompagné d'entre autres par les essais de Lefebvre, Robert Dion, Robert Schwartzwald, Editions Les herbes rouges / Théâtre, Montréal, 2005, p. 205.

214 *Ibid.,* p. 64.

215 DION, R, *Un cas extrême d'hétérolinguisme ?*, TREMBLAY, L, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Dossiers critiques, Editions Les herbes rouges / Théâtre, Montréal, 2005, p. 81-102. Le terme *hétérolinguisme* est emprunté à Rainer Grutman, il expose le système de différenciation linguistique dans l'œuvre de Tremblay, ces écarts lexicaux et grammaticaux démontront la dégradation linguistique.

qu'il s'agit d' *« […] un anglais cependant qui doit compter avec la présence rémanente, souterraine, de la langue d'origine, le français, langue abolie, recouverte, cachée, mais en même temps* indéracinable*, persistante. »*[216]

Robert Schwartzwald fait une référence au joual[217] en mentionnant un lien évident entre le mot *horse* et celui de *cheval.* L'essayiste souligne que l'anglais est « un langage hybride », disposant du même statut que celui du français corrompu, grammaticalement incorrect et son utilisation reflète la dérive identitaire du personnage, Gaston.[218]

Revenons à la perspective linguistique de la présente thèse. Chicoutimi n'est pas uniquement l'endroit où se déroule l'histoire, c'est aussi le lieu de naissance et d'enfance de Larry Tremblay. Chicoutimi a toujours été considéré comme un rempart francophone des Québécois souverainistes.[219] Afin de circonscrire la dimension linguistique de la pièce, il nous faut déceler le rôle du changement de code linguistique. Il faut d'abord souligner que malgré le fait qu'il s'agisse du rêve d'un seul protagoniste, les personnages évoqués multiplient les dimensions linguistiques de la pièce.

Larry Tremblay précise en quatre points les rapports de la langue et de l'être. D'abord la langue précède toujours celui qui la parle, deuxièmement elle est toujours la langue de l'autre, d'un autre, ensuite dans le ventre de la mère, on ne parle pas et pour finir quand on naît, on est l'enfant, celui qui ne parle pas. Le mot « enfant vient » du latin « infans » qui signifie justement : ne parlant pas. Restant sur les traces de l'auteur, cette langue de la mère pour Gaston est le français. Il est originaire d'un milieu comprenant quatre-vingt-dix-neuf pourcent de francophones. Tremblay précise « Dans le ventre de la mère je ne parle pas ». Gaston est dans son silence pour se protéger, il est retourné dans l'utérus de la mère. Là, où l'être ne parle pas.

Gaston est dans un rêve. Il rêve d'être dans le ventre de sa mère. C'est la description de l'environnement de l'utérus. L'enfant nage dans le liquide amniotique de la mère, l'endroit où on considère que l'enfant est dans une sécurité absolue. Tremblay continue ainsi : « *Quand je nais, je suis l'enfant, qui ne parle pas. »* Gaston flotte au seuil de la naissance. Ensuite Tremblay y ajoute : « *Puis je parle. La langue de ma mère, la langue d'un autre, d'une autre. Je parle une langue maternelle. Je ne parle pas une langue personnelle. Je ne suis pas ce que je parle. Je parle ce que je suis. Et je* découvre *ce que je suis en le parlant. »*[220]

---

216 *Ibid.,* p. 84.

217 Le joual [ʒwal] est la prononciation déformée du mot français cheval. Le joual est le parler populaire à base de français fortement contaminé par l'anglais, utilisé au Québec http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/joual/45003?q=joual#44952, (2015)

218 TREMBLAY, L, (2005) *op.cit.,* p. 126-127.

219 DION, R, *op.cit.,* p.84.

220 L'extrait de la communication de Larry Tremblay, TREMBLAY, L, *The Dragonfly of Chicoutimi*, genèse d'un texte dramatique écrit en français avec des mots anglais.

Les activités de la mère décrites sont perçues à travers les sensations du fœtus. Gaston dit qu'il est un enfant avec un corps adulte : *«In the dream / I was a child / I mean I felt like a child / with an adult body / the body of my forties / the dream began »* (DCh. p. 20) et il répète à plusieurs reprises : *« I'm a child / with an adult body »* (DCh. p. 21, p. 22, p. 36). Gaston veut retourner aux origines de sa vie, là où il était un être vivant. Le cœur du bébé commence à battre à partir de la deuxième semaine de la grossesse.

Gaston utilise l'anglais. Cependant, le lecteur est absolument conscient du fait que ce n'est pas sa langue maternelle. Il parle un semblant de français camouflé de sons, de syllabes, de mots en anglais. Est-ce que Gaston pourrait être considéré comme une personne bilingue ? Selon les critères du bilinguisme fonctionnel, il ne l'est pas. Cependant, il est bilingue d'une façon corrompue. Il utilise le français et l'anglais en même temps. Il les mélange en prononçant des mots anglais sous la structure de la langue française. Il est au seuil où les deux langues se rencontrent sans faire voir les *limes* linguistiques. C'est un seuil poreux où les caractéristiques des langues remuent comme les anguilles. Gaston utilise le changement du code bâtard pour remplir une lacune de la communication afin de faire comprendre à son entourage son traumatisme. Le silence était insuffisant, il fallait recourir à un autre médiateur pour se faire comprendre. Les mots anglais apparaissent pour faciliter la compréhension de l'étrange état de son âme ou/et l'état d'étrangeté du protagoniste. Comme l'enfant qui commet une bêtise et essaye de raconter les événements à la troisième personne du singulier pour se distancier, se protéger. Le rythme du récit donne par la structure française de l'espace textuel un « accent » fortement caractéristique d'un interlocuteur francophone.

Les mots-clés de la pièce s'articulent autour des expressions répétitives désignant des lieux géographiques et des figures spatiales comme « *Canada, Québec, Chicoutimi, à la rivière aux Roches, town, nature, forest* », expriment le désir de *«I want to be in and not to be out […] It's a question of fitting».* (DCh. p. 12). « *[angel] coming down to the earth of my consciousness* » (DCh. p. 20). Gaston veut faire face alors à toutes les conséquences de son acte criminel en libérant sa conscience et en s'attachant à la réalité physique, à des espaces concrets.

Grâce à des prépositions ou adverbes et des adjectifs de lieu, nous pouvons esquisser le chemin des transgressions du personnage. « *Near my home* » (DCh. p. 13), « *[…] behind his family house»* , « *near my family house* » (DCh. p. 14), « *behind my family house* » (DCh. p. 17).

Le protagoniste change de personnalité au cours des mensonges qu'il préfère. Chaque fois il transgresse d'une personnalité, d'un caractère à l'autre, de la même façon dont il traverse d'un lieu à l'autre les espaces géographiques de ses souvenirs.

Les dimensions psychologiques de l'espace de dispersion

Nous savons que Gaston vit à Chicoutimi, au Québec. Il est né dans une famille francophone. Son nom *Talbot* est répandu sur le territoire québécois. Son ami Pierre est bilingue, ayant une mère française et un père anglais. Le fait que Gaston joue d'habitude le rôle de l'Indien soumis au cowboy suggère un sentiment d'infériorité. La distribution des rôles dans ce jeu reflète le comportement autodestructeur des jeunes. Dans le récit, la scène racontant des moments de bonheur de ce jeu, on peut voir que Gaston a souvent joué le rôle d'un subordonné, celui de l'Indien. C'est une indication fine pour orienter la position sociale du protagoniste. Gaston et Pierre sont amis, mais la différence entre eux, est que Pierre dispose de liens familiaux provenant de ses ancêtres anglophones, ce qui déséquilibre leur relation amicale. Entre eux, il s'agit d'une subordination sous-entendue.

L'histoire autour des souvenirs du protagoniste reflète la dynamique des âmes blessées de la société. C'est de vivre en « schizophrénie linguistique ». L'usage d'un anglais établi sur la structure grammaticale du français est un choix qui montre l'absurdité des réalités linguistiques de l'époque. L'histoire de Gaston reflète les aspects psychologiques de sa réalité socio-mentale. À la première lecture, il nous semble que si le monologue avait été récité en une « bouchée d'air », le seul signe de ponctuation aurait été le point à la ligne, à la fin du monologue. Le rythme de l'histoire nous fait percevoir la respiration agitée et le halètement de quelqu'un d'angoissé. Le protagoniste reconstituant les personnages est dans une configuration mouvante en fonction des exigences internes de sa conscience. Il est lui-même et il est également Pierre, mais il est aussi le cowboy ou l'Indien, enfin lui, il est aussi la mère, le fœtus bien protégé dans l'utérus qui fait encore partie du corps maternel.

La question qui se pose est de savoir si c'est la description d'un rêve ou plutôt celle de la projection d'une maladie mentale. La cartographie de ce rêve nous permettra de dessiner les espaces de référence d'un trauma conduisant à l'état aliéné du personnage. Son état mental s'accroche à des lieux de souvenirs.

Gaston est très précis concernant la localisation des lieux de ses souvenirs. Il pointe les coordonnés géographiques, d'abord sur le champ de l'absolu tel que « *Chicouthimi is an amerindian word / it means up to where the water is deep / this word refers to the Saguenay / a big a beautiful a splendid river* » (DCh. p. 13) ensuite, il continue vers un endroit plus ciblé : « *once upon a time a boy named Gaston Talbot / born in Chicoutimi / in the beautiful province of Quebec / in the great country of Canada* » (DCh. p. 14). Par la suite Gaston pointe le lieu de son endroit préféré qui deviendra le lieu de crime : « *when I was young* / *I used to play in the forest near my home / a little forest with a river called rivière aux Roches / this river was full of stones / as if a huge volcano had spit them* ». (DCh. p. 13)

Gaston localise d'une façon très détaillée un lieu de son passé en disant que cela n'a pas d'importance. Cependant, il se perd dans les détails de l'identification de l'endroit en question :

on Saint-Anne Street in Chicoutimi / which is divided in two parts / Chicoutimi and Chicoutimi-Nord / the Saguenay separates them / the Sainte-Anne bridge makes the link between them / fifteen years ago they built a second bridge / ugly it goes without saying / beside the old one / the Sainte-Anne bridge nowadays is only for / pedestrians / and for people who want to suicide / anyway / the Sainte-Anne Street starts at this bridge / and goes north to south / dividing the town in east and west / my parents rented a house on Sainte-Anne Street / between Saint-Joseph Street and Saint-Dominique Street / there is nothing interesting to say about this area (DCh. p. 20-21)

Ce qui est important pour lui, c'est l'endroit où il a commis le crime : « *we are not responsible of the place where we are born / just remember however / that nearby / was the forest of the river rivière aux Roches / where I spent my essential childhood* ». (DCh. p. 21) Cette image est évoquée continuellement au cours du récit. La rivière aux Roches est l'espace du jeu et du bonheur d'une enfance innocente et aussi l'espace du malheur d'une culpabilité meurtrière.

Gaston restructure son histoire à travers les lieux. Dans le monologue, l'introduction de la figure de Pierre est faite ainsi : « *Let's start again / once upon a time a boy named Gaston Talbot / played in the little forest / just behind his family house / beside him stood a young boy named Pierre Gagnon* » (DCh. p. 15)

Les descriptions des lieux de souvenirs démontrent l'une des caractéristiques essentielles de l'analyse géocriticienne, celle de la polysensorialité. En évoquant un lieu, Gaston se rappelle les traces sensorielles de son passé à l'aide de l'ouïe, de l'odorat, de la vue et du toucher. Dans un court passage, il recourt aux quatre modalités de la perception : *« a hot summer day of July / I'm still able to hear the bees around our heads / the sound of the river the songs of the sparrows / the sky was pure blue / naked blue without a single spot of cloud / I'm still able to smell the grass and the wild flowers / burn by the sun* » (DCh. p. 15) ; par la suite *« I put my hand near my ear / and hear the clear sound of the river / rolling on the rocks / very special this glouglou of the water / you know what I mean / don't you* » (DCh. p. 17)

Le rêve ou le retour à l'existence fœtale

Dans une analyse micropsychanalytique portant sur la pièce en question, l'essayiste fait référence à une symbolisation de la guerre utérine et du stade initiatique.[221] Le recours au stade utérin de l'interprétation des actions du protagoniste nous inspire à considérer l'utérus, plus précisément le sac amniotique, comme l'une des figures spatiales où les événements de ce rêve se déroulent :

---

[221] LESPERANCE, Chiara, *Une interprétation micropsychanalytique*, TREMBLAY, L, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Editions Les herbes rouges / Théâtre, Montréal, 2005 p.132-159 : *« En effet, j'y ai perçu une symbolisation de la guerre utérine et du stade initiatique. Le rêve, grâce à sa matrice intra-utérine, devient le médiateur entre le vécu traumatique de la mort de l'ami Pierre, survenue à l'adolescence, et le rapport conflictuel avec la mère à un stade très précoce. Ainsi le rêve permettra au protagoniste de sortir d'un silence psychotique et de se réconcilier avec lui-même. »* p. 134.

a pregnant woman on the street / at night lying down in my bed / I spoke to myself in the following manner / this woman has a baby in her belly / nobody can see the baby / it's a hidden boy / but me / in my bed / I could imagine the moment when the baby / seven or eight years later / would be a child playing with his friends (DCh. p. 24)

Les caractéristiques du sac amniotique suggèrent les perceptions décrites dans la pièce. Le sac amniotique contient le fluide, ce qu'on appelle liquide amniotique. C'est ici que se développe le fœtus. Il est constitué principalement d'eau, de sécrétion urinaire du fœtus et de cellules.[222] Son devoir est de protéger le fœtus contre les chocs provenant du monde extérieur et les infections durant la grossesse. Il disperse la pression provenant du monde extérieur et il tient bien au chaud le fœtus. L'état liquide facilite de faire les mouvements. Ce liquide contient des chromosomes du fœtus qui peuvent dévoiler son état de santé. Il joue un rôle important dans son métabolisme. Le parfum du liquide est légèrement doux et la nourriture consommée par la mère y ajoute d'autres arômes.

Qu'est que le fœtus discerne au cours de l'existence prénatale ? L'ouïe, la vue, la sensation tactile, la gustation et l'odorat sont actifs à l'intérieur du sac amniotique. L'oreille est le premier organe qui commence à fonctionner avant le cœur. L'embryon est déjà en contact avec le monde extérieur avant que son cœur ne commence à battre. L'ouïe se développe au fur et à mesure de la grossesse et les bruits se transforment en polyphonie de voix dans le deuxième trimestre. Il y a très peu de lumière que le fœtus puisse percevoir, par conséquent la vue se développe lentement. Les paupières ne s'ouvrent qu'au troisième trimestre. Non seulement la sensation tactile se met à fonctionner tôt, mais également la réaction à l'attouchement. C'est le liquide amniotique encore qui diffuse le goût et l'odorat. Le bébé recueille toutes les expériences gustatives, il s'y accoutume et s'en souvient. Cet état fœtal nous représente l'atmosphère onirique de la pièce.

Tous les événements de l'état fœtal sont enregistrés au niveau cellulaire de l'organisme humain et ils auront leurs effets sur la vie d'adulte. Les impacts de l'environnement où la mère a été obligée de vivre influenceront le milieu cellulaire du fœtus. Les hormones du stress de la mère pénètreront ainsi dans la circulation du sang du fœtus. L'organisme archive ses effets qui affectent par la suite le développement physique et émotionnel du futur enfant. Les expériences vécues du bébé pendant l'existence fœtale détermineront sa future vie, sa personnalité et ses traumas.

Le motif du gâteau au chocolat nous fait penser que la mère lui a accordé une connotation spéciale. Elle le faisait, il nous semble, pour célébrer les anniversaires de ses enfants. Elle l'avait préparé avec grand soin. Nous pouvons supposer qu'avec cet acte la mère a voulu compenser l'amour partagé parmi ses neuf enfants. Le goût du chocolat, l'odorat de la préparation que la mère avait perçu a affecté le liquide amniotique. C'est cela que Gaston dans son rêve revit et évoque. Ces sensations perçues à travers et avec le corps de la mère laissent leurs traces dans le développement de l'enfant.

Le flottement dans l'air, le plongeon lors d'un rêve évoquent existence du bébé flottant dans le liquide amniotique. « *I hear inside my body / not the water / but the rocks of the*

[222] Consultation avec le Dr. G. M. obstétricien.

river rivière aux Roches / falling down without ever reaching the bottom / the bottom of what / guess / as you can observe / my body is full of surprises full full full » (DCh. p. 18)
«*I was blind and suddenly I recovered the sight* » (DCh. p. 19)

Les dimensions socio-culturelles de l'espace de dispersion

L'activité quotidienne de Gaston diffère de son état émotionnel. Selon ses souvenirs d'enfance, il aimait jouer avec ses amis dans la forêt. Cependant en évoquant les évènements de son rêve, il s'amuse en collectant des bâtons de glace à l'aide desquels il construit des bâtiments. Les deux âmes enfantines se présentent dans deux dimensions temporelles. Dans l'une, il joue avec les jeunes de son entourage ayant des aventures mémorables dans la forêt. Il a établi son milieu relationnel à l'intérieur de sa communauté. Tandis que dans l'autre, il est solitaire, il ne parle plus, il s'amuse en recueillant les petits morceaux de bois pour jouer seul. Le trauma vécu a introduit une autre étape dans sa vie sociale.

L'appartenance du protagoniste au territoire où il se trouve est très forte. Il décrit son univers d'une manière détaillée et répétitive. Ses descriptions donnent une image colorée et évoquent un amour profond de son milieu microsocial. Gaston dispose de son espace, il l'habite et le connaît par cœur. Il donne des coordonnées exactes pour retracer les chemins de ses souvenirs, que ce soit vécu ou onirique. Les motivations psychologiques, sociales et affectives sont présentées à travers des descriptions spatiales.

Le regard de l'autre dans le cas de Gaston est tragique et le pousse à commettre le meurtre. Les aventures de jouer aux Indiens et aux cowboys qu'il a partagées avec Pierre ont déterminé sa frustration. Son comportement envers le regard de l'autre s'est développé tout doucement, presque inaperçu au cours de leur temps passé ensemble. Ce regard de Pierre n'est pas paralysant, au contraire, il suscite Gaston à agir, à se secouer pour ne plus supporter d'être humilié.

> *On that hot sunny day of July / Pierre Gagnon-Connaly asks me to be his horse / I say yes / I stop being the Indian / I start to behave like a horse / I make noise with my lips / I jump I run everywhere / Pierre Gagnon-Connaly catches me / with an invisible lasso / inserts in my mouth an invisible bit / and jumps on my back / he rides me guiding me with his hands on my hair / after a while he gets down from my back / looks at me as he never did before / then he starts to give me orders in English [...]Pierre Gagnon-Connaly / removes from his pocket a cigarette / he lights it smokes it / Get down on your knees / you're a horse / not a man / Yes sir / He approaches me / puts his cigarette on my thigh / Now you belong to me / Yes sir / Don't talk / a horse doesn't talk* (DCh. p. 52-53)

Malgré la frustration provoquée par le regard de l'Autre, celui-ci représente une ouverture vers un autre monde, le monde du silence. À cause de Pierre, le protagoniste dépassera les limites infranchissables de son existence, jusqu'au moment dramatique du meurtre. Gaston était coincé dans une situation soumise. En tuant son ami Pierre, il a réussi à s'en sortir. L'acte meurtrier l'a conduit à un état de transgressivité, celui d'un tueur. Cette position transgressive est un état intermédiaire entre deux actions, d'abord de penser à

prendre la vie d'un être humain, ensuite de le faire vraiment. Gaston a hésité, ce n'était pas prémédité, il a profité de la situation ; en voulant sauver son ami, il a plutôt décidé de le tuer. Il n'y a rien qui aurait pu l'en empêcher. Il semble que le fait de tuer ait facilité son passage pour devenir quelqu'un d'autre et lui ait permis de se montrer plus fort qu'auparavant.

Les interactions

Les informations fournies par la pièce nous donnent une idée du fait que les espaces de Gaston et de Pierre ne sont pas antagonistes. Nous connaissons uniquement la façon dont Gaston s'identifie avec l'espace où se déroule l'action. Il nous faut distinguer et dévoiler les espaces de Gaston qui sont représentés dans ses différentes dimensions spatio-temporelles. Par cette distinction, on peut comprendre le décalage des dimensions temporelles. Le rêve permet de sortir de la dimension temporelle conventionnelle. Là, tout est possible, tout est réel.

Le moment où les deux personnages, Pierre et Gaston, sont en conflit est très court et aboutit au meurtre. Le conflit est alors résolu. L'espace partagé devient l'espace conquis par Gaston. Les espaces représentés résument et reflètent par excellence la personnalité du protagoniste. Les espaces que nous découvrirons dans cette pièce reproduisant la dynamique des troubles psychiques du personnage. Le rythme du récit, les descriptions répétitives, les illustrations polysensorielles des souvenirs, évoquent le halètement respiratoire, la transpiration brûlante, l'obsession silencieuse d'un malade mental.

Dans la pièce de Tremblay, les espaces que nous distinguerons pour définir leurs interactions sont ceux de Gaston. Ses espaces superposés se trouvent dans des dimensions temporelles parallèles. Les espaces se superposent selon la perspective temporelle où Gaston se situe.

2.2.1.2 La spatio-temporalité

Ce sont les dimensions spatio-temporelles qui sont en interaction. Dans un rêve tout est possible, il n'y a rien qui soit absurde ou irréel. Au cours des évènements imaginaires, les dimensions spatiales et temporelles s'entrecroisent ou se déroulent parallèlement ou changent leurs déterminations séquentielles. Le rêve rend possible diverses histoires individuelles vécues par les personnages se déroulant dans différentes dimensions temporelles. Nous assistons à ce phénomène lors du rêve de Gaston :

> *but I have to put it clear / the boy I was in my dream was not me / I mean he looked like me / if we consider that it was me […] his face oh his face / this face was not mine / a strange mix in fact […] the face of the boy in my dream / which is supposed to be mine / looked exactly like a face of Picasso […] I got a look at my own face […] who is he / who is looking at me / with my own face / who is smiling at me / with my ow smile* (DCh. p. 25-26)

Gaston distingue trois dimensions temporelles. Il amalgame les dimensions temporelles des actions. Le présent se différencie selon la modalité du temps où il se situe. Il raconte son histoire en se plaçant dans son existence fœtale, c'est son présent. Il est l'enfant qui est retourné dans le sac amniotique comme s'il n'était pas encore né. Cependant, il raconte les histoires déjà vécues dans son enfance. Par la suite, son enfance où il avait commis le crime deviendra un futur accompli dans son passé. Finalement, son futur sera le passé de sa vie d'adulte. La matrice temporelle de Gaston permet de passer d'une perspective temporelle à l'autre et de rembobiner les évènements. Gaston veut retourner dans l'utérus de sa mère parce qu'il désire une renaissance afin de démolir tout le mal qu'il a vécu. En se situant dans un milieu irréellement réel, le retour dans l'utérus, il cherche un endroit pour se protéger :

> *I knocked the door / that's stupid I know / we have not to knock the door / where we live [...] I knocked / toc toc toc / no answer / I knocked again / it's me mum / your beloved son / I need your help / it's time for you / to show me your love / I'm in trouble / guess what happened to me / mum mum / open your heart / let me get in / give me your arms / protect me against the evil / look at the flesh of your own flesh* (DCh. p. 26-27)

Ces trois canalisations temporelles sont comme les deux artères et la veine du cordon ombilical où les vaisseaux sanguins garantissent la survie du bébé jusqu'à la naissance. Les cellules de ce cordon peuvent sauver des vies. Les vaisseaux temporels de Gaston ont été créés pour l'aider à sauver sa vie. Au cours de son récit, Gaston introduit un quatrième temps, celui de sa mère. La mère apparaît à un moment où elle se prépare pour fêter le septième anniversaire de Gaston. Il s'agit là de la quatrième dimension temporelle. La présence de la mère est assurée, elle est apparue pour donner (la) (re)naissance à son fils, Gaston.

Chaque dimension temporelle est liée à un espace spécifique. Une dimension temporelle du présent est désignée par le sac amniotique. Le futur antérieur dans le passé est lié aux espaces géographiques de la forêt, de la rivière, dans la nature. Sa vie d'adulte deviendra son passé au moment de sa renaissance dans la cuisine de sa mère, là où il a un corps d'adulte avec le cœur d'un enfant. Les interactions des dimensions de Gaston sont en conflit. Par les changements du temps, les espaces peuvent interagir et entrer en conflit dans un autre temps. Dans la cuisine de la mère, lors de la renaissance de Gaston en tant que « dragonfly », les dimensions spatio-temporelles se rencontrent, créant une sorte de centre transgressif.

Les nœuds transculturels

Les conflits intérieurs de son état malade se construisent autour de ses souvenirs. Gaston essaye de démêler ces conflits à l'aide de son rêve. Le nœud transculturel est noué par les renversements du fonctionnement de l'anglais et du français. Le langage du rêve est l'anglais, dérivant d'un passé vécu en français. Un meurtrier ne peut parler que l'anglais.

Le diable, le mal, l'homosexualité et tout qui est lié au mépris ne put s'exprimer qu'en anglais. La structure de la langue française, par contre, sert de base de toutes les bonnes choses de la vie de Gaston. Ce fait suggère que le protagoniste est absolument et définitivement réprouvé. Il espère avoir la grâce, d'abord en s'enfermant dans le mutisme, puis dans l'usage de l'anglais, la langue du diable.

Le(s) seuil(s) vers la dispersion

Dans la pièce, nous distinguons plusieurs seuils par le franchissement desquels le centre et la périphérie du monde de Gaston se déstabilisent. Le monde de Gaston est désormais déséquilibré. D'abord, c'est le trauma qui dirige le protagoniste pour passer vers le seuil d'un état post-traumatique. Là où le jeune garçon est devenu meurtrier. Un enfant meurtrier, coupable, se sent aliéné par la peur des conséquences. La meilleure solution pour lui est de se cacher. Il s'enferme dans le silence et le mensonge. Avant les événements tragiques, il faisait partie de la petite vie de sa communauté. Il parlait. Après que le centre de son monde insignifiant eut été troublé, son traumatisme a piégé Gaston au seuil. Il ne parlait plus. Sa capacité de communication s'est déstabilisée, ses liens, ses interactions avec son existence d'auparavant ont disparu dans le néant de son mutisme. Il vit dans le traumatisme permanent en essayant de s'échapper en se taisant, comme un enfant qui se cache les yeux pour ne pas être vu par les autres. Gaston se tait pour que personne ne lui parle, ne l'accuse. Il ne va nulle part. Il est bloqué dans une transgressivité provoquée par une force sans contrôle.

Cependant, il ne faudrait pas croire que l'autre seuil serait localisé ailleurs. On a constaté que Gaston était coincé au seuil du trauma ; ainsi l'autre seuil, celui de la langue, se trouvera superposé au seuil du trauma. Il serait intéressant de voir s'il y a un passage de ce seuil, et dans l'affirmative, s'il se dirigerait vers une transgression linguistique. Il ment en anglais et non pas en sa langue maternelle. Un processus de transgression avait démarré, mais s'est bloqué dans son développement au moment où Gaston s'est arrêté au seuil du trauma. La transgression linguistique n'a pas eu lieu, elle s'est interrompue. Étant figé au seuil du trauma, dans un nouvel état mental défectueux, son centre et sa périphérie se trouvent désormais au seuil poreux du trauma. C'est là où se formera désormais sa réalité. La frontière à dépasser est caractérisée par des tentatives de passages. Ce sont les mensonges qui tentent de faire déculpabiliser Gaston. Ces recherches pour s'en sortir, ses essais d'échappatoire percent les frontières sans donner la possibilité d'avancer. Il reste toujours bloqué dans les souvenirs menteurs.

Ces souvenirs sont en conflit, les mensonges ne se réconcilient pas, ils créent un autre nœud transculturel, celui des espaces de ses souvenirs réels et imaginaires. Gaston se métamorphose constamment. Il se met dans la peau de Pierre, il devient l'Indien et le cowboy et il incarne également sa mère. Tous ses personnages représentent des histoires, des arrière-plans d'origines différentes. Toutes ces configurations articulent cet

enchevêtrement. La seule sortie vers le dénouement de ces conflits est de se taire et de rêver du retour à l'utérus.

Conclusion

Les transgressivités de Gaston suscitent des va-et-vient transgressifs entre les différentes existences et ne conduiront pas à une transgression achevée, mais à des dispersions explosées. L'existence de Gaston se réalise par la dispersion des personnages qu'il incarne dans ses mensonges et ses souvenirs. C'est le destin d'un être avec le corps d'un adulte, mais avec le cœur d'enfant qui doit gérer ses souvenirs dispersés d'une vie mentale dispersée.

Les nœuds transculturels se forment aux niveaux linguistiques et temporels. Les résultats de leurs tentatives de dénouement représentent la dispersion des personnalités incarnées par Gaston. C'est une sorte d'autoprotection contre la réalité et la responsabilité. Les transgressivités de Gaston se dispersent dans ses mensonges verbalement silencieux : un silence de la vie réelle qui hurle par les mensonges d'une existence dispersée.

2.2.2 L'espace de la transgression dans Balconville [223] de David Fennario [224]

David Fennario s'est concentré dans ses écrits sur la représentation naturaliste de la classe ouvrière montréalaise. En imaginant les personnages de ses pièces, il s'est servi de ses propres expériences vécues et de son réseau social établi au sein de son quartier natal, de Pointe St. Charles. Ses histoires sont celles de travailleurs québécois ordinaires qui luttent contre l'inégalité socio-économique. Ses héros sont originaires du prolétariat urbain. Leurs vies sont vouées à l'échec, ils n'arrivent pas à se sortir de la pauvreté en vivant dans des circonstances socio-économiquement désavantageuses. Leur monde désespéré est caractérisé par l'inutilité et l'humiliation. Contrairement à Marco Micone, Fennario n'est pas un écrivain immigrant. Il est né au Québec. Ces écrivains représentent la réalité des subcultures montréalaises prédestinées à des échecs et aux malheurs.

Les personnages de Fennario représentent souvent un destin dont les frontières sont poussées jusqu'à l'apathie absolue. Le monde de *Balconville* évoque une image de la classe ouvrière du Québec divisé linguistiquement mais en même temps unie par la langue.[225] Les individus de cette classe sociale partagent non seulement le même destin, mais également le même espace et le même temps. Nous assistons alors à des similarités

---

223 L'histoire de « *Balconville* » a remporté en 1979 le « Chalmers Award » pour la meilleure pièce canadienne de l'année. La pièce a été montée sur scène pour la première fois le 2 janvier 1979 par le metteur en scène Guy Sprung au Théâtre Centaur à Montréal. Approximativement, 50 000 de spectateurs montréalais ont vu « *Balconville* ». Le public anglophone a eu l'occasion de la voir le 3 octobre 1979 à St. Lawrence Centre à Toronto ainsi que le 5 novembre 1979 à National Art Centre, à Ottawa. En 1981, l'œuvre a été montée sur les scènes européennes, notamment à Londres et à Belfast.

224 David Fennario est né en 1947, à Verdun-Pointe Saint Charles, un quartier ouvrier de Montréal où il a toujours vécu. Il s'inspire de ses expériences vécues dans son milieu. Son nom de naissance est David Wiper. À l'âge de dix-sept ans, il est renvoyé de son école. Il a changé son nom, il a pris « Fennario » d'une chanson de Bob Dylan. Il a fréquenté le milieu des hippies à cette époque-là. À la fin des années soixante, il travaillait comme ouvrier dans les usines, faisant partie de la classe ouvrière dont il s'est souvent inspiré. Il s'est adhéré au « *Socialist Labour Party* ». En 1970, il a décidé de continuer ses études à Dawson College. Grâce à l'encouragement de son professeur de l'anglais, il s'est lancé dans l'écriture littéraire. En 1972, il a publié la nouvelle intitulée « *Without a Parachute* » portant sur la vie de son quartier Pointe St. Charles. *Maurice Podray,* le directeur artistique du Théâtre Centaur, en reconnaissant le talent de Fennario, lui a proposé d'être le dramaturge du théâtre pour une décade. Sa première pièce « *On the Job* » en 1975, a remporté un énorme succès. Il est devenu un « *media darling* » et Fennario a été appelé *« le jeune homme fâché* » du théâtre canadien. Il a été considéré comme artiste qui fait partie de la classe ouvrière. En 1976 il a créé « *Nothing to Lose* » et trois ans après sa pièce intitulée « *Balconville* ». En 1980, il a écrit « *Changes* », une pièce autobiographique, un one-man-show. En 1983 « *Moving* » représente les luttes sociales et politiques du Québec de l'époque. Dans ses œuvres satiriques intitulées « Joe Beef » (1984), « Neil Cream The Mysteries of McGill » (1985) et « Murder of Susan Parr » (1989), Fennario décrit l'élite dirigeante de Montréal et la classe ouvrière. En 2006, 25 ans plus tard, il a créé la suite de « Balconville » sous le titre « Condoville ». (*Source :* Jerry WASSERMAN (ed), Modern Canadian Plays, volume I, 4ème édition, Talonbooks, 2000, p. 321-323)

225 WASSERMAN, Jerry (ed), *Modern Canadian Plays*, volume I, 4ème édition, Talonbooks, Vancouver, 2000, p. 321-323.

interlangagières de ces deux communautés qui permettent d'établir de multiples relations autour d'un bilinguisme littéraire.[226]

> *[…] a bilingual literary text is one in which there are words, or sentences, from language other than in which the main body of the given work is written […] bilingualism, or the mixing of languages in Canadian writings is a means to recognize the other. The other and his language is manifested in two ways: 1. Within a "homogeneous" text, the other and his language is mentioned, without quoting. […] 2. […] the two official languages are verbally present side by side. […] there are several examples when the languages are mixed in conversation and even within the same sentence without any typographical differentiation according to the rules of English syntax. […] the relation of the two languages gradually changes.*[227]

« *Balconville* » est considérée comme la première pièce bilingue du Canada. Les didascalies sont données en anglais. Les dialogues sont rédigés en anglais et en français. La présence simultanée des deux langues dans cette pièce symbolise le concubinage des deux peuples. [228]

Synopsis

C'est l'histoire de Thibault et de trois familles montréalaises appartenant à la classe ouvrière. L'action se déroule en été sous un soleil de plomb. Ces « familles-là » n'ont pas les moyens de partir en vacances, ils passent leurs temps en séjournant sur leurs balcons. C'est la période des élections, le candidat du parti Libéral est Gaëtan Bolduc. Le camion de la campagne électorale circule dans les rues du quartier, le haut-parleur répète les slogans politiques en anglais et en français.

Les personnages

Thibault

Diane Paquette, Claude Paquette et Cécile Paquette

Irene Regan et Johnny Regan

Tom Williams et Muriel Williams

Les didascalies ne fournissent pas de descriptions détaillées des personnages. Nous récupérerons des informations nécessaires pour remplir les grilles de chacun des personnages à partir des noms, des activités et des dialogues. Les personnages partagent leurs vies en vivant dans la même rue étroite de Montréal. Étant si près les uns des autres,

---

226 KÜRTÖSI, Katalin, *Literary Frontiers within a country: Canada*, *Space and Boundaries*, Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association, volume 4, München, 1988, p. 147-152.

227 *Ibid.,* p. 148-149.

228 *Ibid.,*p. 150.

les voisins sont au courant de tout ce qui se passe entre les quatre murs de ces familles. Ils prennent part aux moments de bonheur ou de colère. Ils se disputent, ils s'aident et s'il le faut, ils se soutiennent. Ils se comportent comme une famille dont les membres sont curieux, ils veulent tout savoir. Ils appartiennent à la même famille, à celle de leur petite communauté de la rue. Ils dialoguent en criant. Ils sont les locataires de maisons appartenant à un propriétaire anglais.

Il est fort probable que Thibault soit d'origine francophone. L'auteur n'indique que son prénom. Par rapport aux autres personnages, il représente le bilinguisme québécois, car souvent, ses phrases contiennent des mots anglais et français. Il travaille comme porteur dans une société anglophone. Il n'y a aucune autre indication concernant son âge ou d'autres éléments de sa vie. Sa plus grande préoccupation est de réparer son vélo qui lui permet de gagner sa vie. Il vit seul avec sa mère qui est souvent malade, tous ses frères ont déjà quitté le foyer. Thibault fait tout pour que sa mère ait ce dont elle a besoin. Il travaille pour avoir assez d'argent afin de déménager à Verdun dans un logement plus grand.

Claude Paquette est le père de la famille, il est francophone. Il travaille tout au long de la journée. Il dispose d'un téléphone chez lui, il joue donc un rôle important dans sa communauté. Il est grossier, linguistiquement parlant. Il parle également anglais.

Cécile Paquette est francophone. Elle est femme au foyer. Elle s'occupe de sa famille. Elle cuisine toujours des tourtières et la plupart de ses soucis sont liés à la nourriture. Elle est enfermée dans ses quatre murs. Elle parle anglais avec les voisins.

Diane Paquette est francophone. Elle est l'enfant unique de la famille Paquette. Elle suit des cours d'été contre son gré, c'est son père qui l'oblige. Il n'y a pas d'indication concernant son âge, elle est déjà assez grande pour sortir avec Jean-Guy qui a une voiture. Elle s'habille d'une manière vulgaire en portant un short et des chaussures à talons hauts. Elle comprend l'anglais.

Irene Regan est anglophone. Elle travaille comme serveuse. Elle est inquiète concernant l'état de santé de Johnny. Elle ne parle pas français avec sa voisine Cécile. Elle participe à des événements de « *Pointe Action Committee* » pour améliorer les conditions de vie du quartier.

Johnny Regan est anglophone. Il fume et est probablement alcoolique, il rentre souvent ivre le soir. Quand il était musicien, il jouait dans un groupe du nom de « *J.R. and the Falling Stars* ». Il n'a pas de travail. Il voudrait qu'Irene quitte son travail de serveuse.

Tom Williams est anglophone. Il vit avec sa mère. Il n'a pas de travail, il cherche du travail mais sans succès. Il aime jouer de la guitare et rêve de partir pour New York. Il disparaît de temps en temps. Il essaye de lier connaissance avec la jeune fille Diane. Il est optimiste par rapport aux autres personnages. Il n'a pas d'argent, il doit toujours en demander à sa mère. Le personnage de « Tom », le jeune anglo-québécois de l'histoire est l'auteur lui-même.

Muriel Williams est anglophone. Elle embête son fils sans cesse pour qu'il trouve un travail. Elle est sévère avec son fils, elle le domine. Elle a aussi un téléphone. Son mari est probablement Bill qui n'est pas physiquement présent. Il travaille comme docker.

2.2.2.1 Une intimité interculturellement collective

Les figures spatiales circonscrivent l'espace où se déroule l'action. Chez Fennario, les lieux tels que les usines, les tavernes et des habitations démolies sont extrêmement caractéristiques. Dans cette pièce, le lieu choisi par l'auteur pour développer son histoire est très symbolique. L'histoire se déroule sur les balcons à Montréal, dans un espace étroit et sans secret.

Le paysage urbain d'un quartier appauvri à Montréal est déterminé par ses rues entourées des maisons du même type architectural. Les escaliers extérieurs montréalais semblent couler de ses maisons comme s'ils étaient des langues sorties d'une bouche qui dévorerait à tout moment son habitant. Les escaliers symbolisent la langue parlée des habitants de la maison d'où ils sortent. Ils sont bien construits avec des bases très solides, mais peuvent être affaiblis, renforcés ou colorés par l'usage de leur entourage. Trois familles partagent cet espace étroit qui évoque une ville géographiquement importante. Si on devait mentionner une phrase se composant de mots-clés, tels que l'anglais, le français et les courbures des escaliers sortant des balcons, on saurait tout de suite qu'il s'agit de Montréal.

Si l'on considère l'escalier sortant des balcons comme la métaphore qui symbolise les langues parlées à Montréal, la marche abîmée peut être interprétée comme le symbole du seuil de la transgression linguistique. « *Tom (à Thibault): Hey, watch the step!* (BV. p. 10) / *Johnny (à Claude Paquette): Watch the step!* (BV. p. 14) *Johnny (à Thibault): Watch the step!* » (BV. p. 28) C'est l'endroit où il faut s'arrêter un moment pour pouvoir passer. C'est un obstacle du langage qui sert à déclencher l'usage de l'autre langue. C'est une détérioration que les habitants n'ont aucune intention de réparer. On laisse cette marche cassée, personne ne s'y intéresse. Seule une petite attention est demandée par rapport à cette marche pour éviter les frictions, tout comme les langues parlées entre eux.

2.2.2.2 La transgression linguistique[229] : les interlangues et les mots-clés cacophémiques

Ce récit est rédigé en anglais et le tiers des dialogues sont écrits en français. La langue utilisée varie selon les personnages. Les noms des héros choisis par l'auteur prédestinent la langue avec laquelle ils s'exprimeraient. Les « Paquette » parleront français et les « Williams » ainsi que les « Regan » anglais.

---

[229] Annexe n° 5

La pièce a été principalement écrite en anglais et c'est pour cela que la variation sociale du français représentée dans la pièce doit être soulignée. Le français au Québec connaît plusieurs formes, il varie non seulement sous l'influence de facteurs linguistiques mais aussi sous l'influence de facteurs sociaux tels que les particularités sociales des locuteurs, la nature des communications, sa formalité, le sujet traité, le ton de la conversation.

Plusieurs recherches sociolinguistiques[230] ont été réalisées pour étudier le français québécois dans une perspective socio-culturelle où les caractéristiques personnelles des interlocuteurs et les caractéristiques situationnelles de communication sont les éléments les plus importantes. Des recherches plus systématiques ont déjà indiqué l'effet sur les variations linguistiques de certaines variables comme le sexe, l'âge, la scolarisation et le milieu de l'activité des locuteurs. Ainsi la variation dépend, d'une part, des contextes linguistiques et montre, d'autre part des éléments qui varient en fonction des différentes contraintes sociales.

Il est remarquable que le nom de famille de Thibault n'ait pas été dévoilé. L'homme qui par son prénom est probablement d'origine franco-québécoise représente un bilinguisme fonctionnel[231]. La langue ou le choix du code linguistique et la façon dont il l'utilise, illustre et reproduit parfaitement sa réalité sociale. Lorsqu'il change de code, il représente le contexte auquel la langue est reliée et dans lequel elle a été utilisée. La scène où il appelle son patron au téléphone est un des meilleurs exemples : « *Thibault : (on the telephone) Oui, allô, Monsieur Kryshinsky….This is the right number? This is Monsieur Kryshinsky?...Bon. C'est moi, Thibault….Oui….Quoi?...Yes, I'm not there. I'm here…. […] Un flat tire, oui…. Okay. Yes, sir. I'll be there…Oui. I'll be there tout de suite…. Okay, boss. …. Bye….. Allô ? Bye.* » (BV. p. 12) ; ainsi quand il rappelle la conversation en racontant à Claude Paquette : *« Thibault : Faut que je m'en aille. C'était mon boss. Tu le connais, 'I don't like it when you're late. When I get to the store, I want you there at the door. Right there at the door.' »* (BV. p. 13) ; *« Oh, oui. Mon boss. I better go now. »* (BV. p. 20) Il ne traduit pas les phrases de son patron, il les récite même si son interlocuteur ne comprend pas. Le changement de code utilisé par Thibault a deux fonctions opposées. D'abord, il le fait pour remplir une lacune culturelle lors de la communication avec son patron, ensuite pour créer un écart culturel dans sa communication avec Paquette. Cependant en vérifiant sa radio, il murmure en anglais : « *Hey, thirty-two degrees. That used to be cold. Now, it's hot.* » (BV. p. 13). Il doit

---

230 Réalisées par l'équipe de Sankoff-Cedergen. Gilian Sankoff, professeur au département d'anthropologie de l'Université de Montréal et Henrietta Cedergen, professeur au département linguistique de l'Université du Québec à Montréal. *Cahier de linguistique*, n° 6, 1976

231 La définition du *bilinguisme fonctionnel :* c'est l'état de la personne qui a, de la langue seconde, une connaissance pratique qui lui permet de se débrouiller dans la langue seconde, ce type de bilinguisme est d'un degré plus avancé que le *bilinguisme de communication* qui est lié à l'état de la personne qui a une connaissance sommaire de la langue seconde (« *contact bilingualism* » en anglais). *Source :* http://www.btb.termiumplus.gc.ca/tpv2guides/guides/juridi/index-fra.html?lang=fra&lettr=indx_catlog_b&page=9_TMYt9yoYoc.html

s'exposer au seuil de transgression linguistique permanente. Thibault s'est catégorisé par rapport aux autres et s'est distingué de son milieu par son choix du code.

Les langues de création ont créé un bilinguisme littéraire par lequel le français et l'anglais sont les outils de communication entre les personnages de la pièce. Elles servent à illustrer la substance de ce bilinguisme linguistiquement amorphe propre à cette communauté québécoise. Ce bilinguisme représente un langage transculturel dans un contexte interculturel. Conformément à des prémisses du langage transculturel, il n'a pas de lexique précis, glané dans un dictionnaire, mais un langage universel qui rend possible le dialogue. Les régularités de ce langage transculturel se forment autour des irrégularités de l'usage de l'individu. Il est difficile à discerner pour quelle raison utiliser tel ou tel mot ou telle partie de la phrase serait en anglais ou en français. Cela dépend encore des expériences émotionnelles et fonctionnelles des interlocuteurs. Ce langage transculturel dérivé du bilinguisme fonctionnel et créé d'une façon non-réglementaire en faisant des transgressions linguistiques continues, a abouti à « *une perversion linguistique par le social* »[232].

Les interlangues

Comment pouvons-nous identifier les interlangues utilisés par des personnages de la communauté de Balconville ? D'un côté, les anglophones, les Williams et les Regan, se trouvent dans une situation endolingue quand ils communiquent entre eux en anglais. De l'autre côté, ils sont dans une situation exolingue, au moment où ils s'adressent aux voisins francophones. Il en va de même pour les personnages de la famille Paquette. Eux aussi sont en permanence autour du seuil de la transgression linguistique.

Essayons d'identifier des interactions dans lesquelles se trouvent les deux communautés, et voir les caractéristiques de leurs interlangues ! Les interlangues utilisées sont alors liées à d'autres codes, à la langue du locuteur natif sur laquelle elles sont modelées. Chez les Paquette et les Thibault, c'est le français, chez les autres personnages, c'est l'anglais.

Nous pensons que Thibault est francophone. Il parle français avec les membres de la famille Paquette. Il mélange les deux langues quand il évoque une action qui s'était passée dans un contexte anglophone. Il ronchonne en anglais pour fixer le transistor de sa radio. Il parle anglais à Claude Paquette de Johnny. *« Paquette : Hey, Thibault. You have a girlfriend ? / Thibault : Me ? Sure. I got two of them. Deux. / Paquette : Deux ? / Thibault : Sure. I got one on Coleraine and the other one, she lives on* Hibernia*. Two girls. It' tough. »* (BV. p. 30)

---

[232] LAFFONT, Robert, « *Un problème de culpabilité sociologique : la diglossie franco-occitane* », *Linguistique et société*, Langue française, n° 9, Larousse, Paris, 1971, p. 93-99.

Au cours de la troisième scène, Thibault à un moment donné commence une conversation en anglais avec Claude Paquette et continue en prononçant des phrases qui contiennent des mots anglais et français, pour continuer en français. Cette scène nous dévoile le degré de transgression linguistique que Thibault et beaucoup de ses compagnons ont vécu.

> *Thibault : Me ? I'm okay. But my leg, I don't know. / Paquette : Why don't you read the sign ? / Thibault : Eh ? / Paquette : The sign… (Thibault reads the sign on the balcony. It reads: "Prenez garde.") / Thibault : Prenez garde. Okay, prenez garde. So what ? Tiens, ta bière. / Paquette : As-tu fini pour à soir ? / Thibault : Oui, fini. C'est mon dernier voyage. (He shakes the change in his pocket) / Thibault: Hey, des tips.* (BV. p. 28-29)

Thibault incarne une identité linguistique schizophrénique, souvent évoquée par des critiques pour désigner la situation linguistique de Montréal. Le dialogue entre Johnny et Paquette est un exemple par excellence : *« Johnny : (pointing to his head, referring to Thibault) The lights are on, but nobody's home. / Paquette: He might as well be crazy, eh ? It helps. »* (BV. p. 31)

Quant à Claude Paquette, il parle couramment anglais au cours des conversations avec Johnny. Johnny ne parle pas [le] français. La langue des interactions auxquelles Johnny participe est l'anglais. *« Paquette (à Cécile) : C'est correct. As-tu appelé Chez Momo pour faire venir de la bière ? / Cécile : Oui, Claude. / Johnny : Hot, eh ? Can't breathe in the fuckin'house…. Can't sleep. / Paquette : Hey, don't talk about it. Today in work, one guy, he faints. »* (BV. p. 27) Les francophones font des efforts pour parler la langue de l'autre. Il en va de même en ce qui concerne les dialogues entre l'anglophone Muriel et la francophone Cécile *« Cécile: It's so nice to see that, madame. / Muriel : See what ? / Cécile : To see you put up the washing the right way. First the white clothes, then the dark ones. The young girls, they don't care anymore. / Muriel: yeah, well, why should they? »* (BV. p. 18)

L'usage des interlangues varie selon les circonstances socioculturelles des interlocuteurs et de leurs niveaux de scolarisation. Les individus font face alors à un processus de néocodage, produit d'une façon aléatoire, pour approcher l'autre locuteur qui dispose d'une autre langue.

Des traces de transgressions linguistiques varient selon le contexte et les interlocuteurs des interactions. Le dialogue entre Thibault et Claude lors de la scène où ils réparent la voiture nous dévoile des traces de la transgression linguistique au niveau lexical : *« Paquette : Verrat de tabarnac de crisse de ciboire. / Thibault : J'pense que c'est pas le spark plug, eh ? / Paquette : Fuck you. Où est le pipe wrench ? / Thibault : Le pipe wrench ? / Paquette : Oui, le piep wrench. Je pense que j'l'ai laissé sur le balcon. / Thibault : Le balcon. Okay, okay, okay, okay ; Okay, so what ? »* (BV. p. 68). Au moment où Irène et Cécile, une anglophone et une francophone, sortent sur le balcon et commencent à se parler, l'anglophone parle français et la francophone anglais *: « Irene : Veux-tu un Coke, Cécile ? / Cécile : Yes, that would be nice. »* (BV. p. 74). Les cacophémismes transgressent d'une langue à l'autre de la manière suivante : *« Paquette :*

(watching TV*) Away, away… câlice. / Johnny :* (watching TV) *Aw, shit ! Le*[233] *merde ! Move your ass ! Move your ass ! »* (BV. p. 80) *[…] Paquette :* (wathing TV) *Shit ! La merde ! »* (BV. p. 83). Lors des disputes, nous remarquons encore d'autres traces. Quand Claude Paquette discute avec Muriel *« Paquette: Maudits anglais. Throw them all out. Toute le gang. »* (BV. p. 58) et par la suite quand Diane répond à son père en anglais pour se différencier de lui, pour l'énerver et pour exprimer sa colère contre lui : *« Diane : to Paquette : You are a piece of shit.* » (BV. p. 83) […] *« Diane : You don't tell me what to do. / Paquette: Crisse, parle-moi en français, par exemple. / Diane : Fuck you ! »* (BV. p. 100)

Les mots-clés cacophémiques

Les mots-clés de la pièce sont pertinents. Nous remarquerons que les gros mots, des expressions vulgaires et obscènes ou grossières sont abondantes dans le langage des personnages. La dévalorisation des choses dont les personnages parlent se manifeste à travers les injures et les jurons. Il faut mentionner que les injures et jurons sont deux choses différentes.[234] Les jurons sont des exclamations outrageantes, grossières, relatives à Dieu, aux vases liturgiques ou à des objets de culte qui manifestent une réaction de colère. *« Diane : Maudit crisse, va-t'en, hostie. »* (BV. p. 10) Les injures ne contiennent pas de gros mots. Elles sont adressées à un destinataire pour l'offenser. Elles opèrent avec les tabous sociaux et discréditent l'honneur des membres de la famille de l'interlocuteur, la plupart du temps celui de la mère ou des sœurs.[235] *« Diane : Oui, ta sœur. Mange d'la merde. Fuck you ! »* (BV. p. 7) Elles sont liées à la religion, à l'activité sexuelle et à la défécation excrémentielle.

La cacophémie caractérisée par l'emploi des expressions interdites et dévalorisées[236], présente dans la pièce, accentue également *« la frustration, la rage et le dépit* »[237]. Les

---

233 L'article mal utilisé par l'anglophone, ce n'est pas une faute de dactylographie.

234 D'après la définition de Bárdosi : *« […] L'injure exprime moins une idée qu'un sentiment. Le sentiment exprimé est désigné non seulement par le sens du mot, mais aussi par le ton violent, impératif et hésitant […]. Les jurons sont des interjections dévalorisantes et volontiers grossières qui s'apparente à l'injure. La forme typique du juron est l'interjection, alors que l'injure s'adresse à une personne précise, le juron est plutôt une réaction en face d'une situation.* » V. BÁRDOSI, 1992, p. 149-152.

235 KASPARIAN, Sylvia et M. GÉRIN, Pierre, *« Une forme de purification de la langue : étude des jurons et des gros mots chez des minoritaires francophones, le cas des Acadiens »,* Francophonies d'Amérique, n° 19, 2005, p. 125-138. URI: http://id.erudit.org/iderudit/1005314ar, DOI: 10.7202/1005314ar, p. 126-128.

236 *Ibid.,* p. 127.

237 BÁRDOSI, Vilmos, *Redewendungen Französisch / Deutsch. Thematisches Wörter: und Übungsbuch, Locutions français / allemand. Dictionnaire et livre d'exercices thématique]*. (en collaboration avec

cacophémismes que le langage des personnages de *Balconville* renferme, proviennent d'une norme communicative acceptée par la communauté qui l'utilise. Par conséquent, on ne peut les considérer comme des divergences des normes et des valeurs culturelles. Les emprunts à l'anglais peuvent se présenter de deux façons. D'une part, les jurons se manifestent par l'emprunt direct à l'anglais[238] ; d'autre part, elles se produisent par des emprunts intégrés par l'intégration phonique et graphique ainsi que l'intégration lexico-morphologique.[239] *« Thibault : Câlice, how did that happen ? The tire, c'est fini. »* (BV. p. 10)

Les gros mots utilisés par des anglophones ne sont pas très variés. Ils s'articulent autour des modifications du mot « *Fuck !* », « *fuckin'* » « *fucked* » ou plus rarement « *goddamn* ». Les connotations liées aux jurons varient selon le contexte. Cependant, l'utilisation des cacophémies dans la langue française est beaucoup plus riche.

> *« Muriel : Tom, you left the goddamn toaster on again.* (BV. p. 10) */ Johnny: What the fuck's goin on?* (BV. p. 12) */ Johnny : Fuck! What's with everybody today? Is it the heat or what?* (BV. p. 18) */ Johnny : I'm telling ya, they're all fucking separatists at the U.I.C. If you're English, you're fucked.* (BV. p. 22) */ Tom : Fuckin' bitch.* (BV. p. 24) */ Johnny : [...] Fuck this shit.* (BV. p. 27) */ Thibault : Câlice, how did that happen? The tire, c'est fini.* (BV. p. 10) */ Paquette : Es-tu tombé sur la tête, tabarnac ? Il est sept heures et demie du matin, hostie de ciboire.* (BV. p. 11*) / Paquette : Oui, midnight move, for sure. Hey, just like the Arsenaults en bas. Fuck the landlords! It's the best way.* (BV. p. 28) *»*

Utiliser les jurons et les injures de l'autre communauté linguistique signifierait une certaine transgression vers l'autre. L'utilisation de l'anglais par Cécile et Claude montre une distance pleine de respect envers leur voisinage anglophone. Tandis que la transgression linguistique représentée par Thibault nous dévoile un effacement de l'écartement entre les deux communautés. En restant sur les traces de Laffont, cette perversion linguistique par le social, dans ce contexte bilingue, se manifeste par le mélange continuel des emprunts aux deux langues en question. Cela révèle une transgression linguistique plus remarquable que celle qui se produit au niveau grammatical d'une autre langue parlée maîtrisée de façon impeccable.

Les effets des cacophémismes sont considérables dans la construction des dimensions affectives chez un individu ; néanmoins, ils ont aussi une fonction pragmatique lors de

---

S. Ettinger et C. Stölting). Tübingen, Francke Verlag, 1992 (UTB für Wissenschaften. Uni>Taschenbücher 1703), p. 146.

238 Dans la langue courante des mots *bitch, holy shit* sont les plus fréquemment utilisés.

239 *« Elle se produit quand les emprunts deviennent à leur tour productif et qu'ils sont à l'origine d'authentiques nouveaux jurons locaux, surtout par le recours au mode de la dérivation suffixale. »* KASPARIAN, Sylvia et M. GÉRIN, Pierre, *op.cit. :* p. 131-132.

l'interaction.[240] Ce n'est pas toujours l'agression verbale qui est derrière. Ces expressions ne peuvent pas être détachées du contexte, elles font partie des dialogues, des interactions. La fonction de ces expressions grossières est extrêmement dominante et prépondérante en ce qui concerne les connotations émotionnelles de leurs usages.

2.2.2.3 Les transgressions psychologiques

Afin de circonscrire les dimensions psychologiques des personnages, nous recourons à l'espace partagé. Il y a très peu d'informations en ce qui concerne le développement du caractère des personnages. Ils sont présents soit par leur voix, soit par leur présence physique ; certains circulent, d'autres sont immobiles. Les interactions dramaturgiques se développent dans le même espace, déterminé par les balcons et les escaliers. Les liens d'appartenance à un groupe ethnoculturel particulier est plus important qu'à celui national.

L'histoire que les personnages représentent reflète les aspects psychologiques de leur réalité sociale. Les relations entre les personnes appartenant à des nations différentes illustrent la dynamique du destin brisé. Cet espace partagé est caractérisé par des contours physiques poreux et franchissables. Dans cet espace, le temps est figé en indiquant qu'aucun changement n'est prévu. C'est le désespoir dans un temps éternel, qui s'enfuit sur des balcons du quartier.

L'iconographie utilisée pour évoquer la réalité sociale de ce milieu urbain a un peu dépassé son époque. Nous découvrirons beaucoup plus de messages à transmettre qu'on ne puisse voir à la première lecture. L'approche géocriticienne aide à dévoiler les couches plus profondes. La géocritique décortique une esthétique de la misère urbaine propre à des habitants des milieux populaires montréalais. Les procédés en arrière-plan suggèrent les destins des individus. Ce destin de misère est partagé, indépendamment des origines ethnoculturelles. L'histoire de *Balconville* dirige l'attention vers l'absence du paradigme de survie. Dans ce milieu nihiliste, il n'y pas d'alternative de survivance. Une impasse, où le temps s'écoule sans début et sans fin, là où les personnages n'ont aucune sortie vers un autre monde. Il est très important de faire voir la manière dont ces personnages perçoivent leur espace. L'atmosphère qui les entoure prédestine leurs comportements.

> *« Diane : Il (Jean-Guy) travaille des fois. J'sais pas. Demande-lui si tu veux savoir. / Paquette : Diane, tu vois pas que c'est un hostie de pas-bon. / Diane : Parce que toi tu sais ce qui est bon pour moi. Tu t'es pas regardé. / Paquette : Pis tu t'penses smart. Tu penses que t'as inventé le monde. Eh. Diane, regarde les femmes dans la rue. C'est ça que tu veux ? Te marier, avoir un petit par année, devenir large de même, t'écraser devant la télévision, manger des chips et pis attendre le welfare et le mari. C'est ça que tu veux avec Jean-Guy ? / Diane : Tant qu'à ça pourquoi pas ? / Paquette :*

---

[240] BÄSSLER, Valérie, *Les sacres en français québécois beaucoup plus que de simples décharges émotives,* BAGOLA, Béatrice (éd.) *Français du Canada – Français de France VIII*, Canadiana Romanica, Acte du huitième Colloque international de Trèves, du 12-15 avril 2007, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2009, p. 159-177.

Bon. Ben tant que tu vas rester ici, tu vas rentrer à minuit. Tu vas à l'école. C'est pour te sortir de cette câlice de merde-là. / Diane : Tu vas à l'école, pis y a même pas de job en sortant. » (BV. p. 42)

Les personnages ne sont pas dans une configuration mouvante. Leurs exigences internes sont paralysées par le scepticisme de l'avenir. Ils n'ont plus confiance en leur représentant politique. *« Paquette : Those guys are all the same crooks. / Irene : I don't know what's worse, Joe who or René Quoi ? / Paquette: Bolduc was ok… until he got the power. Then, that's it. He forgets us. »* (BV. p. 37) Ils sont solitaires, marginalisés, abandonnés et isolés. Irène est la seule personne qui participe à des activités politiques. Son entourage ne la suit pas.

« Irene : You wanna come to the meeting ? / Johnny : Non. / Irene: Why not? / Johnny: 'Cause they're boring. / Irene: Boring? / Johnny: Yeah, everybody's sitting around with a long face….Boring! / Irene: We're planning our next action. / Johnny: Yeah, sure. Another demonstration. Big fuckin'deal! / Irene: We gotta start somewhere. / Johnny: Yeah, well, they got a long fuckin'ways to go. / Irene: If you're waiting for Superman, you're gonna wait a long time, long time. / Johnny: If ya wanna fight politicians, go out and shoot a couple of them. All this talking drives me nuts. » (BV. p. 44-45)

Chacun est prisonnier de sa propre vie. Nous assistons peu à peu à l'absorption des caractéristiques des personnalités puisqu'ils partagent le même destin sans espoir. Ils sont obligés de vivre comme des emprisonnés, ils perdent de plus en plus leurs propres visages, leurs intimités. Leurs individualités déteignent et s'effacent dans leur présent. Pour eux, le futur n'existe pas. Ils n'ont pas d'autre voie à suivre. Ils sont piégés par l'impuissance. *« Paquette : to Tom : You. Hey, you. Think maybe you got a chance, eh ? No more. That's one good thing now. We're all the same now, eh ? We're all equal. Nobody's got a chance ; Nobody.* (BV. p. 59) […] *Johnny : Tomorrow ? Fuck tomorrow ! Everybody's worried about tomorrow. I'm worried about right now. »* (BV. p. 73). Les jeunes sont aussi pessimistes que leurs parents *« Diane : They're not happy, so they want everybody else to be the same way.* (BV. p. 98) […] *Tom: Look, I had nothing to do with this. I was just born there, that's all.* (BV. p. 101) […] *They don't want to understand… It's easier to eat shit. »* (BV. p. 115)

2.2.2.4 L'intimité collective

Les activités quotidiennes des personnages sont déterminées par rapport au fait qu'ils disposent d'un travail ou non. Les discussions portant sur le chômage sont présentes dans beaucoup de dialogues. Parmi les personnages, trois travaillent, l'un a juste perdu son travail et le jeune avait des problèmes à trouver un emploi. Il est remarquable que ce sont les femmes qui sont plus actives en ce qui concerne l'amélioration de leurs circonstances de vie. Irène invite Muriel à participer à *Pointe Action Committee* pour la sécurité routière et encourage Johnny à rejoindre les réunions d'*Unemployement Committee*.

La vie sociale des habitants de la rue s'organise dans le voisinage, sur les balcons des maisons. Tom joue de la guitare, Johnny raconte ces histoires du passé de rock'n' roll. Ils commandent l'alcool sur place, Thibault s'occupe de livraisons, les femmes parlent

ménage. Ils ne bougent pas. Leurs activités, leurs corps et leurs destins sont coincés dans cet espace étroit. L'organisation de leurs espaces de vie évoque par excellence leurs situations socio-économiques.

Les relations établies entre ces personnages montrent qu'ils prennent part à la vie des autres. La dimension serrée de leur habitat prédestine le fait que les personnages partageant le même espace se mêlent aux relations intimes des familles. Ils entendent tout, ils voient tout, ainsi sont-ils au courant du tout ce qui passe. L'usage de la langue détermine également la proportion d'ouverture envers l'un ou l'autre. « *Johnny : Hey, what's the matter ? (*He starts to tickle her*) You sensitive, eh? You sensitive ? / Irene : Johnny. / Johnny : Come on, a Québec quickie. / Paquette:* (from his balcony) *Hey, Jean. It's too hot for that, eh? / Johnny: Aw, the heat makes me horny… »* (BV. p. 36)

Les anglophones ne font que très peu d'efforts pour parler français, seulement dans des situations d'urgence, contrairement aux francophones qui pour entretenir une conversation parlent anglais. Pour communiquer entre eux, c'est l'anglais qui est dominant. Dans les situations décrites dans cette pièce, on remarque que l'ouverture vers l'autre est beaucoup plus évidente chez les francophones que chez les anglophones. Les phrases citées par Johnny comme celles-ci: « *I'm telling ya, they're all fucking separatists at the U.I.C. If you're English, you're fucked. »* (BV. p. 22) et *« Hey, all the bills are in French anyhow, separatist bastards. Tell them we'er paying in English. »* (BV. p. 38), dévoilent qu'il s'agit d'un endroit majoritairement francophone. Malgré cela, le voisinage francophone s'adapte pour s'entendre avec les anglophones en parlant anglais.

Le comportement des francophones renforce les relations déséquilibrées en ce qui concerne l'esprit interculturel. Voici une scène de leur party : *« Paquette : Hey, parle-moi en français, eh ? parle-moi en français. / Muriel : Go on. Hit me. Try it. / Paquette : Maudits anglais. How come I got to speak English, eh ? How come ? / Muriel : 'Cause you're stupid. »* (BV. p. 58). Les [personnages] anglophones ne sont pas encouragés à apprendre quelques mots en français. Paquette s'énerve à un moment donné en disant: *« Learn how to speak French, that's all. »* (BV. p.38) À la fin de la pièce Johnny exprime son indignation en disant: *« Johnny : What the fuck am I gonna say ? He don't even want to speak my language. »* (BV. p. 112). Au moment du grand danger, Johnny panique parce qu'il ne comprend pas les mots de Paquette : *« […]* (Paquette calls Johnny over to get him to give him a hand with the sofa.) *Paquette : Lève-toi…. Lève-le…. / Johnny : Irene, he's speaking French ! / Irene : Lift it ! »* (BV. p. 119)

Le seul contexte où l'anglophone essaye de faire des efforts pour parler la langue de l'autre dans la pièce, est le moment où Johnny est désolé pour Claude qui avait perdu son travail. C'est l'Autre, le francophone, qui suscite l'individu anglophone à franchir ses frontières pour dépasser ses limites langagières.

> *Johnny: (He goes up the stairs and knocks on PAQUETTE's door.) Johnny: Hey, Porky… peace in the valley, okay? / Paquette: (from inside his house) Quoi? / Johnny: Lets kiss and make up. / Paquette: Quoi? / Irene: Tell him you're sorry he lost his job. / Johnny: Look, I'm sorry you lost your job…. / Irene: Tell him in French. / Johnny: I don'tn know how. / Irene: Try…. J'ai de la peine…. / Johnny: J'ai de la peine…. / Johnny: J'ai de la peine que tu as perdu… que tu as perdu…. / Johnny :*

J'ai de la peine que tu as perdu…. / IreneTa job. / Johnny : Ta fuckin' job…. He's not talking. / Irene : He's upset. / Diane, how do you say, « Together, we can fuck Bolduc ? » / Diane: «Ensemble on peut fourrer Bolduc.» / Johnny: Hey, Paquette…. "Ensemble…." / Paquette: (at his screen door) Hey, you go away with the bullshit, okay? Take it somewhere else…. It's just another Pepsi who loses his job. T'es content…. Alors, viens pas m'écœurer avec ça. (He slams the door shut.) / Johnny : Irene ! (He goes into his house and slams his door shut. / Irene: Oh boy! (She goes up the stairs to PAQUETTE's door and knocks on it. Ther is no answer.) / Muriel: Talking's easy. Irene, but try to get people together…. Ppphht ? (BV. p. 112-114)

Dans la pièce, c'est Thibault qui recourt à un certain processus de transgression, notamment à celui de la transgression linguistique. Un va-et-vient langagier balance autour du seuil. Sa transgression linguistique crée un état permanent de transgressivité du seuil. Il n'est pas dans un état de stase puisque l'usage des deux langues le bouscule de l'une vers l'autre. Ainsi, Thibault est capable de rester inconsciemment et constamment au seuil des transgressions linguistiques.

Toutefois, chez les autres personnages qui vivent eux aussi dans une réalité interculturelle avec plein d'interactions quotidiennes, on ne voit pas ce type de transgression. Il est remarquable qu'aucune transgression ne se produise malgré les contacts géographiquement intimes et le partage du même espace physique et linguistique. Leurs circonstances interculturelles les empêchent, l'obstacle est fonctionnel et comportemental. Le fait que les francophones parlent couramment l'anglais ne signifie pas que telle ou telle transgression soit déclenchée. Leurs efforts s'immobilisent au niveau de la communication superficielle des besoins. Le fait que les francophones ont dû apprendre l'anglais pour se débrouiller sur le marché du travail, n'entraîne pas automatiquement la réalisation de transgresser. Même s'ils disposent des moyens pour faciliter ce passage, ils ne le font pas.

Le nœud interculturel ou un nœud de l'intimité collective

Il est intéressant d'observer les personnages Johnny et Claude Paquette et de quelle façon ils partagent l'espace qu'ils habitent. Les deux hommes sont opposés non seulement au niveau de la langue, mais aussi sur le plan de la réussite. Johnny est au chômage et Claude perdra son travail au cours de la pièce. C'est une relation déséquilibrée dès le début de l'action. Par la perte de l'emploi de Paquette, cette relation devient équilibrée et également conflictuelle. Tous les deux sont au chômage, séparés par un obstacle langagier, mais partagent le même habitat qu'ils veulent sauver à la fin de l'histoire, lors de l'incendie. Par conséquent leur espace antagoniste et conflictuel devient un espace de fusion. Le schéma du développement des relations des deux hommes envers l'espace partagé peut être résumé de la manière suivante : premièrement, les espaces sont antagonistes dans des positions déséquilibrées. Deuxièmement les espaces sont en conflit et les positions sont équilibrées. Finalement, les espaces sont en fusion et les positions sont destructrices. Les espaces que nous avons découverts à l'intérieur de la pièce, reproduisent une dynamique inverse par rapport aux interactions créées entre Johnny et

Claude. Quand ces hommes se trouvent dans une position équilibrée leurs espaces entrent en conflit. Au moment où leurs espaces sont en fusion, les deux hommes font face à la démolition de leur maison.

Un nœud interculturel se manifeste par l'agencement permanent d'une intimité collective qui est partagée et sans secret. Les interactions sont déterminées par le simple fait de vivre sans secret. Les personnages s'associent inconsciemment à cette intimité collective. Elle est là comme un fantôme qui fait son va-et-vient sans obstacle dans l'esprit des habitants. La seule exception est Thibault. Il représente une personne en dehors de ce cercle, il est même appelé fou par les deux mâles principaux de cette cage interculturelle. C'est une intimité interculturellement collective. Ils transgressent leurs espaces intimes.

La démolition de leurs espaces habités se produit par un incendie. Le nœud interculturel doit être dénoué pour trouver une sortie de secours de leur vie sans issue. La solution arrive de l'extérieur. Ils deviennent les victimes des circonstances extérieures. Tout comme pour la gestion de leur vie, ils ne sont pas les maîtres de leurs vies. Les habitants de Balconville souffrent de l'incapacité de pouvoir agir. Ils subissent ce qui se prépare indépendamment de leur volonté et de leur capacité.

Conclusion

Les seuils intimes étaient continuellement franchis par le simple fait de vivre ensemble dans la rue Balconville. Les habitants, en transgressant toujours les seuils de l'intimité collective, ont pu surpasser les difficultés de leurs petites vies. Partageant la même misère, c'était plus facile pour eux d'y faire face ou de ne rien faire. Ils ont trouvé la légitimité de leurs comportements en partageant les mêmes espaces physiques. Ces seuils de l'intimité se sont produits sur la ligne de démarcation de leur misère collective esquissée par les barrières de leurs balcons. L'incendie en démolissant les barrières a créé ainsi une nouvelle voie vers un autre avenir.

2.3 LES ESPACES COSMOPOLITES - L'espace de l'apeiron transculturae

« […]But it touches me. Look, I work with the space inside.
Small. You work with the space around us.
You took the universe and you put into a small room.
And here I feel safe, I feel secure, in your universe. » (TdD. p.158)

Nous avons mentionné auparavant que l'influence de la coprésence de plusieurs communautés culturelles a formé une diversité au sein de laquelle elle se développe. Par leurs interactions permanentes, elles tracent une nouvelle trajectoire cosmopolite. Les pièces choisies pour cette catégorie démontrent avec succès le franchissement des seuils. Ce phénomène produit des états de transgressivité que nous appelons les espaces cosmopolites.

2.3.1 La Trilogie des dragons de Robert Lepage[241] L'espace de transgressions et digressions multiples

La pièce culte, intitulée « *La trilogie des dragons* », a influencé considérablement le développement du théâtre québécois dans les années quatre-vingt et est devenue un jalon important, Michel Tremblay, le maître de la dramaturgie québécoise, résume avec maestria la portée de l'œuvre des six créateurs.

> *« le Québécois aurait pour la première fois le droit de voyager pour souffrir au lieu de rester irrémédiablement prisonnier du pays et de ses malheurs. […] pour raconter un voyage initiatique qui faisait éclater les frontières. […] l'Asie prenait figure de Grand Ailleurs, d'univers extérieur à*

---

[241] Robert Lepage est né au Québec, le 12 décembre 1957. À l'âge de 17 ans il s'inscrit au Conservatoire de musique et d'art dramatique. Dans le monde du théâtre on l'appelle « l'homme de théâtre total ». Il est comédien, metteur en scène, scénariste, réalisateur. En 1984, il devient membre du Théâtre Repère. Plusieurs de ses spectacles lui ont apporté le succès international, tels *La trilogie des dragons* (1985), *Les Aiguilles et l'Opium* (1991), *Les Sept Branches de la rivière Ôta* (1994) et *La face cachée de la lune* (2000). Il s'inspire de l'art visuel et amalgame les dispositifs de la technologie pour transformer l'espace théâtral conventionnel. Il a mis en scène des opéras en Grande-Bretagne, au Japon, en France et aux Etats-Unis, entre autres *Le Château de Barbe-bleu* de Béla Bartók (1992), *La damnation de Faust* de Berlioz (1999) ou *Der Ring des Nibelungen* de Wagner (2011). Il était le concepteur et metteur en scène des productions du Cirque du Soleil *KÀ* (2004) et *Totem* (2010) ainsi que des tournées de Peter Gabriel (1993, 2002). Il est également actif dans le monde cinématographique en tant que comédien, réalisateur et scénariste. Dans le monde de cinéma il débute avec le film *Jesus de Montréal* en 1988. Ces derniers films sont des adaptations des segments de l'œuvre théâtrale *Lipsynch* (2013-2014). http://lacaserne.net/index2.php/robertlepage http://www.tnm.qc.ca/personne/robert-lepage

nous, où nous avions désormais le droit d'aller vivre des choses importantes loin du centre névralgique de nos rancœurs et de nos inhibitions. » [242]

Ce travail, nommé création collective, a remporté des succès internationaux pour ses créateurs : Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté, Marie Gignac, Robert Lepage et Marie Michaud. La première version de la pièce a été montée sur scène en 1985. Il n'y avait pas de version écrite. L'histoire s'est développée pendant la création et a subi de légères modifications à chaque représentation. En 2005, au vingtième anniversaire de la pièce, une version écrite a été publiée.[243] Cette publication était basée sur la dernière version de la pièce, représentée en 2003. Notre analyse s'appuie sur ce texte qui contrairement à la convention dramaturgique a été rédigé après la création scénique. Parmi les paramètres de la géocritique la polysensorialité, la déterritorialisation et la stratigraphie sont les plus pertinents pour l'analyse de la première partie de la trilogie.

L'analyse de la présente pièce se déroulera en trois sous-parties, respectant la division des créateurs. D'abord, nous recourons à l'étude de la première partie intitulée *Le dragon vert,* Québec 1933-1935, ensuite à celle de la deuxième partie, *Le dragon rouge*, Toronto 1935-1955 et finalement à celle de la troisième partie, *Le dragon blanc*, Vancouver 1985.

2.3.1.1 L'espace transculturel « off » dans « Le dragon vert, Québec, 1933-1935 »

Synopsis

L'histoire de « *Le dragon vert* » se déroule entre 1932-1935 dans la ville de Québec. Deux jeunes filles, âgées de douze ans, Jeanne et Françoise, sont non seulement cousines, mais aussi les meilleures amies. Elles passent beaucoup de temps ensemble et se cachent sur le toit d'une guérite où elles rêvent de l'amour ou de devenir reine d'Angleterre. Par le jeu « *Ok. On change* » qu'elles jouent souvent, elles représentent la vie de leur quartier, celle de Saint-Roch, l'ancien Chinatown, à Québec. En caricaturant les commerçants de la rue Saint-Joseph, elles introduisent les personnages de la pièce. Un anglophone du nom de Crawford, vendeur de chaussures arrive dans le quartier et fait tout de suite connaissance avec monsieur Wong, le Chinois. Ils deviennent amis et Crawford lui enseigne comment jouer au poker. En échange, le Chinois lui propose de l'opium. Le père de Jeanne, Morin, est le barbier du quartier. Charles Bédard, quinze ans, se fait raser pour la première fois. Charles et Jeanne ont une relation amoureuse. Trois ans plus tard, Jeanne tombe enceinte. Son père, alcoolique et désespéré, perd son atelier de barbier au poker et vend sa fille au jeune chinois, Lee Wong. La partie se termine sur la scène de cette « transaction » du mariage.

---

[242] BRASSARD, Marie, CASAULT, Jean, COTE, Lorraine, GIGNAC, Marie, LEPAGE, Robert et MICHAUD, Marie, Michel Tremblay dans la préface de l'ouvrage *La trilogie des dragons*, L'Instant scène, Québec, 2005, p. 7.

[243] Avec la collaboration d'ExMachina et la maison d'édition L'instant même.

L'identification des personnages

Françoise Roberge est une fillette de douze ans au début de l'histoire. Elle parle français.

Jeanne Morin est la cousine de Françoise et a quelques mois de plus qu'elle. Elle est la fille unique du barbier. Sa mère est morte. Elle s'intéresse beaucoup aux garçons, plus spécialement à Charles Bédard. Elle tombe enceinte. Elle parle également français.

William S. Crawford est un jeune homme anglais, né à Hong Kong. Il est dans la vingtaine. Il est vendeur de chaussures. Il joue bien au poker. Il parle anglais et très peu de cantonais.

Wong, appelé le Chinois, est un homme âgé. Il est le propriétaire de la blanchisserie du quartier. Il parle le cantonais.

Morin est barbier. Il est le propriétaire de son salon et il est le père de Jeanne. Il a toujours des problèmes financiers à cause de son alcoolisme. Il a peur de perdre sa fille. Il parle français.

Charles Bédard est un jeune adolescent de quinze ans. Il est le fils de Phil Bédard, propriétaire d'une boutique. Sa famille est financièrement aisée. Il a une relation amoureuse avec Jeanne. Même s'il est seulement présent lors d'une seule scène, son apparition influencera considérablement le fil de l'action. Il parle français.

Lépine est le croque-mort. Il a cinquante ans. Un homme qui vit seul et qui mène une vie sociale plutôt active. Il joue au poker avec les autres. Il parle français.

Les sœurs chinoises sont plutôt âgées. Elles sont les sœurs de Wong. Elles ne parlent ni anglais, ni français. Elles ne prononcent pas un seul mot. Elles apparaissent lors des scènes liées à la tradition chinoise.

Lee Wong est le fils de Wong. Il est dans la vingtaine. Il est restaurateur et vit à Toronto. Il joue aussi au poker. Il parle anglais.

Le gardien du parking est un homme sans âge, sans nom. Il apparaît comme quelqu'un qui fait partie du décor. Il joue un rôle d'arrière-plan. Il ne parle pas.

2.3.1.1.1 Les dimensions linguistiques de l'espace[244]

Le récit débute en trois langues. La même phrase est prononcée en français, en anglais et en cantonais. *« Voix 1 : Je ne suis jamais allée en Chine / Voix 2 : », « I've never been to Chine / Voix 3 : Gnô tchough leoi to mi to kotchougnkot kà »* (TdD. p. 15). Cependant, cette pièce ne peut pas être considérée comme une pièce plurilingue dans le sens fonctionnel du mot. Ici, les langues de la création sont utilisées dans un but esthétique. Les phrases sont traduites pour faire comprendre les dialogues aux spectateurs, pour remplir une lacune communicative entre la scène et le lecteur. Il ne s'agit pas de bilinguisme des personnages de la pièce. La plupart des protagonistes sont francophones,

[244] Annexe n° 6

l'anglais est représenté sous une forme passagère et non pas comme la langue de l'autre communauté. L'Autre est arrivé de loin, en représentant un regard exogène. Le cantonais y est présent comme la langue d'une communauté enclavée dont les générations représentent différents niveaux d'intégration. Dans la pièce, l'homme anglais et l'homme chinois sont réunis non seulement par leur lieu d'origine, mais aussi par les langues : l'anglais et le cantonais.

Les personnages francophones ne parlent que le français. Ils ne font aucun effort pour parler une autre langue. Dans la première partie de la trilogie, la plupart des personnages sont unilingues. La seule exception est Lee. Nous supposons qu'il est probablement bilingue, puisqu'il parle l'anglais et qu'il vient de Toronto et communique avec Crawford. L'homme anglais améliora son cantonais grâce à son amitié avec le Chinois. Trois ans après son arrivée, la scène du poker en témoigne. Il utilise le cantonais comme une langue étrangère dans une situation purement exogène dans le but de remplir un écart culturel dans la communication.

Les jeunes filles ne communiquent qu'en français. Elles se moquent du vieux Chinois lors de leur visite à la blanchisserie. Elles répètent quelques mots en cantonais. Elles ne parlent pas l'anglais non plus. Dans les années trente, les habitants de ce petit quartier, l'ancien Chinatown, vivaient isolés ; le monde extérieur anglophone était loin, intouchable et inaccessible comme la reine d'Angleterre.

L'interlangue ou translangage ?

Nous ne pouvons pas identifier d'interlangue. Il s'agit d'un translangage qui contient des phrases simultanément traduites. Ce translangage a pour but de transmettre et échanger des informations entre les interlocuteurs. Dans ce cas-là, il faut tenir compte des spectateurs qui font partie des interactions translangagières. Les phrases sont traduites pour que le public puisse suivre les conversations. Il ne s'agit pas d'interlangues qui servent à se comprendre dans la conversation des personnages qui parlent des langues différentes. Ici, le changement du code linguistique est fait par des créateurs pour établir le contexte translangagier, pour créer une réalité qui reflète pendant le spectacle l'atmosphère transculturelle des spectateurs afin de cerner cet espace linguistique transculturel du présent.

Les créateurs, par les dispositifs langagiers, ont créé une spatio-temporalité particulière qui est audible dès le début de la pièce.

Les mots-clés ou les « sons-clés »

Lepage dit qu'il faut positionner les dialogues. Il explique que pendant la mise en scène, on doit encadrer visuellement les événements avec l'éclairage ou avec une caméra sur

scène. Selon lui, il faut faire la même chose avec les mots, il faut les positionner dans un contexte. Il faut aussi encadrer les bruits et les sons. Lepage joue de contrepoint pour accentuer certains effets. Il explique dans un entretien[245] que la voix de l'acteur est un véhicule pour transmettre un message. Chez les Grecs, si quelqu'un voulait quelque chose, il fallait verbaliser ce désir pour qu'il soit entendu et produise des échos. [246]. La pièce est rédigée en trois langues. La décortication de la dimension linguistique partira du fait que la langue de la création est le français. Nous allons considérer les phrases traduites en tant qu'unité *d'écho* qui se répète tout au long de la première partie de la trilogie au cours des scènes interculturelles. Lepage fait allusion à la manière dont différentes cultures utilisent leurs langues. La syncopation, la musicalité ne sont pas les mêmes, quand bien même qu'il s'agit du même texte.[247]

L'histoire de la trilogie débute avec les tonalités des trois langues différentes, en français, en anglais et en cantonais. *« Je ne suis jamais allé en Chine. / I've never been to China. / Gnô tchough leoi to mi to kotchoungnkot kà. »* (TdD. p. 15). Le lecteur et les spectateurs sont dirigés vers les échos des sons verbalisés. Ces échos créent une tonalité et une musicalité pour véhiculer l'atmosphère unique de l'ère à laquelle se déroule l'action. Ces « sons-clés » introduisent une sonorité (vocality) culturellement plus importante. L'intensité sonore, la hauteur de son, le rythme et le débit du discours, la cadence des paroles, la tonalité ainsi que l'accentuation sont propres à chaque langue. Toutes ces caractéristiques détermineront l'acoustique de la pièce. La sonorité des unités d'écho conduit vers un décryptage polysensoriel. Cette polysensorialité a un caractère plus remarquable dans le texte puisque le spectacle a précédé la version écrite de la pièce. En liant les signes du texte, c'est le regard qui créera des résonances audibles dans le cerveau. Cependant, en écoutant les sons, c'est l'ouïe qui transmettra une sonorité, une vocalité (vocality) différente. Lepage utilise ces dispositifs afin de produire une polyphonie langagière très précise. Cette dualité sonore reproduit la réalité acoustique du milieu linguistique. Elle développe le langage acoustique transculturel de la pièce, qui ne représente pas un lexique, mais une « suite d'expériences ». Elle est considérée comme l'instrument reproducteur de la réalité sociale.

Les unités d'écho de Lepage sont indispensables pour faire dialoguer les personnages qui parlent différentes langues. Elles sont utilisées pour remplir une lacune communicative non seulement entre les personnages, mais aussi entre le public ou lecteur et les personnages. Lepage anime une communication tridimensionnelle dans son architecture textuelle. Le lecteur lit le texte et l'entend en même temps. La particularité provenant du génie des créateurs de la pièce est qu'ils arrivent à reproduire une spatialité

---

245 Robert Lepage on voice, speech, and Lipsynch (Part 1 of 9), présenté par Theatre Museum Canada le 04/02/2011 https://www.youtube.com/watch?v=8pT_KHH4S8g

246 Le même entretien cité ci-dessus.

247 Lepage explique dans ledit entretien qu'un texte dramatique écrit en français représente un jeu dramatique ayant deux niveaux, premièrement au niveau de la lecture, ensuite à celui de sa récitation sur scène.

polysensorielle dans une architecture textuelle tridimensionnelle. C'est devenir spectateur tout en restant lecteur.

2.3.1.1.2 L'espace transculturel « off » ou le prélude du transculturel

Le texte a été rédigé après la mise en scène. Les didascalies témoignent d'une description précise de l'imagination des créateurs. Les représentations scéniques invitent le lecteur à recourir à la polysensorialité et à devenir spectateur. Les didascalies sont très détaillées en ce qui concerne les aperçus des lieux où se déroule l'action y compris le cadre des mouvements des personnages. Le metteur en scène détermine au début de son récit que l'espace de jeu est rectangulaire. Pour quelle raison est-il important pour le metteur en scène ? Il faut prendre en considération lors de l'analyse de cette pièce qu'à sa première présentation il n'y a pas eu de version écrite. Le spectacle a précédé le texte. Nous pouvons constater que les didascalies contiennent des renseignements minutieusement expliqués d'une vision concrète du metteur en scène.

2.3.1.1.3 Les dimensions psychologiques antagonistes

Au cours de la première partie de la pièce les deux cousines passent beaucoup de temps ensemble, comme si elles partageaient le même corps. Leurs rêves, pourtant, sont différents. Jeanne rêve d'amour, tandis que Françoise se lance dans l'idée de devenir un jour la reine d'Angleterre. Leurs espaces linguistiques sont les mêmes, toutes les deux issues de familles francophones et du milieu urbain de la ville de Québec. En ce qui concerne les dimensions psychologiques de leurs réalités, nous pouvons constater que celle de Jeanne est déterminée par le manque d'amour maternel, c'est pour cela qu'elle souhaite vivre un amour éternel. Françoise a un esprit chimérique. Malgré le fait qu'elles partagent les mêmes espaces et le même temps, les interactions des deux filles fusionnent cependant certaines dimensions, sont en antagonisme. Cette divergence sera plus évidente au cours du deuxième acte de la pièce.

Les figures spatiales, telles que la guérite et l'évocation de la rue Saint-Joseph avec ses lieux, reproduisent la même dynamique que les interactions entre les personnages principaux. La guérite et son environnement créent un lieu de rencontre où se déroulent les moments primordiaux de l'action : des interactions en fusion et en conflit. Celles des deux jeunes filles la plupart du temps sont en fusion. Les interférences entre Crawford et le Chinois, à part la passion du jeu de poker, sont en conflit. Leurs interactions ont créé le nœud transculturel, introduisant l'ère transculturel appelé « off ». La rue Saint-Joseph recréée est aussi un lieu de rencontre, où les interactions externes se développent et sont souvent en opposition.

Le Québec représente un lieu homogène à l'époque où se déroule l'histoire du premier acte. Les communautés chinoises vivent dans un ghetto, ne se mélangeant pas avec la population de la culture d'accueil. Cependant, l'arrivé de Crawford est un signe précurseur d'un regard exogène. Ce qui est intéressant à remarquer, c'est le fait que les regards de cet homme nomade et anglophone sont à la fois exogènes et endogènes. Il est exogène

par rapport à des francophones québécois et il est endogène en ce qui concerne la subculture chinoise. L'arrivée du personnage de Crawford au sein de cette société québécoise introduit d'une façon subtile l'esprit interculturel de l'époque postérieure. Il est en train de s'embarquer sur le chemin de la transgression. Les autres personnages du premier acte ne sont pas dans un contexte de transgression, à l'exception du jeune homme chinois, Lee Wong, arrivé de Toronto, lui aussi anglophone. Son apparition au premier acte n'est qu'un prélude de son parcours de transgression.

2.3.1.2 Les digressions multiples dans « Le dragon rouge, Toronto (1935-1955) »

Synopsis

Jeanne vit à Toronto avec sa fille Stella et son mari Lee. Elle travaille dans un magasin de chaussures jusqu'au moment où sa fille est atteinte de méningite. Après cela, elle reste avec elle et la soigne. Quelques années plus tard Jeanne aussi tombe malade, elle a un cancer. Elle n'est plus capable de prendre soin de sa fille. Une religieuse intervient alors concernant le futur traitement médical de Stella. Lors de sa visite, elle se rappelle ses années passées en Chine. Françoise arrive à Toronto pour rencontrer Jeanne. Les deux femmes sont très heureuses de se retrouver après plusieurs années. Françoise était partie en Europe durant la Deuxième Guerre mondiale, c'est là qu'elle a connu son fiancé. Elle représente une femme moderne et heureuse, toujours étroitement liée à sa cousine. Après avoir confié Stella à une institution médicale, Jeanne se suicide. Trois histoires sont en train de se développer sur scène : d'abord celle de Jeanne et Françoise à Toronto, ensuite celle de Sœur Marie en Chine et enfin celle des deux femmes appelées Yukali au Japon.

Le développement des personnages principaux et identification des nouveaux personnages

Jeanne fait tout son possible pour être la bonne épouse de son mari Lee qui prend soin d'elle et de sa fille Stella. Elle parle une interlangue avec son mari, basée sur le français, l'anglais et le mandarin. Elle porte des vêtements chinois et rêve souvent de son premier amour, de Bédard, du père de sa fille. Elle tombe malade et se suicide.

Lee est présent au cours des scènes où il s'agit de l'hospitalisation de Stella. Il est contre cette hospitalisation. Il veut garder sa fille adoptive conformément aux traditions chinoises. Il lutte contre la volonté de Jeanne et essaye en vain de la convaincre. Il donne finalement son accord.

Françoise entre dans l'armée canadienne pour lutter auprès des alliées lors de la Deuxième Guerre mondiale. Elle est transportée en Europe. Après sa vocation militaire et après avoir voyagé, elle devient une femme moderne. Elle apprend à dactylographier. Elle communique avec Jeanne par l'intermédiaire de lettres écrites à la machine. Elle se marie avec son amoureux qui la rend heureuse. Elle fonde une famille avec lui.

Crawford apparaît rarement lors de la deuxième partie. Il participe à deux scènes, c'est-à-dire à celle de Françoise quand ils se rencontrent dans le train et au magasin de chaussures quand Lee l'informe de la maladie de Stella. Ces apparitions font les liens entre le présent et le passé.

Bédard devient épicier. Il travaille dans son propre magasin dont il est très fier. Il n'est pas marié. Il apparaît sur scène, toujours en mouvement et en faisant les allers et retours aux moments où Jeanne rêve de lui et de leur amour. Il n'a pas oublié Jeanne non plus et il voudrait lui faire parvenir une photo de lui prise devant son magasin.

Identification des nouveaux personnages

Yukali I est une jeune femme japonaise dans sa vingtaine durant la période 1935-1945. Elle s'exprime en japonais.

Un officier américain rend visite régulièrement à Yukali I. Il a un caractère agressif et il gifle Yukali I quand il découvre que Yukali I est enceinte de lui. Elle veut l'accompagner aux Etats-Unis. Cependant, l'officier n'en veut pas. Il la quitte tout de suite après avoir découvert la grossesse de Yukali I.[248]

Un soldat canadien, client dans le magasin de chaussures où travaille Jeanne, entre en interaction avec Françoise lors de la première rencontre avec Jeanne après plusieurs années. Il est anglophone.

Le fiancé de Françoise est quelqu'un qui l'aime beaucoup, il lui offre une vie aisée et pleine d'amour.

Yukali II est une jeune femme âgée de vingt ans en 1955, elle est mannequin. C'est la fille de Yukali I. Elle parle japonais.

Sœur Marie-de-la Grâce est une religieuse hospitalière. Elle a travaillé plusieurs années en Chine dans un orphelinat. Après la révolution des communistes de Mao, elle a dû quitter le pays. Elle parle le français, l'anglais et le mandarin.

Un militaire chinois évoque les souvenirs de Sœur Marie-de-la-Grâce. Il est présent lors des moments où la Sœur raconte son histoire.

Un médecin est présent lors de la scène de l'examen médical de Jeanne. Son rôle est d'informer Jeanne de sa maladie mortelle, le cancer.

La première didascalie de la deuxième partie détermine l'espace de Jeanne, c'est la cuisine à l'intérieur de sa maison. *« […] un mobilier de cuisine en métal et cuirette verte : une table, quatre chaises et un buffet sur lequel est installé un poste de radio. Derrière, un lit et un coffre »* (TdD. p. 70) Ces instructions conditionneront le lieu symbolique de l'histoire du deuxième acte.

---

248 Cette scène, stéréotypée, vient directement de l'opéra de Puccini, *Madame Butterfly*, dont elle constitue l'intrigue principale.

2.3.1.2.1 Les dimensions linguistiques : le dispositif scénique langagier

La dimension linguistique du deuxième acte de la pièce a changé. L'action se déroule à Toronto, une ville principalement anglophone. L'interlangue de Jeanne et Lee est basée sur l'anglais, le français et le chinois. *« Ça a été dur au début, mais il a appris quelques mots de français, j'ai appris quelques mots de chinois, puis avec un peu d'anglais mélangé à tout ça, on a fini par se comprendre. »* (TdD. p. 84) Lors de leur rencontre dans le train, Françoise et Crawford parlent anglais, mais elle parle français avec Jeanne lors de leurs retrouvailles. Sœur Marie est trilingue, elle parle aussi bien l'anglais que le français et le mandarin. Yukali I, la geisha et sa fille Yukali II, le mannequin, s'expriment en japonais. Une quatrième langue a été introduite auprès des trois autres langues.

La polyphonie des langues choisies crée une atmosphère auditive unique. Lepage a expliqué ses réflexions dans un entretien sur le caractère différent des langues. Il explique la différence entre le français et l'anglais utilisés dans la dramaturgie. Lepage précise[249] qu'en utilisant l'anglais et le français, il faut recourir à une double interprétation. Lorsqu'il s'agit du français, ce que le lecteur voit sur la page de la version écrite n'est pas la même chose que ce qu'il entendra en tant que spectateur. En ce qui concerne la culture française, la langue est plus visuelle qu'auditive. Lors d'un spectacle, le spectateur doit toujours se référer à ce qu'il aurait pu lire. Dans des cultures d'origine latine, ce sont des spectateurs qui sont là pour voir un spectacle, tandis que dans cultures d'origine anglo-saxonne, c'est l'auditoire qui est là pour écouter le show. Lepage dit que des langues ne sont pas uniquement des mots à exprimer. Elles interprètent des sociétés et cultures différentes.[250]

Il mentionne également le cas particulier du japonais. En japonais, il y a une image, une graphie acoustique d'un mot. Ce dessin est considéré comme un objet, c'est un tableau ne disposant pas de lettres. Entre ces dessins, l'on trouve des symboles donnant des instructions pour la prononciation. Selon Lepage, ce phénomène ressemble à un film ancien où le son doit lustrer l'image.[251]

Le changement du code linguistique a un but dramaturgique. Il fait appel à la perception auditive et visuelle du lecteur. Lepage positionne les mots d'un dialogue de la même façon qu'il encadre une situation sur scène, tel qu'il le fait avec l'éclairage ou la musique. Il est nécessaire de placer les mots dans un contexte. Il utilise les langues en tant que dispositifs audibles et visuels scéniques.[252]

Yukali : Koi ni ochiiruto futari no shôrai no motôshi wo tatetai janai

---

249 Robert Lepage on voice, speech, and Lipsynch (Part 2 of 9), présenté par Theatre Museum Canada le 04/02/2011 https://www.youtube.com/watch?v=H1_8qvXbgsI

250 Robert Lepage l'explique dans ladite interview.

251 Robert Lepage l'explique dans ladite interview.

252 Robert Lepage l'explique dans ladite interview.

Jeanne : *Quand on est en amour, on a des projets d'avenir*

Yukali : *Watashi wa chigau. Renai no koto wo kangaeru to sore wa kako no mono toshite miru no yo*

Jeanne : *Moi, quand je pense à l'amour, j'y pense au passé*

Yukali : *Genzai dake wo kangaete ikiru no wa muri darô*

Jeanne : *On vit jamais juste au présent*

Yukali : *Jitsu wa, watashi tachi no ikiru jikan ga mitsu aru tu omu*

Jeanne : *On vit en trois temps*

Yukali : *Warutsu mitai nan da*

Jeanne : *Comme dans une valse*

Yukali: *Sukeito wo suru hito no warutsu na no yo* (TdD. p. 92-93)

La didascalie qui suit cette petite partie détermine la musique qui doit accompagner le rythme de ce passage, c'est la valse, une musique symphonique moderne à trois temps. Le français doit être lu et entendu, le japonais contient des dessins décryptés en lettres qui sont davantage visuels. En lisant ce passage, notre cerveau recompose un effet acoustique d'un rythme à trois temps.

2.3.1.2.2 Les divergences culturelles

Une jeune femme japonaise, Yukali et la chanson « Youkali », créée par des auteurs allemand et français,[253] sont combinées. Jeanne écoute cette chanson d'amour dans sa nouvelle maison à Toronto. La chanson d'un amour désespéré. Le tango assemble Jeanne et Yukali. Toutes les deux doivent renoncer à l'amour dont elles rêvaient. Toutes les deux sont tombées enceintes sans l'avoir prévu.

> *Youkali, c'est le respect de tous les vœux échangés*
>
> *Youkali, c'est le pays des beaux amours partagés*
>
> *C'est l'espérance qui est au cœur de tous les humains*
>
> *La délivrance que nous attendons tous pour demain* (TdD. p. 89)

Les aspects psychologiques des personnages reflètent leurs états émotionnels qui ne sont pas liés à leurs conditions sociales, linguistiques ou ethnoculturelles. Jeanne et Françoise sont dans des configurations mouvantes en fonction des exigences internes. Les personnages et leurs histoires ne reflètent pas les aspects psychologiques de leurs réalités sociales. La plupart des relations entre les personnes appartenant à des nations différentes sont équilibrées et en fusion.

---

[253] Les paroles de la chanson intitulée Youkali a été écrites par Roger Fernay, sa musique a été composée par Kurt Weil.

L’une des interactions conflictuelles se manifeste entre Lee et Jeanne au moment où ils doivent prendre une décision concernant l'avenir de Stella. Nous assistons ici à un conflit entre deux visions du monde, entre deux cultures appartenant à des civilisations différentes. L’autre interaction se passe entre Yukali et l’officier américain. Dans ce cas il s'agit d'un conflit émotionnel d’un couple où un autre contraste apparaît, c’est l’abîme qui sépare les civilisations américaine et japonaise. Dans la culture japonaise, une geisha n’est pas considérée comme une prostituée ; dans la culture occidentale, pourtant, la femme qui vend son charme est considérée comme prostituée.

La chanson de Youkali, a été utilisée par des créateurs pour encadrer les destins des deux femmes malheureuses. C’est un dispositif scénique qui illustre aussi bien le caractère universel de l’amour perdu que celui du sort des femmes assujetties.

2.3.1.2.3 Les digressions multiples

Jeanne est coincée dans une vie créée par d’autres personnes. Elle est isolée et ne cherche pas de contacts avec les autres. Elle consacre sa vie à soigner sa fille Stella. Elle tombe malade et doit lutter contre le cancer. Son malheur la rend malade. Elle se suicide. Nous ne connaissons pas la vie sociale de Lee, son mari. Nous supposons qu’il a une vie sociale active en tant que restaurateur. Lors de son apparition pendant le deuxième acte, il souligne l’importance de respecter ses origines en pratiquant ses coutumes chinoises. Yukali I, la geisha, rencontre beaucoup d’étrangers pendant la Deuxième Guerre mondiale. Elle fait la connaissance de l’officier américain qui déterminera son destin. Yukali II, la fille de la geisha et de l’officier américain, devient mannequin. Elle voyage beaucoup grâce à son métier. Elle est supposée développer un regard nomade. Elle est cependant très attachée à son passé. Elle voudrait enterrer ses souvenirs de sa mère, en respectant certaines des coutumes de son origine. Françoise, rejoignant l’armée, part pour l’Europe. Pendant sa mission, elle devient quelqu’un de populaire. Ses voyages élargissent sa manière de voir le monde. Crawford voyage toujours, il représentera le regard de l’Autre. Sœur Marie en tant que religieuse missionnaire a beaucoup voyagé. Elle vit pour aider les infortunés.

Nous découvrons que la plupart des personnages en question établissent leurs réseaux relationnels hors de leurs communautés. La part d’appartenance à la communauté se manifeste surtout chez les personnages d’origine asiatique. Lee et Yukali II sont attachés à des coutumes traditionnelles, surtout liées à des relations familiales, qui renforcent les liens entre les membres de leurs communautés. Lee veut garder et soigner Stella à la maison, Yukali II veut enterrer sa mère selon une ancienne tradition japonaise. Les actions sont déterminées par des attachements sentimentaux.

La digression partagée

Un long discours concernant tout ce qui peut être bénéficiaire pour Stella marque la scène où on assiste à l'arrivée de Sœur-Marie :

> *Soeur-Marie: (En mandarin) Stella bìngle, Madame Wong yé yǒu bing. Nǐ bùnéng zhàogù tāmen. Stella yīhnggāi qù St-Michel-Archange yīyuàn kànbìng. [Stella est malade et madame Wong est malade aussi, et vous ne pouvez pas vous occupier d'elles. Stella doit aller à Saint-Michel-Archange.]* (TdD. p. 104)

> *Lee : Stella has a family. She must stay with her family. That's the Chinese way. It's our belief. It's my belief ! My father's sisters, they lived with us until they died. Even when they were sick, they stayed with their family! In the sky, some stars are bright, some are not, some twinkle. Here, Stella shines. If she goes there, she will fade away. Stella's place is here! With us.* (TdD. p. 104-105)

> *Jeanne: But Stella is not a star! Stella… Stella is a grown woman who must be lullabied for hours she falls asleep… who must be spoon-fed for she's unable to eat by herself… who must be washed and changed every few hours even though she's over twenty… I cannot take care of her anymore.* (TdD. p. 105)

Lepage accentue souvent l'importance du contrepoint. Il nous semble intéressant que l'un des contrepoints est représenté par le personnage de Lee. À peine présent pendant le premier et deuxième acte, pour lui le regard de l'Autre, celui de sa femme et de Sœur-Marie est paralysant. Ce regard n'est pas une ouverture sur un autre monde pour lui, c'est une voie sans issue.

Jeanne représente un obstacle pour que Lee puisse faire le pas vers la conception occidentale du monde. Jeanne ne montre aucun signe de transgression vers la culture orientale. Ils sont dans un état de transgressivité qui ne mène pas à une transgression, mais à la digression. Les circonstances les empêchent de transgresser l'un vers l'autre. Ces deux personnages partagent le même espace, que ce soit le terrain de la vie privée illustré par la cuisine, soit Toronto, la ville à laquelle ils n'étaient jamais attachés. Ils sont assemblés par la digression partagée.

La digression opposée

Les réalités et les espaces des deux femmes sont en antagonisme. Malgré leurs relations amicales très serrées, leurs destins prennent des directions opposées. Elles partagent un passé commun, mais elles se sont dirigées vers d'autres espaces. Le centre des dimensions superposées de ces deux femmes est ce passé partagé. Néanmoins, les réalités prennent les chemins des cercles centrifuges qui les jettent et dispersent vers les destins opposés, vers une vie remplie de bonheur et une existence de maladie mortelle.

Les interactions entre Jeanne et Françoise reflètent une dynamique spatiale analogue. La mort de Jeanne introduit, accentue et sert de contrepoint de la naissance du premier enfant

de Françoise. Jeanne immobile, coincée dans sa maison, vit subconsciemment dans une réalité sans issue imprégnée de solitude, rêvant d'un amour du passé. Cependant, Françoise avec son esprit ouvert au monde et à la vie moderne représente une existence en cours de développement, une vie qui se dirige vers un futur fait de réussite. Jeanne est l'ange du malheur, Françoise est celui du bonheur. Le malheur est étouffant, représenté par des espaces étroits et fermés ; le bonheur est infini, symbolisant par les voyages et la modernité. Les destins des deux femmes sont caractérisés par des *digressions opposés*, Jeanne choisit une *digression rétroactive*, Françoise une *digression proactive*.

2.3.1.3 L'espace de l'apeiron transculturae dans « Le dragon blanc, Vancouver (1985) »

Synopsis

L'histoire continue trente ans plus tard, on est en 1985. Après la visite de sa mère, Pierre, son fils aîné, l'accompagne à l'aéroport. Françoise voudrait acheter un cadeau pour Stella qui a quarante ans entre temps. En cherchant ce cadeau, elle fait la connaissance de Yukali III, la jeune vendeuse du kiosque de souvenir. Pierre travaille dans une galerie à Vancouver, où il s'était installé quelques années plus tôt. Françoise encourage Yukali III d'aller voir son fils pour lui monter ses dessins. La jeune femme se rend à la galerie. Cette rencontre déterminera leur destin et leur approche vers l'autre. Stella va mourir à cause d'un infirmier violent. Lee participera à l'enterrement de sa fille où il recourt aux traditions chinoises. Crawford devenu un handicapé toxicomane arrive à Vancouver pour participer à un festival de cinéma. Un documentaire s'est inspiré de lui. Crawford et Pierre se rencontrent à deux occasions, à l'aéroport et à la première du film.

Le développement des personnages principaux

Françoise a rendu visite à son fils, Pierre, à Vancouver. Elle a eu du mal à prendre l'avion. Elle fume beaucoup. Elle est toujours attachée à Stella, fille de Jeanne.

Lee apparaît lors de l'enterrement de sa fille Stella. Il l'enterre dans le respect des traditions chinoises.

L'identification des nouveaux personnages

Philippe Gambier est pilote d'Air France, il a quarante ans. Yukali III lui plaît, il voudrait sortir avec elle, mais la jeune femme refuse.

Pierre Lamontagne est artiste multimédia. Il est le fils aîné de Françoise. Il est dans la trentaine. Il a quitté le Québec pour Vancouver en espérant avoir plus de chance dans sa

carrière artistique. Il travaille dans une galerie où il organise des expositions. Il parle le français et l'anglais.

D'origine japonaise, Yukali III est peintre. Elle est née au Japon et arrivée au Canada à l'âge de 12 ans. Elle est dans la trentaine. Elle travaille dans une boutique de souvenir à l'aéroport de Vancouver. Elle parle le japonais et l'anglais.

Une réalisatrice apparaît lors de la première du film intitulé « Junkies gériatriques » dont le personnage principal a été inspiré par Crawford. Des spectateurs participent à la projection de ce documentaire. Ils ne parlent pas.

Des paysans japonais créent le tableau où Yukali raconte l'importance d'une tradition japonaise, celle du tir à la corde.

Dans le prologue, les créateurs ont donné des didascalies détaillées pour resituer le contexte de l'histoire.

2.3.1.3.1 Les dimensions superposées et équilibrées

Les langues de cet acte sont le français, l'anglais et le japonais. Le changement du code linguistique est destiné à illustrer l'atmosphère multilingue du Canada. L'utilisation de plusieurs langues au cours de cette partie devient évidente. Le lecteur ne cherche plus la raison du multilinguisme, il s'est habitué à la situation linguistique.

L'activité quotidienne des deux artistes se réalise autour de leur passion artistique. Il est intéressant de voir que l'appartenance à sa communauté d'origine est vraisemblablement plus forte chez Yukali III que chez Pierre. L'usage du japonais en témoigne. Pierre, le francophone, s'est installé dans une ville anglophone. Il se concentre sur sa carrière individuelle sans accorder beaucoup d'importance à son identité franco-québécoise. C'est un jeune homme cosmopolite. Leur langue de communication est l'anglais, le langage du cosmopolitisme.

À la scène de l'aéroport, les espaces des deux jeunes artistes sont en opposition. La représentation des espaces appartenant à chacun à l'aéroport désigne leurs relations antagonistes. La petite boutique de Yukali III et la grande surface des salles d'attente où Pierre se déplace sont opposées l'une à l'autre. Cependant, à la galerie d'art de Pierre, leurs espaces fusionnent et forment une constellation harmonieuse. Les espaces exposés reflètent parfaitement l'atmosphère de la pièce et reproduisent la même dynamique que les interactions entre Yukali III et Pierre.

Les deux artistes sont déjà sur le chemin de la transgression. Pour eux, l'Autre ne représente pas un obstacle, il n'est pas paralysant, bien au contraire. Leur rencontre facilite et accélère le passage vers la transgression. L'Autre représente l'ouverture vers un autre monde qui provoque l'individu à franchir ses frontières. Leurs destins se croisent et fusionnent dans une constellation cosmopolite. Leurs franchissements des seuils sont également individuels, relationnels et collectifs, en croisant les dimensions spatiales, les traditions, les valeurs et les cultures diverses.

2.3.1.3.2 Le langage spatial

Lors de l'interview[254] qui avait suivi la première de la deuxième version de la *Trilogie des dragons* en 2006, Lepage a déclaré que le monde cinématographique et télévisuel a influencé la conception scénique de ses espaces imaginaires. En témoigne la première didascalie de la version écrite de la pièce :

> *Une aire de jeu rectangulaire, recouverte de sable et entourée d'un trottoir. À l'une des extrémités, une petite guérite en bois, au toit incliné vers l'arrière, munie d'une porte à fenêtre vitrée et deux autres fenêtres sur chacun de ses côtés. Une échelle est appuyée sur le mur arrière. Derrière la guérite, au-delà du trottoir, un grand panneau médiacom servant d'écran, juché sur une structure métallique flanquée d'une passerelle et d'une échelle. À l'autre extrémité, à la guérite, un lampadaire de rue. Derrière le trottoir, un coffre en bois couvrant toute la largeur du plateau. De chaque côté du plateau, sur la longueur, trois bornes de béton et des gradins où les spectateurs prennent place, se faisant face.* (TdD. p. 14)

Ce fort désir d'encadrement géométrique se manifeste également lors de la scène initiale où les deux jeunes filles, Françoise et Jeanne, introduisent les lecteurs à leur quartier. Lepage recourt à des boîtes de chaussures pour recréer la rue Saint-Joseph, l'endroit qui détermine le quotidien de ses habitants. Les jeunes filles positionnent et identifient les boîtes, telles que la morgue, la corsetterie ou le barbershop de Morin. Les cousines transmettent leur réalité à travers le jeu et les moqueries de leur entourage. Elles utilisent les boites pour construire leur quartier en racontant des histoires drôles des habitants. Il en va de même pour la boule, la forme de la sphère que dépose le gardien sur la scène.

Le rectangle est la forme géométrique omniprésente. La forme du cube (cuboid) a la préférence de Lepage.[255] Près des boîtes de chaussures, la guérite est représentée sous forme de cube.[256]

La redondance des lieux tisse une vraie toile d'actions qui se manifestent à travers les espaces concrets et abstraits. L'architecture textuelle se construit dans *Le dragon vert,* Québec (1932-1935*),* entre autres par les lieux physiques tels que *« La rue Saint-Joseph, La morgue, La blanchisserie »* et suggérés tels que les tableaux *« Le British et le Chinois Angleterre, Hong-Kong, Le taïchi, Le rêve, Le temps, Le poker ».* Au cours de la deuxième partie, dans *Le dragon rouge,* Toronto (1935-1955)*,* les espaces concrets se montrent *« Chez Jeanne et Lee, Le train, Le magasin, La cuisine, Hiroshima »* ainsi que les espaces suggérés par les scènes de *« La geisha, Army show, La valse des patineurs, La sœur à bicyclette, Le départ de Stella ».* Les interactions dans *Le dragon rouge,* Vancouver (1935-1955) se développent par des tableaux évoquant *« L'aéroport ou l'espace par La constellation ou Le jardin zen ».* Le Japon est mentionné également par le phénomène de Kamikaze. L'architecture des lieux est transcrite dans un langage textuel élaborant un

---

254 Une captation de vidéo de la conférence de presse faite le 25/05/2003 par Katalin Kürtösi.

255 Le décor de sa pièce intitulée « *Les Aiguilles et l'opium* ».

256 Le cube étant un carré à trois dimensions tandis que la boîte à chaussures est formée à partir d'un rectangle. Lepage joue avec ces deux formes.

langage spatial unique. Ce langage spatial se construit par la multifonctionnalité des lieux, la polysensorialité spatiale et la stratigraphie temporelle des actions.

L'histoire de la trilogie est racontée essentiellement à travers des espaces. Les lieux géographiques, les figures spatiales et les lieux suggérés disposent de vocations déterminées. Chacun joue un rôle primordial dans l'articulation des interactions, dans la progression du sujet. Ces relations sont établies dans une spatio-temporalité diachronique, à savoir à travers le cheminement de plusieurs histoires individuelles qui se dirigent vers l'évolution de l'existence unie d'une hétérogénéité complexe.

2.3.1.3.3 La multifonctionnalité des lieux : la guérite et la cuisine

La guérite

La guérite représente un endroit inconnu et un refuge ainsi que tout ce qui se passe « ailleurs, là-bas ». C'est autour de cette figure spatiale que se développent les interactions entre les différents types d'espaces dramaturgiques qui mènent vers un monde culturellement plus diversifié. C'est à côté de la guérite que les filles jouent, c'est là que le British rencontre le Chinois et que les filles trouvent leur refuge. Les hommes du quartier y jouent au poker. Les sœurs chinoises y habitent, et c'est là que se trouve la blanchisserie avec la porte de l'immortalité. La blanchisserie en blanchissant les âmes perdues laisse le passage libre vers l'immortalité. Nous considérons donc que la guérite symbolise l'entrée vers l'Autre monde, l'au-delà, de même que vers le transculturel qui amène les personnages à sortir de leurs espaces considérés « off » et trouver une synchronisation avec la spatio-temporalité des personnages des deux autres parties de l'œuvre et celle des spectateurs.

La cuisine

Auprès de la guérite, la cuisine remplit plusieurs rôles. Elle n'est pas uniquement le décor de l'intérieur, elle est le symbole de la vie monotone et coincée de Jeanne. C'est la cage du hamster de toutes les femmes au foyer.

La cuisine et la guérite sont des motifs visuels qui déterminent l'espace dramaturgique. Les perspectives du lecteur sont orientées et déterminées par ces figures spatiales. Il voit la cuisine ou la guérite, mais il imagine par là d'autres espaces aux dimensions superposées et multiples. Selon les didascalies, ce focus devient pertinent. Ces effets esthétisent non seulement le regard du lecteur, mais conditionnent et animent l'imagination du lecteur. Le caractère unique de ce texte dramatique comporte une esthétique visuelle aidant à identifier les seuils entre différents espaces aux dimensions superposées. Chaque lieu suggère autre chose que ce qu'il est ou paraît être.

Le langage spatial est fondé également sur la polysensorialité dont les espaces sont perçus et reconstruits par des personnages donnant ainsi une image très concrète et personnelle au lecteur. En lisant, on voit les lieux et on entend tout ce que se passe sur scène. Il s'agit de la polysensorialité spatiale de la reconstruction.

2.3.1.4 La stratigraphie temporelle des actions

Les événements liés à la date du 5 août 1955 créent une stratigraphie temporelle. Les espaces alternent à un moment précis, autour de la date mentionnée ci-dessus et ce n'est plus le temps qui change l'espace. Yukali II se souvient en s'exprimant en japonais qu'au Japon, c'est le dixième anniversaire de l'explosion de la bombe atomique sur Hiroshima.

> *Yukali - Kyô wa sen kyû hyaku gojûgonen hachigatsu muika, kanashii kikenbi desu. Jûnen mae, beigun ga hiroshima ni gensshibadukan wo tôka shita kinenbi desu. (Ajourd'hui, le 6 août 1955, c'est un triste anniversaire : il y a dix ans, les Américains larguaient leur bombe atomique sur Hiroshima)* (TdD. p. 95)

> Sœur Marie rappelle en français qu' *« Aujourd'hui, 6 août 1955, nous apprenons que onze pilotes américains ; qui avaient été faits prisonniers lors de la Deuxième Guerre mondiale en Chine communiste, ont été libérés […] après huit ans d'emprisonnement. »* (TdD. p. 95)

Le médecin annonce la grande nouvelle des recherches portant sur le cancer : *« Today, the 6th of August 1955, there's new hope for cancer patients. A Toronto doctor has perfected a radium treatment. »* (TdD. p. 95)

Françoise tape une lettre à la machine le même jour, le 6 août 1955. Elle y raconte sa vie, ses projets et son bonheur : *« C'est ma première grande nouvelle, on va déménager ! On se fait construire une maison à la Haute Ville. Ça va être une belle grande maison moderne, avec un beau grand grand terrain… à Sainte-Foy, un nouveau quartier en plein développement »* (TdD. p. 99)

Les didascalies composent le fond de l'histoire. Le fil du récit peut être saisi même à travers les instructions spatiales, sans les dialogues. Le langage visuel du spectacle est minutieusement reproduit dans les didascalies. La visualité du spectacle se reflète dans la version écrite de la pièce.

2.3.1.5 L'apeiron [257] transculturae

Les actes intitulés « Kamikaze » et « Le jardin zen » évoquent des événements où les quatre éléments peuvent être identifiés. Les dialogues entre Yukali, le pilote et Pierre sont liés aux quatre éléments, la terre, l'air, le feu et l'eau.[258]

Pour la compréhension de cette hypothèse, il est important de citer les descriptions détaillées des dialogues et des didascalies.

> « Kamikaze »
>
> *[Sur l'écran défilent des images d'archives militaires : des avions japonais attaquent des porte-avions américains. Yukali entre dans le jardin zen, trace des sillons dans le sable avec un râteau et y dépose un bateau de papier. Le pilote entre du côté opposé, sa valise dans une main et un avion de papier dans l'autre.]* (TdD. p. 140)

La scène de « Kamikaze » suggère les trois éléments, celui de l'eau, de l'air et du feu.

> **L'eau**
>
> *YUKALI – During the 12th century, when China and Japan where still at war, from the top of a cliff, Japanese saw an impressive fleet of Chinese ships, preparing to attack them. Since they did not have a fleet of their own to counterattack, their only hope was to invoke the gods. Hearing the prayer, the gods blew into the ocean a great wind, creating a tidal wave that swallowed up all ships… Like tiny little paper boats. It was gods wind: KAMIKAZE* (TdD. p. 140)
>
> **L'air**
>
> *PILOTE – En 1945, à la fin de la Deuxième Guerre mondiale, les commandos suicides japonais prirent le nom de KAMIKAZE, en l'honneur du vent venu des dieux. Les pilotes de ces avions étaient pour la plupart de jeunes garçons qui recevaient leur entraînement au sol, dans de petites cabines de bois…On leur apprenait à décoller, mais ils ne savaient pas atterrir. Leur unique et ultime mission était de s'abattre désespérément sur leur cible, dès qu'ils étaient touchés.*
>
> *[Il lance son avion de papier sur le bateau de Yukali. Ils se défient du regard. Yukali ramasse son bateau et l'avion qu'elle chiffonne. Elle entre dans sa boutique et commence à confectionner un bateau avec un papier à origami. Le pilote s'avance vers le guichet.]* (TdD. p. 141)

---

[257] WISNIEWSKI, Bohdan, « *La signification de l'apeiron d'Anaximandre* », Revue des Etudes Grecques, Volume 70, Numéro 329, Paris, 1957, p.47-55.

Wisniewski cherche des réponses à trois questions primordiales concernant l'apeiron d'Anaximandre: *« 1. L'apeiron est-il un mélange de différents éléments ou bien quelque chose d'intermédiaire entre l'air et l'eau ? 2. Est-ce quelque chose de spatialement fini, ou de spatialement infini ? 3. Est-il qualitativement déterminé, ou bien qualitativement indéterminé ? […] Aristote et ses plus anciens commentateurs, sont d'accord pour penser que l'apeiron d'Anaximandre est une substance intermédiaire entre l'eau et l'air. Mais Simplicus parmi les anciens, Ritter et Tannery parmi les modernes disent que l'apeiron est un mélange. Ils se basent sur l'avis d'Aristote. » Ibid.,* p. 47.

[258] Selon la thèse d'Aristote l'air correspond au gaz, le feu au plasma, l'eau au liquide et la terre à l'état solide. (Filozófiai *atlasz*, Atheneum kiadó, 1999)

PILOTE – Oh! Ah! Paper boat ! Origami. Alors vous me filez un papier…Un bateau de papier…(Il lui prend un papier et en fait un avion) Je vais vous montrer le French origami. Vous connaissez le Concorde ? Le Concorde c'est fascinant parce que ça va vachement vite et ça vole vachement haut. Ça vous fait le tour du globe en quelques heures. Paris-New York en trois heures ! C'est à cause de ses ailes en delta, elles sont très fines, ses ailes, très effilés…Et voilà ! Ça vous plaît ? Je vous l'offre le Concorde. (TdD. p. 142)

Le feu

PILOTE [Il s'avance vers le centre du plateau et fait mine de faire voler son avion en tournant sur lui-même.]

[…] Pauvre pilote ! Qui vole d'aérogare en aérogare, d'hôtel en hôtel, avec le souvenir impérissable de cette jolie petite Japonaise de Vancouver qui lui a brisé le cœur. Il vole… toujours plus haut, toujours plus loin, jusqu'au soleil… Il brûle ses ailes et s'abat désespérément, en flammes, au milieu du Pacifique… comme un kamikaze.

[Il allume son briquet, met le feu à l'avion et le lance dans les airs. Elle se précipite hors de la boutique et piétine l'avion en flammes retombés au sol.]

YUKALI – Are you crazy or what ? Do you realize that you could set a fire in the airport?

[La scène est entièrement répétée, à un rythme beaucoup plus rapide et de façon intense.] (TdD. p. 142)

Le leitmotiv de kamikaze est un dispositif pour faire valoir l'existence des quatre éléments.

La terre

« Le jardin zen »

[Yukali entre dans le jardin zen et regarde Pierre.]

PIERRE – Dans un jardin zen, le contraire d'un trou dans la terre, c'est une pierre. [Il regarde Yukali.] My name is Pierre, and en français, it means rock, stone, it means pierre.

YUKALI – My name is Yukali Ishi and in Japanese, it means purple stone, amethyst. (En japonais.) Watashi tachi wa zendera no niwa no iota futatsu no iwa no yô desu. [Nous sommes comme deux pierres dans un jardin zen.]

[…] Musique. Deux groupes de paysans japonais entrent, traînant des câbles derrière eux. Ils s'assoient en cercle et chacun se met à tresser son bout de corde.

YUKALI (En japonais) – Nihon no nantô no shûraku ni iitsutae ga arimasu.

PIERRE – Il existe une ancienne tradition dans un petit village du sud du Japon.

YUKALI – Maitoshi,

PIERRE – Chaque année,

YUKALI – aki ni naru to,

PIERRE – à l'automne,

YUKALI – shûsaku no toki ni

PIERRE – pendant une période des semailles,

YUKALI – kazoku no minna ga hitorizutsu nawa de shimenawa wo tsukurimasu.

PIERRE – chaque membre d'une même famille fabrique une petite corde avec des bouts de paille.

YUKALI – Sore wo oetara, chiisai shimenawa wo atsumete, ôkii shimenawa wo amu.

PIERRE – Ensuite, ils rassemblent leurs petites cordes pour fabriquer une plus grosse corde, la corde familiale.

YUKALI – Sore ga dekitara, kondo wa, kakuie ga tsukutta shimenawa ga teikyôsarete, kyodai na shimenawa wo amu no desu.

PIERRE – Puis toutes les familles du village rassemblent toutes les cordes familiales pour fabriquer un énorme câble.

[Ils tirent les câbles jusqu'à ce que les extrémités arrivent au centre.] (TdD. p. 161-163)

Le tissage de différentes traditions et cultures résulte en différentes valeurs. Ces valeurs communes créent des cultures partagées auxquelles appartiennent les membres des différentes communautés. Chacun de leurs membres y ajoute des caractères et des significations hétérogènes formant ainsi une collectivité mixte.

Le discernement des quatre éléments nous donne accès à l'identification de la quintessence. La quinta essentia est une représentation plausible de l'espace transculturel. La quinta essentia[259] est considérée comme l'éther. Cet indéterminable éther ne peut être décrit par les quatre éléments, mais est capable d'assumer les constitutifs de n'importe quel élément.

Par analogie de la thèse de la quinta essentia, l'état transculturel ne peut pas régénérer les cultures dont il est influencé, mais il est capable d'assumer les caractéristiques des cultures concernées. C'est l'état de l'indéfini, de l'illimité et de l'indéterminable chez les Grecs, accompagné par le numéro cinq symbolisant l'homme et le microcosme ainsi que l'unité, l'harmonie et l'équilibre dans la civilisation chinoise. Grâce à des actes menant à la réflexion concernant les quatre éléments, liés à des événements universels et historiques, nous décortiquons l'algorithme du cinquième élément, celui de l*'apeiron transculturae,* l'éther indéfini, illimité et indéterminable où doit tenir *« l'apeiron pour un mélange pour spatialement fini, pour qualitativement indéterminé. »*[260]

Conclusion

Les personnages sont dans une configuration mouvante en fonction des exigences internes du moment de leurs vies. Ils sont en mouvement permanent. Jeanne se déplace à Toronto, Françoise se rend en Europe et à Toronto, puis fait une visite à Vancouver. Crawford arrive au Québec de Hong-Kong via London et va ensuite à Vancouver. Né en Chine, Wong est venu au Canada. Après quelques années de mission en Chine, Sœur

---

[259] Le cinquième élément *(la quintessence)* chez les alchimistes d'*apeiron* constitue l'éther qui ne ressemble pas aux consistances des autres éléments. Dans le sens d'Anaximandre de Milet (philosophe grec 610-546 avant J-C) c'est l'indéterminable, l'infini, l'illimité. http://www.persee.fr/doc/reg_0035-2039_1957_num_70_329_3473

[260] WISNIEWSKI, *op.cit.,* p. 47.

Marie est en service au Canada. L'officier américain est au Japon, le soldat canadien et le fiancé de Françoise sont rentrés d'Europe. Bédard reste au Québec, mais il est toujours en mouvement, il apparaît le plus souvent sur sa bicyclette. Les trois femmes, les Yukali(s) incarnent ensemble un voyage, la première en rêve, la deuxième jeune japonaise fait des voyages, et par la suite la troisième Yukali quitte le Japon, son pays natal, pour s'installer au Canada. La pièce esquisse l'atlas des transferts individuels traçant ainsi les contours des espaces transculturels. Les personnages de cette histoire passent constamment des seuils. Ils sont les *traversiers* de leurs vies.

Nous découvrons des états de transgression pour illustrer trois nouvelles positions de transgressivités : premièrement, on assiste au prélude du transculturel avec *l'espace transculturel « off* », deuxièmement des *digressions multiples* apparaissent sous les formes de digression *partagée* ou *opposée,* comme *la digression proactive* ou *rétroactive*. Troisièmement, on arrive au cas de *l'apeiron transculturel*.

La pièce est pleine d'expressions, mots qui portent des significations ou qui sont en relation avec le mouvement et suggèrent un déplacement ou des verbes de mouvement, tels que les chaussures, la bicyclette, l'avion, le fauteuil roulant, la valse, scooter, voyager, venir, partir, repartir, revenir. Les objets qui prédestinent des passages et des transitions sont abondants et cruciaux pour le développement du récit.

Le « stationnement » est le lieu du point de départ et d'arrivée des actions de la pièce. Il exprime explicitement que c'est un morceau de la terre où les voitures font leur va-et-vient, stationnent, reculent, avancent, s'arrêtent pour un certain temps ou se déplacent. Il y en a toujours quelques-unes qui tombent en panne et s'immobilisent, tout comme les êtres humains sur le globe. Les évènements qui se passent durant les vies des individus sont comme des voitures stationnées, ils sont de passage.

La redondance des simultanéités des actions entraîne une certaine paralysie du développement des événements. La multiplicité des actes à des lieux disparates représente un contrepoint pour créer l'équilibre dramaturgique du récit. L'acte où Yukali I et l'officier américain se voient est lié à l'acte où Françoise rédige les textes sur une machine à écrire. Yukali s'immobilise sur scène dans le sable faisant un contrepoint à ce que Françoise répète :

> « Il est venu, virgule,
> *L'officier américain ouvre la porte de la guérite.*
> il est venu, virgule, puis est reparti. Point.
> *Il referme la porte.*
> Puis est reparti. Point.
> *Il ouvre la porte de nouveau.*
> Il a dit, deux points, il a dit, deux points, ouvrez les guillemets *:*
> *Il lève sa casquette.*
> « Je reviendrai. » Point, fermez les guillemets.
> *Il remet sa casquette.*
> « Je reviendrai. », Point, fermez les guillemets.
> *Il referme la porte.*
> Reviendra-t-il, point d'interrogation.

[…]

La voix répète la dictée plus rapidement et l'officier répète son manège. (TdD. p. 108)

Les états de transgressivité présents dans la pièce se montrent sous des formes étudiées ci-dessus tels que l'état de digression, de stase, de dispersion et de transgression. Jeanne et son mari Lee sont en état de digression, Crawford est coincé dans son état de stase. Yukali est en dispersion dans le temps et dans l'espace. Yukali III et Pierre sont en transgression.

Le moment d'une éventuelle catharsis de la pièce est représenté quand les créateurs ont réussi à résumer l'essentiel de la diversité culturelle de l'humanité. Dans le jardin zen où yin et yang se réunissent, il y a un équilibre entre des deux extrémités du monde. À la fin du jeu traditionnel du tir à la corde où *« […] il n'y a ni gagnant, ni perdant »* (TdD. p. 164) le message universel de la pièce se formule.

Le tableau intitulé « *La constellation* » fait sortir les spectateurs et les personnages de l'orbite de la planète. Ils sont dirigés par des créateurs vers l'espace, loin de la terre mère. Le dialogue entre Yukali III et Pierre illustre le mieux le résultat d'un monde coloré et riche en cultures diverses :

> *Yukali - I don't want to hurt your universe. [Mais je ne veux pas abîmer ton univers.]*
>
> *Pierre – Non, Non, non, ça brise rien, au contraire. It's OK…*
>
> *Yukali – It's crazy, but I like it. [C'est fou, mais j'aime ça.] (Elle se lève et prend son portfolio.) I have to tell you something. I came here with my drawings and I let them here… but I am leaving with… something more…*[261] (TdD. p. 160)

[261] *Il faut que je te dise quelque chose… Je suis venue ici avec mes dessins et je les laisse ici, mais je pars avec quelque chose en plus…* (TdD. p. 160)

3 CONCLUSION

Nos recherches ont exploré l'espace transculturel dans la dramaturgie québécoise contemporaine. Notre travail a été principalement basé sur le concept de transgressivité de Bertrand Westphal [*WESTPHAL : 2007*] et la notion de transculturalité proposée par Wolfgang Welsch [*WELSCH : 1999*].

La réflexion menée par Welsch nous a inspiré dans l'établissement des trois grands axes de notre analyse, autour desquels se sont articulées les dimensions transculturelles superposées : l'axe syncrétique, l'axe intime et l'axe cosmopolite. Ces axes ont déterminé le choix de notre corpus, provenant de l'époque transculturelle du Québec entre 1975 et 1995. L'axe syncrétique s'est dessiné à partir de la présence de cultures modernes interconnectées, où les façons de vivre ne se limitent pas aux frontières culturelles nationales. Elles les « transgressent » et se retrouvent dans d'autres cultures. L'axe intime découle de ce que les individus – le(s) Moi(s) – sont des hybrides culturels, chaque individu se formant par des attachements multiples. Ils interagissent entre eux, créant ainsi une transculturalité interne. L'axe cosmopolite renferme une dimension qui représente de nombreuses façons de vivre et diverses vies culturelles qui s'interpénètrent mutuellement. Elles interagissent entre elles, mais aussi avec des espaces considérés comme étant hors du contexte transculturel.

Nous avons tenu à développer notre projet autour des prémisses théoriques de la géocritique. Cela nous a conduit à établir une grille d'analyse spécifique afin de découvrir le mode de fonctionnement de l'espace humain transculturel. L'analyse s'est basée uniquement sur le texte dramatique. Des dispositifs inspirés de la géocritique ont dévoilé quelques caractéristiques primordiales des dimensions transculturelles superposées de la diversité québécoise.

La transgressivité constituait l'élément géocriticien le plus adéquat pour notre analyse, elle a défini le chemin à parcourir. Les espaces étudiés se manifestent en tant qu'espaces auxquels les individus sont parvenus à travers une ou plusieurs transgressions. Les individus en question existent dans des états de transgressivité permanents : soit ils envisagent une nouvelle transgression, soit ils partent dans une autre direction, ou alors ils sont coincés dans une impasse. Ces orientations sont déterminées par le comportement de l'individu. Les directions exploitées ont délimité l'espace transculturel en indiquant les points de départ de chaque transgressivité.

Les espaces syncrétiques ont révélé des trajectoires vers la digression et la prolifération : les jeunes filles d'Abla Farhoud se sont tournées vers la digression, les Italiens de Micone ont pris la direction de la prolifération. Les espaces intimes de David Fennario furent caractérisés par une transgression linguistique, tandis que le personnage de Gaston de Larry Tremblay s'est précipité dans le sens de la dispersion. Les espaces cosmopolites, illustrés par la *Trilogie des dragons*, visaient à atteindre l'espace de l'hétérogène, avec des digressions multiples ou des transgressions proliférées et dispersées, qui dévoilent l'*apeiron transculturae*, l'élément universel de l'espace transculturel. Tous ces espaces

étaient, au sens propre du terme westphalien, des espaces navicules liés à la mobilité, s'étalant de la pure transgression à l'état de transgressivité.

Au cours de cette thèse, nous avons réussi à interpréter, en en donnant des exemples concrets, des états de transgressivité qui se présentent dans des milieux ouverts « *à la transgression, à la digression, à la prolifération, à la dispersion, à l'hétérogène* ». [*WESTPHAL : 2007*] Après avoir transgressé, les personnages des pièces analysées se sont retrouvés dans une liberté « *imprévue et imprévisible* », ils se sont échappés du « *cœur du système, l'espace de référence* » [*WESTPHAL : 2007*]. La décomposition des dimensions spécifiques de l'espace transculturel a défini les caractéristiques de l'état de transgressivité. Tout au long de notre travail, l'espace transculturel s'est précisé par la nature de l'état de transgressivité en accentuant l'importance des dimensions superposées. En particulier, les dimensions linguistiques, psychologiques et socio-culturelles ont été observées de plus près.

Les dimensions socio-transculturelles

L'examen des dimensions socio-transculturelles nous a permis de mettre en lumière et en contexte la position singulière des personnages étudiés. La vie sociale du protagoniste de la pièce de Micone a pris forme parmi, autour et avec les siens, au sein de la communauté italienne. Il n'a géré pratiquement aucune relation hors de son cercle étroit. Il a habité son espace comme s'il vivait encore en Italie. Son adhésion au territoire québécois est une reproduction d'appartenance à son pays natal. Pour lui, l'Autre se trouve hors des murs de Chiuso, il ne représente pas l'ouverture vers un autre monde. Antonio ne veut plus franchir d'autres frontières. Sa femme reste prisonnière de la langue, de la maison, de son propre destin. Sa fille est déterminée à sortir de son milieu habituel. Son fils, après avoir quitté l'école plus tôt que prévu, gagne plus d'argent que son père. Les jeunes étaient bien déterminés à changer leurs vies. Ils ont choisi un chemin différent que celui de leurs parents, en espérant de pouvoir créer un futur plus heureux. Dans leurs transgressions, ils se sont dirigés vers la prolifération.

L'activité habituelle des deux personnages mis en scène par Farhoud s'articule autour du magasin. Le magasin représentait à leurs yeux un lieu de rencontres culturelles et sociales. Elles passaient tout leur temps à y travailler. Leur vie entière et les rencontres avec les autres se sont déroulés à l'intérieur de ce magasin. Leur vie sociale fut très réduite, elles étaient pratiquement immobilisées et enfermées dans un espace clos. Elles ne collaboraient pas, n'établissaient aucun lien avec les autres. Elles entretenaient très peu de relations hors de leurs cercles. Les deux sœurs partageaient le même sort, elles n'avaient aucun sentiment d'appartenance au territoire où elles se trouvaient. Pour elles, le Canada, le pays des promesses, était représenté par le magasin où elles étaient devenues les esclaves de leur vie. Le regard de l'Autre n'était représenté que par la visite des clients. Pendant leurs achats, à travers de courts dialogues, les filles ont perçu un reflet du monde extérieur. Ce regard de l'étranger ne les a pas paralysées, il les a encouragées au contraire à se débarrasser de leur prison. Cependant, elles ont rejeté catégoriquement tout ce qui représentait le monde extérieur.

Les deux figures spatiales présentées dans ces deux pièces, à savoir la maison et le magasin, soit deux endroits fermés, symbolisent les lieux d'une sécurité émotionnelle, sociale et économique. Elles disposent de solides seuils, construits par les traditions nationales et les valeurs familiales. Pour s'en sortir, les jeunes ont décidé de s'enfuir ou de démolir physiquement l'obstacle de leur liberté. Ils sont entrés dans une configuration mouvante en s'opposant à leurs parents qui, après leur long voyage vers le Canada, ont vécu leur existence dans une configuration sédentaire.

Les positions socio-transculturelles des personnages de l'axe intime sont caractérisées par les réalités provenant de différentes communautés culturelles en présence l'une de l'autre. Gaston, francophone, a vécu à Chicoutimi, au Québec. Son ami Pierre était bilingue, ayant des parents français et anglais. Gaston a dû souvent jouer le rôle d'un subordonné, soit celui de l'Indien. C'est une indication symbolique qui fait appel à la position sociale du protagoniste. Gaston et Pierre étaient des amis, mais Pierre avait des liens familiaux provenant d'ancêtres anglophones, ce qui a contribué à déséquilibrer leur relation amicale. Entre eux, sévissait un rapport de subordination sous-entendue.

Chez Fennario, l'esthétique de la misère urbaine propre aux habitants issus des milieux populaires montréalais représente un destin de misère partagé, indépendamment de leurs origines ethnoculturelles. Dans ce milieu nihiliste, les personnages ne peuvent vivre dans une configuration mouvante. Leurs exigences internes sont paralysées par un avenir sans espoir. Ils sont obligés de vivre comme des gens emprisonnés, en perdant de plus en plus leur identité, leur intimité. Leur individualité s'est progressivement effacée. La dimension serrée et limitée de leur habitat les a prédestinés à partager le même espace, à se mêler aux relations intimes des autres familles. Ils entendaient tout, voyaient tout, ainsi étaient-ils au courant de tout ce qui se passait dans leur milieu restreint. L'usage de la langue a déterminé également la proportion d'ouverture envers l'un ou l'autre. Des lieux géographiques ont joué un rôle considérable pour illustrer les contradictions entre l'espace qui les entourait et l'espace perçu individuellement. Gaston était seul et perdu dans la nature immense, tandis que les habitants de Balconville étaient obligés de vivre tous ensemble dans une rue étroite. Dans les deux cas, ces lieux ont été utilisés en contrepoint de l'intimité et l'universalité de l'espace transculturel.

L'univers socio-transculturel de l'axe cosmopolite a été esquissé à partir de l'espace transculturel qu'on a nommé « *off* » dans l'histoire de la première partie de la *Trilogie des dragons*. Le Québec représente alors un lieu homogène. Les communautés chinoises vivent dans un quartier fermé, ne se mélangeant pas avec la population de la culture d'accueil. Cependant, l'arrivée de Crawford, l'homme d'origine anglaise, constituait un signe précurseur d'un regard exogène. Ce qui est intéressant à souligner, c'est le fait que les regards posés par cet homme nomade et anglophone sur son nouvel environnement étaient à la fois exogènes et endogènes. L'homme était exogène par rapport aux francophones québécois, mais il était endogène en ce qui concerne la subculture chinoise. Son arrivée au sein de la société québécoise a introduit d'une façon subtile l'esprit interculturel de l'époque postérieure. La plupart des personnages du premier acte n'étaient pas dans un contexte transgressif. La seule exception était Lee Wong, arrivé de

Toronto, lui aussi anglophone. Son apparition au premier acte n'est qu'un prélude transculturel à la suite de la pièce. En ce qui concerne les deux autres actes, on assiste à un développement progressif de la formation d'une ère sociologiquement parlant transculturelle, à un Québec de plus en plus moderne et hétérogène. Nous avons découvert que la plupart des personnages en question établissaient leurs réseaux relationnels hors de leurs communautés d'appartenance et ont recouru à des actes opposés. L'appartenance à la communauté se manifestait surtout chez les personnages d'origine asiatique. Lee et Yukali II étaient attachés aux coutumes traditionnelles, surtout liées à des relations familiales. Lee voulait garder et soigner son enfant malade à la maison, Yukali II voulait enterrer sa mère selon une ancienne tradition japonaise. Les actions ont été déterminées par des attachements sentimentaux. Le tissage de différentes traditions et cultures résulte en différentes valeurs. Ces valeurs communes ont créé des cultures partagées auxquelles appartenaient les membres des différentes communautés. Chacun y ajoutait des caractères et des significations hétérogènes, formant ainsi une collectivité mixte.

Les dimensions linguistiques transculturelles

Nous avons vu que la pratique de création de certains écrivains québécois pour mieux illustrer la situation linguistique des communautés au niveau de la langue est particulière. L'usage d'une interlangue qui varie selon les individus, les circonstances socio-culturelles et le niveau d'éducation, nous a servi pour repérer l'espace linguistique du contexte transculturel. Après avoir identifié le langage transculturel, nous avons remarqué qu'un dialogue entre les cultures est devenu possible. Nous avons relevé d'excellents exemples étayant l'hypothèse d'un changement du code linguistique. Les personnages bi- ou multilingues sont capables de modifier leur code linguistique afin de mieux exprimer leurs sentiments en se nourrissant de scénarios émotionnels différents. Les connotations émotionnelles, appartenant à un vocabulaire principalement exolingue, se sont distinguées selon l'expérience vécue.

Chez Micone, la langue de rédaction du texte dramatique suggère l'atmosphère d'un bilinguisme littéraire. Le texte est rédigé dans un français qui évoque la langue italienne. Dans la pièce, le français parlé est représenté comme une pseudo-langue qui nous renseigne non seulement sur le cadre géographique de l'histoire, mais qui, par des expressions italiennes, exprime des connotations émotionnelles servant à désigner un écart culturel. Quand les personnages recourent à un autre code linguistique, il s'agit pour eux d'accentuer des opinions et des émotions liées à leur culture d'origine. L'utilisation d'une autre langue ne voulait donc pas forcément dire établir des interactions.

Chez Farhoud, les deux personnages principaux provenaient du même milieu linguistique. Les deux sœurs ont été scolarisées pendant quelques années en français, mais leur langue maternelle est l'arabe. Les interlocuteurs ne partagent pas de manière égale le même répertoire verbal et lexical. Leur acte communicatif en était ainsi déséquilibré. Amira maîtrisait mieux les deux langues alors que Kaokab éprouvait des difficultés sérieuses lorsqu'elle voulait s'exprimer. Elle souffrait continuellement d'échecs communicatifs. Elle s'est retrouvée dans une situation exolingue, non seulement par rapport au monde

francophone, mais aussi par rapport à sa famille. Elle était coincée et paralysée dans une situation doublement exolingue. Ses échecs communicatifs ont provoqué des conflits au niveau des normes et des valeurs culturelles. L'interlangue utilisée par Kaokab était composée de deux codes linguistiques, celui de l'arabe et celui du français, mais sa connaissance de ces deux langues était très limitée. Elle était donc dans une situation linguistique doublement désavantageuse, ce qui provoqua chez elle une insécurité émotionnelle permanente. Pour se faire comprendre, elle devait se servir d'une interlangue qui est devenue son mode de langage transculturel. L'usage de son translangage variait selon les circonstances de l'interaction. Dans sa situation exolingue, deux codes linguistiques sont ainsi intervenus et ont créé son translangage. La connaissance insuffisante d'une langue chez un individu peut produire des effets psychologiques négatifs. Kaokab fut la victime de sa réalité linguistique ambiguë.

De son côté, Larry Tremblay a rédigé son texte dramatique en anglais. La perspective linguistique adoptée par le dramaturge nous a dévoilé que malgré le fait qu'il s'agissait du rêve d'un seul protagoniste, les personnages évoqués dans ce rêve ont multiplié les dimensions linguistiques de la pièce. Au cours de notre analyse, nous avons constaté que grâce à certains mots-clés, notamment à des prépositions ou adverbes et des adjectifs de lieu, nous avons pu dévoiler le chemin des transgressions parcouru par le personnage. Le protagoniste a changé de personnalité au cours des mensonges qu'il a proférés. Chaque fois, il a transgressé sa personnalité, d'un caractère à l'autre, ou d'un mensonge à l'autre. Il a persisté tout au long de la pièce dans un état de transgressivité linguistiquement schizophrénique.

La majeure partie du texte de Fennario a été écrite en anglais, le tiers des dialogues seulement étant écrit en français. Ils ont servi à illustrer la substance du bilinguisme linguistiquement amorphe propre à cette communauté québécoise. Ce bilinguisme représente un langage transculturel dans un contexte interculturel. Conformément aux prémisses du langage transculturel, le langage utilisé n'a pas de lexique précis. C'est un excellent exemple d'un langage universel qui facilite les interactions. Les régularités de ce langage transculturel se forment autour des irrégularités de l'usage de l'individu. Cela dépend encore des expériences émotionnelles et fonctionnelles des interlocuteurs. Ce langage transculturel dérive du bilinguisme fonctionnel et se produit d'une façon non-réglementaire en opérant des transgressions linguistiques continues. L'usage des interlangues a varié selon les circonstances socioculturelles des interlocuteurs et de leur niveau de scolarisation. Des traces de transgressions linguistiques se sont différenciées selon le contexte et les interlocuteurs en interaction.

Les mots-clés de la pièce disposaient d'un rôle significatif en ce qui concerne la transgression linguistique. Ces mots-clés se sont organisés autour des cacophémismes. Ces expressions proviennent d'une norme communicative acceptée par la communauté qui l'utilisait. Par conséquent, on ne peut les considérer comme constituant une divergence des normes et/ou des valeurs culturelles. Les effets de ces cacophémismes sont considérables dans la construction de dimensions affectives. Ces expressions ne peuvent pas être détachées du contexte, elles font partie des dialogues, des interactions.

La fonction de ces expressions grossières est extrêmement dominante et prépondérante quant aux connotations émotionnelles de leurs usages. Utiliser les jurons et les injures de l'autre communauté linguistique signifierait une certaine transgression vers l'autre. Cette perversion linguistique par le social [*LAFFONT : 1971*], dans le contexte bilingue, s'est manifestée par le mélange continuel des emprunts aux deux langues en question. Ce trait a révélé une transgression linguistique plus remarquable que celle qui s'est produite au niveau grammatical dans une autre langue parlée maîtrisée de façon impeccable.

Le texte de la *Trilogie* débute en trois langues. La même phrase est prononcée en français, en anglais et en cantonais. Les phrases sont traduites pour faire comprendre les dialogues aux spectateurs, pour combler une lacune communicative entre la scène et le spectateur-lecteur. La plupart des héros de la pièce sont francophones. L'anglais est représenté sous une forme passagère. Le cantonais y apparaît comme la langue d'une communauté enclavée. Il ne s'agit pas uniquement d'attester du bilinguisme des personnages, car la pièce s'adresse à un public partageant l'espace linguistique transculturel.

Nous n'avons pas pu identifier une interlangue dans cette pièce. Nous pensons qu'il s'agit plutôt d'un translangage qui contient des phrases simultanément traduites. Ce translangage a pour fonction de transmettre et d'échanger des informations entre les interlocuteurs. Dans ce cas spécifique, il faut tenir compte des spectateurs qui font partie, quoique passivement, des interactions translangagières. Les phrases sont traduites pour que le public puisse témoigner des interactions de la pièce. Ici, le changement du code linguistique est fait par les créateurs pour établir le contexte translangagier de la pièce. Cette réalité reflète l'atmosphère transculturelle des spectateurs pour capter l'espace linguistique transculturel du présent.

Lepage a créé des « sons-clés » qui contextualisent l'action de la pièce. La décortication de sa dimension linguistique de la pièce s'est appuyée sur le fait que la langue de la création est le français. Nous considérions ces phrases traduites en tant qu'une *unité d'écho*. Lepage faisait allusion à la manière dont différentes cultures utilisent leurs langues. L'histoire de la trilogie s'amorce avec des sons provenant de quatre langues différentes : le français, l'anglais, le cantonais et le japonais. Les échos de ces langues ont créé une tonalité et une musicalité unique afin de véhiculer aux spectateurs l'atmosphère de l'époque où se déroulait l'action. Ces « sons-clés » ont introduit une sonorité (*vocality*) culturellement plus importante. Les unités d'écho de Lepage sont devenues indispensables pour faire dialoguer des personnages parlant des langues différentes. La polyphonie des langues choisies a produit une atmosphère auditive transculturelle dans la pièce.

Les dimensions psychologiques transculturelles

Les différentes dimensions psychologiques dérivaient des interactions qui s'étaient développées au cours des passages d'un seuil à l'autre, d'une transgressivité à une autre. C'est ainsi que nous avons pu découvrir différentes directions. À travers les analyses des dimensions superposées de l'état de transgressivité qui se regroupent autour de l'axe syncrétique, nous avons dévoilé des chemins menant vers la prolifération et la digression.

L'immigré est d'abord attiré par le nouveau monde ; ensuite, il vit un moment de tension dans la recherche de sa place, de son nouveau centre ; puis il arrive à un stade de stase d'où il ne se sortira qu'avec difficulté. Antonio se considérait comme une victime pour toute sa génération d'immigrés. Son histoire personnelle a déterminé son espace psychologique. Immigré, il a quitté son pays natal, il est devenu un déraciné. Par le seul fait d'être un immigrant, il évoque des difficultés émotionnelles et psychologiques difficiles à gérer. Il vit enfermé dans son monde. Un monde dans lequel il doit survivre, un monde qui n'est plus le milieu où il se sentait à l'aise. Il est nostalgique de son pays natal. Il effectue une reterritorialisation là où il se sent heureux et où il a eu une vie accomplie. Il est resté méprisant envers le nouveau monde, mais très fier de sa réussite qu'il identifie avec sa terre natale. Il en va de même pour les jeunes filles de Farhoud. Elles restent nostalgiques du Liban et refusent de s'intégrer au nouveau monde. Ce refus s'est manifesté par la prolifération et la digression.

Espace de prolifération

Dans la pièce de Micone, on a identifié plusieurs espaces. On a considéré les espaces qui représentaient ceux de l'« ailleurs » et du passé (Anna et Zio), les espaces d'ici et d'ailleurs, du passé et du présent (Antonio), les espaces d'ici, du présent et du futur (Nancy et Gino) ainsi que les espaces de l'ailleurs et du futur (Mario). Ces espaces étaient en conflit et ont rivalisé entre eux. Ils forment le nœud transculturel qui a dérivé des espaces d'ici, de l'ailleurs, du passé, du présent et du futur.

Nancy incarne non seulement une autre génération, mais en tant que femme, elle représente un avenir différent, « arrangé et planifié » par les traditions. C'est un futur féminin. Pour sa communauté, on a distingué des lignes de démarcation entre les Italiens d'ici et de là-bas, masculins et féminins, d'aujourd'hui et du passé. Nancy a essayé de sortir de son foyer, d'aller vers un futur différent de ses compagnons. Elle appartient à un autre groupe de jeunes, à ceux qui étaient nés en Italie mais qui avaient grandi au Québec. À travers ses déplacements, elle voulait transgresser certaines frontières et arriver à un état de transgressivité. Sa génération avait besoin d'un passé. Ces jeunes se sont sentis déracinés jusqu'au moment de la mort de leurs parents. Les parents et les grands-parents ont vécu dans le silence de cet état de mort-vivant. Son état de transgressivité s'est orienté vers une prolifération avec le désir d'arriver enfin chez soi, de faire un vrai pas vers l'intégration et devenir quelqu'un qui se sentirait à l'aise dans l'univers transculturel. Les jeunes générations ont proliféré dans l'espoir d'une nouvelle vie.

La multifocalisation portée sur la maison de la famille est devenue la source primordiale des départs vers la prolifération. La maison est le centre de l'existence d'Antonio. Les dimensions superposées des espaces transculturels en interaction de chaque personnage ont créé ici le nœud transculturel. Antonio a établi des conflits persistants entre lui et la nouvelle génération. Par rapport au centre que la maison représentait, Antonio s'est retrouvé isolé, à l'opposé des autres membres de sa famille. Leurs espaces s'opposaient également et leurs histoires sont devenues conflictuelles. Il était persuadé qu'en étant liés à la vie des immigrés, les individus devaient vivre comme leurs ancêtres, ils n'avaient

qu'un seul droit, celui d'immigrer et de vivre en tant qu'un vrai immigrant. Être toujours prêts à partir pour une vie qui existe uniquement dans l'avenir. Être déracinés pour toujours.

Cette pièce parle du passé, laissant l'espoir d'un futur avec une réussite probable pour Nancy, Gino et Mario. Antonio s'est figé en chemin. Il évoluait dans un espace qui existait loin du seuil de passage vers une autre transgression. Cela représente un état d'impasse d'où il n'y a aucune sortie vers un avenir potentiel. Son passé, qu'il vit dans son présent, fait obstacle à un futur qui aurait dû s'établir sur le présent de ses enfants, d'une autre génération. Antonio faisait perpétuellement des cercles infinis dans son espace de réticence. Il a été coincé dans un état de transgressivité, loin du prochain seuil. La rencontre avec l'autre pays, l'autre culture, était déjà faite ; il n'a montré aucun intérêt pour s'intégrer dans ce milieu ou pour transgresser d'autres frontières.

Malgré le fait qu'il s'agissait d'espaces synchroniques, les personnages mentionnés plus haut sont restés coincés dans un état figé de transgressivité. L'espace transculturel s'est formé par le simple fait qu'ils devaient vivre sur le territoire canadien en tant qu'immigrés. La génération d'Antonio et d'Anna y est demeurée coincée. Ils étaient paralysés dans l'un des stades initiaux de la transgressivité, après avoir physiquement franchi les frontières géographiques. Arriver sur le territoire d'un autre pays, d'une autre culture, et y vivre ou être géographiquement entouré de différentes communautés culturelles et entrer dans une sorte d'interaction avec elles, n'entraîne pas automatiquement une existence transculturelle. Ce sont les jeunes qui se dirigeaient inconsciemment vers un futur transculturel, partant vers la prolifération. Il leur fallait détruire émotionnellement le seuil de l'espace de réticence.

Espace de digression

Mis à part les liens familiaux, les filles de Farhoud n'entretenaient pratiquement aucun lien avec la communauté libanaise. Kaokab et Amira habitaient dans un monde arabo-québécois. Elles n'ont pas eu la possibilité de fréquenter les endroits où elles auraient pu rencontrer d'autres jeunes. Elles étaient isolées, seules et prisonnières de la famille. Le magasin était leur prison. L'aspect psychologique de leur existence a reflété leur réalité sociale. La grande sœur avait pour mission de servir d'exemple, la jeune, par contre, doutait de tout ce qu'on exigeait d'elles.

Comme chez les Italiens de Chiuso, une figure spatiale, le magasin, représente le centre des conflits créant un nœud transculturel. Au lieu de dénouer ce nœud, les filles ont décidé de le détruire par un acte fatal. Les interactions avec des clients concernant l'altérité des filles ont stimulé leur passage vers une digression. Leur destin a été déterminé par la dynamique des dimensions superposées, des relations établies entre elles ainsi que leurs interactions. Leurs histoires individuelles ont esquissé les trajets intérieurs vers des formes plausibles de transgression.

Par l'analyse géocriticienne transculturelle, nous avons découvert les contours intérieurs du processus de transgression individuelle. Grâce à elle les seuils se sont révélés. Sur ce

versant intérieur, nous avons repéré des pauses qui dépendent de la dynamique des progrès individuels. Ils peuvent représenter des états définitifs ou des états intermédiaires de transgressivité. D'après notre analyse, ces pauses au cours du processus de transgression n'étaient ni homogènes ni stables. Comme tous les espaces, eux aussi étaient en perpétuel mouvement. La transgressivité a été considérée ici comme un état de concordance avec l'entourage où l'individu a l'occasion de s'arrêter soit pour un moment, soit pour toujours. Il s'agit d'une existence délimitée et momentanée au cours d'une évolution personnelle, là où l'individu s'est arrêté pour contempler et évaluer sa vie. Le processus de la transgression contient des moments de pause qui se situent soit à un état définitif, soit à un moment transitoire. Le « timing » de ces pauses et la qualité de ces attentes déterminent par la suite la disposition de l'individu dans un espace transculturel. L'individu peut alors hésiter et décider de ne pas transgresser un seuil. Il peut s'arrêter avant ou au seuil et décider d'exister autour de celui-ci. Il peut avoir la capacité de passer non seulement un certain seuil, mais plusieurs autres qui mèneront à différentes dimensions susceptibles de dévoiler de nouveaux stages de transgression.

L'analyse des pièces à l'étude nous a montré que chaque état de transgressivité doit être considéré comme une attente personnelle au cours du processus de la transgression. C'est à travers la transgression individuelle que l'être humain en arrive à sa propre dimension transculturelle. Même si quelqu'un est obligé de vivre dans un contexte transculturel, cela ne signifie pas pour autant devenir une identité transculturelle. Si l'individu est capable de participer à la transgression, il lui sera aussi possible de recourir à la digression. Le processus de digression dans un contexte transculturel ne conduit pas forcément à un échec. Contrairement aux personnages de Micone, on assiste chez les protagonistes de la pièce de Farhoud à un recours à la digression. Au lieu de poursuivre leur chemin déterminé par la volonté parentale et par leur position géographique, les sœurs se sont écartées de la voie de la transgression. Leur état de transgressivité s'est ouvert vers la digression. Il s'agit alors d'une digression tragique, mais heureuse en même temps, puisque Kaokab a atteint son paradis céleste. Elle a transgressé vers l'univers de l'au-delà.

Les espaces de transgression linguistique et de dispersion

Les espaces transculturels de l'axe de l'espace intime sont fortement marqués par la transgression linguistique. Les conséquences des transgressions linguistiques – interrompues ou/et complétées – sont considérables dans le développement psychologique de l'individu. Dans des pièces de Tremblay et de Fennario, la langue par rapport à laquelle une personnalité s'est développée a joué un rôle crucial. Le disfonctionnement a provoqué des frustrations et a mené même vers des cas extrêmes, comme la schizophrénie linguistique. Que cela apparaisse dans un contexte intime, nous confirme que l'usage ou le non-usage d'une langue est un élément incontestable dans le processus d'une transgression vers l'état de transgressivité.

Gaston, le protagoniste de la pièce de Larry Tremblay, avait un regard multifocal sur ses espaces de référence. Il a situé ses souvenirs parmi les coordonnées précises des lieux géographiques afin de pouvoir localiser l'espace de son passé. Ces lieux géographiques

ont déterminé son espace de dispersion. L'histoire autour de ses souvenirs a reflété une existence prise dans un état de « schizophrénie linguistique ». L'usage d'un anglais établi sur la structure grammaticale du français fut un choix inconscient, une absurdité reliée aux réalités linguistiques de l'époque. Les conflits intérieurs de son état malade se sont construits autour de ses souvenirs. Gaston a essayé de démêler ces conflits à l'aide du rêve. Le langage de son rêve était l'anglais, dérivant d'un passé vécu en français. Le nœud transculturel a été noué par les renversements du fonctionnement de l'anglais et du français.

Malgré la frustration provoquée par le regard de l'Autre, celui-ci représentait une ouverture vers un autre monde. Gaston était coincé dans une situation subordonnée. Le protagoniste a dépassé les limites infranchissables de son existence. En tuant son ami Pierre, il a finalement réussi à s'en sortir. L'acte meurtrier l'a conduit à un autre état de transgressivité, celui d'un tueur. Cette position transgressive est un état intermédiaire. Le fait de tuer a facilité son passage pour devenir quelqu'un d'autre et lui a permis de se montrer plus fort qu'auparavant. Il est sorti de son état actuel grâce à un traumatisme, par la mort de son ami. Il a rêvé d'une autre vie, il s'est tourné vers la non-existence. La mort de son ami a entraîné également la mort et la renaissance de Gaston, en transgressant vers la dispersion des existences fausses.

Dans la pièce, nous distinguons plusieurs seuils par le franchissement desquels le centre et la périphérie du monde de Gaston ont été déstabilisés. Après que le centre de son monde insignifiant a été troublé, son traumatisme l'a piégé au seuil de la transgression. Gaston s'est tu pour que personne ne lui parle, ne l'accuse. Il est resté bloqué dans un état de transgressivité provoqué par une force hors de son contrôle. Un autre seuil, celui de la langue, se trouve superposé à celui du trauma. Il ment en anglais et non dans sa langue maternelle. Un processus de transgression a pris forme, mais s'est bloqué dans son développement au moment où Gaston s'est arrêté au seuil du trauma. La transgression linguistique n'a pas eu lieu, elle s'est plutôt interrompue. Étant figé au seuil du trauma, dans un nouvel état mental défectueux, son centre et sa périphérie se sont retrouvés désormais au seuil poreux du trauma. C'est là que s'est formée sa nouvelle réalité. Les transgressivités de Gaston ont suscité des va-et-vient transgressifs entre les différentes existences et n'ont pas conduit à une transgression achevée, mais à des dispersions explosées. On peut considérer cela comme une sorte d'autoprotection contre la réalité et sa responsabilité envers cette dernière. Les transgressivités de Gaston se sont dispersées dans ses mensonges verbalement silencieux. Un silence de la vie réelle qui hurlait par les mensonges d'une existence virtuelle et dispersée.

Le monde de *Balconville* évoquait une image de la classe ouvrière du Québec divisée et unie par la langue. Ces individus partageaient non seulement le même destin, mais également les mêmes dimensions spatiales et temporelles. Nous avons assisté alors aux similarités interlangagières de ces deux communautés qui permettaient d'établir de multiples relations autour d'un bilinguisme littéraire. L'histoire que les personnages représentaient a reflété les aspects psychologiques de leur réalité sociale. Les relations entre les personnes appartenant à des nations différentes illustrent la dynamique du destin

brisé. Une intimité interculturellement collective s'est formée au sein de cette petite communauté. Les seuils intimes étaient continuellement franchis par le simple fait d'habiter ensemble à Balconville. Les habitants, en transgressant toujours les seuils de l'intimité collective, ont pu surpasser les difficultés de leurs petites vies. Partageant la même misère, ce fut plus facile pour eux d'y faire face ou de ne rien faire.

Thibault a recouru à un certain processus de transgression, notamment à celui de la transgression linguistique, au seuil du va-et-vient langagier où des états de transgressivité se sont formés. Sa transgression linguistique a créé une existence perpétuelle transgressive, mais qui s'est maintenue au seuil. Il n'était pas dans un état de stase puisque l'usage des deux langues le bousculait de l'une vers l'autre. C'était ainsi qu'il était capable de rester inconsciemment et constamment au seuil des passages langagiers. Toutefois, chez les autres personnages qui vivaient eux aussi dans une réalité interculturelle remplie d'interactions quotidiennes, on ne voit pas ce type de transgression. Les circonstances interculturelles dans lesquelles ils baignaient les en empêchaient, l'obstacle étant fonctionnel et comportemental. Le fait que les francophones parlaient couramment l'anglais ne signifie pas que telle ou telle transgression ait été déclenchée. Leurs efforts se sont immobilisés au niveau de la communication superficielle des besoins.

Un nœud interculturel s'est manifesté par l'agencement permanent d'une intimité collective qui était partagée et indiscrète. Les interactions furent déterminées par le simple fait de vivre sans secret. Les personnages s'associaient inconsciemment à cette intimité collective. Le nœud interculturel devait être dénoué pour trouver une sortie de secours de leur vie sans issue. Les habitants de Balconville souffraient de l'incapacité de pouvoir agir. Ils avaient trouvé la légitimité de leurs comportements en partageant les mêmes espaces physiques et les secrets privés. Ces seuils de l'intimité se sont produits sur la ligne de démarcation de leur misère collective marquée par les barrières de leurs balcons. La démolition de leurs espaces habités a été produite par une action fatale, soit un incendie. C'est ce qui a aboli les barrières embarrassantes, créant ainsi une nouvelle voie vers un autre avenir.

L'espace hétérogène

Dans la *Trilogie des dragons*, l'influence de la coprésence de plusieurs communautés culturelles a créé une transgressivité en traçant des trajectoires cosmopolites. La diversité a été formée par leurs interactions permanentes. Les lieux géographiques, les figures spatiales et les lieux suggérés disposaient de vocations déterminées. Chacun jouait un rôle primordial dans l'articulation des interactions, dans la progression des individus et des collectivités. Ces relations ont été établies dans une spatio-temporalité diachronique. Le cheminement de plusieurs histoires individuelles a évolué vers une existence unie de l'hétérogénéité complexe.

Les réalités et les espaces des deux femmes protagonistes étaient en antagonisme. Malgré leurs relations amicales très serrées, leur destin a pris des directions opposées. Elles partageaient un passé commun, mais elles se sont dirigées vers d'autres espaces. Le centre des dimensions superposées de ces deux femmes fut ce passé partagé. Néanmoins, les

réalités ont pris le chemin des cercles centrifuges qui les ont jetées et dispersées vers des destins opposés, vers une vie remplie de bonheur ou une existence marquée par la maladie mortelle.

La multifonctionnalité des lieux a dévoilé la symbolique des figures spatiales. La guérite représente un endroit inconnu et un refuge ainsi que tout ce qui se passait « ailleurs, là-bas ». C'est autour de cette figure spatiale que se sont développées les interactions entre les différents types d'espaces dramaturgiques qui ont mené vers un monde culturellement plus diversifié. Nous avons donc considéré que la guérite symbolisait l'entrée vers l'Autre monde, l'au-delà, de même que vers le transculturel. Cette dynamique a amené les personnages à sortir de leurs espaces considérés « off » et à trouver une synchronisation avec la spatio-temporalité des personnages des deux autres parties de l'œuvre ainsi que celle des spectateurs. À l'opposé de la guérite, la cuisine est le symbole de la monotonie des vies quotidiennes.

Les digressions multiples (partagée et opposée)

Les actes de la trilogie intitulés « Kamikaze » et « Le jardin zen » évoquent des événements où les quatre éléments peuvent être identifiés. Les dialogues entre Yukali, le pilote, et Pierre étaient liés aux quatre éléments aristotéliciens (la terre, l'air, le feu et l'eau). Le tissage de différentes traditions et cultures a résulté en différentes valeurs. Ces valeurs communes ont créé des cultures partagées auxquelles appartenaient les membres des différentes communautés. Chacun de leurs membres y a ajouté des caractères et des significations différentes et diversifiées, formant ainsi une collectivité hétérogène.

Le discernement des quatre éléments nous a donné accès à l'identification d'une quintessence. Cette quinta essentia a assuré l'essence de l'espace transculturel. Par analogie avec la thèse de la quinta essentia, l'état transculturel ne peut pas régénérer les cultures qui l'ont influencé, mais il est capable d'assumer les caractéristiques des cultures concernées. Grâce à des actes menant à la réflexion concernant les quatre éléments, liés à des événements universels et historiques, nous avons pu décortiquer l'algorithme du cinquième élément, soit celui de l*'apeiron transculturae,* l'éther indéfini, illimité et indéterminable où doit tenir *« l'apeiron pour un mélange pour spatialement fini, pour qualitativement indéterminé. »* [*WISNIEWSKI : 1957*]

Les personnages de la *Trilogie des dragons* étaient dans une configuration mouvante en fonction des exigences internes au moment de leur vie. Ils étaient en perpétuel mouvement. La pièce a esquissé un atlas des transferts individuels, traçant ainsi les contours des espaces transculturels. Les personnages de cette histoire transgressaient constamment les seuils en parvenant à des états de transgressivité existentielle. Cela nous a permis de révéler trois nouvelles positions de transgressivité : premièrement, on a assisté au prélude du transculturel avec *l'espace transculturel « off »* ; deuxièmement, des *digressions multiples* sont apparues sous la forme de digressions *partagée* ou *opposée,* comme la *digression proactive* ou *rétroactive* ; troisièmement, on est arrivé au phénomène de *l'apeiron transculturae* qui assume l'essentiel de la diversité culturelle de l'humanité.

Lors des discussions futures portant sur la transculturalité, on ne pourra pas ignorer les phénomènes de la transgressivité westphalienne appliqués tout au long de ce projet de thèse et illustrés dans l'analyse des pièces choisies. Nos analyses ont abouti à l'application théorique et pratique des notions par lesquelles le discours sur la transculturalité est étayé d'exemples plus concrets. Il faudra tenir compte désormais des différentes directions que peut prendre la transgression d'un individu qui se trouve dans un espace transculturel. Ces exemples ont montré que les directions peuvent se manifester et varier de multiples façons.

Notre thèse complète les réflexions de Shin et Choi portant sur l'espace transculturel : *« l'espace transculturel peut être considéré comme le champ de potentialités infinies […] où […] une « autre » forme de vie est rendue possible […] dans un espace frontalier, tout est indéterminé parce que tout est possible. »* [*SHIN ET CHOI : 2015*]. Dans l'analyse du discours transculturel, il sera désormais incontournable de mentionner la *digression*, la *prolifération*, la *dispersion* ou *l'apeiron transculturae*. Par l'intermédiaire de la transgressivité westphalienne, pourra-t-on alors mieux définir l'espace transculturel ? Dans un tel espace se trouvent des dimensions superposées qui dérivent des expériences psychologique, linguistique ou socioculturelle. L'individu doit alors nécessairement se trouver dans un des états de la transgressivité. Par les interactions entre les espaces superposés – qui se définissent par des conflits, des fusions ou au contraire par des antagonismes – l'individu peut soit transgresser, se disperser, proliférer ou rester dans un état de stase.

Les histoires individuelles des personnages mis en scène dans ces textes nous aident à mieux comprendre notre époque, où la vie commune de plusieurs communautés culturelles et linguistiques dans des espaces transculturels devient de plus en plus répandue. Les processus psychologique, linguistique et sociologique, dévoilés à l'aide de la géocritique, expliquent qu'un simple déplacement physique ou géographique d'un pays à l'autre entraîne des défis complexes qui sont cependant uniques chez chaque individu.

Le but principal de cette thèse était de cartographier l'espace transculturel. À l'aide de la méthode géocriticienne transculturelle, nous avons réussi à ouvrir les voies qu'un individu peut prendre dans un tel espace et d'en révéler les possibles chemins invisibles. Concernant la méthodologie utilisée lors de nos recherches, nous avons constaté que la géocritique était une méthode extrêmement efficace pour établir une grille d'analyse afin de dévoiler l'espace dramaturgique d'une pièce de théâtre au niveau du texte. Cette théorie littéraire pourrait être également utilisée non seulement dans le monde académique, mais aussi au niveau quotidien dans un but pédagogique. La trame de base est déjà donnée par Bertrand Westphal, c'est à l'enseignant maintenant de devenir créatif et de développer sa propre grille d'analyse. Par sa nature pluridisciplinaire et multifocale, la géocritique ouvre aussi la discipline vers de multiples domaines à découvrir et à explorer. Nous avons réalisé au cours de ce projet que chaque dimension superposée peut s'ouvrir à d'autres. Cette méthode littéraire qui sert d'outil d'apprentissage aidera nos enfants à mieux découvrir leur monde ultra-postmoderne, ce monde de plus en plus transculturel.

4 ANNEXES

4.1 Annexe n° 1

Analyse de l'espace représenté

Grille d'analyse –Des espaces dramaturgiques dans le texte et leur dynamique[262]

Espace(s)/ figure(s) spatiale(s) représentés dans le texte	**Espace physique** mimétique, diégétique, « off »	**Espace dramatique** égocentrique	**Espace textuel** description du matériau, architecture textuelle	**Interconnection des espaces** interne externe lieu de rencontre	**Interactions** entre les différents types d'espaces dramaturgiques ; le nœud des espaces : antagonistes en fusion en conflit spécificité de genre, de génération :

Grille d'analyse – Les espaces superposés

Personnages	**Espaces linguistiques**	**Espaces socioculturels**	**Espaces psychologiques**

Grille d'analyse – Le processus de transgression

Sujets de transgression	**Espace interactionnel /cinétique**	**Direction de la transgression** horizontal/ vertical	**Transgressivité** oui /non	**Espace de la transculture** microtransculturel /macrotransculturel/ interculturel

[262] Grille basée sur les catégories d'Hélène Laliberté, voir chapitre portant sur l'espace théâtral.

4.2 Annexe n° 2

Les espaces superposés - Gens du silence

Personnage	**Espaces linguistiques**	**Espaces socioculturels**	**Espaces psychologiques**
Antonio	italophone, peu de français	italien,	Méprisant, mais fier de sa réussite au nouveau monde, triste, enfermé dans sa nostalgie, reproduction du pays natal
Anna	Italophone	italien,	Prisonnière de langue, de la maison et de l'usine, jamais assimilée, ouvrière
Nancy	italo-francophone	italo-québécois, éducation en français	professeur, ambitieuse, désir de sortir de son foyer, rebelle contre le destin féminin, n'est plus une vraie immigrante
Mario	anglophone, francophone	italo-québécois, éducation en anglais,	une barrière de langue et de génération, conflictuel
Zio	Italophone	Italien	Une barrière de la langue, il cherche sa place dans son nouveau monde, il reste solitaire mais plein d'espoir

Des espaces dramaturgiques dans le texte et leur dynamique

Espace(s)/ figure(s) spatiale(s) représentés dans le texte	**Espace physique** mimétique diégétique, « off »	**Espace dramatique** égocentrique interactionnel cinétique	**Espace textuel** description du matériau, architecture textuelle	**Interconnection des espaces** interne externe lieu de rencontre	**Interactions** entre les différents types d'espaces dramaturgiques ; le nœud des espaces : antagonistes en fusion en conflit spécificité de genre, de génération
Maison	mimétique	egocentrique	visible	lieu de rencontre	espace de conflits
Chiuso	diégétique	egocentrique	audible	lieu de rencontre	ni ici, ni ailleurs

Le processus de transgression – espaces dramaturgiques interactionnels

Sujets de transgression	**Espace perçu**	**Direction de la transgression** horizontal/vertical	**Transgressivité** oui /non	**Espace(s) transculturel(s)** microtransculturel /macrotransculturel/ interculturel
Antonio	Québec, Italie	va-et-vient	non	micro
Anna	Italie	-	non	inter
Nancy	Québec, Italie	horizontal, vertical	oui	micro, macro
Mario	Québec	horizontal	oui	micro, macro
Zio	Québec, Italie	-	oon	micro

4.3 Annexe n°3

Grille d'analyse – Les espaces superposés – des espaces dramaturgiques égocentriques

Les Filles du 5-10-15 ¢

Personnage	**Espaces linguistiques**	**Espaces socioculturels**	**Espaces psychologiques**
Kaokab	français	arabo-québécois, quelques années d'éducation en langue française, elle n'est plus libanaise, elle n'est pas encore québécoise, déracinée	adolescente révoltée contre les coutumes familiale, blessée, ambiguïté, psychologie d' « ailleurs », une confusion des deux mondes, courageuse
Amira	français, arabe	arabo-québécois, quelques années d'éducation en langue française, elle est plutôt assimilée au contexte québécois	jeune adulte, introverti, opportuniste, craintive

Grille d'analyse –Des espaces dramaturgiques dans le texte et leur dynamique

Espace(s)/ figure(s) spatiale(s) représentés dans le texte	**Espace physique** mimétique diégétique « off »	**Espace dramatique** égocentrique interactionnel cinétique	**Espace textuel** description du matériau, architecture textuelle	**Interconnection des espaces** interne, externe lieu de rencontre	**Interactions** entre les différents types d'espaces dramaturgiques le nœud des espaces : antagonistes en fusion en conflit spécificité de genre, de génération
magasin	mimétique	égocentrique interactionnel cinétique	(visible sur scène)	lieu de rencontre	espace de conflits
cagibi	espace « off »	égocentrique	non visible	interne	seuil vers le monde intime (Liban)
vitrine	mimétique	interactionnel	-	externe	seuil vers le monde extérieur (quartier, Montréal)

trottoir	diégétique	-	(visible ou audible sur scène)	externe	le monde extérieur

Grille d'analyse – Le processus de transgression - espaces dramaturgiques interactionnels

Sujets de transgression	**Espace perçu**	**Direction de la transgression** horizontal/vertical	**Transgression** oui /non	**Espace de la transculture** microtransculturel /macrotransculturel/ interculturel
Kaokab	Canada, Liban	va-et-vient, hésitation	non et digression	inter
Amira	magasin, quartier	horizontal	non et digression	micro et inter

4.4 Annexe n°4

Grille d'analyse – Les espaces superposés – des espaces dramaturgiques égocentriques

Dragonfly of Chicoutimi

Personnage	**Espaces linguistiques**	**Espaces socioculturels**	**Espaces psychologiques**
Gaston	francophone	franco-québécois, de la province du Québec, d'origine d'une famille pauvre et simple ayant neuf enfants, peu éduqué, mentalité campagnarde	adolescent cherchant son identité, orientation sexuelle contestée, sentiment de culpabilité contesté, meurtrier, sentiment d'infériorité
Pierre	bilingue, anglophone	anglo/franco-québécois, enfant d'un père anglophone et d'une mère francophone	adolescent, sentiment de supériorité, arrogant

Grille d'analyse –Des espaces dramaturgiques dans le texte et leur dynamique

Espace(s)/ figure(s) spatiale(s) représentés dans le texte	**Espace physique** mimétique diégétique « off »	**Espace dramatique** égocentrique interactionnel cinétique	**Espace textuel** description du matériau, architecture textuelle	**Interconnection des espaces** interne externe lieu de rencontre	**Interactions** entre les différents types d'espaces dramaturgiques ; le nœud des espaces : antagonistes en fusion en conflit spécificité de genre, de génération
Le rêve	mimétique	égocentrique	audible	interne	espace de conflits
La forêt	diégétique et off	interactionnel	audible	lieu de rencontre	seuil vers le monde extérieur, espaces en antagonisme

Le sac amniotique	diégétique et off	égocentrique	non-visible et non-audible	interne	seuil vers le monde intime, espaces en fusion

Grille d'analyse – Le processus de transgression - espaces dramaturgiques inter-actionnels

Sujets de transgression	**Espace perçu**	**Direction de la transgression** horizontal/vertical	**Transgression** oui /non dispersion	**Espace de la transculture** microtransculturel /macrotransculturel/ interculturel
Gaston	Espaces du rêve	horizontal, virtuellement vertical	oui et dispersion	micro et inter

4.5 Annexe n° 5

Grille d'analyse – Les espaces superposés – des espaces dramaturgiques égocentriques

Balconville

Personnage	**Espaces linguistiques**	**Espaces socioculturels**	**Espaces psychologiques**
Thibault	bilingue	franco-québécois, probablement scolarisé en anglais, il s'entend bien avec les deux milieux linguistiques	jeune adulte en se débrouillant dans ce milieu bilingue et divisé, il est considéré comme quelqu'un de fou, il vit avec sa mère et rêve de partir un jour de vivre ailleurs
Diane Paquette	francophone	franco-québécois en fréquentant le milieu anglophone, elle parle un peu en anglais,	jeune adolescent qui rêve de l'amour et de travailler, elle est en conflit avec son père, elle aussi rêve de partir
Claude Paquette	francophone	franco-québécois, il parle l'anglais, il travaille depuis treize ans dans une société anglophone	il est l'homme du foyer qui gagne de l'argent pour faire vivre la famille, il perd son travail et tombe dans la dépression
Cécile Paquette	francophone	Franco-québécoise, femme du foyer, elle n'a pas de vie sociale, elle entre en contact avec son voisinage, elle parle l'anglais	elle est solitaire et isolée, elle coincée dans son rôle de femme au foyer, elle ne se plaint pas de sa vie, elle est contente de s'occuper de ses plantes
Johnny Regan	anglophone	il a mené une vie libertine dans le passé étant musicien, il fréquente les bars et se saoule, il ne parle pas en français	il ne travaille pas, il est alcoolique, il a des problèmes de couple, il rêve de pouvoir vivre encore comme musicien, il est agressif

Irene Regan	anglophone	elle a une vie sociale très active, elle participe à des activités politique, elle travaille comme serveuse, elle parle très peu de français	elle est une femme forte et emphatique, elle tolère de moins en moins son mari fainéant, elle soutient également sa voisine malade, elle essaye de faire valoir les intérêts collectifs de son entourage
Tom Williams	anglophone	il fréquente les jeunes de son âge mais passe son temps surtout en jouant de la guitare sur le balcon, il n'a pas de moyen financier pour sortir, il disparaît de temps en temps, mais retourne toujours chez sa mère, il approche Claude Paquette	jeune adulte au chômage au début de l'histoire et rêve de partir à New York, il n'est pas encore indépendant, il doit vivre avec sa mère, son père est absent
Muriel Williams	anglophone	elle vit avec son fils, elle est marié mais son mari n'est pas présent, elle vit avec son fils avec l'argent que le père envoie, elle ne parle pas le français	une femme solitaire qui a été souvent trahie par son mari, elle tombe malade et son état de santé qui l'angoisse

Grille d'analyse –Des espaces dramaturgiques dans le texte et leur dynamique

Espace(s)/ figure(s) spatiale(s) représentés dans le texte	**Espace physique** mimétique diégétique « off »	**Espace dramatique** égocentrique interactionnel cinétique	**Espace textuel** description du matériau, architecture textuelle	**Interconnection des espaces** interne externe lieu de rencontre	**Interactions** entre les différents types d'espaces dramaturgiques ; le nœud des espaces : antagonistes en fusion en conflit spécificité de genre, de génération
les balcons	mimétique	interactionnel, cinétique	visible	externe	antagoniste, en conflit
la rue	diégétique	interactionnel, cinétique	visible, audible	lieu de rencontre	en fusion, en conflit
les escaliers	mimétique	interactionnel, cinétique	visible	externe	en fusion

Grille d'analyse – Le processus de transgression - espaces dramaturgiques inter-actionnels

Sujets de transgression	**Espace perçu**	**Direction de la transgression** horizontal/vertical	**Transgression** oui /non de stase, dispersion, digression, intime	**Espace de la transculture**

				microtransculturel /macrotransculturel/ interculturel
Thibault	Balconville, ailleurs indéterminé	Vertical et horizontal	intime	micro et macro
Claude Paquette	Balconville, lieu de travail	horizontal	intime	inter
Cécile Paquette	Balconville	none	none	inter
Diane Paquette	Balconville, ailleurs indéterminé	vertical et horizontal	oui	micro
Johnny Regan	Balconville, ailleurs	horizontal	intime	inter
Irene Regan	Balconville, lieu de travail	horizontal	intime	inter
Tom Williams	Balconville, ailleurs indéterminé	vertical et horizontal	intime	micro
Muriel Williams	Balconville	none	none	inter

4.6 Annexe n° 6

Le dragon vert (1932-1935)

Grille d'analyse – Les espaces superposés – des espaces dramaturgiques égocentriques

Personnage	**Espaces linguistiques**	**Espaces socioculturels**	**Espaces psychologiques**
Françoise Leberge	francophone	fillette de 12 ans, puis 15 ans, scolarisée en français	une enfance heureuse, pleine de rêve et de jeu, émotionnellement est très attachée à sa cousine, elle vit dans son monde où il rêve de devenir reine d'Angleterre, son comportement est enfantin
Jeanne Morin	francophone	fillette de 12 ans, puis 15 ans, puis jeune fille qui tombe enceinte, scolarisée en français, elle passe la plupart de son temps avec sa cousine, elle s'intéresse beaucoup à l'amour	sa mère est morte, elle vit avec son père protecteur, elle est prématurée, elle a une relation amoureuse et tombe enceinte, elle est « vendue » par son père, elle doit se soumettre à la volonté paternelle et devenir femme d'un jeune homme chinois
William S. Crawford	anglophone, un peu de cantonais	un vendeur de chaussures, un voyageur qui est arrivé de très loin, né à Hongkong des parents anglais, il lie les trois des quatre cultures présentes dans l'histoire, il parle un peu de chinois qui, lui permet de devenir ami avec le Chinois, il aime jouer au poker	il a un regard exogène sur le milieu où il arrive, il a l'esprit ouvert au nouveau monde qui l'entoure
Wong	Cantonais, quelques peu d'anglais et de français	il vie dans son milieu étroit, il est arrivé au pays pour des raisons économiques, en gérant la blanchisserie, son établissement devient un point de référence important aux autres, tout le monde le connais, les gens du quartier ont besoin de	il est obsédé pour apprendre jouer au poker, il devient ami avec le jeune homme anglais, qui lui enseigne ce jeu de carte, il lui est très reconnaissante et lui confie sa blanchisserie en échange

		son service, il vaut apprendre jouer au poker	
Morin	francophone	il est le barbier du quartier, il gagne un peu plus avec son travail à la morgue en rasant des morts, il se saoule régulièrement	il est veuf, alcoolique un père protecteur, il dépense son argent en achetant de l'alcool et se trouve souvent endetté, il règle sa dette en forçant sa fille enceinte avec un inconnu, il est déçu et amer
Charles Bédard	francophone	jeune homme de 15 ans, il vient d'une famille commerçante, il sort avec Jeanne	il est amoureux de Jeanne et à l'âge de 18 la conçois, il ne peut pas rester avec elle
Lépine	francophone	il travaille à la morgue	il est malhonnête, il a une âme abominable et solitaire
Les sœurs chinoises	corporel	elles vivent dans le milieu familial en respectant les traditions chinoises.	elles sont les dispositifs pour représenter un autre monde, sans avoir des personnalités

Lee Wong	anglophone	il est d'origine chinoise, cultivé, vit dans la grande métropole, à Toronto	jeune restaurateur dynamique, en amalgamant des origines chinoises et son caractère cosmopolite

Grille d'analyse –Des espaces dramaturgiques dans le texte et leur dynamique

Espace(s)/ figure(s) spatiale(s) représentés dans le texte	**Espace physique** mimétique diégétique « off »	**Espace dramatique** égocentrique interactionnel cinétique	**Espace textuel** description du matériau, architecture textuelle	**Interconnection des espaces** interne externe lieu de rencontre	**Interactions** entre les différents types d'espaces dramaturgiques ; le nœud des espaces : antagonistes en fusion en conflit spécificité de genre, de génération
La guérite	mimétique	interactionnel	visible	lieu de rencontre, interne, externe	en fusion, en conflit
La rue Saint-Joseph	diégétique et off	égocentrique et interactionnel	audible	lieu de rencontre, externe	antagoniste

Grille d'analyse – Le processus de transgression - espaces dramaturgiques interactionnels

Sujets de transgression	**Espace perçu**	**Direction de la transgression** horizontal/vertical	**Transgression** oui /non de stase, dispersion, digression, intime	**Espace de la transculture** microtransculturel /macrotransculturel/ interculturel
Françoise	Quartier, rue Saint-Joseph	n/a	non	inter
Jeanne	quartier, rue Saint-Joseph	au début de la transgression		inter
Crawford	Hongkong, Québec, Angleterre	horizontal et vertical	oui	micro et macro
Wong	Chine, Québec	n/a	non	inter

Les sœurs chinoises	Chine	n/a	non	n/a
Lee Wong	Toronto	horizontal et vertical	oui	micro et macro

4.7 Annexe n° 7

***Le dragon rouge* (1935-1955)**

Grille d'analyse – Les espaces superposés – des espaces dramaturgiques égocentriques

Personnage	**Espaces linguistiques**	**Espaces socioculturels**	**Espaces psychologiques**
Jeanne	elle devient multilingue, avec son mari, Lee et Jeanne utilisent une interlangue, basée sur le français, l'anglais et le chinois	elle est coincée dans une vie créée par d'autres personnes, elle est isolée, elle ne cherche pas des contacts avec les autres.	enceinte, toujours amoureuse de Charles Bédard, elle est désespérée et souffre à cause de son malheur et de la maladie de sa fille, elle se suicide
Lee	il utilise une interlangue avec sa femme	il est toujours restaurateur et vit en respectant ses coutumes chinoises	il n'est pas heureux non plus, il se tient responsable pour la vie de Jeanne et Stella, il est très attaché à elles, il souffre des différences des deux mentalités
Yukali 1	elle parle japonais, un peu d'anglais	elle est une geisha, rencontre beaucoup de étrangers	elle tombe enceinte d'un officier américain, elle rêve de partir avec lui, il l'a quittée, elle élève seul sa fille, Yukali 2
Yukali 2	elle parle japonais et l'anglais	elle devient mannequin et voyage beaucoup grâce à son métier, elle est attachée à son passé, elle respecte certaines des coutumes de son origine	elle est déçue, elle veut « se venger » pour le destin malheureux de sa mère, elle fait appel à des comportements déplorables de l'être humain
Françoise	auprès du français, elle parle l'anglais	elle rejoint l'armée, elle part pour l'Europe, elle devient quelqu'un populaire, les voyages lui font connaître beaucoup de personnes	elle est une femme courageuse et d'esprit ouvert, elle trouve son bonheur et sa réussite, elle est toujours très attachée è Jeanne et à Stella
Crawford	anglais, chinois	il voyage toujours	il est un vrai nomade, son passé est omniprésent
Un officier américain	anglais	un soldat qui est contraint à voyager et rencontrer d'autres personnes à cause de la guerre mondiale, il passe son temps libre	il est fort possible que c'est à cause de la guerre qu'il devient agressif, il s'enfuit des responsabilités paternelles

		en s'amusant avec les geishas	
Un soldat canadien	anglophone	il veut acheter de nouvelles chaussures pour pouvoir sortir et rencontrer d'autres personnes, il invite même Françoise	une personne qui veut bien s'amuser
Le fiancé de Françoise	-	-	-
Sœur Marie-de-la-Grâce	elle est trilingue, elle parle le français, l'anglais et le mandarin	en tant qu'une religieuse missionnaire, elle a beaucoup voyagé, elle vit pour aider les infortunés	grâce à ses missions religieuses elle porte des regards multifocaux sur son entourage, elle est une combattante et un être humain avec des qualités humanitaires
Un militaire chinois	sans parole	un militaire de l'époque communiste de Mao, il vit pour la révolution chinoise	il dispose d'une âme soumise à l'idée du communisme
Un médecin	francophone	-	-

Grille d'analyse – Des espaces dramaturgiques dans le texte et leur dynamique

Espace(s)/ figure(s) spatiale(s) représentés dans le texte	**Espace physique** mimétique diégétique « off »	**Espace dramatique** égocentrique interactionnel cinétique	**Espace textuel** description du matériau, architecture textuelle	**Interconnection des espaces** interne externe lieu de rencontre	**Interactions** entre les différents types d'espaces dramaturgiques ; le nœud des espaces : antagonistes en fusion en conflit spécificité de genre, de génération
la cuisine	mimétique	Egocentrique, interactionnel	visible	lieu de rencontre	en fusion et en conflit
Hiroshima, Japan	diégétique, off	interactionnel	audible	interne	en fusion
Chine	diégétique, off	cinétique	audible	externe	en conflit
Europe (Army show)	diégétique, off	cinétique	audible	externe	en conflit et antagoniste

Grille d'analyse – Le processus de transgression – espaces dramaturgiques inter-actionnels

Sujets de transgression	**Espace perçu**	**Direction de la transgression** horizontale/verticale	**Transgression** oui /non de stase, dispersion, digression, intime	**Espace de la transculture** microtransculturel /macrotransculturel /interculturel
Jeanne	Toronto	horizontale	de stase	inter
Françoise	Europe, Toronto, Québec	horizontale et verticale	oui	micro et macro
Yukali 1	Japon	n/a	non	inter
Yukali 2	Japon	horizontale	intime	micro
Sœur Marie	Québec, Chine	horizontale et verticale	oui	micro et macro

4.8 Annexe n° 8

Le dragon blanc (1985)

Grille d'analyse – Les espaces superposés – des espaces dramaturgiques égocentriques

Personnage	**Espaces linguistiques**	**Espaces socioculturels**	**Espaces psychologiques**
Françoise	francophone	elle vit au Québec dans un milieu francophone, elle ne voyage plus	elle a peur de voyager en avion, elle fume beaucoup, elle est attachée à Stella, elle est frustrée que son fils vit si loin d'elle
Crawford	anglais, chinois	il est enfoncé dans un milieu des toxicomanes	il est handicapé, un cancre dont la vie a été détruite par la drogue, fâché à cause de sa vie gaspillée
Lee	anglais, chinois	malgré une vie longue à Toronto, il est attaché à ses racines	il est en deuil à cause de la mort de sa fille, il l'enterre en respectant les traditions et les rituels chinois
Pierre Lamontagne	français, anglais	il a quitté son pays natal francophone pour vivre dans un milieu anglophone, il s'est tourné vers une vie plus dynamique	il est artiste, un grand songeur, il est optimiste et il a un esprit ouvert, il aime sa mère Françoise, mais il essaye de s'éloigner de sa famille et vivre sa vie à lui
Yukali III	anglais	elle se trouve dans un milieu étranger, elle est en train de chercher le chemin de son futur	le rencontre avec Pierre change sa vision du monde, elle partage sa culture pour s'approcher aux autres
Philippe Gambier	français	il est toujours en mouvement, il lie l'Europe et le Canada, il partage sa vie entre le sol et l'air et sa maison est le non-lieu, l'aérogare	il est un « sans-abris », perdu et solitaire qui tente d'avoir des relations superficielles et vite faites, comme des cadeaux rapidement achetés à des aérogares.

Grille d'analyse –Des espaces dramaturgiques dans le texte et leur dynamique

Espace(s)/ figure(s) spatiale(s) représentés dans le texte	**Espace physique** mimétique diégétique « off »	**Espace dramatique** égocentrique interactionnel cinétique	**Espace textuel** description du matériau,	**Interconnection des espaces** interne externe	**Interactions** entre les différents types d'espaces dramaturgiques

			architecture textuelle	lieu de rencontre	le nœud des espaces : antagonistes en fusion en conflit spécificité de genre, de génération
L'aéroport	diégétique	interactionnel, cinétique	audible, visible	externe, lieu de rencontre	en conflit
Le cosmos (La constellation)	mimétique	égocentrique,	visible	interne, externe	en fusion
Le jardin zen	diégétique	interactionnel	audible	interne, externe	en fusion
Hong-Kong	diégétique	égocentrique	audible	externe	-

Grille d'analyse – Le processus de transgression - espaces dramaturgiques interactionnels

Sujets de transgression	**Espace perçu**	**Direction de la transgression** horizontal/vertical	**Transgression** oui /non de stase, dispersion, digression, intime	**Espace de la transculture** microtransculturel, macrotransculturel, interculturel
Pierre	Canada	horizontale et verticale	transgression	micro et macro
Yukali 3	Canada	horizontale	transgression	micro et macro

5 BIBLIOGRAPHIE

ALCANDRE, Jean-Jacques, *Théâtre et identité collective. Théâtre et interculturalité* http://u2.u-strasbg.fr/ici/UMB/site/UserFile/File/gepe/Theatre%20identite_Alcandre.pdf

ALTER, Jean. *A sociosemiotic theory of theater*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1990.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1964 [1938].

BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1989 [1957].

BÁRDOSI, Vilmos, Redewendungen Französisch / Deutsch. Thematisches Wörter: und Übungsbuch, Locutions français / allemand. Dictionnaire et livre d'exercices thématique]. (en collaboration avec S. Ettinger et C. Stölting). Tübingen, Francke Verlag, 1992 (UTB für Wissenschaften. Uni>Taschenbücher 1703)

BARTHES, Roland, *Les essais critiques*, Paris, Seuil, 1964.

BARTHES, Roland, *Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

BÄSSLER, Valérie, *Les sacres en français québécois beaucoup plus que de simples décharges émotives,* BAGOLA, Béatrice (éd.) *Français du Canada – Français de France VIII*, Canadiana Romanica, Acte du huitième Colloque international de Trèves, du 12-15 avril 2007, Max Niemeyer Verlag, Tübingen, 2009.

BEDNARSKY, Betty et OORE, Irene (dirs.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois* L'HÉRAULT, Pierre, *L'espace immigrant et l'espace amérindien dans le théâtre québécois depuis 1977.* Montréal, Université Concordia Collection Documents, Halifax, Dalhousie French Studies,1997.

BOUCHARD, Michel-Marc, *L'écriture dramatique, l'écriture scénique*, Programme CLIP ! Théâtre action, Ottawa, 1989.

BOUCRIS, Luc, *L'espace en scène,* Paris, Librairie théâtral, 1993.

BOURAOUI, Hédi, *Les Enjeux esthétiques et idéologiques du transculturel en littérature*, dans « Métamorphoses et avatars littéraires dans la francophonie canadienne », BÉLANGER (dir.), Vanier, L'Interligne, coll. « Amares », 2000.

BOURHIS, Richard, BOUGIE, Evelyne, *Le modèle d'acculturation interactive : une étude exploratoire*, Revue Québécoise de Psychologie, Vol 19(3), 1998.

BRASSARD, Marie,CASAULT,Jean,COTÉ,Lorraine,GIGNAC,Marie,LEPAGE,Robert, MICHAUD,Marie, *La trilogie des dragons*, Québec, L'instant même, 2005.

BROOK, Peter, *Az üres tér* (The empty space), Budapest, Európa Könykiadó, 1971.

CACCIA Fulvio, *Pour la transculture II*, Le Devoir, vendredi 7 janvier, 1994.

CACCIA, Fulvio (dir.), *La Transculture et Vice Versa*, Les Éditions Triptyque, Montréal, 2010.

CAMERLAIN, Lorraine, Jeu : *Revue de théâtre*, n° 26, Montréal, 1983.

CAMPION, Blandine, *Le corps ardent de la compassion Abla Farhoud et l'espace de l'exil*, Le Devoir, Livres, le 18 juillet 1998.

CORMANN, Enzo, *À quoi sert le théâtre* ?, À quoi sert le théâtre?, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2003. LOSCO-LENA, Mireille, *Enzo Cormann : Expériences poélitiques de l'entrée en scène*, *Agôn* [En ligne], Nº 5 : L'entrée en scène, Dossiers, Écrire l'entrée en scène, mis à jour le : 27/01/2013, URL : http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2312, 2012.

DE MARINIS, Marco, *L'expérience de l'altérité*, *Le théâtre entre interculturalisme et transculturalisme*. L'annuaire théâtral, revue québécoise d'études théâtrales, n° 26, p. 84-102, http:/id.erudit.org/iderudit/041396ar,1999.

DELGADO, Pasqual, *Pour un Québec non raciste*, Possibles, vol. 12, n° 13, été, 1988.

DESMEULES, Georges et LAHAIE, Christiane, *Les personnages du théâtre*, Québec, L'Instant même, 2000.

DEVEREUX, Georges, *L'Ethnopsychiatrie,* Ethnopsychiatrica, p. 7-13, La Pensée sauvage, 1978.

DION, R, *Un cas extrême d'hétérolinguisme ?*, TREMBLAY, L, The Dragonfly of Chicoutimi, Dossiers critiquesEditions Les herbes rouges / Théâtre, Montréal, 2005.

DUPUIS, Gilles, *De l'interculturel au transculturel: les écritures migrantes au Québec*, Revue japonaise des études québécoises, n° 6, 15/09/2014.

DUPUIS, Gilles, Transculturalism and écriture migrante, RM Nischik (éd.) History of Literature in Canada : English-Canadian and French-Canadian, Camden House Rochester, NY, 2008.

ELAM, Keir, *The Semiotics of Theater and Drama*, London, Routledge, 2002.

FARHOUD, Abla, *Les filles du 5-10-15 cents*. Carnières-Morlanwelz Belgique, Éditions Lansman, 1998.

FENNARIO, David, *Balconville : a play,* Vancouver, Talonbooks,1980.

FILOZÓFIAI ATLASZ, Atheneum kiadó, 1999.

FISETTE, Jean, *Introduction à la sémiotique de C.S. Peirce*, Montréal, XYZ,1993.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits, vol. II,* Paris, Gallimard, 1994.

FÖLDES Csaba, *Kisebbségi közösségek nyelvének kutatása és a kontaktusnyelvészet mint insztrumentárium*, Eruditio – Educatio, 2006.

GODIN, Jean Cléo et LAFON, Dominique, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, LEMÉAC, 1999.

GODIN, Jean-Cléo et MAILHOT, Laurent, *Théâtre québécois I-II.*, Montréal, Hurtubise HMH, 1988.

GODIN, Jean-Cléo, *Création et réflexion: le retour du texte et de l'auteur*, LAFON, Dominique (dir.) *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, 2001.

GOFFMAN, Erving, *La mise en scène de la vie quotidienne*, vol. 1., La présentation de soi, Éditions de Minuit, Paris, 1973.

GONZALEZ NARANJO, Rocío, *Géocritique et théâtre: un nouveau regard,* LÉVY, Clément et WESTPHAL, Bertrand (dir.) Géocritique: État des lieux, Geocriticism: A Survey, Pulim, Collection Espaces humains, Limoges, 2014.

GRASSIN, Jean-Marie, *Pour une sciences des espaces littéraires, Avant-propos,* (dir.:) WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique Mode d'emploi*, Paris : PULIM, 2000.

GREIMAS, A.J. et COURTES, Joseph, Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage, Hachette, Coll. « Langue. Linguistique.Communication » n° 12, Paris,1979.

GUILLAUMIN, Jean, *Besoin de traumatisme et adolescence,* Adolescence, 3, 1989.

HAMIDA, Thouraya Ben Amor Ben, Erreurs interférentielles arabe-français et enseignement du français, Faculté des lettres et des sciences humaines de Sousse, Synergie Tunisien, 2009.

HARMATH, Erzsébet, Andreï Makine, *Géopoétique d'un écrivain mineur*, thèse de doctorat, Université de Szeged, 2011.

HÉBERT, Chantal et PIRELLI-CONTOS (éds.), *Théâtre, Multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit blanche, 1997.

IMBERT, Patrick (dir.), *Le transculturel et les littératures des Amériques. Le Canada et les Amériques,* Ottawa, uOttawa, 2012.

IRELAND, Susan et PROULX, J.Patrice, *Textualizing the immigrant experience in Contemporary Quebec.* Québec, Introduction.Westport.Praeger Publisher, 2004.

KASPARIAN, Sylvia et M. GÉRIN, Pierre, *« Une forme de purification de la langue : étude des jurons et des gros mots chez des minoritaires francophones, le cas des Acadiens »,* Francophonies d'Amérique, nº 19, 2005, p. 125-138. URI: http://id.erudit.org/iderudit/1005314ar, DOI: 10.7202/1005314ar, p. 126-128

KOVÀCS, Tímea, A kódváltás törvényszerűségei az « optimalitás » elméleti keretében, communication, http://www.nytud.mta.hu/archiv/eloadasok/kovacs121016.pdf, 16/10/2016

KOWZAN, Tadeusz, *Sémiologie du théâtre: Référent et référence,* Paris, Éditions Nathan, 1992.

KÜRTÖSI Katalin: A kétágú nyelv oltára – A kanadai magyar költők kétnyelvűségéről, www.vigilia.hu/200262/kurtosi. 2002.

KÜRTÖSI, Katalin, *Literary Frontiers within a country: Canada*, Space and Boundaries, Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association, volume 4, München, 1988.

LAHAIE, Christiane, *Ces mondes brefs : pour une géocritique de la nouvelle québécoise contemporaine*, Québec, L'instant même, 2009.

LAFFONT, Robert, « Un problème de culpabilité sociologique : la diglossie franco-occitane », Linguistique et société, Langue française, n° 9, Larousse, Paris, 1971.

LAFON, Dominique (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Québec, FIDES, 2001.

LALIBERTÉ, Hélène, *Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique*, L'Annuaire théâtral: revue québécoise d'études théâtrales, n° 23, http://id.erudit.org/iderudit/041350ar, 1998.

LAMORE, Jean, « Transculturation : Naissance d'un mot » Métamorphoses d'une utopie. Éd. Jean-Michel Lacroix et Fulvio Caccia. Paris-Montréal/ Presses de la Sorbonne Nouvelle/Éditions Triptyque, 1992.

LATOUCHE, Daniel, *Le viceversaïsme ou l'envers de l'esthétisme*, Vice Versa, n° 28 de 1990.

LEFEBVRE, Paul, *To keep in touch,* TREMBLAY, L, The Dragonfly of Chicoutimi, Editions Les herbes rouges / Théâtre, Montréal, 2005.

LEHMANN, Hans-Thies, *Le théâtre postdramatique,* Paris, L'Arche, 2002.

LEPAGE, Robert on voice, speech, and Lipsynch (Part 1 of 9), présenté par Theatre Museum Canada le 04/02/2011 https://www.youtube.com/watch?v=8pT_KHH4S8g, 2011.

LEPAGE, Robert on voice, speech, and Lipsynch (Part 2 of 9), présenté par Theatre Museum Canada le 04/02/2011; https://www.youtube.com/watch?v=H1_8qvXbgsI, 2011.

LESAGE, Marie –Christine, La dramaturgie québécoise contemporaine : petits instantanés d'un paysage dramatique en pleine transformation, Pausa 32, n° 32, mai ; p. 45-59, 2010.

LESPERANCE, Chiara, *Une interprétation micropsychanalytique*, TREMBLAY, L, The Dragonfly of Chicoutimi, Editions Les herbes rouges / Théâtre, Montréal, 2005.

LÉVY, Clément et WESTPHAL, Bertrand (dir.) Géocritique: État des lieux, Geocriticism: A Survey, Pulim, Collection Espaces humains, Limoges, 2014.

LOTMAN, Youri, *La structure du texte artistique*, Gallimard, Paris, 1973.

MacDOUGALL, Jill, *La voix de l'autre : réflexion sur le théâtre migrant, l'oeuvre d'Abla Farhoud et sa traduction anglo-américaine,* L'annuaire théâtral, revue québécoise d'études théâtrales, n° 27, http://id.erudit.org/iderudit/041420ar, 2000.

MAGNAN, L-M. MORIN,Ch, *100 pièces du théâtre québécois qu'il faut lire et voir*, Québec, Nota Bene, 2002.

MAILHOT, Laurent, *La littérature québécoise*, Montréal, TYPO Essais, 1997.

MELANÇON, Guy, *Les revues littéraires et culturelles*, Mœubius: écritures/littératures, n° 39, http://id.erudit.org/iderudit/16133ac, 1989.

MICONE, Marco, *Gens du silence*, Montréal, Guernica, 1991.

MIGNON, Paul-Louis, *Panorama du théâtre du XXème siècle*, Paris, Gallimard, 1978.

MONOD, Richard, *Les textes de théâtre*, Cédic, Lyon, 1977.

MORO, Marie Rose, Devenir adolescent lorsqu'on est enfant de migrants, Manuel de psychiatrie transculturelle, Editions La Pensée sauvage, Grenoble, 2004.

MORO, Marie Rose et NATHAN, Tobie, Le bébé migrateur, Spécificités et psychopathologie des interactions précoces en situation migratoire, in Lebovici S. et Weil-Halpern F. (Eds), *Psychopathologie du bébé*, P.U.F., Paris, 1989.

MOSER, Walter, *Transculturation: Métamorphoses d'un concept migrateur*, La Transculture et Vice Versa, (dir.) Fulvio Caccia, Les Éditions Triptyque, Montréal, 2010.

MOSETTO, Anna Paola (dir.), *Théâtre et histoire – dramaturges francophones extra-européens*, GARAND, Caroline, *Histoire et théâtre québécois: un panorama*, Turin, L'Harmattan Italia, ERTEF, 2003.

MOSSETTO, Anna Paola, ViceVersa, pour une nouvelle épique, *Le projet transculturel de Vice Versa*, Bologne, Edizioni Pendragon, 2006.

NAJM Daoud, Glossaire, *Les écritures transmigrantes: l'impact des écritures migrantes sur la littérature Québécoise* FQRSC (2003-2006), projet dirigé par Gilles Dupuis, BOURAOUI, Hédi, *Les Enjeux esthétiques et idéologiques du transculturel en littérature*, dans « Métamorphoses et avatars littéraires dans la francophonie canadienne », BÉLANGER (dir.), Vanier, L'Interligne, coll. « Amares », 2000.

NARAU, Michel, *La revue Dérives et le Brésil. Modifier l'identité continental du Québec*, Globe: revue international d'études québécoises, vol. 14, n° 2, 2011, p. 165-134, ESPAGNE, Michel, *Les transferts culturels franco-allemands*, Paris, PUF, 1999.

NARANJO, Rocío González, *L'espace dans le théâtre*, Université de Limoges, Universidad de Huelva http://www.flsh.unilim.fr/ditl/ESPACE%20THEATRAL.html, (article téléchargé en 2013)

NARANJO, Rocío González, *Géoctritique et théâtre : un nouveau regard*, LÉVY, Clément et WESTPHAL, Bertrand (dir.) Géocritique : État des lieux, Geocriticism : A Survey, Collection Espaces Humains, PULIM, Limoges, 2014.

NEPVEU, Pierre, « Qu'est que la transculture ? », Paragraphes, n° 2, 1989, p. 15-31

NICOLESCU, Basarab, La transdisciplnarté, Manifeste, 1966, http://basarab-nicolescu.fr/BOOKS/TDRocher.pdf

ORTIZ, Fernando, *Cuban Counterpoint : Tobacco and Sugar*, Durham, Duke UP, 1995, p. 408

OUAKNINE, Serge, *Les Rêves menacés de la transculturalité*, dans « Le Québec de demain et les communautés culturelles », Jacques Langlais, Pierre Laplante et Joseph Lévy (dirs.) Montréal, Éditions du Méridien, 1990.

OUELLET François et GREIF Hans-Jürgen, *La littérature québécoise 1960-2000*, Montréal, L'Instant même, 2006.

OUELLET, Pierre, *L'Agora et l'Eskhatia*, La Transculture et Vice Versa, (dir.) Fulvio Caccia, Les Éditions Triptyque, Montréal, 2010.

PAUL-LÉVY, Françoise-SEGAUD Marion, *Anhtropologie de l'espace* , Paris, CGP. 1983.

PAQUET, Dominique, *La dimension olfactive dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

PAVIS, Patrice, *L'analyse des spectacles. Théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris. Armand Colin, 2005.

PAVIS, Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.

PAVIS, Patrice, *Vers une théorie de la pratique théâtrale : voix et images de la scène*, Sillery, Septentrion, 4ème édition, 2007.

PAVIS, Patrice, *Languages of the stage : essays in the semiology of the theatre*, New York, Performing Arts Journal Publications.1982.

PEARSON, Mike, *Site-specific performance,* New York, Palgrave Macmillan, 2010.

PEETERS, Bert, *Le transculturel : Sémantique, Pragmatique, Axiologie*, La linguistique, Presses Universitaires de France, nº 1 (Vol. 39), 2003.

PRIETO, E, *Geocritisime, Geopoetics, Geophilosophy and Beyond*. TALLY, R.T. (dir.), *Geocritical explorations: Space, Place and Mapping in Literary and Cultural Studies*, New York, Palgrave MacMillan, 13-28., 2011.

PRUNER, Michel, *La fabrique du théâtre*, Paris, Nathan, 2000.

PRUNER, Michel, *L'analyse de théâtre*, Paris, DUNOD, 1998.

PRUNER, Michel, *L'analyse du texte de théâtre*, Paris, Les Topos, DUNOD, 1998.

PY, Bernard, *La conversation exolingue et la construction de la langue*, Pratiques sociales et médiations symboliques, GROSSEN, Michèle et PY, Bernard (éd.), Bern, Peter Lang, 1997.

PY, Bernard, *Quelques remarques sur les notions d'exolinguisme et de bilinguisme*, Cahiers de praxématique, 25, 1995.

RAMIREZ, Bruno, *À ma façon (A modo mio)*, La Transculture et Vice versa, Caccia Fulvio (dir.), Montréal, Tryptique, 2010.

RENNER, Zsuzsanna, *Gandhára szobrászata a Kusán-korban*, http://gepeskonyv. btk. elte. hu/adatok/Okor-kelet/Okori.es.keleti.muveszet/index.asp_id=617.html (article télé char gé en 2013)

RYNGAERT, Jean Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Nathan, 2000 [1991].

SHIN, Junga, et CHOI, Yong Ho*, De l'espace transculturel : Le transculturalisme revisité à travers de la littérature migrante du Québec*, French Cultural Studies, Vol. 26(1) http://journals.sagepub.com/doi/pdf/10.1177/0957155814555953, 2015.

SOBIESZCZANSKI, Marcin et LACROIX, Céline, *Spatialisation en art et sciences humaines*, Leuven, Peeters, 2004.

SMART, Patricia, *L'espace de nos fictions quelques réflexions sur nos deux cultures*, Voix & Images, Vol.X.n°1, Automne, 1984.

STRINATI, Claudio, *Esthétique transculturelle, Le projet transculturel de Vice Versa*, Bologne, Edizioni Pendragon, 2006.

SURGERS, Anne, *Scénographies du théâtre occidental,* Paris, Armand Colin, 2007.

TASSINARI, Lamberto, *Sens de la transculture, Le Projet transculturel de Vice Versa,* Actes du séminaire inetnational du CISQ à Rome (25 novembre 2005), Mosetto, Anna Paola et Jean-François Plamondon (dir.), Bologna, Pendragon, 2006.

TODOR Erika Mária, *A kódváltás és az aszimmetrikus kétnyelvűség nyelvpedagógiai összefüggései*, Magyar Pedagógia 105. évf. 1. szám 41-58, Sapientia Erdélyi Magyar Tudományegyetem, 2005.

TREMBLAY, Larry, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Québec, Les Herbes Rouges, 2005.

TREMBLAY, L, *The Dragonfly of Chicoutimi, genèse d'un texte dramatique écrit en français avec des mots anglais, communication de l'auteur, lors de la conférence portant sur la transculturalité*, copie de la version écrite mise à ma disposition par Katalin Kürtösi.

TURTUREANU, Aliteea-Balinea, *Translinguisme et transculture dans l'œuvre de Nancy Huston*, thèse de doctorat, Universitas Napocensis Babes-Bolyai, Cluj-Napoca, 2012.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I.,* Paris, Belin, 1996 [1977].

UBERSFELD, Anne, *Les termes clés de l'analyse du théâtre,* Seuil, Paris, 1996

VAN SCHENDEL, Nicolas, *Nationalité langue et transculture*, Vice Versa, n°27, décembre 1989.

ViceVersa, Vol.1. n°.1, magazine transculturel Bimestriel, Montréal, le Juin 1983

ViceVersa, Vol.2. n°6, magazine transculturel Bimestriel, Montréal, Décembre/Janvier 1985.

VIGEANT, Louise, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia,1989.

VIGEANT, Louise, *Les dessous des préfixes…,* JEU, Scènes et cultures, n°72, 1994.

VISKER, Rudi,T*ranscultural vibrations,* Ethical Perspectives 1: 1994.

WASSERMAN, Jerry (ed), *Modern Canadian Plays*, volume I, 4ème édition, Talonbooks, Vancouver, 2000.

WELSCH, Wolfgang, *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*, Spaces of Culture: City, Nation, World, ed. By Mike Featherstone and Scott Lash, London, Sage, 1999.

WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique. Réel, fiction, espace,* Paris, Les Editions de minuit, 2007.

WESTPHAL, Bertrand, *La Géocritique Mode d'emploi*, Paris, PULIM, 2000.

WIERZBICKA, Anna, *Cross-cultural pragmatics. The semantic of human interaction*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1991.

WILSON, Sheena, *„Multiculturalisme et transculturalisme": ce que peut nous apprendre la revue ViceVersa (1983-1996)*, International Journal of Canadian Studies/ Revue international d'études canadiennes, n°45-46, http://id.erudit.org/iderudit/1009906ar, 2012.

WISNIEWSKI, Bohdan, La signification de l'apeiron d'Anaximandre, Revue des Etudes Grecques, Volume 70, n°329, Paris, 1957.

ZIETHEN, Antje, *La littérature et l'espace*, Arborescences, revue d'études françaises nº 3, http://id.erudit.org/iderudit/1017363ar, 2013.