

IMAGINAIRE DE LA SURVIVANCE ET DU DÉCLIN : À PROPOS DE *JE M'EN VAIS À RÉGINA* DE ROGER AUGER

Jean Valenti

Université de Saint-Boniface

- 492 [O]n observe dans toute société des symboles ou des références névralgiques qui révèlent des dispositions, des sentiments profonds, des (hyper)sensibilités. Ils prennent la forme de malaises, de peurs, de tabous, d'angoisses et, un peu paradoxalement, ils soutiennent aussi des aspirations très fortes, des idéaux, des valeurs dominantes, des croyances, des vérités largement admises qui structurent les visions du monde, nourrissent les identités, commandent les débats publics et inspirent les orientations et les politiques de l'état. (Bouchard 13-14)

Cet article porte sur *Je m'en vais à Régina* de Roger Auger (2007) et aborde cette pièce de théâtre dans le cadre d'une problématique identitaire relative à la question des croyances et des valeurs sociales. Il s'agira de mettre en relief un système de relations et de représentations à fonction axiologique incarnées par son personnel dramatique. Une hypothèse de travail circonscrit l'horizon de notre analyse : la mise en intrigue de cette pièce repose sur certains facteurs et certaines fonctions propres aux *imaginaires collectifs* au sens que donne à ce terme le sociologue et historien Gérard Bouchard.

Outre cette introduction, cet article comporte cinq sous-parties. La première d'entre elles propose un parcours critique qui consiste à situer notre hypothèse de travail dans le cadre des rapports complexes entre la culture, le social et le littéraire. Elle formule aussi une critique à l'égard du partage entre un « théâtre identitaire » et un « théâtre post-identitaire » (Moss 2005, 2010). Ensuite, nous insisterons sur la notion d'*imaginaire collectif* telle que Gérard Bouchard la conceptualise, ce qui permettra de circonscrire les paramètres de notre analyse et d'en fixer le vocabulaire technique. La prochaine sous-partie abordera l'argumentation à la lumière de quelques notions indispensables à sa compréhension pour toute œuvre théâtrale. Il y sera à tour de rôle question de conflit dramatique, de versants intérieur et extérieur de l'action relatifs au double cadre intentionnel et spatiotemporel des personnages (Molino et Lafhail-

Molino 25-26), d'une typologie de l'action proposée naguère par le sociologue Max Weber et mise à profit par Molino et Lafhail-Molino dans leur modèle narratif. Ces quelques concepts permettront de mesurer l'extension de la théâtralité argumentative au sens de « jeu sur des espaces de représentation » (Vignaux 76) dans la pièce de Roger Auger et de comprendre les relations entre les distances psychologiques occasionnées par une image de soi (*ethos*) et les distances sociales (*pathos*) caractéristiques des affrontements entre les personnages dramatiques (Meyer 299). La quatrième sous-partie montrera comment les conflits dramatiques entre les personnages révèlent des schémas culturels capables d'illustrer non seulement le caractère dysfonctionnel de la famille Ducharme, mais aussi la profonde division de la communauté franco-manitobaine elle-même. Quant à la cinquième et dernière sous-partie de cet article avant nos remarques conclusives, l'analyse mettra à contribution plusieurs aspects de la typologie de l'imaginaire collectif (Bouchard) afin de comprendre le jeu de relations et de représentations caractéristiques du conflit au cœur de la famille Ducharme et transposables sur le plan social. Une série de questions complémentaires orienteront alors notre réflexion. Comment les autres membres de la famille Ducharme voient-ils Bernard ? Comment celui-ci perçoit-il notamment ses parents et ses sœurs Julie et Martha ? Quelles conséquences cela entraîne-t-il quant à la distinction entre un *Nous* à résonance franco-communautaire et un *Eux* interprété selon les termes de la traîtrise et de l'assimilation ? Quelles dimensions de l'imaginaire collectif le combat de Bernard sollicite-t-il afin d'assurer une légitimité à la culture franco-manitobaine soustraite de toute influence « étrangère » (sauf celles du Québec et de la France) ? Les réponses apportées à ces questions permettront de mieux comprendre les enjeux relatifs à la mise en récit d'un imaginaire de la survivance et du déclin.

493

ITINÉRAIRE CRITIQUE

Dans un essai consacré à la modernité du théâtre franco-manitobain, J.R. Léveillé formule quelques commentaires sur *Je m'en vais à Régina* de Roger Auger. Il s'agirait d'un « théâtre culture choc donnant droit de cité à la réalité et au parler des gens ordinaires. Un théâtre de la rue, cru sans être vulgaire. Écrit dans un parler populaire, souvent franglais, quand la scène ne se déroule pas en anglais » (Léveillé 347). Ces énoncés proposent à l'attention critique quelques termes clefs qui, suivant certaines modalités encore à définir dans cet article, renvoient chacun à une problématique des rapports entre la culture, le social et le littéraire. Les propos de Roland Mahé sur cette même œuvre théâtrale, recueillis par Léveillé et intégrés à son essai, s'inscrivent également dans cette vaste problématique, notamment lorsque l'ancien directeur artistique du Cercle Molière rappelle à quel titre *Je m'en vais à Régina* constitue « une tranche tellement importante de notre théâtralité ici, de notre aventure théâtrale au Manitoba et au Cercle Molière » (Mahé, cité dans Léveillé 346).¹ C'est que

l'on voyait pour la première fois sur scène une famille de Franco-Manitobains qui avait ses problèmes, ses problèmes d'anglicisation, ses problèmes de classes sociales, qui lut-tait entre son désir d'aller ailleurs refaire sa vie en anglais ou de rester ici et mener une vie un peu en marge de la majorité. On voyait ce que c'était que de vivre dans un milieu minoritaire. (Mahé, cité dans Léveillé 346)

À son tour, Mahé fait référence aux liens entre l'ordre culturel, la sociabilité et la littérature au sens large. Il évoque, en effet, tant des acteurs sociaux (« une famille de Franco-Manitobains ») qu'une série de problèmes relatifs à l'« anglicisation », aux « classes sociales » et aux décisions lourdes de conséquence pour l'avenir de la communauté franco-manitobaine. De part et d'autre, Léveillé et Mahé dessinent les contours d'une esthétique dramaturgique identitaire en des termes analogues, voire complémentaires.

494 On connaît la fortune d'une réflexion sur l'identité dans le discours savant concernant le théâtre francophone du Manitoba (et, plus largement, de l'Ouest francophone canadien). Rares sont en effet les critiques, les commentateurs ou les dramaturges eux-mêmes ayant fait vœu de silence sur le sujet. On en parle à un titre ou à un autre, à propos de tel thème à résonance sociale, de telle référence historique à fonction commémorative, euphorique ou traumatique selon le cas. Par exemple, les recherches de Jane Moss documentent l'importance du drame historique dans le théâtre francophone canadien. Pour mieux comprendre la vision de Moss de ce théâtre, ainsi que les deux grandes tendances qui marquent son évolution du point de vue identitaire, un retour à la scène théâtrale québécoise des années 1960-1970 ne sera pas inutile. On sait qu'une rupture importante s'y opère lorsque l'intelligentsia québécoise en vient à interroger l'idéologie conservatrice et religieuse. Cette remise en question fait en sorte que « le théâtre est devenu un forum pour le débat sur la mémoire collective et l'identité nationale » (Moss, « Jouer des H/histoires » 141). Au moyen de stratégies brechtiennes et antiréalistes, les dramaturges québécois (Ferron, Ducharme, Roussin, Germain) proposent alors nombre de pièces carnavalisées et parodiques qui tournent en dérision le théâtre historique, les « grandes figures de l'Histoire » et, qui plus est, « toutes les formes d'autorité (y compris l'Église) » (141). Mais ce renouveau théâtral ne se limite pas à questionner l'histoire, il consiste surtout à inaugurer « un dialogue entre le passé et le présent qui mène aux revendications politiques » (141). À ce titre, le théâtre québécois des années 1960 et 1970 serait à la fois « contre-mémoriel et métahistorique ». Il proposerait « une réflexion critique sur l'histoire qui participe au grand projet social de cette période, projet qui mène à la révision de la mémoire collective du Québec et à la création d'une nouvelle conscience historique et d'une culture nationale décolonisée » (141). Or, selon Moss, « les dramaturges francophones hors Québec ont également mis en scène leurs mémoires collectives et leurs identités suivant le même processus de démythification et de redéfinition » (145). Cette affirmation permet à Moss de discerner deux grandes tendances dans l'évolution du théâtre francophone de l'Ouest canadien « [a]près la rupture du Canada français à la fin des années 1960 » (145) : soit que le drame historique vise à affirmer l'identité à partir

« d'une version de l'identité collective » (145) largement partagée, soit qu'il « force la communauté à reconnaître la diversité des mémoires et la précarité de l'avenir de la communauté minoritaire » (145). Plus dynamique, cette seconde tendance inciterait même « les communautés francophones minoritaires à forger de nouvelles identités bilingues et interculturelles » (145).

Si l'on s'en tient au Manitoba francophone, Moss donne en référence le théâtre presque entièrement inédit de Marcien Ferland pour illustrer sa première grande tendance. Elle évoque plus précisément *Les Batteux, comédie lyrique* (1983), pièce qui rappelle la « résistance à la fermeture des écoles françaises » (« Jouer des H/histoires » 149), à laquelle on peut ajouter *Au Temps de la prairie* (1986) et *Les Voyageurs* (1995). Elle fait aussi référence à une œuvre de Rhéal Cenerini (2000), *Accorder la rouge*, où il est question de « l'histoire de la famille d'un coureur des bois venu du Québec et son épouse, fille d'un chef penacheguay, à Saint-Jean-Baptiste, Manitoba, entre 1800 et 1999 » (149). Ces œuvres rappelleraient un épisode marquant de la mémoire collective tout en rendant un hommage aux aïeux, mais sans jamais problématiser le passé comme tel.² C'est en ce sens que Moss qualifie ces œuvres de « théâtre identitaire ». Quant à la seconde tendance, Moss la discerne dans *Le Roitelet* (1980) de Claude Dorge. Il s'agit à ses yeux d'une « pièce expérimentale » qui, « loin de glorifier le chef des Métis » Louis Riel, « explore sa vie intime et ses écrits » et, à l'instar de *La Trahison* (première version 1984) du Fransaskois Laurier Gareau presque une décennie pas tard, « refuse la version officielle de la révolte des Métis » (149). Comme cette pièce de Claude Dorge remet en question l'histoire « officielle », elle relèverait d'un théâtre à facture post-identitaire si l'on se réfère aux catégories de Moss. Or, une question vient aussitôt à l'esprit : où importe-t-il de situer *Je m'en vais à Régina* dans le cadre de ce partage entre théâtre identitaire et théâtre post-identitaire? Un autre détour critique nous permettra d'apporter quelques éléments de réponse à cette interrogation.

Quelque vingt ans plus tôt, Ingrid Joubert écrivait que « [l]'observateur attentif au théâtre écrit et joué au Manitoba français décèlera trois tendances principales » (Joubert, « Louis Riel » 129). La première d'entre elles « s'inscrit dans la lignée du théâtre documentaire ou théâtre du quotidien » (129), largement inspiré par une esthétique naturaliste, où la représentation mimétique de la « réalité sociale immédiate, aussi sordide ou intolérable soit-elle » tient le haut du pavé (129). Comme « exemple parlant » de cette première tendance, Joubert propose *Je m'en vais à Régina* de Roger Auger (1975), « qui met en scène le drame de l'aliénation linguistique et culturelle d'une famille franco-manitobaine typique » (129). La deuxième grande tendance, elle, consiste à célébrer « le souvenir d'un épisode crucial du passé collectif devenu légendaire par l'entremise de drames historiques puisant largement dans les conventions éprouvées de ce genre » (129). Sa fonction fondamentale serait avant tout d'ordre « pédagogique et sublimatrice » (129). Joubert discerne en Marcien Ferland son « meilleur représentant ». Elle donne en exemple *Les Batteux* et *Au Temps de la prairie*. Quant à la troisième grande tendance, Joubert la qualifie de « postmoderne »

en ceci qu'elle vise essentiellement à la démythification. Elle fait un « usage du même répertoire collectif que celui des drames historiques traditionnels », à cette différence près toutefois qu'elle tient « à distance un modèle sacralisé, reconnu enfin comme inopérant » (129). Selon Joubert, cette tendance trouve ses représentants les plus dignes de mention en Claude Dorge (*Le Roitelet*, 1980), Rhéal Cenerini (*Aucun Motif*, 1983), Dorge et Arnason (*L'article 23*, inédit, présenté en 1985 au Cercle Molière), Dorge, Durreault, et Tougas (*Avant que les autres le fassent*, inédit, présenté au Cercle Molière en 1987). À l'instar de la carnavalisation des formes dans le théâtre québécois des années 1960-1980, cette tendance s'avère irrespectueuse des « codes thématiques et esthétiques » (129).

À n'en pas douter, les deux dernières tendances décrites par Joubert recourent à celles que Moss attribue aux théâtres francophones de l'Ouest canadien. Quant au théâtre documentaire analogue à l'esthétique naturaliste, il croise en au moins deux points les tendances au sens de Moss. D'abord, il ne répugne pas à faire référence à un passé difficile, voire douloureux (bien qu'il le fasse sur le mode anecdotique, et non sur celui de la reconstitution historique comme chez Marcien Ferland) ; ensuite, il « force la communauté à reconnaître la diversité des mémoires et la précarité de l'avenir de la communauté minoritaire » (Moss, « Jouer des H/histoires » 145), sans recourir pour autant à la carnavalisation des formes comme c'est le cas dans la tendance post-identitaire de Moss. *Je m'en vais à Régina* de Roger Auger (et, plus largement, sa *Suite manitobaine*³) regroupe ces deux fonctions, mais les intègre à une représentation de la contemporanéité, de l'*hic et nunc* social des années 1970. Si cette pièce ne présente pas le caractère pédagogique et sublimant de la seconde grande tendance mise en relief par Joubert, mais reconduit « la diversité des mémoires et la précarité de l'avenir de la communauté minoritaire » si importantes aux yeux de Moss (« Jouer des H/histoires » 145), c'est qu'elle comporte une fonction mixte et renvoie à plusieurs imaginaires (plusieurs mémoires selon les termes de Moss) en concurrence les uns avec les autres. Or, c'est justement le caractère mixte de cette pièce qui relativise la pertinence des deux grandes tendances de Moss (théâtres identitaire et post-identitaire) induites à partir du processus de démythification et de redéfinition propre au théâtre québécois, trop hâtivement plaqué sur le théâtre franco-manitobain (et, plus largement, franco-canadien). À ce titre, *Je m'en vais à Régina* met en scène une tension sociale qui divise entre eux ses personnages sur la question de l'assimilation linguistico-culturelle et qui trouve une résonance à l'échelle de la communauté francophone du Manitoba. Cet antagonisme s'exprime en toutes lettres sur le plan des croyances et des valeurs conflictuelles incarnées par les *dramatis personæ*. Or, comme ceux-ci sont aisément transposables au niveau social, on ne s'étonnera guère lorsqu'Ingrid Joubert souligne la « nature politique » de la pièce de Roger Auger, en insistant plus particulièrement sur « l'ethnocide francophone » mis en scène, sur les « stéréotypes déformants » auxquels on réduit la communauté franco-manitobaine dans les années 1970 et sur le « malaise pathétique et grotesque » ressenti par cette dernière (Joubert, « Current Trends » 120, traduction libre). Dans le même ordre d'idées, Lise Gaboury-Diallo

écrit que si *Je m'en vais à Régina* constitue une référence collective si importante, c'est parce que cette œuvre théâtrale « est la première à traiter d'une famille franco-manitobaine aux prises avec la menace de l'assimilation linguistique et culturelle, la lutte des classes et la vie en contexte minoritaire » (163). Bryan Rivers, lui, dans sa préface à l'édition de la *Suite manitobaine* d'Auger (2007), n'avance pas autre chose, bien qu'il le fasse en des termes qui lui soient propres—ce serait ce dramaturge qui, le premier, aurait « fait le choix délibéré de documenter les vies et les luttes des petites gens ordinaires du Manitoba français » (14). Ces deux derniers critiques discernent même en cette pièce de Roger Auger soit le véritable coup d'envoi du théâtre francophone du Manitoba, soit sa « pierre d'angle » incontestable.⁴ Et pourtant, Moss n'y fait guère référence dans l'article cité plus haut sur la théâtralisation de la mémoire collective. Voilà pourquoi il est difficile d'accorder une légitimité critique à sa thèse qui veut que (1) l'évolution du théâtre franco-manitobain repose sur le même processus de démythification et de redéfinition caractéristique de l'aventure théâtrale québécoise et (2) que ce processus induit une démarcation nette des œuvres dramatiques entre théâtre identitaire et théâtre post-identitaire.

Sur un autre plan, bien que dans le même registre des interprétations et gloses de *Je m'en vais à Régina* citées plus haut, Roland Mahé rappelle la réaction du premier public franco-manitobain aux *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay. Pour donner un ancrage contextuel à ses propos, il convient de signaler que ces premiers spectateurs étaient habitués de longue date à un répertoire français de facture plus conventionnelle, légitimé au plan de l'institution littéraire, sinon en passe de le devenir (en ce qui concerne Ionesco). Molière et Feydeau, la farce savante et le comique grivois, déferlent sur les planches du Cercle Molière depuis fort longtemps. Plus récemment, sont présentées des pièces québécoises (Dubé, Leclerc), puis celles d'une certaine avant-garde des années 1950, Ionesco par exemple.⁵ La connaissance plus ou moins intériorisée de ce répertoire théâtral explique sans doute pourquoi les spectateurs franco-manitobains, à la première représentation des *Belles-Sœurs*, « ont été surpris. Certains choqués même » (Mahé 6). Mais Mahé ne manque pas de souligner que, « en fin de compte, ils étaient très intéressés à ce qui se disait sur la scène » (6). Plus encore, « [l]e langage leur parlait, c'était un langage qu'ils connaissaient ; pour certains, il ressemblait à un langage familier, d'autres l'avaient entendu de la bouche de leurs grands-parents, dont plusieurs étaient originaires du Québec » (6). On ne saurait douter que de tels commentaires renvoient également à une perspective identitaire, nuancée cette fois à l'aune d'une double postulation implicite d'identification (« le langage leur parlait ») et de reconnaissance de soi (« c'était un langage qu'ils connaissaient »), fût-ce seulement en partie. Plus largement, ces catégories d'identification et de reconnaissance impliquent un arrière-plan de croyances, de valeurs sociales, peut-être de surcroît d'idéaux collectifs, si ce n'est de vastes configurations symboliques capables de commander l'adhésion aux institutions, de contribuer à l'approfondissement du lien social ou de le fragiliser. Identification et reconnaissance de soi s'inscrivent de plain-pied dans un imaginaire collectif (ou dans plusieurs) au

sens où nous le décrirons dans la prochaine partie de cet article. On en revient ainsi, bien que par un autre biais, aux rapports entre la culture, le social et la littérature.

S'agissant toujours de *Je m'en vais à Régina*, J.R. Léveillé écrit que le théâtre de Roger Auger « n'est pas une pâle imitation de celui du dramaturge québécois [Tremblay] » (347). Il cite même le critique anglophone Philip Rogers du *Winnipeg Tribune* qui « décèle [dans *Je m'en vais à Régina*] une spécificité embryonnaire » (348) : « [f]or the French in Manitoba, Mr. Auger's play is an indication of the growing trend away from reliance on the culture of Québec and France and towards a more indigenous art » (citée dans Léveillé 348).⁶ Léveillé rappelle par la suite que le critique Rossen Vien situe cette spécificité au plan langagier de la pièce d'Auger : « sans parler du français manitobain où l'on trouve du courant et du moins courant, certaines [de ses] expressions ne seraient pas comprises même à Montréal » (citée dans Léveillé 348).⁷ Du reste, Léveillé remarque que cette « différence langagière, aussi distinctive que l'argot parisien l'est du jocal montréalais ou du chiac acadien, persiste toujours un quart de siècle plus tard » en la dramaturgie de Marc Prescott (348). Dans le même ordre d'idées, Mahé signale que, « pour la première fois », les Franco-Manitobains « entendaient leur langue, ou plutôt leurs langues, car *Je m'en vais à Régina* était vraisemblablement l'une des premières pièces bilingues présentées au pays par une troupe professionnelle » (6). Il n'est pas sans souligner par ailleurs le rôle des *Belles-Sœurs* dans la « genèse » et l'« importance » de la première pièce de Roger Auger, « comme pionnière d'une tradition dramatique francophone au Manitoba » (6). Il signale que les années 1970 « constituèrent une décennie de transition au Cercle Molière, un passage du théâtre classique français et québécois à un théâtre moderne, populaire et professionnel » (6). À cet égard, la pièce de Tremblay a été un véritable « point tournant » (6). Elle « les avait tous inspirés », si bien que, « [j]eunes révolutionnaires que nous étions à l'époque, nous nous sommes dit que oui, c'était non seulement possible, mais nécessaire de faire du théâtre comme cela » (6), sans pour autant faire l'impasse sur la couleur locale.

Parallèlement à cette spécificité langagière indéniable, Mahé remarque que *Je m'en vais à Régina* permet aux « francophones du Manitoba [de voir] leur réalité incarnée sur la scène du Cercle Molière » (6). Selon lui, cette œuvre théâtrale est « [u]ne pièce réaliste, pessimiste aussi qui disait qu'il n'y avait pas d'avenir pour les francophones du Manitoba » (6). Sans aucunement remettre en question cette interprétation, nous dirions plutôt que ce qu'elle renvoie au public est l'expression d'une tension identitaire profonde et irrésolue, responsable de la division entre les personnages et ayant pour cadre la communauté franco-manitobaine. Nous dirions même que cette image s'élève au rang d'une véritable iconicité politico-sociale conflictuelle, tendue entre une série de repères relatifs à la survivance et au déclin culturels (comme on le montrera dans les deux dernières parties de cet article). Si elle mérite une description au plan de l'imaginaire collectif, c'est pour une raison fort simple en son principe : la transposition au théâtre d'un conflit insoluble de nature identitaire permet une multiplicité de résonances (aux niveaux personnel, social, philosophique) qui sol-

licitent chez les spectateurs franco-manitobains un investissement important de la sensibilité. Pour que ces derniers puissent tracer un pointillé entre eux et la scène, de manière durable et au-delà du spectacle comme tel, ils doivent percevoir avec évidence que les mêmes problématiques qui régissent leur rapport à soi et à leur vie sociale ont également prises, amplifiées peut-être mais toujours impératives, à l'échelle théâtrale. Cette dernière affirmation permet de formuler une remarque de portée générale qui s'ajoute aux jugements critiques formulés plus haut sur la distinction de Moss entre théâtre identitaire et théâtre post-identitaire : ces deux grandes tendances ne s'appliquent pas de manière homogène au théâtre franco-manitobain, car ce qu'elles en excluent correspond à l'éclosion même d'une véritable dramaturgie franco-manitobaine. Aussi ces deux tendances constituent-elles un cas de généralisation quelque peu abusive, où l'effort de synthèse (voire de vulgarisation) trouve sa raison d'être au détriment des œuvres elles-mêmes. En d'autres termes, si la réduction à deux grandes tendances marquées (Moss) vise à esquisser un portrait d'ensemble de l'état et/ou de l'évolution du théâtre franco-manitobain, cette explication s'énonce pourtant au détriment de la charge sémantico-symbolique des œuvres elles-mêmes. On ne saurait douter que cette explication fonde sa légitimité sur les acquis d'une histoire littéraire de facture assez conventionnelle, selon laquelle les tendances et les cadres génériques des œuvres, ainsi que les évolutions littéraires sensibles sont souvent tenues pour des principes nécessaires et suffisants. Mais nous croyons que cette explication trouve malheureusement sa raison d'être dans ce qu'elle laisse de côté. Pis encore, cette explication consiste à faire de l'aventure théâtrale franco-manitobaine un décalque de l'évolution théâtrale québécoise. À nos yeux, il s'agit là d'une thèse faible qui ne saurait rendre compte de la spécificité du théâtre franco-manitobain.

499

Une problématique comparative de la culture, du social et du littéraire, telle que l'avons envisagée plus haut en commentant quelques auteurs, gagne à être développée dans un cadre plus conforme à son objet d'étude. Une réflexion sur le champ socio-symbolique, et plus particulièrement une investigation sur l'imaginaire collectif qui, comme on le verra dans la prochaine partie de cet article, renvoie aussi bien à des normes sociales, des traditions, des récits et des identités, que des structures symboliques profondes enracinées dans la psyché (Bouchard 22), nous semble plus pertinente pour aborder les liens complexes tissés entre la culture, le social et le littéraire. S'il est vrai que le théâtre trouve sa place à l'extrême pointe de la culture et de l'activité de l'esprit, c'est qu'il répond aux plus diverses sollicitations humaines (sociologiques, anthropologiques, philosophiques). C'est pourquoi, en dernière analyse, la réduction des œuvres théâtrales à leurs tendances esthétiques provoque une impression d'insuffisance, comme si le processus d'abstraction mis en œuvre pour les expliquer les privait de leur singularité, de leur caractère concret et de leur réalité profonde. Aussi laisse-t-il en suspens nombre de questions essentielles pour quiconque veut comprendre la *force* et l'*impact* d'une œuvre littéraire au sein d'une culture donnée. Par exemple, on pourrait se demander en quoi consistent ces versions de l'histoire auxquelles Moss fait référence. Quelles configurations, quelles structurations sémant-

tiques et symboliques les œuvres dramatiques leur donnent-elles ? Peut-on élaborer *a posteriori* un répertoire des types d'intrigues et/ou de personnages issus de ces configurations et modes de structuration du sens ? Si l'on se doute de la réponse à apporter à ces questions, force est peut-être d'admettre qu'il faut renouveler notre vision du théâtre francophone du Manitoba et d'affiner nos catégories analytiques pour mieux rendre compte de la singularité des œuvres théâtrales, ainsi que de leur ancrage dans une problématique généralisée de l'interdiscursivité (le système des liens entre elles) qui ne s'épuise pas en la description de leurs tendances.

DE L'IMAGINAIRE COLLECTIF ET DES MYTHES SOCIAUX

500 Cette seconde partie de notre article permettra d'aller au-delà d'une description des œuvres théâtrales en fonction de leurs tendances au plan strictement esthétique. En abordant maintenant le concept d'imaginaire collectif tel que défini par Bouchard, nous insisterons sur une série de facteurs symboliques essentiels à toute société dans le temps et l'espace. Ce concept permettra aussi de comprendre jusqu'à quel point toute structuration du champ socio-symbolique entraîne des conséquences culturelles non négligeables à l'échelle de l'individu, de la famille, de la communauté ou de la nation.

Gérard Bouchard remarque que le concept d'imaginaire renvoie souvent, « [d]une façon très générale et trop vague », « à l'ensemble des symboles qu'une société produit et grâce auxquels ses membres donnent sens à leur existence » (21). Ce flou conceptuel dynamique expliquerait pourquoi on ne parvient guère à le distinguer de la notion de culture comme telle. À l'encontre de cette conception, il propose un modèle intégré des imaginaires collectifs, partagé entre deux grandes composantes complémentaires, l'une inscrite dans la non-rationalité et l'autre, dans la rationalité. Plus précisément, tout imaginaire collectif relève d'un univers mental, voire d'une psyché dont les « contenus » inconscients marquent une certaine distance avec les produits de la raison (22). Plus spécifiquement encore, « l'imaginaire collectif se caractérise par le lien qu'il établit entre, d'une part, des réalités familières comme les normes, les traditions, les récits et les identités, et d'autre part, les structures symboliques les plus profondes, celles qui s'enracinent dans la psyché » (22). À ce double titre, les imaginaires collectifs comprennent des représentations symboliques dont l'autorité repose sur un fondement empirique ; ils trouvent leur raison d'être en des « expériences significatives vécues par une collectivité » et un « ancrage non rationnel » (22). Bouchard ne cache pas ce que cette conception de l'imaginaire doit aux travaux séminaux de Gilbert Durand, lesquels remettent en cause « l'empire artificiel de la raison », tout en dénonçant « le refoulement rationaliste et iconoclaste de la présente civilisation » (Durand, cité dans Bouchard 22), à cette différence près toutefois que le sociologue québécois considère imprudent de limiter la théorisation des imaginaires collectifs au seul domaine de la non-rationalité (l'inconscient).

Bouchard distingue quatre dimensions à l'œuvre dans tout imaginaire collectif. Il s'agit d'abord de l'inconscient, c'est-à-dire la sphère de la psyché, des forces primaires au fondement des consciences individuelles et collectives (22). C'est là le domaine « des pulsions et impulsions, des instincts, des émotions profondes », voire de ce que Henri Corbin (1958) regroupait sous le terme d'« imaginal », soit les peurs, angoisses, désirs sexuels, besoin de sacré et de transcendance (Bouchard 23).

Une deuxième dimension des imaginaires collectifs concerne les « substrats cognitifs ». Ce sont « les structures mentales profondes, les grandes matrices transculturelles, souvent anhistoriques, préexistantes à tout contexte, dont plusieurs peuvent être assimilées aux archétypes de Gustav Jung » (23). Pour les expliquer, Bouchard s'en remet à la définition de Claude-Gilbert Dubois : « [l']archétype est le fondement inconscient d'un symbole, donnant naissance à de fortes réactions affectives » (Dubois 217, cité dans Bouchard 23), tout en notant que les archétypes sont des « formes stables, observables dans la plupart des cultures à différentes époques » (23). Il en donne quelques exemples : « le chaos initial, la quête des origines, la création et la fin du monde, l'attrait et la crainte du surnaturel, le nouveau-né sauveur, la métamorphose, le recommencement ou la renaissance » (23-24). Du reste, les substrats cognitifs renvoient à des « couples antinomiques » comme le « pur et l'impur », le « nocturne et le diurne », le « masculin et le féminin », le « bien et le mal » (24). Le sociologue québécois y discerne autant d'images fondatrices, toutes modélisatrices de l'univers culturel à des degrés divers.

501

Une troisième dimension des imaginaires collectifs regroupe ce que Bouchard nomme des « catégories analytiques ». Assez proche de la dimension précédente, cette autre dimension a pour fonction de soutenir la pensée à partir de polarités à la fois générales et courantes telles que celles de la « stabilité et du changement », de la « rupture et de la stabilité », de « l'identité et de l'altérité », du « sacré et du profane », de « l'inclusion et de l'exclusion ». On y retrouve aussi des conceptions et des perceptions de l'espace (haut et bas, est et ouest) et du temps (cyclique, linéaire ou comme constellations d'événements) (24).

La dernière composante du modèle a trait aux « schémas culturels », c'est-à-dire aux « représentations collectives socialement produites et donc davantage articulées au contexte » et aux conjonctures historiques (24). Bouchard fait référence ici non seulement aux « configurations qui nourrissent les visions de soi et des autres, du passé et de l'avenir », mais encore « aux valeurs, croyances (religieuses ou autres), idéaux et normes qui fixent les finalités collectives et guident les comportements », ainsi qu'aux schémas discursifs ou « configurations récurrentes prenant la forme de répertoire » (25). Plusieurs exemples sont proposés de ces schémas culturels, au nombre desquels on retrouve par exemple le cycle millénariste (dont les trois temps forment une structure téléologique : l'âge d'or, le déclin, le retour de l'âge d'or ou la reconquête), et celui de la faute, de l'expiation et du pardon (25). Enfin, les mythes sociaux relèvent également de ces schémas dits culturels. Bouchard remarque que ceux-là s'avèrent « particulièrement influents quand ils sont étroitement arrimés à des

substrats cognitifs et à des archétypes » (25). Il en propose un exemple éclairant, celui de la « thématique du commencement et de la refondation » à l'origine de « la plupart sinon toutes les idéologies révolutionnaires » (25). Il s'agit pour l'essentiel d'une thématique messianique associée « à une marche à suivre vers des horizons exaltants plutôt qu'un saut dans le vide qui susciterait l'angoisse et freinerait les ardeurs » (25).

Ces quatre dimensions permettent à Bouchard de distinguer deux composantes générales au sein de tout imaginaire collectif. La première de ces composantes regroupe les deux premières dimensions (l'inconscient et les substrats cognitifs) de l'imaginaire. De « nature structurelle », elle englobe « les racines des significations, des symboles et des images premières, des catégories structurantes » (26-27). À ce titre, elle relève du domaine de la psyché et des émotions profondes. Quant à la seconde composante, ses deux dimensions sont celles des catégories analytiques et des schémas culturels. Elle implique plutôt des « processus », soit des « constructions discursives, la production sociale et la promotion des significations, images et symboles par des acteurs sociaux souvent en compétition » (26-27). Elle fait ainsi « une large place à la raison (notamment la raison politique et instrumentale), bien que son opération demeure conditionnée par la psyché et l'émotion » (27).⁸

Il convient également de mentionner que ces quatre dimensions organisent un système de relations et de représentations à divers niveaux au sein des imaginaires collectifs. En fait, Bouchard avance que, « dans toute société, l'imaginaire [...] institue et perpétue huit types de représentations qui fondent les relations constitutives d'une culture, certaines plus robustes et plus stables que les autres » (27). Il s'agit des représentations relatives à (1) l'espace, (2) au temps et à la durée, (3) au social, (4) à soi et aux autres, (5) au passé, (6) à l'avenir, (7) à la société ou à la nation et, enfin, (8) « au niveau le plus profond et le plus général, des représentations de l'univers, de la vie et de la mort, de l'ici et de l'au-delà, grâce auxquelles les individus donnent un sens à leur existence » (29).⁹ Nous aurons l'occasion de revenir sur certaines d'entre elles afin de mieux caractériser les conflits dramatiques au sein de *Je m'en vais à Régina* et les représentations véhiculées au plan d'un imaginaire collectif de la survivance et du déclin.

La conceptualisation des imaginaires collectifs proposée par Gérard Bouchard constitue une hypothèse forte sur la structuration du champ socio-symbolique. Elle regroupe et recoupe des phénomènes incompatibles à première vue, enracinés aussi bien dans le terreau de l'inconscient et des émotions profondes que dans l'univers social des récits de la nation, de soi et des autres, de l'affirmation identitaire ou de l'altérité. Tout l'intérêt de la démarche théorique adoptée réside en cet effacement progressif des lignes de démarcation caractéristiques de la division du travail intellectuel en une parcellisation de disciplines universitaires et de champs d'expertise de plus en plus nombreux en sciences humaines et sociales. La démonstration de Bouchard montre bien que ces lignes de démarcation perdent leur raison d'être lorsqu'il s'agit de rendre compte d'un phénomène aussi complexe que l'imaginaire collectif. Aussi ne s'étonnera-t-on pas que celui-ci puisse être appliqué à une grande diversité d'échelles

« qui vont du village à la nation, de la famille à la classe sociale » (29), des forces archétypales aux substrats cognitifs. Le modèle de Bouchard pourrait même être mis à contribution dans plusieurs champs disciplinaires (études littéraires, sémiologie, sociologie, anthropologie, histoire). On comprendra dès lors pourquoi celui-ci affirme haut et fort que « les imaginaires collectifs n'appartiennent pas uniquement à la fiction » (29-30). Bien au contraire, « [i]ls entretiennent toujours un lien avec le réel, un lien très flexible [...], différent de celui qui nourrit la connaissance scientifique » (30).

SCHÉMAS CULTURELS ET CONFLITS DRAMATIQUES

La présente analyse situe ces schémas et ces conflits au sein d'un imaginaire collectif spécifique induit à partir de notre corpus théâtral. Ces schémas culturels et ces conflits narratifs apparaissent analogues dans la mesure où ils renvoient autant à la « vision de soi et des autres, du passé et de l'avenir » qu'aux « valeurs, croyances, idéaux et normes » (Bouchard 25) des personnages mis en scène comme analogons des acteurs sociaux. Plus largement, cette analogie suppose que les schémas culturels impliquent dans toute culture la présence de schèmes discursifs qui peuvent s'élever, d'un point de vue analytique, au rang de « configurations récurrentes prenant la forme de répertoire » (25) dont le trait principal consiste à organiser un système de relations et de représentations aisément reconnaissables aux plans empirique et esthétique (personnage, image, *topoi*, schéma narratif, idéologie, intertextualité). Aussi, pour rendre compte des schémas culturels en jeu dans l'intrigue de *Je m'en vais à Régina*, la notion générale de conflit dramatique (ou narratif) sera-t-elle mise à contribution.

503

Tout conflit dramatique consiste à donner un ancrage argumentatif à la mise en intrigue. Cela entraîne une succession d'épisodes à caractère situationnel et narratif (scènes, actes, tableaux) où personnage, action, espace et temps s'auto-définissent. Les personnages peuvent ainsi se rapprocher les uns des autres au point de former une unité complémentaire ou, au contraire, se distinguer entre eux par contraste, contrariété et/ou opposition. Plus la relation entre les personnages se complexifie, plus leurs croyances, valeurs, idéaux et désirs entrent en ligne de compte, soit ils se recourent et s'accordent, soit ils font les frais d'un conflit.

Ces considérations générales sur le personnage ne sauraient faire l'économie du domaine de l'action. Molino et Lafhail-Molino proposent une distinction entre les versants « extérieur » et « intérieur » de celle-ci (25-26). Le premier versant correspond à une totalité de « faits singuliers » : « l'agent, le type d'action accomplie, le patient—être ou chose sur lesquels a directement porté l'action—, la manière, l'instrument, le lieu, le temps et enfin le résultat effectif de l'action » (25) ; alors que le second concerne plutôt « une intention, qui est proprement l'acte de “tendre vers” le but que poursuit l'agent » (25). La typologie de l'action proposée naguère par le sociologue Max Weber permet de préciser plus avant l'analyse de l'action humaine proposée par

Molino et Lahfail-Molino et son implication pour tout récit. Quatre possibilités sont alors mises en relief : (1) « le sujet agit de façon “rationnelle en finalité” » (26) lorsqu'il en vient à organiser « rationnellement des moyens en vue d'une fin elle-même rationnellement élaborée » (26) ; (2) l'action du sujet est « rationnelle en valeur » lorsque tout ce qu'il entreprend est en accord avec ses croyances (26) ; (3) le sujet agirait de manière « affectuelle » lorsqu'il ne maîtrise ni ses émotions ni ses passions (26) ; et enfin (4) l'action du sujet est dite « traditionnelle » « lorsqu'il ne fait que répéter des actions qui lui sont devenues habituelles parce qu'elles sont imposées par la société » (26). Cette typologie permet de mieux comprendre les formes caractéristiques de l'action, de l'intentionnalité et des jeux de rôles adoptés par les personnages dans les récits.

504 D'autre part, tout conflit dramatique suppose une prise de position par rapport à certains *objets*. Selon George Vignaux, le système des arguments porte en grande partie sur ces derniers qui prennent alors la forme « [d']objets physiques en référence à un réel concret, [d']événements qui se sont produits ou vont se produire, [d']attitudes, de comportements renvoyant à un passé personnel ou au passé d'autrui, [d']opinions enfin, soit qu'elles soient communément admises (valeurs, vérités), soit qu'elles fassent l'objet d'oppositions (débat, controverses) » (59). Ces objets participent d'une argumentation donnée et apparaissent toujours en situation dans les textes dramatiques. Certains d'entre eux font même référence à des « normes stabilisées par l'institution sociale sous forme de systèmes de valeurs, soit à ce que le politique et le sociologique appellent courants d'opinions » (60). L'intentionnalité et les jeux de rôles des personnages portent sur ces *objets*. Si l'on considère de surcroît les valeurs, croyances, idéaux et désirs à l'origine de l'action des personnages, apparaissent alors les contours essentiels de ce qu'on pourrait appeler avec George Vignaux une *théâtralité argumentative*, au sens d'un « jeu théâtral sur les espaces de représentation » (76). Celle-ci correspond à une mise en contexte ouverte (idiosyncrasique, sociale, historique) des *objets* de la représentation. Cette théâtralité argumentative vise à rendre compte de l'ensemble des conditions rhétoriques à l'origine d'un affrontement, d'un conflit en bonne et due forme, engendré par une hiérarchie de valeurs antagonistes à résonances diverses (morale, politique, philosophique). Michel Meyer, à la fin de son monumental *Principia Rhetorica*, remarque qu'il lui « reste à situer la fiction et ses genres propres, comme lieu privilégié du rhétorique » (297). Il propose alors une sorte de précis des genres littéraires suivant l'implication de l'*ethos*, du *pathos*, et du *logos* dans un modèle dit *problématologique* :

Historiquement, la première forme de différence qui problématise l'homme est la distance sociale qui se creuse. Le noble, le prince, le comte, la dame de haute lignée trouvent l'exaltation de ce qu'ils sont, de ce qu'ils veulent être, de ce qu'ils ne peuvent plus être, de leur idéal en somme, dans le langage poétique de l'épopée, avant que le « Je » ne s'exprime pleinement dans la poésie pure. Là, l'*ethos* y parle à l'*ethos* de son *ethos*. (297-98)

Ce serait « [l]e spectacle de l'*ethos social*, du déchirement des passions, du *pathos*, [qui] donne naissance au drame, et c'est l'ère du théâtre. Il surgit dans les périodes

d'affrontements » (298). Meyer conçoit l'argumentation suivant les termes d'un *problème* occasionnant à la fois une *distance psychologique* (*pathos*) et une *distance sociale* (*ethos*), lesquelles peuvent diminuer ou augmenter selon les genres et les conjonctures socio-esthétiques (299). Du reste, problème et distance visent à assurer des positions au sein des situations narrativo-dramatiques, tout en marquant des déterminations, des contrastes et de oppositions de sens au plan argumentatif. On dira donc que, s'agissant de schémas culturels représentatifs d'un imaginaire collectif plus large, conflit et axiologie sont à l'origine de la mise en intrigue dramatique. Le double jeu des *distances* psychologique et sociale, les versants intérieurs et extérieurs des personnages, ainsi que la typologie wéberienne permettent une description plus fine des enjeux relatifs aux conflits dramatiques dans *Je m'en vais à Régina* et de leurs rapports aux schémas culturels caractéristiques de tout imaginaire collectif—et surtout, peut-être, d'un imaginaire collectif dont les pôles symboliques sont ceux de la survivance et du déclin.

CONFLITS ET MISE EN INTRIGUE : *JE M'EN VAIS À RÉGINA* EN TOUS SES ÉTATS

L'analyse qui suit porte sur les conflits dramatiques de cette pièce de Roger Auger en tant que révélateurs de schémas culturels spécifiques à un imaginaire collectif. Aussi s'agira-t-il moins de rendre compte des menus faits et gestes du réalisme social d'Auger (l'intérêt de Ti-Jean pour la culture populaire, les sorties au bingo) que des grands enjeux dramatiques comme tels, mettant tous aux prises les personnages à un titre ou à un autre, opposant leurs valeurs et leurs croyances à partir de dispositifs argumentatifs contrastés.

À ce propos, le premier trait à souligner est l'enracinement des conflits dramatiques au sein de la famille Ducharme.¹⁰ Reconduits de scène en scène, puis de tableau en tableau, les conflits familiaux régissent toutes les interactions entre les personnages, leurs positions respectives au sein de la famille et, plus largement, de la communauté franco-manitobaine. Aussi chaque personnage contribue-t-il à sa manière au développement des agencements conflictuels indispensables à la mise en intrigue de l'action dramatique. Cette véritable saga familiale se développe sur un arrière-plan familial à son premier public. Il s'agit bien entendu de Saint-Boniface. Quant aux autres personnages (Claude Toulemont [un Français récemment immigré au Canada], Walter Letinsky [un anglophone d'origine polonaise] et le mari de Martha Thiessen née Ducharme [un anglophone d'origine allemande]), ils prennent tout leur sens à la lumière de ces conflits familiaux, soit ils y participent à part entière, soit ils permettent de mieux en comprendre les nombreux épisodes antagonistes. En outre, si le réalisme social d'Auger résonne haut et fort sur la place publique, c'est que *Je m'en vais à Régina* s'avère aussi un drame communautaire en ceci qu'il plonge ses racines au cœur d'un imaginaire collectif de la survivance et du déclin, et qu'il propose des

dialogues bilingues et des expressions typiquement franco-manitobaines. Aussi banale que puisse paraître cette affirmation, elle n'implique pas moins l'intégration d'un univers esthétique dans le champ socio-symbolique et linguistique de la culture franco-manitobaine. À ce titre, les conflits familiaux transcendent l'enceinte théâtrale proprement dite et touchent à des enjeux politiques fondamentaux : l'avenir du Manitoba francophone, le rôle du Québec et du Canada à cet égard, le sort réservé à l'Autre comme catégorie ethnique au sein de schémas culturels spécifiques.

D'autre part, si l'on se réfère à la typologie de Max Weber mise à contribution par Molino et Lafhail-Molino dans leur modèle de l'action, le personnage de Bernard Ducharme en incarne deux entrées idéales. D'abord, on peut considérer que son action est « rationnelle en valeur » dans la mesure où tout ce qu'il entreprend est en accord avec ses croyances et ses valeurs ; ensuite, ce personnage agit aussi de manière « affectuelle » puisqu'il ne maîtrise pas toujours ses émotions et ses passions. En effet, il confronte souvent les membres de sa famille au moyen de paroles blessantes, empreintes à la fois d'ironie et de sarcasme. Il ne répugne pas à utiliser des arguments de type *ad hominem* pour insulter ses sœurs (Julie et Martha), ainsi que Walter Letinsky (le petit ami de Julie). À ce titre, Bernard apparaît comme un personnage pétri de contradictions (entre raison et émotion), épris de transcendance et d'absolu (on le verra plus bas) et capables des commentaires les plus mesquins. Ce qui n'est pas sans rappeler certains héros du drame romantique (Hernani, Lorenzo).

Bernard est bel et bien convaincu qu'un grand malheur afflige la communauté franco-manitobaine, en l'occurrence celui de l'assimilation linguistique et culturelle. S'il ne cesse de s'en prendre aux siens, de les haranguer et de semer le désordre (la « chicane ») au sein de l'unité familiale, c'est que ces derniers lui semblent inconscients des problèmes encourus par leur communauté, ou qu'ils n'y accordent qu'une importance secondaire, voire dérisoire. Selon Bernard, leur inconscience et/ou leur manque d'intérêt contribue(nt) dans une large mesure à cette double assimilation. Aussi les versants intérieur et extérieur de son action trouvent-ils leur raison d'être dans cette confrontation continuelle. En revanche, les membres de sa famille font front commun contre lui. Ses parents envisagent même la possibilité de l'expulser du domicile familial (dans l'avant-dernier tableau de la pièce). En d'autres termes, toutes les ressources argumentatives mises en œuvre par Bernard pour convaincre les membres de sa famille du danger qui guette leur communauté se soldent par un échec d'autant plus cuisant qu'il se les aliène tous. Il s'agit d'un autre trait qui le rapproche des héros romantiques comme René, Oberman, et Adolphe, qui combattent aussi l'inertie familiale. Mais contrairement à ces derniers, Bernard n'est pas un « révolutionnaire » ; il défend une vision quelque peu idéaliste de la culture en ce sens qu'il tient pour humiliant et dégradant le bilinguisme qui régit le comportement sociolinguistique des membres de sa famille et de la communauté franco-manitobaine.

Dès la première confrontation avec sa sœur Julie, il explicite le fond de sa pensée et formule des arguments truffés d'émotion et d'insultes par lesquels s'expriment son racisme et sa xénophobie. Lorsque Julie lui dit que son ami intime (Walter Letinsky)

est Polonais et qu'un Polonais « c'est mieux qu'un maudit Français comme ça [Claude Toulemont, copain de Bernard] », notamment parce que Walter est Canadien, Bernard réplique aussitôt : « [s]o what Canadien. C'est quoi des moses [maudits] de Canadiens anglais—des Américains manqués » (Auger 31). À l'occasion d'un repas chez les Ducharme auquel prend part Walter Letinsky, tous les membres de la famille sauf Bernard lui adressent la parole en anglais parce que l'invité ne parle pas français. Cela soulève bien entendu l'ire de Bernard qui ne peut se contenir. Il fait une autre remarque désobligeante à l'intention de sa sœur Julie, à l'effet qu'elle devrait lui parler dans leur langue maternelle, le français (41). Julie le confronte en signalant qu'il n'est plus la même personne depuis qu'il fréquente Claude Toulemont (un Français) (41). On ne peut plus sarcastique, Bernard déclare aussitôt ce qu'il pense de sa sœur et de son petit ami : quel bonheur qu'elle sache toujours parler français en dépit de la fréquentation de ce « paysan-là [Walter Letinsky] » (41). Quant à Raoul, le père de famille, il essaie en vain de calmer son fils en soulignant que le Canada est un pays bilingue (41). À quoi Bernard rétorque que si tel est le cas, Walter devrait apprendre à parler français (41). Mais Raoul ne s'en laisse pas imposer pour autant : Walter a le droit de parler anglais peu importe où il se trouve, n'en déplaît à Bernard. Raoul remarque même que le Manitoba n'est pas le Québec, on ne dit pas ici « au monde ce qu'ils vont parler » (41-42). Julie interrompt brusquement alors son père et qualifie son frère « [d']espèce d'écœurant » (42). Elle est convaincue que Bernard se croit meilleur qu'eux parce qu'il fréquente « ces petits péteux d'Européens » (42). Thérèse Ducharme tente alors de mettre un terme aux hostilités entre son fils et sa fille, mais c'est bel et bien peine perdue, car une fois tous à table Bernard ne peut s'empêcher de commenter le manque de viande. Il précise sa pensée : lorsque qu'un anglophone arrive chez vous, on se doit de le « servir » et il faut qu'on lui parle en anglais (45). Comme celui du héros romantique, l'orgueil de Bernard ne connaît aucune limite. Excédée par les propos de son frère, Julie laisse libre cours à sa colère. Elle signale à quel point celui-ci l'exaspère avec son « moses de français » (45) et elle n'accepte pas l'arrogance de son frère qui se permet d'insulter son « boyfriend » (45). Selon elle, son frère se croit plus intelligent que les autres membres de sa famille depuis qu'il fréquente le Centre culturel et la Société franco-manitobaine (45). Fidèle à lui-même, Bernard en profite pour tourner en dérision sa sœur : il est convaincu que Julie se mariera avec son « Polonais » et qu'elle procréera « des petits Anglais » (45). Plus ou moins impuissants, Thérèse et Raoul assistent à l'altercation entre leurs enfants. Julie signale alors à quel point son frère est « bête », elle lui dit même d'aller au Québec vivre avec les séparatistes (45). Elle n'en peut plus de ces confrontations continues, si bien qu'elle décide de quitter la maison. Elle demande à Walter de la suivre. À la scène suivante, Thérèse dit sans ménagement à son fils qu'il devrait « avoir honte » de s'être si mal comporté au repas (47). Celui-ci explique alors le fond de sa pensée : « [o]n est en train de se faire assimiler à tous les jours. Si on se bat pas pour nos droits, il y en a plus un de nous autres qui va parler français dans dix ans » (47).

Cette brève analyse met en relief tous les éléments du conflit au sein de la famille

Ducharme, ainsi que les positions respectives de chacun de ses membres à cette jonction de l'intrigue. La théâtralité argumentative porte sur plusieurs objets : les grands enjeux politiques de la communauté franco-manitobaine (assimilation linguistique et culturelle, extinction éventuelle de la langue française), la xénophobie, le comportement conflictuel des uns et des autres, les acteurs sociaux *in presentia* ou *in absentia* (la famille Ducharme, les Franco-Manitobains, un Français, un Canadien d'origine polonaise, les Canadiens anglais et les Québécois) et les institutions locales impliquées (le Centre culturel et la SFM—il sera également question plus loin du Collège de Saint-Boniface et de l'école anglophone). Tous les personnages impliqués explicitent les versants intérieur et extérieur de leur action par le biais d'échanges dialogués où fument des paroles malveillantes, des insultes, des mises en garde et des rappels à l'ordre autoritaires. Du reste, cette théâtralité argumentative déploie tout un système de relations entre les personnages et les institutions franco-manitobaines. Il en découle un ensemble de représentations relatives aux positions respectives de

508 chacun d'entre eux à partir de leurs croyances et de leurs valeurs. Nous y reviendrons dans la dernière sous-partie de cet article afin de mieux les caractériser au plan des schémas culturels en jeu, ainsi que du schème imaginaire du déclin et de la survivance.

Par ailleurs, il est intéressant de noter qu'une asymétrie marque ce conflit familial et social. Bernard et Julie s'opposent en argumentant sur les mêmes objets (langues française et anglaise, comportements légitimes à adopter vis-à-vis de celles-ci, rôles à leur imputer au sein de la famille comme dans la communauté, opposition des élites et des petites gens), alors que les réactions de Mme Ducharme sont plutôt motivées par des considérations de bienséance et une vision du rôle de son mari comme figure d'autorité familiale : « C'est là que tu [Raoul] dis quelque chose. T'aurais pu parler bien avant ça » (47). On peut considérer cette asymétrie représentative des forces d'opposition en jeu et d'un certain laxisme vis-à-vis d'une implication sociale considérée comme absolument nécessaire par Bernard. Si l'action de ce personnage est « rationnelle en valeur » (elle épouse ses croyances et ses valeurs profondes) et « affectuelle » (il ne maîtrise pas ses émotions), il en va de même pour sa sœur Julie, ainsi que pour sa mère Thérèse Ducharme, mais celle-ci situe ses croyances et valeurs à ce qu'elle perçoit comme un niveau supérieur à celui des considérations sociopolitiques de son fils, au niveau de la bienséance et du rôle du père au sein de la famille, comme si elle essayait désespérément de maintenir l'ordre familial. À ce titre, l'action de madame Ducharme est « traditionnelle » au sens de Weber, c'est-à-dire imposée par la société. En ce sens, l'asymétrie entre les personnages signalée plus haut se double d'une opposition masculin-féminin, elle aussi porteuse de dissensions. Les femmes apparaissent ainsi comme gardienne de l'ordre social. Au quatrième tableau, ce seront encore des considérations relatives à un modèle traditionnel de la famille qui motiveront les paroles suivantes de Thérèse adressées à son fils : « [t]u iras à Montréal si nous autres on n'est pas assez fin pour toi » (90), mais en cette affirmation référence est aussi faite au politique puisque Montréal s'avère le lieu de prédilection

des « séparatistes » aux yeux de madame Ducharme. Du reste, ce conflit dramatique insoluble qui oppose les membres de la famille donne aussi lieu à un jeu nuancé des distances psychologique (*pathos*) et sociale (*ethos*). Entre Bernard et Julie, ces distances atteignent à leur plus grande amplitude, alors qu'elles sont moins importantes en ce qui concerne leurs parents et Bernard à ce point de *Je m'en vais à Régina*. Elles vont cependant devenir plus importantes au fil de la pièce et culminer en la décision des parents d'expulser leur fils du domicile familial. Mais il ne partira pas, c'est plutôt Julie qui quittera Saint-Boniface pour Régina et ce, de son plein gré et afin d'y rejoindre Walter Letinsky. Si elle envisage de quitter le domicile familial, c'est qu'elle n'est plus capable de souffrir la « chicane » et les excès de comportement de son frère qui cherche toujours à imposer sa vision de la vie « en français » en se moquant des membres de sa famille et en les insultant.

À ce point de notre analyse, il convient de signaler que tous les autres épisodes de ce conflit à ancrage familial et social exacerbent à un titre ou un autre cette situation dramatique de base, ainsi que son système de relations et de représentations au plan des croyances, des valeurs et des objets de la théâtralité argumentative. En effet, lorsque Martha Thiessen (fille aînée de la famille Ducharme, mariée de son état civil et mère de deux enfants) arrive chez ses parents, en prévision d'une sortie au Bingo en compagnie de sa mère et de Ti-Jean, Bernard sort le grand jeu en s'adressant à celle-ci : « [m]onsieur votre frère [Ti-Jean] n'a pas encore ses jetons qui le conduiront dans les hautes sphères de la gloire » (53). Madame Ducharme impute ce comportement moqueur aux relations douteuses de son fils. Elle en vient même à signaler l'influence néfaste de Claude Toulemont sur le comportement de son fils. C'est qu'on ne comprend plus Bernard depuis que ce Français est devenu son ami (53). La thématique du racisme et de la xénophobie refait surface ici dans l'argumentaire de Thérèse, tout en marquant une forte distance psychologique et sociale vis-à-vis de l'Autre. Les enfants de Martha entrent à leur tour et ils s'adressent en anglais à leur grand-mère. Ceux-ci voudraient passer la soirée avec « uncle Bernie » (Bernard), mais leur mère s'empresse de refuser leur requête. En outre, elle leur dit de cesser de manger des friandises. Comme toujours, la réaction de Bernard ne se fait guère attendre. Il conseille à sa sœur Martha de ne pas trop « chicaner » ses enfants, car cela risque de leur donner des « complexes » (55). Martha lui intime fermement de ne pas se mêler de ce qui ne le regarde pas (55). À quelques échanges dialogués d'intervalle, elle revient à la charge, car elle n'apprécie pas la manière dont son frère la regarde. Elle en profite alors pour s'en prendre aux Canadiens français qui, selon elle, sont tellement imbus d'eux-mêmes qu'ils se croient plus intelligents que tout un chacun (55). Bernard lui réplique en disant que les Canadiens français de ce côté-ci de la rivière Rouge ne sont pas tous des « traîtres » et des « assimilés » (55). Julie se joint à eux et remarque que son frère cherche toujours la « chicane ». Martha s'en prend alors à une des institutions phares de Saint-Boniface : le Centre culturel franco-manitobain. Elle considère que ce ne sont que des « séparatistes » qui y « vivent dans leur petit Québec » (56). Cette affirmation met Bernard hors de lui, il dit à sa sœur Martha qu'elle aurait dû être plus

« séparatiste » elle aussi et il ajoute avec sarcasme qu'en raison de son mariage à un anglophone ses enfants ne parlent ni ne comprennent le français (56). Julie remarque que cela n'a aucune importance. La théâtralité argumentative abordant la question de l'exogamie, on comprend pourquoi l'atmosphère tourne encore une fois au vinaigre, même les enfants de Martha ont leur mot à dire. La petite Sandra demande alors pourquoi tout le monde crie et son frère Kevin lui répond sans ambages : « [e]verybody's always yelling. That's how these frogs are » (56). Il reçoit aussitôt une gifle de sa mère, qui lui demande si c'est ce qu'on lui enseigne à l'école. On revient encore une fois à la problématique de la xénophobie, mais cette fois sous le rapport de l'éducation.

510 Au troisième tableau, Julie apprend que son copain Walter Letinsky sera transféré soit à Régina, soit à Edmonton. Ce départ éventuel la bouleverse hors de toute commune mesure, elle ne comprend pas pourquoi Walter ne lui en a pas touché un mot auparavant. Ils en viennent à se chamailler et, à la fois confuse et colérique, elle le quitte sur ces paroles peu équivoques : « [g]o to hell » (65). De retour chez elle, elle déverse sa colère sur tous. Elle exige qu'on lui fiche la paix ; elle déplore l'habitude de jouer au bingo, de toujours chercher querelle à autrui et de s'obstiner sans cesse. Tout cela l'exaspère au plus haut point (68-69). L'humeur colérique de Julie convainc Raoul qu'une dispute est survenue entre sa fille et son petit ami Walter. Quant à Thérèse, elle impute la réaction de Julie à ce « mooses de Galicien-là » (69).

Au quatrième tableau, Thérèse prend bel et bien conscience que Julie n'est plus elle-même. Depuis le départ de Walter pour Régina, sa fille ne dort plus et ne se nourrit plus. Elle manque même d'aller travailler (73). Mais ce que Thérèse condamne le plus, c'est que Julie compte désormais parmi ses fréquentations Claude Toulemont, ce « vrai fin-filou » (73). Par ailleurs, Thérèse n'est pas sans jeter aussi le blâme sur son fils pour expliquer la grande lassitude de sa fille. Madame Ducharme considère même de dire à Bernard de quitter le domicile, car il ne laisse plus une seule minute de répit à Julie (73). À la huitième scène, Julie réitère auprès de sa mère son mal à l'âme : « [t]out le monde ici est toujours en train de se chicaner. On peut plus avoir la paix. C'est rien qu'une chicane après l'autre. Vous passez votre temps devant la teevee ou partis au bingo. C'est tout ce que vous faites. Ça, puis vous chicaner » (79). S'ensuit une confrontation entre elle et sa mère. Celle-ci l'interroge tour à tour sur ses rentrées tardives, son manque d'assiduité au travail, Claude Toulemont. Elle est convaincue que sa fille serait moins fatiguée si elle se mettait au lit de bonne heure plutôt que de trainer dehors le soir (81). Piquée à vif, Julie lui laisse savoir qu'on n'est ni à la « confession », ni dans un « camp de concentration » (80), puis elle l'informe qu'elle a laissé son travail et qu'elle compte quitter Saint-Boniface dans les meilleurs délais. Bouleversée, Thérèse est convaincue qu'il s'agit d'une plaisanterie de mauvais goût, elle ne peut comprendre pourquoi sa fille voudrait quitter le domicile familial. Thérèse pense qu'il faudrait en reparler à tête reposée, mais Julie demeure résolue : elle quittera bientôt Saint-Boniface. Encore une fois, Thérèse impute le blâme à autrui, à Walter cette fois-ci, ce « petit maniganceux » (83). Dans les arguments subséquents

de madame Ducharme, le modèle familial entre en ligne de compte sous plusieurs rapports. Celle-ci se demande ce que sa fille pourra bien faire à Régina puisqu'ils n'y connaissent personne, que ce ne sont que des Anglais et des Ukrainiens qui y demeurent (83). Mais Julie ne change pas d'idée pour autant ; elle déclare préférer les Anglais et les Ukrainiens aux Canadiens français, et surtout à ce « moses » de Saint-Boniface (84). Jean dit alors à sa nièce qu'elle se devra d'entrer en contact avec une connaissance à lui une fois à Régina, un dénommé Maurice, marié à une cousine à Thérèse et à lui (84). À bout d'arguments, madame Ducharme laisse savoir à sa fille que si elle ne trouve pas de lait écrémé dans la capitale de la Saskatchewan, elle n'aura qu'à prendre du lait « 2 % O.K. » (85). Dans ce quatrième tableau, la distance sociale et psychologique de Julie à l'égard de sa famille est à son comble.

Lorsque Bernard apprend le départ imminent de sa sœur par l'entremise de Jean, il est convaincu qu'elle s'exile « au milieu de rien » et qu'elle va retrouver son « Polonais » Walter Letinsky (88-89). Ses parents lui disent de descendre au sous-sol parce qu'ils souhaitent s'entretenir avec Julie. Face à l'attitude ironique et moqueuse de son fils, Thérèse ne ménage pas ses mots. Elle remarque qu'il se croit plus intelligent qu'il ne l'est en réalité. Elle regrette même de l'avoir envoyé au Collège de Saint-Boniface. Elle croyait à tort qu'il deviendrait un « homme » (89). Raoul impose alors et enfin (aux yeux de son épouse) son autorité. Il croit même qu'il aurait dû le faire depuis longtemps. Il exige de Bernard un comportement plus mature. Il veut une fois pour toutes la paix dans sa maison. Il en vient alors à dire à son fils qu'il devra quitter le domicile familial (90). Thérèse appuie sans réserve son mari ; elle surenchérit en signifiant à Bernard de déménager au Québec, à Montréal, car elle veut également la paix (90) en sa demeure. Estomaqué, Bernard croit que ses parents plaisaient, mais ils sont sérieux. En allant au sous-sol, il ne peut s'empêcher de leur dire qu'ils le font « chier » (90).

Acceptant avec résignation le départ leur fille, Thérèse et Raoul tombent en pleine rêverie mélancolique. Ils évoquent alors le passage des années, les différences entre eux et leurs enfants, le cœur à l'ouvrage de leurs propres parents, la dépression, la sécheresse multipliant les difficultés déjà grandes, le manque criant d'argent (91-92). Le conflit au plan des valeurs et des croyances politiques évolue vers un drame de la filiation et de la désorganisation familiale au sens où Julie quittera sous peu le domicile familial pour les motifs évoqués plus haut. Mais il ne cesse pas pour autant d'être un conflit à résonance politique, car le départ d'un membre de la communauté s'avère dans certains cas—et certainement dans celui-ci—une véritable tragédie.

Au cinquième tableau, lorsque Julie est sur le point de partir, Raoul veut lui offrir de l'argent, mais elle refuse puisque ses épargnes lui permettent de quitter Saint-Boniface sans soucis monétaires, du moins pour le moment. Thérèse laisse alors libre cours à sa tristesse : elle dit à sa fille qu'elle est la plus jeune, que la maison sera « trop grande » sans elle et que personne ne l'aidera quant aux tâches ménagères. Raoul demande à sa femme de se taire, sinon ils vont tous « pleurer comme des veaux » (104). Puis père et mère quittent la maison pour rendre visite à leur fille Martha à

l'hôpital dont la grossesse présente des complications. Auparavant, Bernard avait offert à Julie un cadeau en guise d'adieu, mais non de réconciliation, de la littérature québécoise et française : Hébert, Hugo et Baudelaire.

REPRÉSENTATION DES IMAGINAIRES COLLECTIFS : ANCRAGES ARGUMENTATIFS, CONFLITS FAMILIAUX ET SCHÉMAS CULTURELS

512 Selon Gérard Bouchard, tout imaginaire collectif, on l'a vu plus haut, « institue et perpétue huit types de représentations qui fondent les relations d'une culture, certaines plus robustes que les autres » (27). Le conflit à la fois familial et social de *Je m'en vais à Régina* insiste sur plusieurs d'entre elles. Il s'agira ici de passer en revue les plus importantes par rapport à notre corpus dramatique, en commençant par les représentations du social relatives aux « perceptions que les individus entretiennent de leurs pairs, de la structure sociale, des institutions et des détenteurs du pouvoir » (28).

Cette analyse a mis en relief les positions de chacun des personnages quant aux objets principaux de la théâtralité argumentative : l'assimilation linguistico-culturelle et le départ imminent de Julie pour Régina. Il en découle un système de représentations que les personnages se font les uns des autres. À l'évidence, Bernard est très mal perçu par les membres de sa famille. Raoul et Thérèse Ducharme, Julie et Martha multiplient les commentaires négatifs sur sa manière d'agir, ainsi que sur ses croyances et ses valeurs identitaires. Son intransigeance quelque peu sectaire quant à l'importance et à l'usage de la langue française suscite leur désapprobation et leur colère. De plus, à l'exception de Raoul (et de Bernard, bien entendu), les membres de la famille critiquent haut et fort les élites franco-manitobaines auxquelles adhère sans réserve Bernard. Julie et Martha croient que leur frère se pense plus intelligent que tous. On lui dira même d'aller rejoindre les « séparatistes » de la Belle Province. On comprend, en outre, pourquoi Madame Ducharme regrette de lui avoir fait poursuivre ses études au Collège de Saint-Boniface. On a vu qu'elle croyait que cette institution postsecondaire aurait pu faire un « homme » de son fils. Raoul, pour sa part, insiste sur le caractère bilingue du Canada, c'est d'ailleurs pourquoi il pense qu'il est loisible à Walter Letinsky de parler anglais où il le souhaite. Aux yeux de Raoul, on ne saurait obliger quiconque à parler telle ou telle langue, comme c'est le cas au Québec pour le français. Ce qui laisse croire que Bernard prend cette province comme modèle, ou du moins qu'il s'y identifie, tandis que son père s'en distancie de manière péremptoire.

Par ailleurs, madame Ducharme considère Claude Toulemont intelligent bien qu'il soit un Français—ce qui en dit long sur ses sentiments sur la France. Elle laisse entrevoir sa grande déception quant à l'ascendant que Claude exerce sur son fils ; on

ne comprend plus ce que celui-ci dit depuis qu'il a noué une amitié avec ce Français. Vers la fin de la pièce, c'est plutôt un sentiment de méfiance qu'elle nourrit à l'égard de Claude Toulemont. En effet, elle ne voit pas d'un bon œil le fait que Julie le fréquente, elle croit même qu'il est malhonnête et qu'il abuse de la confiance de sa fille. Julie signale, quant à elle, que son frère a changé du tout ou tout depuis qu'il fréquente ce « petit Français » et ces « petits péteux d'Européens » (42). Même les enfants de Martha ont leur mot à dire. Le jeune Kevin constate que les Francophones crient toujours lorsqu'ils s'expriment. Il en vient même à les comparer à des grenouilles.

Quant à Bernard, il perçoit tout aussi négativement les membres de sa famille et les Canadiens anglais qui se prennent tous pour des Américains. À plusieurs reprises, il fait référence à Walter Letinsky par le biais de termes à connotation péjorative : « ce paysan-là », ce « Polonais » (45) de Galicie (région au sud-est de la Pologne, à l'ouest de l'Ukraine). Il le rabaisse à tout propos, voire il le réifie en utilisant le démonstratif « ça », tout en laissant planer une insinuation sur la nature servile des membres de sa famille. Il est convaincu que ses sœurs sont des « traîtres » à la cause du Manitoba francophone et des « assimilées » à la culture anglo-américaine : Julie en viendra à marier son « Polonais » et à faire des « petits Anglais » (45), alors que Martha a déjà épousé un Canadien anglais d'origine allemande et ses enfants ne parlent pas français. Du reste, lorsque Bernard apprend le départ imminent de sa sœur Julie pour Régina, il remarque qu'elle s'exile dans un « *no man's land* » afin de rejoindre son « Polonais » (88-89). Ainsi, Bernard refuse d'être un « traître » en pliant l'échine face à l'assimilation culturelle et linguistique. Il entend préserver à tout prix la culture francophone, l'extirper de toute influence étrangère, sauf celles de la France et peut-être du Québec. Cette problématique est rejetée par tous les membres de sa famille.

On conçoit aisément que ces représentations de soi et des autres « fondent une dynamique identitaire d'inclusion et d'exclusion s'exprimant dans un rapport Eux-Nous » (Bouchard 228). Cette dynamique renvoie à divers marqueurs symboliques que nous avons mis en relief à partir de la théâtralité argumentative et du jeu des distances psychologiques et sociales inhérentes à tout conflit dramatique. Rappelons seulement que celui-ci éclate au sein de l'unité familiale, mais qu'il ne s'y épuise aucunement, car il implique également un Français, des Canadiens anglais d'origine polonaise et allemande, des Canadiens français, les « gens de l'autre côté de la rivière [Rouge] », des Québécois. Cette polarité Eux-Nous divise les forces en présence sur la base de traits identitaires tous liés à la langue. Les personnages polonais et allemand sont associés aux anglophones parce qu'ils ont renoncé à leurs langues d'origine, parce qu'ils se sont laissés assimilés. De la même façon, le type français est associé aux Franco-Manitobains par la langue. Cette tension Eux-Nous fonde la théâtralité argumentative de *Je m'en vais à Régina* et le jeu des distances sociales et psychologiques entre les *dramatis personæ*. Il est intéressant de noter que cette polarité est réversible selon le point de vue adopté par les personnages sur les objets de la théâtralité argumentative. Selon Bernard, le Nous intègre d'abord tous les francophones du Manitoba, puis plus sélectivement ceux d'entre eux qui ne sont ni des

« traitres » ni des « assimilés », et enfin les élites, les détenteurs du pouvoir symbolique caractérisés dans la pièce par des institutions (le Centre culturel, la SFM et le Collège de Saint-Boniface), ainsi que des territoires (le Québec et la France, encensés pour leur culture lettrée [on a vu que Bernard offre à sa sœur un cadeau lorsqu'elle quitte le Manitoba, une sélection d'œuvres littéraires : Hébert, Hugo et Baudelaire ; il a aussi lu un roman de Boris Vian que lui a prêté Claude Toulemont et l'a trouvé « au bout » [vraiment bien, génial], Auger 30]).

Quant à la famille Ducharme, madame Ducharme se méfie du Français Claude Toulemont et du Canadien anglais d'origine polonaise Walter Letinsky, alors que Julie et Martha s'en prennent autant aux Européens qu'aux détenteurs du pouvoir symbolique (aux élites) dans la communauté franco-manitobaine, le Centre culturel, la Société franco-manitobaine, le Collège de Saint-Boniface. Enfin, Raoul critique ouvertement le Québec et ses politiques en matière de langue.

514 En outre, la polarité Eux-Nous implique souvent « [d]es représentations de l'avenir par le biais d'orientation, de finalités ou de projets collectifs, d'utopies, de dystopies ou de toute autre forme d'anticipation. Le sens d'une mission collective, providentielle ou autre, est une figure courante de ces représentations » (Bouchard 28-29). À ce propos, Bernard insiste surtout l'assimilation linguistique et culturelle qui érode la culture francophone du Manitoba. Comme il considère que les « moses » de Canadiens anglais sont des « Américains manqués », il redoute que le même sort attende les Francophones du Manitoba s'ils ne se battent pas pour leurs droits linguistiques (Auger 47). Il insiste sur l'urgence de la situation et ne manque jamais de marquer sa désapprobation face à l'inertie des membres de sa famille et à leurs choix de vie. Quant à l'avenir, il apparaît de plus en plus noir à ses yeux, tant il est vrai qu'au rythme où se propage l'assimilation « il y en a plus un de nous autres qui va parler français dans dix ans » (47). L'avenir semble donc bouché, voire inexistant si l'on n'intervient pas au plus vite.

Quant aux autres membres de la famille Ducharme, ils tendent à se replier sur eux-mêmes et à envisager la situation soit du point de vue familial (Raoul et Thérèse Ducharme), soit de celui de leur avenir personnel (Julie) et, dans l'un comme dans l'autre cas, sans grand intérêt pour le devenir de leur communauté. Selon madame Ducharme, ce qui leur importe surtout, c'est de retrouver le « calme » et de vivre une vie familiale épanouie sans « chicane », soustraite une fois pour toutes au désordre que Bernard y sème sans discontinuer.

Aussi les représentations de la société dans le conflit dramatique qui oppose les membres de la famille Ducharme correspondent-elles à une théâtralité argumentative à deux dimensions : Bernard insiste sur la nécessité de réagir afin d'assurer un avenir à la francophonie manitobaine, mais les membres de sa famille optent plutôt pour le *statu quo*, ils acceptent leur réalité culturelle et leur bilinguisme, et ils se définissent par opposition à la faction politique extrémiste québécoise qui revendique l'indépendance de la Belle Province. Dès lors, on peut considérer que seul Bernard cherche à assurer une légitimité à la communauté francophone du Manitoba, une

légitimité fondée sur la thématique des origines soutenue par la préservation de la langue française. Qui plus est, il souhaite la constituer « en un foyer d'appartenance et d'allégeance inscrit dans un devenir » (Bouchard 29). Enfin, « au niveau le plus profond et le plus général » de l'imaginaire, Bernard envisage le conflit qui l'oppose aux membres de sa famille comme une question « de vie et de la mort » grâce à laquelle il donne un sens à son existence (29). Voilà pourquoi son comportement peut être qualifié d'intransigeant.

Par ailleurs, si l'on se réfère à la première dimension de l'imaginaire collectif au sens de Bouchard (la sphère de la psyché, des forces primaires au fondement des « consciences individuelles et collectives » [22]), on peut avancer que le comportement de Bernard est ancré en des émotions profondes. Ses paroles et ses gestes renverraient à la dimension imaginaire (Corbin) des peurs, des angoisses, voire au besoin de sacré et de transcendance. Quant aux substrats cognitifs (deuxième dimension du modèle de Bouchard), il semblerait que la position de Bernard soit analogue à deux grandes fonctions archétypales : la quête des origines et le recommencement ou la renaissance. Or, s'il est vraisemblable de croire que « l'archétype est le fondement inconscient d'un symbole, donnant naissance à des fortes réactions affectives » (Dubois 217, cité dans Bouchard 23), on comprend alors pourquoi l'action de Bernard est « affectuelle » selon la typologie de l'action humaine de Max Weber. De plus, comme les substrats cognitifs impliquent toujours des couples antinomiques (Bouchard 24), on peut présumer qu'une problématique du « pur et de l'impur », sinon du « bien et du mal » est à l'origine de la théâtralité argumentative de Bernard. Si tel est le cas, on comprend peut-être mieux pourquoi des catégories analytiques (troisième dimension de l'imaginaire selon Bouchard) comme celles de « l'identité et de l'altérité » ou de « l'inclusion et de l'exclusion » définissent le rapport de Bernard aux membres de sa famille et marquent à leur égard une double distance psychologique et sociale infranchissable.

515

Quant à la dernière composante du modèle de Bouchard, celle des schémas culturels, cette analyse a montré sous quels rapports la théâtralité argumentative de *Je m'en vais à Régina* repose sur une vision de soi et des autres relatives à des croyances et à des valeurs qui « fixent les finalités [...] et guident les comportements » (25). Nous avons moins insisté cependant sur les schémas discursifs susceptibles de prendre la forme d'un répertoire (25). À ce propos, il convient de mettre en relief le schéma imaginaire du *déclin* incarné selon Bernard par les membres de sa famille. Celui-ci n'a de cesse de souligner, en effet, les nombreuses formes d'assimilation linguistique et culturelle dont font les frais sa famille et la communauté franco-manitobaine sans leur opposer aucune résistance. Enfin, l'argumentaire de Bernard s'inscrit en un mythe social à caractère messianique du point de vue des imaginaires collectifs. À ce titre, Bernard se présente comme le porteur d'une espérance fondamentale à ses yeux, celle de la nécessité d'un renouvellement de la francophonie manitobaine, sous la forme de valeurs et de croyances absolutisées capables de remplacer une société jugée décadente à tous égards. Bernard semble en effet convaincu que « si on fait valoir nos

droits », des jours meilleurs viendront. Encore faut-il s'opposer aux comportements des « traitres » et des « assimilés » de tous ordres. Ce messianisme sociopolitique semble d'autant plus fort qu'il s'arrime au couple antinomique « pur-impur » (ou « bien-mal ») et à l'archétype de la quête des origines (25). Il s'exprime dans un contexte où le grand mot d'ordre de Bernard est bel et bien la *survivance*.

CONCLUSION

Cet article a mis en relief les conflits dramatiques au sein de *Je m'en vais à Régina* à partir d'une analyse des versants extérieur et intérieur de l'action, de la typologie de l'action humaine de Max Weber et du jeu des distances psychologique et sociale caractéristiques de tout argumentaire. La notion de conflit dramatique semble particulièrement intéressante à ce propos en ceci qu'elle implique une théâtralité argumentative aisément transposable au plan des imaginaires collectifs. S'il est indéniable que nous avons surtout insisté sur les schémas culturels du point de vue de la vision de soi et des autres, des valeurs et des croyances, des schèmes discursifs et des mythes sociaux, nous avons également formulé quelques commentaires de portée générale sur les dimensions non rationnelles de l'imaginaire, sur les pulsions et les impulsions, les peurs et les angoisses, le besoin de sacré et de transcendance, de même que sur les fondements archétypaux en ce qui a trait au comportement de Bernard Ducharme, sa quête sous-jacente des origines et son désir d'une renaissance de la culture franco-manitobaine.¹¹ Si le modèle des imaginaires collectifs de Boucharad s'avère une hypothèse pertinente et viable sur la structuration du champ socio-symbolique, on peut croire que *Je m'en vais à Régina* de Roger Auger présente un imaginaire où s'exprime une tension dramatique et sociale quasi insoutenable entre des positions inconciliables sur chacune des dimensions de l'imaginaire collectif. Cela permet d'interpréter l'un des commentaires de J.R. Léveillé sur cette pièce dans un contexte beaucoup plus large : « un théâtre culture choc donnant droit de cité à la réalité » (347) et de montrer toute la charge sémantico-symbolique impliquée par l'affirmation qui veut que *Je m'en vais à Régina* traite « d'une famille franco-manitobaine aux prises avec la menace de l'assimilation linguistique et culturelle » (Gaboury-Diallo 163).

Il serait intéressant de comprendre selon quelles modalités les résultats de notre analyse s'applique au corpus théâtral franco-manitobain. Une chose semble évidente cependant, c'est que ceux-ci tendent à fortement relativiser la pertinence de l'hypothèse des deux grandes tendances de Moss quant à l'évolution du théâtre francophone du Manitoba. Reste aussi à se demander si la distinction qu'elle formule entre le « théâtre identitaire » et « post-identitaire » (Moss, « Les théâtres francophones ») résiste à l'épreuve de l'analyse compte tenu du caractère mixte d'une pièce comme *Je m'en vais à Régina* et du commentaire de Lise Gaboury-Diallo qui veut que la problématique identitaire ne soit pas entièrement évacuée du théâtre dit post-

identitaire. Car même si les

stratégies, situations et thèmes varient, le spectre de l'identité hante les lieux et apparaît de façon originale dans certains textes contemporains. Parfois exprimés en sourdine, parfois explicites, les questions liées à une identité minoritaire en contexte de globalisation culturelle continuent à inspirer les auteurs qui choisissent le théâtre comme lieu privilégié d'affirmation, de questionnement et de résistance pour les Franco-Manitobains. (Gaboury-Diallo 175)

Aussi, beaucoup plus que de simples tendances, nous sommes en présence de ce que l'on pourrait appeler des *problèmes littéraires* ancrés dans un imaginaire collectif parcouru de tensions : conflits au sein de la famille, aliénation linguistique et culturelle, rapports problématiques aux institutions et aux pouvoirs symboliques, écueils intergénérationnels infranchissables. S'il est indéniable que ceux-ci font l'objet d'une évolution dans le corpus théâtral franco-manitobain, leur réduction à deux grandes tendances s'énonce par ce qu'elles en viennent à exclure—les rapports complexes noués entre la culture, le social et le littéraire.

517

NOTES

1. Entrevue personnelle accordée à J.R. Léveillé par Roland Mahé en janvier 2004.
2. Nicole Nolette remarque à juste titre que cette pratique ne semble pas se poursuivre aujourd'hui.
3. Il s'agit d'une trilogie théâtrale composée de *Je m'en vais à Régina* (représenté au Cercle Molière en 1975, d'abord publié chez Léméac en 1976, puis aux Éditions du Blé en 2007), *John's Lunch* (représenté à ce même théâtre en 1977, puis publié chez ce dernier éditeur en 2007), et *V'là Vermette!* (Cercle Molière en 1978, publication aux Éditions du Blé en 2007). Il faut souligner que les Éditions du Blé ont eu la main heureuse en réunissant ces trois pièces sous le titre de *Suite Manitobaine* (2007).
4. En effet, Lise Gaboury-Diallo y voit le « point de démarrage [...] pour la dramaturgie franco-manitobaine » (163) ; quant à Bryan Rivers, il signale que « ce qui distingue ces pièces de Roger Auger [sa *Suite manitobaine*], plus encore que leur contenu, c'est qu'elles constituent la pierre d'angle du théâtre franco-manitobain » (14).
5. La première pièce canadienne-française présentée au Cercle Molière est *Chambre à louer* de Marcel Dubé, en 1961. Pauline Boutal est alors la directrice artistique de cette institution franco-manitobaine depuis 1942. Dès lors, « la longue tradition de mettre en scène des textes d'auteurs français ou des adaptations européennes est interrompue » (Gaboury-Diallo et Véron 116). Quant au théâtre de l'absurde, c'est Roland Mahé qui prendra l'initiative de monter deux pièces d'Ionesco (*Jacques ou la soumission* et *Délire à deux*) qui seront présentées au Festival d'art dramatique de Winnipeg. C'est aussi Mahé qui propose *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay en 1970. Sur l'évolution du Cercle Molière, voir Gaboury-Diallo et Véron.
6. Édition du 30 avril 1975, p. 75.
7. *Le Courrier de Saint-Boniface*, édition du 7 mai 1975, p. 11.
8. Bouchard signale à juste titre que cette double symétrie conceptuelle recoupe la distinction proposée par Gilbert Durand entre « mythanalyse » et « mythocritique ». Celle-là concerne des investigations et des enquêtes de type contextuel qui s'intéressent à la manière dont les images primaires, archétypales et universelles s'inscrivent dans la durée historique, aussi bien au plan des institutions, des traditions que des diverses pratiques sémiologiques proprement dites. La mythocritique, elle, porte

plutôt sur des expressions littéraires ou discursives au sens large et cherche par ce biais à expliquer les archétypes qui se retrouvent à leur fondement. Bouchard s'en remet à une formule quelque peu lapidaire pour expliquer la distinction durandienne entre mythanalyse et mythocritique : « [e]n somme, on pourrait dire que mythocritique et mythanalyse se distinguent comme texte et contexte » (27, note 21), comme si celui-ci n'impliquait pas celui-là, et vice-versa.

9. Si les représentations du temps et de la durée exigent une catégorisation différente de celles du passé et de l'avenir dans le modèle de Bouchard, c'est que temps et durée impliquent un découpage « en semaines, en mois, en saisons, chaque unité étant enveloppée d'une imagerie qui est source d'émotions diverses » (Bouchard 28), alors que les représentations du passé « nourrissent un récit, une mémoire collective, laquelle se construit à l'aide de matériaux et de canaux divers : histoire savante, romans, contes populaires, musées, sites historiques, patrimoine » (28), et celles de l'avenir renvoient à des « orientations, [des] finalités ou [des] projets collectifs, [des] utopies, [des] dystopies » (28). « Le sens d'une mission collective, providentielle ou autre, est une figure courante de ces représentations » (29).
10. Les deux autres pièces de la *Suite manitobaine* opposent aussi entre eux les membres des familles Bruneau (*John's Lunch*) et Vermette (*V'là Vermette!*).
11. Il importe de signaler que ce besoin de transcendance et de sacré ne se manifeste pas seulement chez Bernard. Si notre analyse a surtout insisté sur ce personnage, c'est qu'il présente plus de traits relatifs à la transcendance et au sacré transposables sur le plan politique. Certes, il aurait été pertinent d'insister sur les points aveugles de *Je m'en vais à Régina*, là où se terre également l'idéologie et les schémas culturels, mais cela aurait entraîné toute une série de considérations annexes qui auraient augmenté la longueur de cet article.

518

OUVRAGES CITÉS

- Auger, Roger. *Suite manitobaine. Je m'en vais à Régina, John's Lunch, V'là Vermette!* Éditions du Blé, 2007.
- Beauchamp, Hélène, et Joël Bellows. « Des théâtres entre mission communautaire et mandat artistique ». *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*, édité par Hélène Beauchamp et Joël Bellows, Le Nordir, 2001, pp. 9-23.
- Bouchard, Gérard. *Raison et déraison du mythe. Au cœur des imaginaires collectifs*. Boréal, 2014.
- Cenerini, Rhéal. *Accorder la Rouge*. Éditions du Blé, 2000.
- . *Aucun motif. Théâtre et poésie*. Éditions du Blé, 1983.
- Corbin, Henri. *L'Imagination créatrice dans le soufisme d'Ibn' Arabî*. Flammarion, 1958.
- Dorge, Claude. *Le Roitelet*. Éditions du Blé, 1980.
- Dubois, Claude-Gilbert. *Récits et mythes de fondation dans l'imaginaire culturel occidental*. PU de Bordeaux, 2009.
- Durand, Gilbert. *Introduction à la mythologie. Mythes et sociétés*. Albin Michel, 1996.

- Ferland, Marcien. *Les Batteux. Comédie lyrique*. Éditions du Blé, 1983.
- Gaboury-Diallo, Lise. « Enjeux identitaires dans la dramaturgie franco-manitobaine », (*Se Raconter des histoires. Histoire et histoires dans les littératures francophones du Canada*, édité par Lucie Hotte, *Prise de Parole*, 2010, pp. 161-81.
- Gaboury-Diallo, Lise, et Véron, Laurence. « De l'audace, toujours de l'audace: le théâtre franco-manitobain du Cercle Molière ». *Les théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*, édité par Hélène Beauchamp et Joël Bellows, Le Nordir, 2001, pp. 105-34.
- Joubert, Ingrid. « Louis Riel sur la scène francophone de l'Ouest canadien : de la sublimation à la distanciation », *Francophonie d'Amérique* vol. 2, 1992, pp. 129-37.
- . « Current Trends in Franco-Manitoban Theatre », *Prairie Fire* vol. 11, no. 1, 1990, pp. 118-28.
- Léveillé, J.R. « Petite histoire de la modernité du théâtre franco-manitobain », *Parade ou les autres*, Éditions du Blé, 2005, pp. 341-92.
- Meyer, Michel. *Principia Rhetorica. Une théorie générale de l'argumentation*. Fayard, 2008.
- Molino, Jean, et Raphaël Lahhail-Molino. *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*. Léméac/Actes Sud, 2003.
- Moss, Jane. « Jouer des H/histoires : les théâtres francophones du Canada », (*Se Raconter des histoires. Histoire et histoires dans les littératures francophones du Canada*, édité par Lucie Hotte, *Prise de Parole*, 2010, pp. 139-59.
- . « Les théâtres francophones post-identitaires : état des lieux », *Canadian Literature/Littérature canadienne* vol. 187, 2005, pp. 57-71.
- Nolette, Nicole. « Monodrame, récit de vie et théâtre post-identitaire de l'Ouest canadien », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada* vol. 33, no. 2, 2012, pp. 207-33.
- Rivers, Bryan. « Préface ». *Suite Manitobaine. Je m'en vais à Régina, John's Lunch, V'là Vermette!* Éditions du Blé, 2007, pp. 7-15.
- Vignaux, George. *L'argumentation. Essai d'une logique discursive*. Droz, 1976.
- Weber, Max. *Économie et société*, traduction par un collectif dirigé par J. Chavy et E. de Dampierre, Plon, 1971.