

*Les mythes dans le théâtre de
Michel Marc Bouchard et de Michel Ouellette :
de l'emprunt à l'empreinte*

Jonathan Marc Desrosiers

Thèse soumise à la
Faculté des études supérieures et postdoctorales
dans le cadre des exigences
du programme de maîtrise en lettres françaises

Département de français
Faculté des études supérieures et postdoctorales
Université d'Ottawa

RÉSUMÉ

Le mythe et le théâtre entretiennent une relation qui demeure problématique. Si pour certains historiens le théâtre, dès ses origines, s'est inspiré des mythes en y puisant ses arguments, pour d'autres, c'est à la tragédie que les mythes doivent leur inscription dans l'Histoire. À notre époque, les héros mythiques sont toujours des références théâtrales obligées dont le traitement est très révélateur des intentions d'un auteur. C'est dans cette perspective et à la lumière de la mythocritique qu'est analysé l'hypotexte mythologique de plusieurs pièces de Michel Marc Bouchard et Michel Ouellette pour l'envisager ensuite comme un procédé de génétique textuelle. Cette approche a permis de mettre au jour les rapports qui lient les *topoi* de prédilection des deux dramaturges aux mythes de référence et de dégager l'évolution de leurs « mythes personnels » au travers de leur production.

À Sylvain

REMERCIEMENTS

En un premier temps, je tiens à remercier chaleureusement Dominique Lafon, ma directrice, pour sa générosité, son indéfectible soutien et sa faculté à canaliser de manière constructive chacune de mes angoisses.

Je tiens ensuite à exprimer toute ma gratitude envers le programme de Bourses d'excellence de l'Université d'Ottawa qui m'a permis de poursuivre mes études sans que les coûts afférents me soient une gêne.

J'aimerais aussi remercier Jean-Pierre Thomas de m'avoir initié à la mythocritique dans le cadre d'un cours indépendant au baccalauréat. En amorce de cette thèse se trouvent les lectures théoriques effectuées ensemble et je lui en suis très reconnaissant.

Finalement, un gros merci à mes parents, Suzy et Marco, pour leurs encouragements, à ma sœur, Cindy, pour avoir pris soin de moi au cours de ces deux dernières années, ainsi qu'à mes amis pour leur écoute et leur amour.

Introduction

Le théâtre français de la première moitié du XX^e siècle a été marqué par la réécriture de mythes antiques telles l'*Antigone*¹ de Jean Anouilh, l'*Œdipe*² d'André Gide, l'*Électre*³ de Jean Giraudoux, ou encore *Les mouches*⁴ de Jean-Paul Sartre qui servait un double but. Il s'agissait de rendre accessible la culture classique et de la faire servir à des concepts philosophiques ou politiques tout en montrant son talent dramaturgique par le biais de la variation sur un thème connu. Le jeune théâtre québécois en fait de même avec *Hamlet, prince du Québec*⁵ de Robert Gurik et *Vie et mort du roi boiteux*⁶ de Jean-Pierre Ronfard. Or, la convocation du substrat mythologique servait surtout ici à parler de la politique québécoise. Deux auteurs plus près de nous, Michel Marc Bouchard et Michel Ouellette, utilisent le mythe dans un autre but qui semble plus personnel. Bien que leur trajectoire scripturaire ainsi que leur esthétique divergent, leur rapport au mythe rend pertinente la comparaison de leurs œuvres respectives.

Dès sa première pièce *Dans les bras de Morphée Tanguay*⁷, Michel Marc Bouchard s'inspire ouvertement des mythes grecs, en l'occurrence du cycle de la maison royale de Thèbes. La dynastie des Tanguay se développe dans *La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste*⁸ qui met en scène un couple homosexuel qui adopte une identité mythique. Puis, au fil de sa production dramaturgique, la dimension mythologique s'estompe et cède la place

¹ Jean Anouilh, *Antigone*, Paris, La table ronde, 1946.

² André Gide, *Œdipe*, Paris, Gallimard, 1931.

³ Jean Giraudoux, *Électre*, Paris, L'illustration, 1937.

⁴ Jean-Paul Sartre, *Huis clos* suivi de *Les mouches*, Paris, Gallimard, 1988 [1947].

⁵ Robert Gurik, *Hamlet, prince du Québec*, Montréal, Les Éditions de l'homme, 1968.

⁶ Jean-Pierre Ronfard, *Vie et mort du roi boiteux*, vol. 1 et 2, Montréal, Leméac, 1981.

⁷ Michel Marc Bouchard, *Dans les bras de Morphée Tanguay*, pièce inédite, 1979.

⁸ *Id.*, *La contre-nature de Chryssippe Tangay, écologiste*, Montréal, Leméac, 1984. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle CN, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Voir Annexe I pour la fable.

à des *topoi* sociohistoriques, comme le souligne Dominique Lafon :

[l]a référence tragique s'éloigne donc, au fil de la production, des mythes antiques qui nourrissent les origines du genre, pour s'actualiser dans des paraboles plus contemporaines ; elle reste cependant consubstantielle à l'écriture dramaturgique de Michel Marc Bouchard et traduit sa volonté de transcender les données fictives d'intrigues par ailleurs profondément ancrées dans la réalité québécoise⁹.

*Le peintre des madones*¹⁰ témoigne bien de la transition vers des inspirations différentes. Sa dernière pièce, *Tom à la ferme*¹¹, repose sur une mise en scène du mensonge et du sadomasochisme homoérotique que l'armature mythologique ne semble pas structurer. Michel Ouellette présente un parcours inverse. Ses premières pièces, *Corbeaux en exil*¹² et *French Town*¹³, s'inscrivent dans une inspiration territoriale et identitaire liée au Nord de l'Ontario français. Puis, il privilégie sa recherche formelle avec *Le testament du couturier*¹⁴ dont le dialogue est amputé de la moitié de ses répliques. Mais, avec *La colère d'Achille* et *Iphigénie en trichromie*¹⁵, le mythe grec devient la toile de fond de ses œuvres. Lucie Hotte voit dans cette évolution un processus des plus naturels :

avec *Le testament du couturier*, la réflexion sur les maux de société se détache du particularisme de l'Ontario français pour s'ancrer dans l'universalisme de la condition humaine dont atteste le fait que *Le testament du couturier* se situe dans un futur indéterminé et dans un espace non localisable sur une carte géographique. Ces caractéristiques rapprochent donc cette pièce de la fable, du conte ou mieux encore du mythe. Il n'est dès lors pas étonnant qu'avec *Iphigénie en trichromie* et *La colère d'Achille*, Michel Ouellette se lance dans la réécriture de mythes grecs¹⁶.

⁹ Dominique Lafon, « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », Jean Cléo Godin et Dominique Lafon (dir.), *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Essai », 1999, p. 75.

¹⁰ Michel Marc Bouchard, *Le peintre des madones ou La naissance d'un tableau*, Montréal, Leméac, 2004. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PM*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Voir Annexe II pour la fable.

¹¹ *Id.*, *Tom à la ferme*, Montréal, Leméac, 2011. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TF*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Voir Annexe III pour la fable.

¹² Michel Ouellette, *Corbeaux en exil*, Ottawa, Le Nordir, 1992. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *CE*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Voir Annexe IV pour la fable.

¹³ *Id.*, *French Town*, Ottawa, Le Nordir, 1996 [1994].

¹⁴ *Id.*, *Le testament du couturier*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Rappels », 2002. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TC*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Voir Annexe V pour la fable.

¹⁵ *Id.*, *Iphigénie en trichromie* suivi de *La colère d'Achille*, Sudbury, Prise de parole, 2009. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *IT*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. Voir Annexe VI pour la fable.

¹⁶ Lucie Hotte, « Michel Ouellette : De l'écrivain engagé à l'engagement dans l'écriture », Michel Ouellette,

Cette symétrie inversée permettra de conduire une analyse comparée des références mythiques et de leur évolution dans la production dramaturgique des deux auteurs afin de déterminer si le mythe est utilisé comme une caution, par exemple un prétexte à la violence, pulsion indissociable du théâtre bouchardien, ou encore comme une rupture stylistique, procédé propre au théâtre ouelletien. Enfin, au travers de cette analyse, nous interrogerons le rapport à la mythologie comme une étape dans la création de « nouveaux » mythes, c'est-à-dire la *mythopoièse*, par un procédé analogique : soit en les actualisant, comme ce serait le cas chez Michel Ouellette, soit, chez Michel Marc Bouchard, en les réinventant sur d'autres bases. À notre connaissance, aucune étude n'a encore abordé ces auteurs dans une perspective mythocritique si l'on en juge par la recension de la critique de l'œuvre de Michel Ouellette effectuée par Lucie Hotte et Johanne Melançon¹⁷. Pour ce qui est de Michel Marc Bouchard, le chapitre que lui consacre Dominique Lafon dans *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*¹⁸ ne fait que présenter quelques éléments relatifs au mythe qui sont, par ailleurs, à l'origine de notre analyse.

Le corpus principal est constitué de trois pièces pour chaque auteur. La première est celle qui correspond le mieux à leur posture initiale à l'égard du mythe : pour Michel Marc Bouchard, il s'agit de *La contre-nature de Chryssipe Tanguay, écologiste* et pour Michel Ouellette, de *Corbeaux en exil*. La pièce médiane est la plus significative de leur évolution : *Le peintre des madones* chez Bouchard et *Le testament du couturier* chez Ouellette. Finalement, les dernières pièces, *Tom à la ferme* chez Bouchard et *Iphigénie en trichromie* pour Ouellette, permettent de rendre compte de leur « nouvelle manière ».

Iphigénie en trichromie suivi de *La colère d'Achille*, Sudbury, Prise de parole, 2009, p. 12.

¹⁷ Lucie Hotte et Johanne Melançon. « De *French Town* au *Testament du couturier* : la critique face à elle-même », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 28, n° 1, 2007.

¹⁸ Dominique Lafon, « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », *loc. cit.*

Deux de ces pièces sont, dès leur titre — *La contre-nature de Chrysippe Tanguay, écologiste* et *Iphigénie en trichromie* — explicitement inscrites dans le mythe de la tradition antique. Ce choix peut, de prime abord, sembler peu significatif dans la mesure où l'inspiration artistique, qu'elle soit littéraire ou non, est constamment allée puiser au bassin mythologique, comme le mentionne d'ailleurs Jean-Pierre Sarrazac :

il est des formes qui, bien qu'ancestrales, ont une vocation transhistorique et sous-tendent chacune un nombre considérable de pièces contemporaines. [...] [S]i ces formes *s'actualisent* à travers les pièces contemporaines, elles ne leur sont plus *transcendantes*. Le dramaturge qui veut faire œuvre nouvelle puise généreusement dans cette mémoire obscure des formes et il les met en tension, et il les assemble en une espèce de mosaïque¹⁹.

La relation entre le mythe et le théâtre est étroite, souligne Jacques Scherer, qui voit « dans la liberté et la plasticité du mythe quelque chose qui le rend particulièrement propre à la création dramatique²⁰ ». Les origines du théâtre occidental sont liées au culte dionysiaque et, par conséquent, au mythe. Au cours de son évolution, de la Rome antique aux réactualisations post-modernes, le théâtre s'est peu à peu distingué du mythe alors que d'autres domaines, telle la psychanalyse, le faisait servir à une nouvelle taxinomie. Le recours à la mythologie grecque, chez les deux dramaturges, est significatif dans la mesure où il structure, on l'a vu, leur production et invite à rechercher la présence de mythes moins manifestes. Dans le cadre de notre étude, nous interrogerons la place du mythe dans les œuvres de ces deux auteurs ainsi que son évolution. Cette étude s'appuie sur le riche corpus théorique qui lui a été consacré permettant d'emblée de mesurer l'étendue de sa définition et de bien cerner ses occurrences, des plus explicites aux simples évocations.

¹⁹ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame — Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Éditions de l'Aire, coll. « L'Aire théâtrale », 1981, p. 149. C'est l'auteur qui souligne.

²⁰ Jacques Scherer, *Dramaturgies d'Œdipe*, Paris, Presses universitaires de France, 1987, p. 139.

Chapitre I
Sur le mythe

Aux origines du mythe

Le mythe est un concept qui a fait l'objet de plusieurs théories. Il trouve son origine dans la définition d'Aristote qui, dans *La poétique*, lie tragédie et mythe. Ce genre théâtral s'élabore ainsi à partir de ce qu'Aristote « appelle [...] “fable” [*muthos/μῦθος*] », c'est-à-dire « l'assemblage des actions accomplies [*σύνθεσις τῶν πραγμάτων*]²¹ ». Le mythe, au sens aristotélicien, est donc l'un des six éléments constitutifs de la tragédie, au même titre que le caractère — la nature des personnages mis en scène — et la pensée — la logique d'argumentation soutenue par la parole des personnages —, et il sous-tend le déploiement même d'une pièce de théâtre ; il est donc créé par le poète et ne relève pas d'une tradition ancestrale. Sophie Klimis, dans *Le statut du mythe dans la Poétique d'Aristote — Les fondements philosophiques de la tragédie*, relève que même si Aristote

refuse de recourir à la *forme* du discours mythique (la narrativité), il en récupère pourtant souvent le *fond* en le réarticulant dans une argumentation. Dans la *Métaphysique* par exemple, il observe qu'il existe une tradition ancienne, exprimée sous forme d'un mythe, qui considère que les astres sont des dieux et que le divin englobe la nature²².

Bien qu'Aristote reconnaisse un certain « héritage » mythologique, il n'en demeure pas moins, selon Klimis, qu'il ne conçoit le mythe concrètement que comme une série de faits agencés dans le but de susciter la catharsis auprès du spectateur et que c'est finalement la seule définition qu'il admette :

Aristote élabore une série de normes visant à faire du mythe tragique un discours qui respecte les principes d'identité et de non-contradiction. Ceci pour lui permettre de susciter les émotions propres au tragique par d'autres moyens que la distorsion. Aussi nous dit-il très clairement que « la pitié et la frayeur doivent naître de la seule combinaison des faits (*σύνθεσις τῶν πραγμάτων*) » (Poét., 14, 1453

²¹ Aristote, *La poétique*, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1969 [1932], p. 37.

²² Sophie Klimis, *Le statut du mythe dans la Poétique d'Aristote — Les fondements philosophiques de la tragédie*, Bruxelles, Éditions OUSIA, coll. « Cahier de philosophie ancienne », n° 13, 1997, p. 10. C'est l'auteure qui souligne.

b 1-3)²³.

Dans une perspective purement aristotélicienne, le mythe serait donc directement issu du théâtre, et non l'inverse. D'emblée, ce point de vue peut paraître problématique, surtout si on le juxtapose à la conception communément véhiculée selon laquelle le mythe relève d'une tradition orale. Il n'en demeure pas moins que certains théoriciens actuels le partagent, telle Florence Dupont qui, dans *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, affirme

que le muthos ne préexiste pas à la tragédie — ce n'est pas un vieux mythe ancestral —, il résulte du travail du poète qui assemble et organise des actions, c'est-à-dire des faits accomplis par des hommes — *pragmata* ou *praxis* — qui peuvent être des données de la tradition ou être inventées par le poète²⁴.

Les deux points de vue selon lesquels le mythe tantôt précède le théâtre, tantôt en découle, ne s'infirmant pas mutuellement. C'est en ce sens que Véronique Gély tente de concilier ces deux conceptions dans « Le “devenir-mythe” des œuvres de fiction » quand elle avance qu'elles sont toutes aussi valables l'une que l'autre, qu'elles peuvent même coexister :

[Aristote] reconnaît justement l'existence d'au moins deux sortes de mythes — ceux qui sont hérités, et ceux que les poètes fabriquent (*Poétique*, 51 b) — et qui s'attache principalement à la pragmatique de ces mythes. [...] Platon lui-même (*République*, 377b) puis Aristote (*Poétique*, 51 b) définissent le poète comme un « mythopoète » ; le mot peut signifier ou bien que le poète travaille le matériau déjà constitué que sont les mythes pour en faire une œuvre singulière, ou bien que c'est précisément son œuvre singulière qui est la création d'un mythe : le mythe peut être soit la matière de la création, soit son résultat²⁵.

La pièce *Iphigénie en trichromie* de Michel Ouellette permet justement d'éclaircir ce point. Son titre, d'abord, puis l'ensemble de sa fable indiquent explicitement que le mythe d'Iphigénie, cette jeune fille que l'on doit sacrifier pour que le vent revienne et que la flotte d'Agamemnon puisse se rendre à Troie afin d'y libérer Hélène, a été la matière première de la pièce. La seconde partie du titre réfère au fait que cette pièce est segmentée en trois sections, chacune déterminée par une couleur : le rouge pour la violence et le sang, le bleu

²³ *Ibid.*, p. 15.

²⁴ Florence Dupont, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, coll. « Libelles », 2007, p. 42.

²⁵ Véronique Gély, « Le “devenir-mythe” des œuvres de fiction », Sylvie Parizet (dir.), *Mythe et littérature*, Société Française de Littérature Générale et Comparée, coll. « Poétiques comparatistes », 2008, p. 73.

pour la froideur et la politique et le jaune pour l'illumination²⁶. Michel Ouellette dévoile ainsi sa volonté de faire une lecture personnelle de ce mythe qui s'inscrit dans la lignée d'autres *Iphigénie*, d'Euripide à Racine ; *Iphigénie en trichromie* est, tout comme le mythe qui l'a inspirée, construite autour du sacrifice de l'héroïne. Si le mythe d'Iphigénie est le fondement de cette pièce, sa réécriture permet un regard nouveau sur celui-ci proposant une version qui en devient dès lors partie intégrante.

La valeur d'inspiration du mythe s'explique par le fait qu'il raconte une histoire qui rejoint les fondements de l'humanité. L'œuvre qui s'en inspire participe à son tour à l'élaboration de nouveaux mythes. Mircea Eliade, dans *Le sacré et le profane*, décrit d'autres fonctions du mythe. Il a pour rôle

de « fixer » les modèles exemplaires de tous les rites et de toutes les activités humaines significatives : alimentation, sexualité, travail, éducation, etc. Se comportant en tant qu'humain pleinement responsable, l'homme imite les gestes exemplaires des dieux, répète leurs actions, qu'il s'agisse d'une simple fonction physiologique comme l'alimentation ou d'une activité sociale, économique, culturelle, militaire, etc.²⁷

Cette dimension didactique est à l'œuvre dans *La contre-nature de Chrysispe Tanguay, écologiste*. Lorsque le dramaturge fait de Chrysispe son héros éponyme, il se réfère à un épisode peu connu du cycle thébain dans lequel un jeune homme est séduit par Laïos, le père d'Œdipe. Le héros a la particularité d'avoir été impliqué dans un rapport homosexuel plus ou moins consenti selon les versions. Tout comme dans *Iphigénie en trichromie*, la référence directe à la tradition mythologique, celle des Atrides chez Michel Ouellette et des Labdacides chez Michel Marc Bouchard, devient la structure même de l'œuvre générée. La convocation du mythe a une portée didactique quand Bouchard s'appuie sur un personnage pour modéliser un couple homosexuel afin d'en légitimer l'existence. De façon différente,

²⁶ Michel Ouellette, « Iphigénie en trichromie : Entre construction et déchéance ; réflexion sur le processus de création littéraire », thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, 2004, p. 113-114.

²⁷ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965 [1957], p. 85.

Ouellette utilise le mythe d'Iphigénie pour réinterpréter une certaine conception du statut de la femme à l'époque antique.

Pour mieux circonscrire la notion de mythe emprunté évoquée précédemment par Véronique Gély, on peut encore se référer à Roland Barthes, qui s'est lui aussi intéressé à sa nature. En se basant sur des théories qui relèvent du domaine de la linguistique, il stipule qu'avant tout, « *le mythe est une parole*²⁸ » et qu'il est construit à la manière d'une langue. On peut ainsi évoquer l'idée d'une « naissance » des mythes, dont le schème d'expression est d'ordre langagier. Et comme tout système de communication, celui-ci n'est vivant que dans la mesure où il est signifiant pour un groupe donné :

on peut concevoir des mythes très anciens, il n'y en a pas d'éternels ; car c'est l'histoire humaine qui fait passer le réel à l'état de parole, c'est elle et elle seule qui règle la vie et la mort du langage mythique. Lointain ou non, la mythologie ne peut avoir qu'un fondement historique, car le mythe est une parole choisie par l'histoire : il ne saurait surgir de la « nature » des choses²⁹.

Selon Barthes, le mythe, à l'instar de n'importe quel langage, a une durée de vie inscrite dans l'histoire. Or, il est langage second dans la mesure où il utilise un signe comme signifiant, issu d'une première forme langagière, auquel s'est adjoint, au fil d'une tradition, un signifié lui permettant de l'évoquer. Le tableau suivant illustre ce double système emboîté :

Tableau 1 — Rapport entre le mythe et le langage³⁰

Langage	1. signifiant	2. signifié	
MYTHE et Langage	3. signe I. SIGNIFIANT		II. SIGNIFIÉ
MYTHE	III. SIGNE		

Afin d'éclairer ce principe, prenons par exemple le cas du *Testament du couturier* de Michel Ouellette dont le titre quelque peu gothique ne laisse présager aucune référence

²⁸ Roland Barthes, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [1957], p. 193. C'est l'auteur qui souligne.

²⁹ *Ibid.*, p. 194.

³⁰ *Ibid.*, p. 200.

mythologique. Il en va de même pour le nom des personnages, Flibotte, Miranda, Royal, Mouton, etc. Or, un élément récurrent ponctue la pièce, à savoir les aiguilles de chacun des couturiers, celui du passé et celui du futur. Sous son aspect positif, l'aiguille devient l'objet de création du couturier ; sous son aspect négatif, elle transperce la peau comme les flèches, notamment celle de Royal. Du point de vue du langage, la graphie « aiguille » et sa prononciation [egujj] sont toutes deux les signifiants de l'objet qui sert à coudre. Dans *Le testament du couturier*, l'aiguille devient un objet sémantique et se rapporte à un signifié qui est constitutif d'un mythe donné. Mouton l'évoque clairement lors de sa lecture du testament du couturier d'Eyam :

profondément, je me les enfonce dans la chair, jusqu'aux os, pour pleurer la douleur de ma déception. Mon cœur déçu est criblé d'aiguilles comme mon corps est criblé des flèches de la Peste. Je suis saint Sébastien transpercé de flèches. Saint Sébastien, priez pour moi. Sauvez-moi du mal qui m'accable (*TC*, p. 33).

Saint Sébastien, dont le martyre fut de mourir sous les flèches³¹, est, traditionnellement, le saint qui protège des maladies infectieuses et, surtout, de la peste. Il est possible de retracer cette croyance jusque dans *La légende dorée* de Jacques de Voragine :

[o]n lit dans l'histoire des Lombards, qu'au temps du roi Humbert l'Italie fut ravagée d'une peste si violente, qu'a [*sic*] peine les vivants suffisaient-ils à ensevelir les morts, et cette peste [*sic*] sévissait surtout à Rome et à Pavie. [...] Et il fut divinement révélé à un homme de bien que cette peste ne cesserait pas que l'on eût été consacrer et dédier un autel à Pavie on [*sic*] l'honneur de saint Sébastien. Et alors la peste cessa, et les reliques de saint Sébastien furent rapportées de Rome³².

L'évocation du saint est doublement significative : le village d'Eyam, en 1665, ainsi que le futur dystopique où se déroule l'action principale du *Testament du couturier*, sont tous deux ravagés par la peste et la Maladie. La corrélation entre l'aiguille et la peste, dans le tableau de classification de Barthes, se lirait comme suit :

³¹ « Alors Dioclétien ordonna qu'il fût conduit au milieu d'un champ, et qu'il fût percé de flèches. Et alors on lui lança tant de flèches, qu'il en fut tout empli comme un hérisson ; et ils pensèrent qu'il était mort et ils s'en allèrent. » Jacques de Voragine, « Légende de saint Sébastien », *La légende dorée*, Paris, Éditions Classique Garnier, coll. « Textes littéraires du Moyen Âge », n° 4, 2010 [1906], p. 91-92.

³² *Ibid.*, p. 92-93.

Tableau 2 — Déclinaison du mythe de saint Sébastien dans *Le testament du couturier*

Langage	1. signifiant « aiguille » + [egɥij]	2. signifié Petite tige de métal pointue servant à coudre
MYTHE et Langage	3. signe I. SIGNIFIANT AIGUILLE	
MYTHE	II. SIGNIFIÉ LA PESTE	
	III. SIGNE SAINT SÉBASTIEN	

L'appel au mythe de saint Sébastien se lit dans les signes qui lui sont rattachés, l'aiguille qui se confond avec la flèche à laquelle se superpose la menace de la peste. Ceux-ci constituent un récit paradigmatique sur lequel une partie du *Testament du couturier* est basée.

Les liens entre le mythe et le langage ont aussi été envisagés par Claude Lévi-Strauss. Selon lui, c'est précisément parce que le mythe renvoie à un événement du passé tout en possédant sa propre structure chronologique qu'il peut s'analyser dans une perspective linguistique :

[c]ette double structure, à la fois *historique* et *anhistorique*, explique que le mythe puisse simultanément relever du domaine de la *parole* (et être analysé en tant que tel) et de celui de la *langue* (dans laquelle il est formulé) tout en offrant, à un troisième niveau, le même caractère d'objet absolu³³.

La portée du mythe vient non pas de la forme sous laquelle il se manifeste, mais de son fond, c'est-à-dire de l'agencement des événements qui le constituent :

[l]a substance du mythe ne se trouve ni dans le style, ni dans le mode de narration, ni dans la syntaxe, mais dans l'*histoire* qui y est raconté. Le mythe est un langage, mais un langage qui travaille à un niveau très élevé, et où le sens parvient à *décoller* du fondement linguistique sur lequel il a commencé à rouler³⁴.

Parce que « les véritables unités constitutives du mythe ne sont pas les relations isolées, mais des *paquets de relations*, et que c'est seulement sous forme de combinaisons de tels paquets

³³ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, Librairie Plon, 1973 [1958], p. 240. C'est l'auteur qui souligne.

³⁴ *Ibid.*, p. 240. C'est l'auteur qui souligne.

que les unités constitutives acquièrent une fonction signifiante³⁵ », ce sont ces éléments de l'*histoire*, les mythèmes — atomes résultant de la division du mythe —, qui, dans leur agencement, le définissent. Toute analyse du mythe doit donc se faire à partir de ces *paquets de relations* qui s'agencent et s'opposent tout à la fois, car, pour Lévi-Strauss, « l'objet du mythe est de fournir un modèle logique pour résoudre une contradiction³⁶ ». Les théories de Claude Lévi-Strauss seront très utiles pour l'analyse des fondements mythiques des pièces à l'étude. À titre d'exemple, dans *Le peintre des madones* qui met en scène un village où toutes les femmes sont des Marie, la référence mythique est, en partie, liée aux noms des personnages féminins qui renvoient aux trois archétypes généralement associés à la figure féminine : Marie-Anne, la vierge ; Marie-Paule, la prostituée ; Marie-Louise, la sage mère. Marie des morts, quant à elle, devient l'objet d'une apothéose dans une représentation apocalyptique de l'Assomption. Le support mythologique chrétien est sublimé par un personnage dont le nom est sans équivoque, l'Ange annonciateur. Considérés séparément, il est impossible de saisir la signification de ces mythèmes entourant la Vierge Marie ; ce n'est qu'en les regroupant et en analysant leurs rapports d'attraction ou d'opposition qu'il sera possible de concevoir la trame mythique ainsi tissée. À l'aide des travaux de Claude Lévi-Strauss, on observera comment la référence au mythe de la sainte Mère permet à Michel Marc Bouchard de réévaluer les rapports matriarcaux. Ainsi, le mythe a-t-il une valeur anthropologique, dans la mesure où il sert à conjuguer des tensions inconciliables.

Évoquer à titre d'exemples des éléments propres à la liturgie catholique oblige à s'interroger sur la pertinence de considérer les évangiles sous l'angle d'une mythologie. C'est ce que propose Mircea Eliade, dans *Aspect du mythe*, quand il affirme que le rituel

³⁵ *Ibid.*, p. 242. C'est l'auteur qui souligne.

³⁶ *Ibid.*, p. 264.

chrétien fonctionne comme un mythe :

il est évident que, pour les chrétiens de toutes les confessions, le centre de la vie religieuse est constitué par le drame de Jésus-Christ. Bien qu'accompli dans l'Histoire, ce drame a rendu possible le salut ; en conséquence, il n'existe qu'un seul moyen d'obtenir le salut : réitérer rituellement ce drame exemplaire et imiter le modèle suprême, révélé par la vie et l'enseignement de Jésus. Or, ce comportement religieux est solidaire de la pensée mythique authentique³⁷.

Selon le processus d'évolution des mythes, le christianisme a ainsi aggloméré des éléments de la tradition spirituelle qui le précédait, pour les transformer et les réactualiser :

le judaïsme avait « historicisé » un certain nombre de fêtes saisonnières et de symboles cosmiques, en les rapportant à des événements importants de l'histoire d'Israël (cf. la fête des Tabernacles, la Pâques, la fête des Lumières de Hanouca, etc.). Les Pères de l'Église ont suivi la même voie : ils ont « christianisé » les symboles, les rites et les mythes asiatiques et méditerranéens en les rattachant à une « histoire sainte ». Cette « histoire sainte » débordait naturellement les cadres de l'Ancien Testament et englobait maintenant le Nouveau Testament, la prédication des Apôtres et, plus tard, l'histoire des saints³⁸.

Cet héritage peut, au même titre que le mythe grec, servir d'influence directe et indirecte dans le processus de création du « poète », pour reprendre le terme d'Aristote. Mircea Eliade approfondit la notion de mythe hérité et propose une définition qui nous semble ici la plus pertinente. Selon lui,

le mythe raconte une histoire sacrée ; il relate un événement qui a eu lieu dans le temps primordial, le temps fabuleux des « commencements ». [...] C'est donc toujours le récit d'une « création » : on rapporte comment quelque chose a été produit, a commencé à *être*. Le mythe ne parle que de ce qui est arrivé *réellement*, de ce qui s'est pleinement manifesté. [...] En somme, les mythes décrivent les diverses, et parfois dramatiques, irruptions du sacré qui *fonde* réellement le Monde et qui le fait tel qu'il est aujourd'hui³⁹.

Cette définition permet en effet d'appréhender le mythe comme un produit de l'imaginaire. Par conséquent, ce concept semble transcender l'univers théâtral pour rejoindre les fondements spirituels et religieux de l'humanité. C'est sous cet angle que *Corbeaux en exil* de Michel Ouellette s'aborde le mieux. Son personnage principal, Pete, pour retrouver les racines de sa famille, élabore un récit des origines familiales construit à la manière d'un mythe. Ainsi, le passé de sa famille repose sur un crime originel s'apparentant au fratricide,

³⁷ Mircea Eliade, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 204-205.

³⁸ *Ibid.*, p. 206-207.

³⁹ *Ibid.*, p. 15. C'est l'auteur qui souligne.

crime qui explique la nature du personnage principal et sa propre histoire. Il s'agit là de la fonction étiologique propre au mythe fondateur.

Cependant, le fratricide ainsi convoqué est différent des mythes de référence de Caïn et d'Abel, ou encore de Rémus et Romulus. Pour interpréter cette divergence, on peut reprendre l'analyse que propose Claude Lévi-Strauss dans *Anthropologie structurale II* de la progression et de l'évolution des mythes :

[o]n sait, en effet, que les mythes se transforment. Ces transformations qui s'opèrent d'une variante à une autre d'un même mythe, d'un mythe à un autre mythe, d'une société à une autre société pour les mêmes mythes ou pour des mythes différents, affectent tantôt l'armature, tantôt le code, tantôt le message du mythe, mais sans que celui-ci cesse d'exister comme tel ; elles respectent ainsi une sorte de principe de conservation de la matière mythique, aux termes duquel de tout mythe pourrait toujours sortir un autre mythe⁴⁰.

S'il est possible d'admettre que les mythes naissent et se transforment, il est tout aussi possible qu'ils en viennent à s'affaiblir puis à « mourir » :

il est aussi concevable qu'en franchissant des seuils successifs, l'impulsion fabulatrice s'épuise et que le champ sémantique des transformations, facile à exploiter au début, offre un rendement décroissant. Devenant de moins en moins plausibles à mesure qu'ils engendrent les uns les autres, les derniers états du système imposeraient de telles distorsions à l'armature mythique, ils mettraient sa résistance à si rude épreuve, que celle-ci finirait par craquer. Alors, le mythe cesserait d'exister comme tel. Ou bien il s'évanouirait pour céder la place à d'autres mythes, caractéristiques d'autres cultures ou d'autres régions ; ou bien, pour subsister, il subirait des altérations affectant non plus seulement la forme, mais l'essence mythique elle-même⁴¹.

Il est intéressant de considérer *Tom à la ferme* de Michel Marc Bouchard dans cette perspective. Cette pièce évoque des événements entourant la résurrection du Christ, mais ceux-ci semblent difficilement conciliables avec les enjeux de la fable. Il y a, dans *Tom à la ferme*, un clivage plus ou moins défini entre le *muthos* de la pièce et le mythe évoqué, en l'occurrence christique ; la substance mythique y serait soit éteinte, ou transformée à un point tel que le mythe convoqué n'a désormais plus la même signification.

L'exemple de *Tom à la ferme* nous conduit à nous intéresser aux procédés par

⁴⁰ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale II*, Paris, Librairie Plon, 1973, p. 301.

⁴¹ *Ibid.*, p. 309.

lesquels naissent et émergent les mythes. René Girard, dans *La violence et le sacré*, émet l'hypothèse que, depuis l'aube de l'humanité, un schéma de gestion de la violence s'est établi au sein de communautés, schéma qui serait à l'origine de la pensée symbolique et de la mythologie. De nombreux mythes ont pour thème commun un sacrifice au cours duquel on substitue à la victime un être destiné à expier la faute, fort souvent un animal, comme dans le mythe d'Iphigénie chez les Grecs ou celui d'Abraham et son fils Isaac, dans la Bible. Selon Girard, cette substitution a pour but de prémunir une communauté contre la violence réciproque, car

[f]aire du coupable une victime serait accomplir l'acte même que réclame la vengeance, ce serait obéir strictement aux exigences de l'esprit violent. En immolant non le coupable mais un de ses proches, on s'écarte d'une réciprocité parfaite dont on ne veut pas parce qu'elle est trop ouvertement vengeresse. Si la contre-violence porte sur le violent lui-même, elle participe, de ce fait même, de sa violence, elle ne se distingue plus de celle-ci. Elle est déjà vengeance en train de perdre toute mesure, elle se jette dans cela même qu'elle a pour objet de prévenir⁴².

C'est exactement ce qui se produit dans *Iphigénie en trichromie* où Ériphyle est sacrifiée à la place d'Iphigénie. La violence rituelle, dont le sacrifice destiné au salut du groupe serait la quintessence, est une réponse à la violence profane qui menace la société et fait suite à une instabilité de l'ordre établi due à une transgression, en l'occurrence dans la pièce, celle du meurtre de l'ourse sacrée. Peu à peu, les différenciations sociales tendent à s'estomper, permettant par exemple le transfert entre Iphigénie et Ériphyle, et une confusion généralisée que Girard nomme crise sacrificielle, s'installe. Celle-ci

doit se définir comme une *crise des différences*, c'est-à-dire de l'ordre culturel dans son ensemble. Cet ordre culturel en effet n'est rien d'autre qu'un système organisé de différences ; ce sont les écarts différentiels qui donnent aux individus leur « identité », qui leur permet de se situer les uns par rapport aux autres⁴³.

La crise sacrificielle est facilement discernable dans *Le testament du couturier*. La confusion engendrée par le patron contaminé fait en sorte que les deux couturiers ne sont plus qu'un au

⁴² René Girard, *La violence et le sacré*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1972, p. 45.

⁴³ *Ibid.*, p. 76-77. C'est l'auteur qui souligne.

dénouement, comme si le passé se superposait au présent ; le premier est ravagé par la peste, le second, par la Maladie. Une faute grave a eu lieu dans les deux cas, liée à la sexualité. Cette dernière est le corollaire de la peste ; d'une part, elle véhicule la maladie, et d'autre part, elle est elle-même la faute qui explique et suscite la plaie divine qui décime les communautés.

L'origine de la crise sacrificielle repose sur un être qui convoite le même « objet » déjà désiré par un autre. Ce lien de similitude se crée par une forme de réciprocité que Girard définit comme le « désir mimétique » :

[l]a rivalité n'est pas le fruit d'une convergence accidentelle des deux désirs sur le même objet. *Le sujet désire l'objet parce que le rival lui-même le désire*. En désirant tel ou tel objet, le rival le désigne au sujet comme désirable. Le rival est le modèle du sujet, non pas tant sur le plan superficiel des façons d'être, des idées, etc., que sur le plan plus essentiel du désir⁴⁴.

Dans *Corbeaux en exil*, la colère qui conduira Télésphore à immoler son cousin, Pierre, résulte de ce désir mimétique. S'il commet ce crime, ce n'est pas par amour pour Rose, son épouse, qui a pris Pierre pour amant — il la trompe lui-même avec une autre depuis quelque temps —, mais précisément parce qu'elle est convoitée. Dès lors, par désir mimétique, Rose (re)devient désirable pour Télésphore. La rivalité entre ce dernier et Pierre est d'autant plus forte que ces cousins ont *presque* une relation fraternelle : ils ont grandi ensemble et vivent sous le même toit, ce qui renforce leur lien de parenté. Dans une structure mythologique, cette proximité provoque systématiquement la rivalité :

[d]ans l'Ancien Testament et les mythes grecs, les frères sont presque toujours des frères ennemis. La violence qu'ils paraissent fatalement appelés à exercer l'un contre l'autre ne peut jamais se dissiper que sur des victimes tierces, des victimes sacrificielles. La « jalousie » que Caïn éprouve à l'égard de son frère ne fait qu'un avec la privation d'exutoire sacrificiel qui définit le personnage⁴⁵.

Le désir commun ainsi polarisé en l'objet fait en sorte que le « Moi » et l'« Autre » se confondent. Celui que Girard définit comme le *double négatif* est susceptible d'engendrer un

⁴⁴ *Ibid.*, p. 204. C'est l'auteur qui souligne.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 18.

délire collectif qui peut rapidement dégénérer en une chaîne de réactions violentes :

[q]uand l'hystérie violente est à son comble, le double monstrueux surgit partout et en même temps. La violence décisive va s'accomplir à la fois *contre* l'apparition suprêmement maléfique et sous son égide. Un calme profond succède à la violence forcenée ; les hallucinations se dissipent, la détente est immédiate ; elle rend plus mystérieux encore l'ensemble de l'expérience. En un bref moment, tous les extrêmes se sont touchés, toutes les différences se sont fondues ; une violence et une paix également surhumaine ont paru coïncider⁴⁶.

Une fois les tensions de violence mobilisées contre la victime sacrificiable, il importe que celle-ci soit ostracisée, par une mise à mort ritualisée — sacrifice, immolation, autodafé, etc. — ou, à moindre degré, par l'exil, afin qu'aussi s'expurge la violence qui menaçait de terrasser le groupe et que soit soldée la crise sacrificielle⁴⁷. Si, dans *Le peintre des madones*, le coupable est sans conteste le Peintre qui a défloré Marie des morts qui incarnait la Vierge Marie, celui qui est sacrifié et qui paie, en quelque sorte, pour le groupe est le Prêtre dont le visage arraché sert à compléter le triptyque en devenant celui de la Vierge. La grippe disparaît à la suite de cet événement. Et c'est seulement après la résolution de la crise que Marie des morts se permet de « libérer » le Peintre.

Il est ainsi possible de constater que le processus victimaire est une constante de chacune des pièces de notre corpus. Cela n'a rien de surprenant, car la gestion de la crise sacrificielle qui sous-tend les fondements mêmes des comportements sociaux — autant primitifs que contemporains — est à l'origine de tout mythe. En effet, selon Girard, « [l]e processus d'indifférenciation violente doit s'invertir, à un moment donné, pour faire place au processus inverse, celui de l'élaboration mythique. Et l'élaboration mythique s'invertit à nouveau dans l'inspiration tragique⁴⁸. » Dire que le mythe serait créé en réaction à la crise sacrificielle, c'est dire aussi que fonder une fable à partir de la structure victimaire est à même de générer un mythe. À preuve, le recours à la crise sacrificielle comme élément

⁴⁶ *Ibid.*, p. 225. C'est l'auteur qui souligne.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 369.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 101.

dramaturgique est assumé explicitement par Michel Marc Bouchard :

[d]ans toutes mes pièces, il y a un moment sacrificiel qui évoque le conflit entre les hommes qui jouent leur destin et les dieux. Cet aspect cérémoniel, référentiel même, est essentiel à toute mon œuvre et c'est par là que celle-ci rejoint, me semble-t-il, l'essence même du théâtre, qui est rituel et sacrifice du corps de l'acteur⁴⁹.

Le mécanisme victimaire ainsi que la crise sacrificielle s'inscrivent donc dans notre étude dans la mesure où il semble y avoir une corrélation entre celles-ci et la genèse de nouveaux mythes. Cet avis est aussi partagé par Victor-Laurent Tremblay qui affirme que

[l]e mécanisme girardien du désir mimétique conflictuel et celui de la victime émissaire non seulement permettent d'interpréter la dynamique du mythe, et ainsi de tout autre mythe suivant le processus lévis-straussien de la *dégradation* mythique en sérialité, mais ces mécanismes aident à mieux comprendre, tant le rôle des institutions culturelles et sociales qui se sont nourries des ces récits, que les auteurs qui s'en sont inspirés⁵⁰.

L'analyse des mythes convoqués ou créés par les deux dramaturges du corpus se fera donc à partir de l'approche de Girard.

Au terme de cet examen des différentes approches qui lui sont consacrées, il appert que le mythe peut être soit la création du dramaturge, comme l'avance Dupont, soit un héritage anthropologique, comme le propose Eliade. Il possède une fonction étiologique : il est modèle de toutes les activités humaines significatives et son utilisation au théâtre peut avoir une portée didactique ou une connotation mystique dans la mesure où il éveille le sentiment du merveilleux. Il peut avoir une valeur cosmogonique en révélant les formes de l'univers, tout comme une dimension sociologique en soutenant et justifiant un certain ordre social. Le mythe nourrit aussi un potentiel figuratif parce qu'il contient les thèmes qui inspirent la littérature et transcende toutes formes artistiques, tel « [l]e cinéma, cette "usine à rêves", [qui] reprend et utilise d'innombrables motifs mythiques : la lutte entre le Héros et le Monstre, les combats et les épreuves initiatiques, les figures et les images exemplaires (la

⁴⁹ Shawn Huffman, « Entretien avec Michel Marc Bouchard », *Voix et Images*, vol. 33, n° 1, 2007, p. 25.

⁵⁰ Victor-Laurent Tremblay, « Sens du mythe et approches littéraires », Metka Zupančič (dir.), *Mythe dans la littérature contemporaine d'expression française*, Ottawa, Le Nordir, 1994, p. 141. C'est l'auteur qui souligne.

“jeune Fille”, le “Héros”, le paysage paradisiaque, l’“Enfer”, etc.)⁵¹ » Enfin, Barthes avance que le mythe est un langage qui peut naître et mourir et Lévi-Strauss y voit la conjugaison de tensions antagonistes.

On peut présumer que les dramaturges qui s’inspirent du mécanisme victimaire peuvent générer de nouveaux mythes, car, selon Girard, le mythe repose sur une réinterprétation symbolique de la crise sacrificielle. Or, comme l’avance Véronique Gély, afin que ces œuvres deviennent mythes, il faut qu’« elles cont[iennent] ou rév[èlent] ce que la croyance en l’inconscient collectif de l’humanité suppose, c’est-à-dire des archétypes⁵² ». Nous allons donc, au cours des prochains chapitres, analyser l’occurrence d’archétypes ainsi que les changements apportés à l’hypotexte mythique convoqué afin de déterminer la présence d’une réécriture mythologique ou d’une *mythopoièse*.

Le mythe, fil rouge d’une œuvre

Charles Mauron, dans *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*⁵³, a développé une analyse psychocritique axée sur « la présence constatable dans plusieurs textes du même auteur de réseaux fixes d’associations, dont on peut largement douter qu’ils soient voulus⁵⁴ ». S’inspirant de Freud, Mauron estime que les « métaphores obsédantes » qui hantent un auteur agissent comme les figures oniriques obnubilantes qui ressurgissent périodiquement dans la psyché et sont tout aussi significatives ; il affirme que ces *leitmotive* ne sont pas fortuits et relèvent de l’inconscient de l’auteur. En s’appuyant sur les avancées de la psychologie, il établit une méthode pour analyser des redondances systématiques présentes

⁵¹ Mircea Eliade, *Le sacré et le profane*, *op. cit.*, p. 174.

⁵² Véronique Gély, « Le “devenir-mythe” des œuvres de fiction », *loc. cit.*, p. 87.

⁵³ Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel — Introduction à la psychocritique*, Paris, Librairie José Corti, 1964.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 11.

dans les œuvres d'un même auteur :

- 1 En superposant des textes d'un même auteur [...], on fait apparaître des réseaux d'associations ou de groupements d'images, obsédants et probablement involontaires.
- 2 On recherche, à travers l'œuvre du même écrivain, comment se répètent et se modifient les réseaux, groupements, ou, d'un mot plus général, les structures révélées par la première opération. Car, en pratique, ces structures dessinent rapidement des figures et des situations dramatiques. Tous les degrés peuvent être observés entre l'association d'idées et la fantaisie imaginative : la seconde opération combine ainsi l'analyse des thèmes variés avec celle des rêves et de leurs métamorphoses. Elle aboutit normalement à l'image d'un mythe personnel.
- 3 Le mythe personnel et ses avatars sont interprétés comme expressions de la personnalité inconsciente et de son évolution.
- 4 Les résultats ainsi acquis par l'étude de l'œuvre sont contrôlés par comparaison avec la vie de l'écrivain⁵⁵.

Une fois ces structures dégagées, il est possible d'émettre

par l'étude tout empirique des réseaux associatifs, [...] l'hypothèse d'une situation dramatique interne, personnelle, sans cesse modifiée par réaction à des événements internes ou externes, mais persistante et reconnaissable. C'est elle que nous nommerons, en effet le mythe personnel⁵⁶.

Nous considérerons les redondances qui ne s'apparenteront à aucun mythe officiel comme étant des marques du mythe personnel des deux dramaturges. Mauron établit une relation entre le mythe personnel et les mythes empruntés :

l'inconscient collectif s'exprime en mythologies que la culture propage très consciemment. Dès lors, on peut se demander si les « archétypes » des fantaisies individuelles ne proviennent pas tout simplement du milieu. Jung a prévu cette objection et insisté sur l'ignorance de patients reproduisant dans leurs rêves des mythes dont ils ne savaient rien. Mais les écrivains sont fréquemment des hommes que leurs écritures ont mis en contact avec des mythologies déjà anciennes, elles-mêmes pénétrées d'imagination plus lointaines encore. Aussi les archétypes littéraires sont-ils, dans bien des cas, mal discernables des lieux communs imaginatifs. Les « situations » ou les « types » conventionnels des divers genres littéraires illustrent abondamment ce problème⁵⁷.

Si les mythes hérités sont le propre de l'imaginaire collectif, le mythe personnel, qui s'élabore à la manière du *muthos* aristotélicien, est le propre de l'inconscient individuel, bien qu'il ne soit pas tissé sciemment. En fonction de sa réception, il a le potentiel d'atteindre les strates de l'imaginaire collectif et devenir à son tour nouvelle mythologie. La notion de mythe personnel permet la compréhension des mythes que le dramaturge compose, car *a fortiori*, le mythe personnel semble être issu des tensions antagonistes internes qui habitent

⁵⁵ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 194-195.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 225.

un individu. À ce sujet, Gilbert Durand, théoricien majeur dans le domaine de la mythologie, stipule que c'est précisément les oppositions qui font en sorte que les mythes personnels sont intrinsèquement construits à l'instar des mythes « officiels » :

[c]ette « tension » antagoniste qui fait que dans l'œuvre certaines formes, par le fait qu'elles sont constitutives et non simples apparences, deviennent de véritables structures, des arcs-boutants dynamiques, est au fond reconnue par toute l'anthropologie structurale : même par Lévi-Strauss lorsqu'il confère au mythe — par-delà la syntaxe logique d'un simple langage — le pouvoir de résoudre *de facto* un dilemme. [...] [I]l n'y a de vraie structure que celle qui construit, c'est-à-dire qui rassemble en une œuvre unique vivante, conflictuelle, paradoxale, formes et matériaux disparates⁵⁸.

Le mythe personnel et le mythe hérité sont tous deux construits à partir d'une adéquation entre deux tensions symétriquement opposées. Toutefois, Durand critique la théorie de Mauryon sur le mythe personnel, principalement en raison de sa portée limitée. Il estime que le mythe personnel ne peut être considéré comme un vrai mythe, au sens où il l'entend, bien qu'il ait une structure qui s'y apparente. Le mythe personnel ne peut pas aspirer à la même transcendance en raison de son absence de *numineux* :

le « mythe personnel » cher à Mauryon me paraît insuffisant pour rendre compte en dernière analyse de la justification compréhensive d'une œuvre. [...] Il faut donner au mythe une toute-puissance bien supérieure à celles que distribuent les caprices de l'*ego*. Seule la mythologie, qui accorde aux ressorts mythiques le *numen*, la toute-puissance « divine » ou « sacrée », peut en dernière analyse rendre compte de l'ensemble des motivations d'une œuvre humaine⁵⁹.

Ainsi, selon Durand, une image obsédante chez un auteur n'est la marque d'un mythe potentiel qu'en fonction de son implication dans le registre anthropologique. Que cette récurrence soit le résultat d'une anecdote factuelle ou d'un traumatisme quelconque, elle n'est significative que dans la mesure où l'image fait écho à des schèmes de l'imaginaire collectif. Une œuvre qui a cette caractéristique tend vers l'universel par sa capacité à transcender les époques et les régions.

Malgré ses réserves à l'égard des théories de Mauryon, Durand puise tout de même

⁵⁸ Gilbert Durand, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg international, coll. « L'Île verte », 1979, p. 154.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 168.

dans la psychocritique pour établir les fondements de sa méthode, la mythocritique, qui

s'interroge en dernière analyse sur le mythe primordial, tout imprégné d'héritages culturels, qui vient intégrer les obsessions, et le mythe personnel lui-même. Or ce fonds primordial est bien un mythe, c'est-à-dire un récit, qui, d'une façon oxymoronique, réconcilie dans un *tempo* original, les antithèses et les contradictions traumatisantes ou simplement embarrassantes sur le plan existentiel⁶⁰.

Il s'agit donc d'une analyse littéraire qui détermine la présence et la prégnance d'un mythe comme substrat à une œuvre pour ensuite la comparer à l'hypotexte mythique. La mythocritique durandienne se décline en trois étapes :

- 1 D'abord par un relevé des « thèmes », voire des motifs redondants, sinon « obsédants » qui constituent la synchronicité mythique de l'œuvre.
- 2 Ensuite par l'examen dans le même esprit des situations et des combinaisons de situation des personnages et des décors.
- 3 [...] [P]ar le repérage des leçons différentes du mythe et des corrélations de telle leçon d'un mythe avec tels autres mythes d'une époque où [sic] d'un espace culturel bien déterminé⁶¹.

Cette analyse ne peut se faire qu'à partir des segments constitutifs et élémentaires des mythes, c'est-à-dire les mythèmes, tels que les a définis Claude Lévi-Strauss. Et c'est sans contredit leur récurrence qui est la marque de leur présence. De la même manière que la méthode de Mauryon se fonde sur la récurrence d'images, la mythocritique se base sur celle des mythèmes, car

la redondance est la clef de toute interprétation mythologique, l'indice de toute procédure mythique. C'est bien Claude Lévi-Strauss qui a repéré la qualité essentielle du mythe, à savoir la redondance⁶². Le *sermo mythicus* [...] doit utiliser la persuasion par l'accumulation obsédante de « paquets », d'« essais », ou de « constellations » d'images. [...] [C]es redondances, bien proches de l'esprit musical de la variation, peuvent être regroupées en séries synchroniques, qui nous fournissent les « mythèmes », c'est-à-dire les plus petites unités sémantiques signalées par des redondances⁶³.

L'œuvre de Michel Marc Bouchard est ainsi marquée par un thème particulier, la mutilation du visage, telle la dilacération qui se réitère par deux fois dans *Tom à la ferme*. Les

⁶⁰ *Ibid.*, p. 169.

⁶¹ *Ibid.*, p. 309.

⁶² « La répétition a une fonction propre, qui est de rendre manifeste la structure du mythe. Nous avons montré en effet que la structure synchro-diachronique qui caractérise le mythe permet d'ordonner ses éléments en séquences diachroniques [...] qui doivent être lues synchroniquement [...]. Tout mythe possède donc une structure feuilletée qui transparaît à la surface, si l'on peut dire, dans et par le procédé de répétition. » Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, *op. cit.*, p. 263-264.

⁶³ Gilbert Durand, *Introduction à la mythologie — Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, coll. « La pensée et le Sacré », 1996, p. 194.

mythèmes peuvent ainsi se manifester à des degrés variables dans les œuvres ; parfois, de l'évocation la plus subtile dans sa trame, pensons au fratricide suggéré dans *Corbeaux en exil*, à l'annonce explicite dans un titre, tel *Iphigénie en trichromie*. À ce sujet, Durand stipule que les mythèmes

peu[ven]t se manifester, et sémantiquement agir, de deux façons différentes, une façon « patente » et une façon « latente » : de manière patente par la répétition explicite de son ou de ses contenus (situations, personnages, emblèmes, etc.) homologues ; de manière latente par la répétition de schème intentionnel implicite en un phénomène très proche des « déplacements » étudiés par Freud dans le rêve⁶⁴.

L'analyse des mythèmes convoqués ou créés par les deux dramaturges révèle donc les motivations de la référence mythique et conduit à en cerner les transformations. Ainsi, la mythocritique

permet de montrer comment tel trait de caractère personnel de l'auteur contribue à la transformation de la mythologie en place, ou au contraire accentue tel ou tel mythe directeur en place. Elle tend à extrapoler le texte ou le document étudié, à émarger par-delà l'œuvre à la situation biographique de l'auteur, mais aussi à rejoindre les préoccupations socio ou historico-culturelles⁶⁵.

L'approche méthodologique que nous appliquerons aux œuvres de notre corpus s'appuiera donc sur celles établies par Mauron et Durand. En premier lieu, nous repérerons les mythèmes récurrents au sein de chacune des pièces pour établir des corrélations parmi ceux qui possèdent « des résonances, des homologues, des ressemblances sémantiques rythmant obsessivement le fil diachronique⁶⁶ » du discours afin de dégager le substrat mythologique. L'interprétation de ce dernier se fera à partir des tensions entre les structures sous-jacentes ainsi qu'en fonction des divergences et des convergences avec d'autres manifestations de ce mythe. En deuxième lieu, on déterminera pour les pièces qui ne semblent pas rattachées à un hypotexte mythique, le mythe personnel des dramaturges.

La pertinence d'un mythe peut être déterminée grâce à l'approche définie par

⁶⁴ *Id.*, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, op. cit., p. 310.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 313.

⁶⁶ *Id.*, « Pas à pas mythocritique », *Champs de l'imaginaire*, Daniel Chauvin (éd.), Grenoble, Ellug, 1996, p. 231.

Pierre Brunel, à savoir que « [l]a présence d'un élément mythique dans un texte sera considérée comme essentiellement signifiante. [...] L'élément mythique, même s'il est tenu, même s'il est latent, doit avoir un pouvoir d'irradiation⁶⁷. » En outre, les travaux de Brunel en mythologie permettent d'envisager le mythe personnel comme le mythe de référence, et jettent un éclairage sur leur interrelation :

[il] imaginerai[t] donc volontiers deux sources de l'irradiation sous-textuelle. L'une est l'ensemble de l'œuvre d'un écrivain donné : une image mythique, présente dans un texte de cet écrivain, peut rayonner dans un autre texte où elle n'est pas explicite. L'autre est le mythe lui-même et son inévitable rayonnement dans la mémoire et dans l'imagination d'un écrivain qui n'a même pas besoin de le rendre explicite⁶⁸.

Cette hypothèse le conduit à prendre en compte d'autres sources : « [s]i les reprises de récits d'origine mythique consacrés dans le panthéon culturel occidental occupent une large place dans le corpus considéré [...], d'autres ensembles méritent d'être considérés par celui qui traite des mythes littéraires⁶⁹. » Dans cette optique, c'est en fonction d'un triptyque mythique que s'articulera notre étude : en un premier temps, nous analyserons les pièces de théâtre dont le substrat est issu de la mythologie grecque, soit *La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste* et *Iphigénie en trichromie*. Puis, nous nous pencherons sur les pièces structurées à partir de mythèmes en lien avec la liturgie catholique, soit *Le peintre des madones* ainsi que *Le testament du couturier*. Finalement, dans un dernier chapitre, nous appliquerons la mythocritique à ces deux pièces qui, bien qu'elles relèvent pour une part du registre mythologique, semblent davantage imprégnées par le mythe personnel de l'auteur, soit *Tom à la ferme* et *Corbeaux en exil*.

D'emblée, notre étude est confrontée au fait que, comme le souligne Claude Lévi-Strauss, « [i]l n'existe pas de version "vraie" dont toutes les autres seraient des copies ou des

⁶⁷ Pierre Brunel, *Mythocritique — Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, p. 82.

⁶⁸ *Ibid.*, p. 84.

⁶⁹ *Id.*, *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988, p. 13.

échos déformés. Toutes les versions appartiennent au mythe⁷⁰. » Or, les limites imparties à notre étude ne permettent pas de considérer l'ensemble des versions d'un même mythe.

Selon Brunel,

[d]es deux côtés, le mythologue est voué à l'échec d'une impossible somme : impossible somme de toutes les versions d'un même mythe (ne serait-ce que parce qu'il ne peut tenir compte de celle qu'il est en train de composer lui-même) ; impossible somme de tous les mythes où se trouve pris celui qu'il est en train d'étudier⁷¹.

Nous avons donc considéré les versions les plus communes d'un mythe donné, les plus universellement acceptées, dans la mesure où c'est probablement cette version qui, en raison de son rayonnement implicite, aura inspiré l'auteur.

Finalement, afin d'illustrer le rapport entre les œuvres des deux dramaturges et le *muthos* aristotélicien, nous avons rédigé les fables de chacune des pièces du corpus, c'est-à-dire la somme des faits et des événements placée en ordre chronologique, et non dans l'ordre de l'exposition scénique. Nous avons aussi mis en caractères gras tout *átē*, action commise qui symbolise la faute et l'égarement et entraîne la chute du héros. Ces fables se trouvent en annexe.

⁷⁰ Claude Lévi-Strauss, *Anthropologie structurale*, op. cit., p. 251.

⁷¹ Pierre Brunel, *Le mythe d'Électre*, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Littérature générale et comparée », n° 4, 1995, p. 26.

Chapitre II

Au commencement était la Grèce...

D'un Œdipe tragique à son complexe, du profond symbolisme de la chute des divinités chthoniennes aux pâles représentations cinématographiques de la titanomachie, d'un Prométhée rédempteur de l'humanité au docteur Frankenstein de Shelley⁷², ou encore des Parques aux trois vieilles tricoteuses de *La grosse femme d'à côté est enceinte*⁷³, la mythologie grecque est incontestablement la source de mythes la plus convoquée en Occident. Ses figures héroïques hantent l'imaginaire collectif et surgissent régulièrement, en une myriade de variations artistiques. Rien d'étonnant à ce que Michel Ouellette et Michel Marc Bouchard s'en soient eux aussi inspirés. Or, ils n'ont pas que réécrit les mythes grecs respectifs auxquels ils se réfèrent, ils les ont aussi ployés afin d'en accorder le sens à leurs *topoi*. La mythocritique appliquée à *La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste* puis à *Iphigénie en trichromie* permet de mettre au jour les transformations qu'ils leur ont apportées.

Chryssippe, ou des chevaux et des hommes

La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste met en scène un couple d'hommes qui veulent un enfant. Jour après jour, dans une mise en scène hautement ritualisée, ils « jouent » — au sens théâtral du terme — des passages de leur vie respective en compagnie de Diane qui leur sert de réplique. Louis a adopté le nom de Chryssippe après son procès pour le meurtre de sa femme poignardée alors qu'elle était enceinte⁷⁴. Leur mode de vie s'apparente

⁷² Mary Shelley, *Frankenstein ou le Moderne Prométhée*, traduit par Eugène Rocarte et Georges Cuvelier, Paris, Édition Pocket, 1994.

⁷³ Michel Tremblay, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac, 1978.

⁷⁴ Voir Annexe I pour la fable de la pièce et les détails concernant le meurtre d'Alice.

fortement à la structure du mythe, à commencer par la manière dont se déroule celui-ci, car Chrysippe et Laïos réitèrent continuellement la même histoire à quelques variations près ; ils tentent de sacraliser leur vie en la rejouant constamment sur un mode narratif complexe axé sur les répétitions caractéristiques à la narration mythologique. Maude Lessard estime que

[c]e recours au mythe permet de mettre en place un univers fictif à l'intérieur duquel les personnages peuvent se construire une vie où les fantasmes prennent le pas sur la réalité. Il y a, en ce sens, une quête de liberté à travers la composition d'un univers mythique, liberté que les personnages ne trouvent pas dans la banale réalité. La création d'un univers mythique se veut ainsi l'appropriation, par les personnages, d'un espace autre dont les règles restent encore à être définies⁷⁵.

La structure mythique ne se limite pas à la forme. La convocation du mythe entourant Chrysippe est ici multiple, voire surabondante. Il est clair que Michel Marc Bouchard n'en fait pas qu'une simple référence. Comme le souligne Dominique Lafon, il inscrit plutôt ouvertement ses personnages dans une généalogie mythique qui se poursuivra d'ailleurs dans d'autres pièces :

c'est dans la caractérisation des personnages que la référence tragique trouve sa modalité la plus spécifique. Le personnage, plus encore que la structure narrative, est le lieu privilégié moins d'une réécriture que d'une écriture du mythe qui distingue l'œuvre de toutes les tentatives d'actualisation de la tragédie auxquelles on pourrait être tenté de la comparer. La généalogie implicite des héros éponymes des deux premières pièces, qui élisent comme pseudonymes les patronymes de figures mythiques, sont les premiers repères d'une généalogie symbolique de tous les personnages de l'œuvre⁷⁶.

La première référence réside dans le titre dont la convocation est explicite. À cet effet, Dominique Lafon stipule que Michel Marc Bouchard privilégie, dans *La contre-nature de Chrysippe Tanguay, écologiste*, « l'antonomase mythique » afin de « transcende[r] la caractérisation sociologique des personnages pour les faire, en filigrane, accéder au statut d'archétypes⁷⁷ ». Non seulement les protagonistes principaux portent-ils tout le poids de leur passé mythique dans leur nom, mais ils se récitent, à la manière de rhapsodes, une version altérée de la légende chrysippienne tel un fantasme :

⁷⁵ Maude Lessard, « L'écriture du masque : formes et fonctions de la surthéâtralisation dans l'œuvre de Michel Marc Bouchard », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2001, p. 45.

⁷⁶ Dominique Lafon, « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », *loc. cit.*, p. 73.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 74.

LAÏOS

« Un jour, Laïos, roi de Thèbes, se rendit voir le roi de Delphes. Il fut séduit par son jeune et très beau fils Chrysippos. »

CHRYSIPPE

« Laïos lui apprit à conduire les chevaux ailés. Leurs amours étaient des chevauchées fantastiques. »

LAÏOS

« Nus, l'un contre l'autre, ils survolaient la Grèce antique, laissant voir à l'humanité entière leur amour » (CN, p. 36).

L'acte même de faire réciter aux personnages le mythe d'où ils sont tirés est une marque de métathéatralité qui repose d'ailleurs sur une mise en abyme complexe : deux comédiens réels interprètent Pierre et Louis qui jouent à leur tour un Laïos et un Chrysippe fondés sur une histoire que la mère de Louis lui racontait enfant, la légende de Chrysippos, elle-même récitée dans la pièce. Cette mise en abyme n'est pas fortuite. Si la litanie peut être considérée comme une simple caution, c'est-à-dire un aparté destiné à fournir au spectateur la référence mythologique, il semble que la version relatée du mythe soit quelque peu divergente de l'originale. Michel Marc Bouchard transforme ainsi subtilement l'essence du mythe de référence. En effet, Chrysippe, bien que membre de la célèbre famille des Atrides — il est le frère d'Atrée — demeure un personnage peu exploité dans la dramaturgie. De la seule tragédie connue à ce sujet, *Chrysippe* d'Euripide, il ne subsiste que des fragments⁷⁸. Cependant, Chrysippe est intrinsèquement lié au sort tragique des Labdacides ; il est le sujet de son origine :

Chrysippos était le fils de Pélops et de la Nymphé Axioché, lorsque le Thébain Laïos, banni par Zéthos et Amphion, se réfugia à la cour de Pélops, où il fut accueilli avec hospitalité, il devint amoureux du jeune Chrysippos et l'enleva. Pélops maudit alors solennellement Laïos, et c'est là l'origine de la malédiction des Labdacides. Chrysippos, de honte, se suicida. Il existe une autre version de la légende, dans laquelle Chrysippos est tué par ses demi-frères Atrée et Thyeste, à l'instigation de sa belle-mère Hippodamie, qui craignait que ses fils ne soient dépossédés par l'intrus⁷⁹.

La fatalité de la destinée de Chrysippe découle, d'une part, de la malédiction encourue par

⁷⁸ Euripide, *Théâtre*, tome IV, « Chrysippe », traduction d'Henri Berguin et Georges Duclos, Paris, Éditions Garnier Frères, 1954, p. 287.

⁷⁹ Pierre Grimal, « Chrysippos », *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1982 [1951], p. 91.

Tantale, son grand-père, qui a incité les dieux olympiens à l'anthropophagie avec la chair de son propre fils, Pélops ; et d'autre part, du meurtre de Myrtilos, le fils d'Hermès, assassiné par Pélops lui-même. Mais la malédiction qui scellera le destin des Labdacides survient à la suite du rapt commis par Laïos et repose sur le fait que Chrysippe en a été l'éromène⁸⁰. En effet, à la suite de l'arrivée de Laïos à la cour de ses parents, ceux-ci « lui confie[nt] [...] l'éducation de leur fils Chrysippe, dont il s'éprend. Laïos est ainsi considéré comme le premier à pratiquer la pédérastie⁸¹. » L'accomplissement de la malédiction encourue par Laïos trouvera son apogée sur son fils, Œdipe, qui « fut recueilli et élevé par le roi de Corinthe, Polybos ; un jour, il rencontra Laïos sur son chemin. Ignorant tous deux leurs liens de parenté, ils se disputèrent, et Œdipe tua Laïos, puis, plus tard, épousa la veuve de celui-ci, sa propre mère⁸². » Le couple mythique est doublement damné puisque leur union est aussi celle du *fatum* des deux dynasties humaines propres à la mythologie grecque.

Le tableau de la page suivante réunit les mythèmes en lien avec Chrysippe et répertorie ceux du mythe officiel pour les mettre en rapport avec les mythèmes de la variation du mythe relatée dans le dialogue de la pièce. Finalement, la dernière colonne fait ressortir l'occurrence plus subtile de mythèmes en lien avec le mythe de Chrysippe dans la fable même de *La contre-nature de Chrysippe Tanguay, écologiste* :

⁸⁰ L'éromène, à l'époque de la Grèce antique, était le jeune garçon engagé dans la relation pédérastique ; l'homme adulte était l'éraсте.

⁸¹ Pierre Chavot, *Dictionnaire des dieux, des saints et des hommes*, Paris, Archipel, 2008, p. 581-582.

⁸² Félix Guirand et Joël Schmidt, « Laïos », *Mythes et mythologie — Histoire et dictionnaire*, Paris, Larousse, 2006, p. 742.

Tableau 3 — Comparaison des mythèmes chrysiptiens

Mythe <i>officiel</i> de Chrysippe (« Cheval doré »)	Mythe de Chrysippos tel que mentionné dans le <i>dialogue</i>	Mythe de Chrysippe dans la <i>fable</i>
Fils bâtard de Pélops et d’Axioché/Danaïs.	« “Chrysippos, le fils de l’adultère, était la honte de sa belle-mère, Hippodomie [sic]. De plus, il était le fils héritier. Sa mère, une nymphé lui manquait beaucoup” » (CN, p. 36-37).	Louis est né d’une première épouse et vit avec son père et la seconde.
Accueil de Laïos, roi de Thèbes, à la cour de Pélops.	« “Un jour, Laïos, roi de Thèbes, se rendit voir le roi de Delphes” » (CN, p. 36).	Louis et Pierre se rencontrent et le théâtre devient leur lieu commun.
Laïos éduque Chrysippe, notamment à la course de chars.	« “Laïos lui apprit à conduire les chevaux ailés” » (CN, p. 36).	Pierre est garagiste.
Laïos s’en éprend et le kidnappe.	« “Nus, l’un contre l’autre, ils survolait la Grèce antique, laissant voir à l’humanité entière leur amour” » (CN, p. 36).	L’amour est réciproque. C’est Louis qui confère les noms mythologiques.
Laïos est maudit.	<i>Il n’y a aucune allusion.</i>	Laïos est renvoyé du travail pour avoir tenté de séduire un pompiste.
Chrysippe se suicide de honte ou est tué sous l’ordre de sa belle-mère (Hippodamie, « Dompteuse de chevaux »).	« “Chrysippos se suicida parce qu’il ne pouvait pas choisir entre l’amour de Laïos et l’amour de sa mère” » (CN, p. 37).	Chrysippe veut se suicider ; il hésite entre vivre sa vie ou suivre le destin du héros éponyme. La pièce se termine en suspens.

Les deux premiers mythèmes repris à quelques variations près dans la pièce relèvent plus d’une réactualisation que d’une transformation. C’est au troisième mythème que l’essence mythologique se manifeste pleinement. Le Laïos mythique est passé maître dans la course de chevaux. Cette caractérisation est réitérée dans l’onomastique des personnages, Chrysippe signifie « cheval doré » ; le nom de sa belle-mère, Hippodamie, signifie « dompteuse de

chevaux ». Dans ce mythe, la relation pédérastique trouve son égale dans la liaison de l'homme aux chevaux, puisque c'est en lui enseignant les principes de la course de chars que Laïos a enlevé Chrysippe. On peut retracer plus loin dans l'histoire familiale un lien entre les amours masculines et les chevaux. Dans sa jeunesse, le père de Chrysippe, Pélops, a été l'amant de Poséidon. C'est ce dernier, dont l'avatar est l'étalon, qui lui offrit des chevaux ailés :

[a]près sa résurrection, Pélops fut aimé par Poséidon, qui l'enleva au ciel, où il lui servit d'échanson. Bientôt, il fut renvoyé sur la terre, parce que son père se servait de lui pour dérober du nectar et de l'ambrosie aux dieux et en donner à des mortels. Poséidon resta cependant son protecteur et lui fit présent de chevaux ailés. Il l'aida dans sa lutte contre Œnomaos, pour la possession d'Hippodamie⁸³.

La relation pédérastique entre Pélops et Poséidon ne semble susciter aucun litige pas plus que celle de l'autre couple, Zeus et Ganymède, qui relève de la même thématique. Le roi des dieux, sous la forme d'un aigle, a enlevé Ganymède, réputé comme étant le plus beau des mortels, pour en faire son amant. Comme compensation, il offre au père de ce dernier des chevaux⁸⁴. Ce mythe réitère le rapport entre la pédérastie et les chevaux. Cependant, à la différence des deux mythes précédents, la relation entre Chrysippe et Laïos entraîne l'ire paternelle envers Laïos, et le courroux de la belle-mère, Hippodamie, envers Chrysippe. Ce dernier se suicide par honte d'avoir été l'éromène de Laïos ou, selon une branche de la légende, se fait tuer par sa belle-mère. Or, dans la version récitée dans la pièce, « “Chrysiptos se suicida parce qu'il ne pouvait pas choisir entre l'amour de Laïos et l'amour de sa mère” » (CN, p. 37). Si le lien entre la mort de Chrysippe et l'influence maternelle, celle de Danaïs ou d'Hippodamie, se trouve à la fois dans le mythe officiel et sa réécriture, la nature de la relation entre Pierre et Louis s'apparente davantage à la relation « positive » que partageait Pélops et Poséidon qu'à celle entre le Chrysippe et le Laïos mythologiques. C'est

⁸³ Pierre Grimal, « Pélops », *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, op. cit.*, p. 355.

⁸⁴ Félix Guirand et Joël Schmidt, « Ganymède », *Mythes et mythologie — Histoire et dictionnaire, op. cit.*, p. 183-184 ; 697.

ainsi que leur union ne repose plus sur un rapt suivi d'un viol potentiel, mais bien sur un amour officiel et partagé qui occulte le rapport entre éraste et éromène, les protagonistes ayant ici le même âge. Cette modification pourrait d'ailleurs expliquer la disparition de la malédiction de Laïos, du moins telle qu'on la connaît officiellement. Le Chrysisse de Bouchard s'autocondamne en raison de son incapacité à accepter sa nature. Ce débat intérieur est le propre de la tragédie, comme l'explique Jean-Pierre Vernant :

[l]a culpabilité tragique se constitue ainsi dans une constante confrontation entre l'ancienne conception religieuse de la faute, souillure attachée à toute une race, se transmettant inexorablement de génération en génération sous forme d'une *átē*, d'une démence envoyée par les dieux, et la conception nouvelle, mise en œuvre dans le droit, où le coupable se définit comme un individu privé, qui sans y être contraint, a choisi délibérément de commettre un délit⁸⁵.

Chrysisse se culpabilise en raison du poids de la faute — à prendre ici davantage dans un sens chrétien —, c'est-à-dire, être un homme et en aimer un autre, car il n'a pas délibérément choisi sa nature. Ce dilemme fait écho au dogme mis de l'avant par la communauté gaie selon lequel l'homosexualité ne repose pas sur un choix, mais bien sur un état ; proclamation somme toute avant-gardiste de la part de Bouchard dans le contexte socioculturel de l'époque. Lucie Robert remarque cependant que ce héros n'en est pas à la revendication assumée : « [s]il conserve un trait du personnage mythologique, c'est la honte qu'il éprouve de son identité homosexuelle et son refus de l'assumer pleinement⁸⁶. » Il n'en demeure pas moins qu'au moment de la création de *La contre-nature de Chrysisse Tanguay, écologiste*, l'homosexualité est encore taboue, ce qui est doublement souligné dans le titre par l'utilisation de l'épithète « contre-nature » — qualificatif qui serait aujourd'hui décrié, mais dont Pierre Grimal faisait encore l'usage dans l'édition de 1982 de son dictionnaire mythologique pour traiter de l'union entre Chrysisse et Laïos⁸⁷.

⁸⁵ Jean-Pierre Vernant, « Ébauches de la volonté dans la tragédie grecque », Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Éditions François Maspero, 1972, p. 72.

⁸⁶ Lucie Robert, « L'immortalité du monde : figures de l'artiste chez Michel Marc Bouchard », *Voix et Images*, vol. 33, n° 1, 2007, p. 49.

⁸⁷ « Laïos s'enfuit alors et se réfugia auprès de Pélops. Là, il conçut une passion pour le jeune Chrysisse, le

Ainsi, tout indique que cette pièce semble avoir été écrite dans le but de légitimer l'amour homosexuel. D'abord, afin de faire basculer une première conception erronée et plus que passéiste du couple gai, Michel Marc Bouchard met en scène un couple dépourvu de toute connotation pédérastique, pour ensuite la renverser complètement en dotant ces personnages d'un désir de paternité. La réhabilitation n'est toutefois pas complète : Chrysis est en crise d'identité, incapable d'assumer son homosexualité, il se cloître littéralement dans la garde-robe et se travestit. Son désir de s'appropriier le genre féminin est extrême : il ne veut pas tant devenir père que devenir mère ; son fils, il « aimerai[t] l'enfanter » (CN, p. 34) lui-même. Chrysis ne sait comment assumer ce qu'il est ; il a tué sa femme, alors enceinte, parce qu'elle l'a rejeté en raison de son « transgenre » — concept anachronique à la pièce, certes — et a dessiné sur le plancher où s'étalait le corps de son épouse des attributs qui évoquent l'hermaphrodite. Ce meurtre a aussi provoqué le décès du fils en devenir du couple, Sébastien. Comme le mentionne Dominique Lafon, l'« *hybris* de Chrysis [...] se manifeste dans l'inconcevable revendication du droit à la paternité⁸⁸ ». Cette tension se solde par l'avortement psychosomatique de Chrysis. En plus de l'échec du potentiel procréateur du couple, un autre signe évoque sa condamnation : même si la pédérastie est absente de la pièce, la connotation négative liée à l'homosexualité subsiste et s'apparente à l'*átē* transmissible intergénérationnellement : Pierre est « un garagiste crasseux qui court après les pompistes parce que [s]on père courait plus vite que [lui] » (CN, p. 62). L'homosexualité de Laïos est un *fatum* et atteste de l'inceste paternel, *topos* typique de la scène familiale grecque. Or, Laïos n'est plus violeur ; il est devenu violé.

Michel Marc Bouchard a donc emprunté une représentation antique de

fils de Pélops, inventant ainsi (du moins pour certains) les amours *contre nature*. Il enleva le jeune homme, et fut maudit par Pélops. » Pierre Grimal, « Laïos », *op. cit.*, p. 248. C'est moi qui souligne.

⁸⁸ Dominique Lafon, « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », *loc. cit.*, p. 66.

l'homosexualité dans le but de réaliser ce que Dominique Lafon nomme « l'héroïsation de la passion homosexuelle⁸⁹ ». La particularité du substrat de la pièce réside dans le fait que le mythe est peu connu et offre ainsi à l'auteur dramatique une certaine latitude dans son appropriation de la fable qu'il travestit afin d'y véhiculer une vision du couple gai, comme l'indique Lafon :

[L]e modèle est lacunaire. Il n'est donc pas susceptible de fournir un cadre structurel cohérent ou contraignant, entériné par la tradition culturelle, et par conséquent, par la lecture du public. [...] La mémoire, l'effet mnémotechnique, est d'emblée réduit au prétexte: prétexte à l'homosexualité, à la reconnaissance homosexuelle magnifiée par la légende grecque [...]. Il ne reste plus alors que le travail d'appropriation⁹⁰.

Nicole Loraux avance que cette distanciation du dramaturge par rapport au mythe serait déjà d'un usage courant à l'époque où les tragiques grecs rédigeaient leurs œuvres⁹¹. Ainsi, cautionné dans son procédé de revendication, Michel Marc Bouchard mentionne un extrait du texte biblique où l'on proscrit l'homosexualité : « “[t]u ne devras pas coucher avec un homme comme on couche avec une femme. C'est une chose détestable. Lorsqu'un homme couche avec un mâle comme on couche avec une femme...” » (CN, p. 13) De surcroît, il le juxtapose, et par le fait même, l'oppose, aux théories de Platon relatives à la nature des relations amoureuses, toujours par le biais de Diane :

[s]uite du *Banquet* de Platon. « La nature mortelle cherche selon ses moyens à se perpétuer et à être immortelle. Or, le seul moyen dont elle dispose pour cela, c'est de produire de l'existence. Or donc, les mâles dont la fécondité réside dans le corps se tournent vers les femmes et leur façon d'être amoureux, c'est de se chercher eux-mêmes. Quant aux mâles dont la fécondité réside dans l'âme, ils se tournent vers les hommes. De ces hommes féconds selon l'âme sont précisément tous les poètes, les praticiens des arts, tous ceux dont on dit qu'ils sont créateurs » (CN, p. 39).

En s'appuyant sur cet extrait du *Banquet*, on peut admettre que le couple Chrysippe et Laïos

⁸⁹ Dominique Lafon, « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », *loc. cit.*, p. 80.

⁹⁰ *Id.*, « Les muses étrangères du théâtre québécois : mémoire ou exutoire ? », *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 5-6, 1988-1989, p. 431.

⁹¹ « [L]e nouveau rapport de force entre Grecs exigeait que, pour trouver des sujets, le genre tragique sortît du temps vécu de l'histoire et s'attachât à celui du mythe. L'opération était avantageuse, car, avec la distance absolue que garantit à tout coup le détour par l'origine, le substrat mythique permettait de fait des attaques aussi vives que détournées. » Nicole Loraux, *La voix endeuillée — Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf Essai », 1999, p. 72

est « fécond » par les arts, d'où la constante répétition de leur vie sous forme de théâtre. Cependant, l'incapacité de mener leur homosexualité au réel, au-delà du théâtre, entraîne l'avortement de Chrysispe.

La référence à Platon, qui cautionne l'amour homosexuel, vient renforcer le *topos* revendicateur. Le recours à la mythologie grecque offre un modèle de couple homosexuel jusqu'alors inexistant sur la scène québécoise. À ce sujet, Lucie Robert affirme que « [s]i cette référence au *Banquet* affirme le lien nécessaire qui unit la création et l'homosexualité, la fiction de Chrysispe soutient, au contraire, l'ambivalence entre la volonté de procréer (poétiquement) et celle de créer (corporellement)⁹² ». Cette ambivalence mène à la perte de Sébastien. David Blonde voit d'ailleurs dans son meurtre indirect un désir de sublimer celui qui sera appelé à être le patron des homosexuels, c'est-à-dire saint Sébastien, en raison de son iconographie homosexuelle érotisée dès la Renaissance⁹³ :

[l]e meurtre d'Alice, mère potentielle, n'est qu'une façon détournée d'évoquer le sacrifice du fils réel au profit d'un fils imaginé. Si ce fils imaginé porte le nom de la muse de la communauté gaie — saint Sébastien —, c'est qu'il est la représentation même de l'œuvre d'art. Investi d'une fonction esthétique qui sera reprise dans *Les feluettes*, le sacrifice symbolique de la fécondité naturelle au profit de la fécondité « artificielle » qu'est la création artistique permet à Chrysispe de conquérir les forces inspiratrices de la muse saint Sébastien et d'assurer ce faisant l'autogénération de son œuvre, traduite sur le plan formel par la mise en abyme⁹⁴.

Ce couple homosexuel tragique est voué au désespoir. Pourtant, à l'inverse du héros tragique, le Chrysispe de Bouchard se voit accorder par Diane une ultime possibilité de s'émanciper de son *fatum* et de devenir maître de son destin : « Louis Tanguay ! Vous avez l'choix ! Vous avez l'choix de jouer la légende Chrysispos jusqu'au bout ou de commencer vot' vie. Vous avez le choix ! » (CN, p. 71) Et c'est avant que le héros éponyme n'ait assumé ou non sa

⁹² Lucie Robert, « L'immortalité du monde : figures de l'artiste chez Michel Marc Bouchard », *loc. cit.*, p. 51.

⁹³ À noter que si « Sébastien » est le nom principalement convoité pour l'enfant du couple, Chrysispe évoque toutefois d'autres noms à connotation homosexuelle, issus cette fois du mythe grec, c'est-à-dire, « Achille » et « Patrocle », qui, selon Platon, partageaient une union de nature romantique (CN, p. 33).

⁹⁴ David Blonde, « Entre Oreste et Barbe-Bleue : la violence dans la scène familiale québécoise, 1981-2002 », *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 32, 2002, p. 141-142.

destinée que le rideau se clôt, laissant ainsi le spectateur en proie à ce même questionnement anthropologique : choisir ou subir. C'est ainsi que Michel Marc Bouchard transmet le poids du jugement à ceux-là mêmes qui ont le pouvoir d'émanciper ce couple gai, tout comme celui de le châtier.

Iphigénie, ou la sublimation du matriarcat

Iphigénie en trichromie de Michel Ouellette a été rédigée dans un contexte particulier : elle est sa thèse de maîtrise en création littéraire exécutée bien après que sa dramaturgie a été consacrée. Dès 1997, François Paré anticipait la direction qu'allait prendre l'écriture du dramaturge : « [i]l n'est pas étonnant que, dans la défaite de la figure écrivante, l'œuvre de Michel Ouellette se tourne à la fin vers l'évocation du mythe⁹⁵. » En effet, avec *Iphigénie en trichromie*, Ouellette laisse de côté le *topos* métathéâtral de l'écrivain au sein du récit pour reprendre l'un des mythes les plus populaires du répertoire antique grec, c'est-à-dire la première partie du cycle d'Iphigénie, *Iphigénie à Aulis*, qui s'inscrit dans la geste des Atrides. Bien qu'il y en ait eu de nombreuses versions, les plus connues, celles d'Euripide (- 406)⁹⁶ et de Racine (1640)⁹⁷ se résument comme suit :

Agamemnon avait encouru la colère d'Artémis, et la flotte achéenne était retenue à Aulis par un calme durable. Le devin Calchas, interrogé, répondit que la colère de la déesse ne pouvait être apaisée que si Agamemnon consentait à lui sacrifier sa fille Iphigénie, qui se trouvait alors, ainsi que sa mère, à Mycènes. Agamemnon s'y refusa d'abord, mais poussé par l'opinion générale, et surtout par Ménélas et Ulysse, il dut céder, fit venir sa fille sous prétexte de la fiancer à Achille, et la fit offrir par Calchas à l'autel d'Artémis. Mais la déesse, au dernier moment, eut pitié de la jeune fille, et lui substitua une biche comme victime⁹⁸.

Comme le souligne Georges Forestier, *Iphigénie à Aulis* est exemplaire du modèle tragique

⁹⁵ François Paré, « Dramaturgies et refus de l'écrivain en Ontario français », *Tangence*, n° 56, 1997, p. 79.

⁹⁶ Euripide, *Théâtre complet*, tome I, « Iphigénie à Aulis », traduction de Henri Berguin et Georges Duclos, Paris, Garnier-Flammarion, 1965, p. 41-96.

⁹⁷ Racine, *Œuvres complètes*, tome I, « Iphigénie en Aulide », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950, p. 661-734.

⁹⁸ Pierre Grimal, « Iphigénie », *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, op. cit.*, p. 235.

en raison de la perfection des dichotomies qui organisent les tensions :

Iphigénie à Aulis raconte l'histoire d'un père qui a dû *effectivement* envoyer sa fille à la mort en pleine connaissance de cause : c'est l'un des plus forts exemples de ce qu'Aristote nomme la violence tragique. Surtout, cette violence s'exerce de la manière la plus paradoxale qui soit : Agamemnon, [...] n'envoie pas sa fille à la mort parce qu'il la croit coupable ; il la condamne au sacrifice en sachant qu'elle est rigoureusement innocente et alors qu'il l'aime plus que tout au monde. En même temps, si Agamemnon envoie Iphigénie à la mort, c'est que tout en étant le « roi des rois », il est plongé dans une situation qui le réduit à l'impuissance. C'est cette union des contraires (il aime mais il tue ; il est le plus puissant des rois mais il est réduit à l'impuissance) qui confère à ce sujet un caractère de « sublime »⁹⁹.

Il semble que ce soit précisément l'un des antagonismes sous-jacents à ce mythe qui ait inspiré Michel Ouellette. Selon Jean-Michel Gliksohn, « [l]e sacrifice d'Iphigénie illustre [...] le conflit entre une conception matriarcale de la famille ou, plus exactement, les revendications de la mère dans un système patriarcal¹⁰⁰ ». Cet élément sera repris par Ouellette et deviendra la pierre angulaire des tensions entre les protagonistes de la pièce. Plus encore, Gliksohn avance aussi que ce

mythe, depuis Euripide, a toujours la même fonction collective : montrer dans la fiction quels dangers court une société à mettre en jeu ses valeurs fondamentales ; et les dramaturges du XVII^e siècle n'auraient recours à la légende d'Iphigénie que du fait de son aptitude exceptionnelle à soutenir une telle démonstration¹⁰¹.

Il importera donc de déterminer comment ce mythe fut récupéré, en quoi il a été transformé et s'il comporte toujours la même fonction identifiée par Gliksohn.

Iphigénie n'en est pas à sa première réactualisation théâtrale ; Racine s'en inspire pour *Iphigénie en Aulide*. Il en change la fable en substituant au *deus ex machina* d'Artémis l'échange de victime avec un nouveau personnage, Ériphile¹⁰², afin, selon Georges Forestier, de répondre aux impératifs esthétiques de son époque, et non pour romancer la légende en y intégrant des notions passionnelles¹⁰³. Ce personnage sur lequel repose le dénouement de la

⁹⁹ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques — Essai sur la tragédie française*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2003, p. 176. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁰⁰ Jean-Michel Gliksohn, *Iphigénie — De la Grèce antique à l'Europe des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1985, p. 31.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 145.

¹⁰² Il est à noter que Racine écrit « Ériphile » tandis que ce même personnage porte, chez Ouellette, la graphie « Ériphyle ».

¹⁰³ « [S]ous sa forme traditionnelle, le sujet d'*Iphigénie à Aulis* reposerait sur une technique trop proche des

pièce figure dans les légendes thébaines¹⁰⁴ comme pendant négatif d'Iphigénie, notamment en raison de sa lubricité. Ce choix, propre à Racine, est toujours présent dans la version de Ouellette, ce dont témoigne le tableau suivant, comparant les différents mythes en fonction des versions euripidienne, racinienne et ouellettienne :

Tableau 4 — Comparaison mythémique des versions d'*Iphigénie à Aulis*¹⁰⁵

La version d'Euripide	La version de Racine	La version de Ouellette ¹⁰⁶
Iphigénie est la fille d'Agamemnon, de Clytemnestre et la sœur d'Oreste.	X	X
Elle est vierge.	X	X
Artémis retient les vents en raison d'un sacrilège commis par Agamemnon .	X	Artémis retient les vents en raison d'un sacrilège commis par Iphigénie .
Calchas, le devin, affirme que la déesse exige le sacrifice d'Iphigénie.	X	X
Agamemnon utilise le mariage comme subterfuge pour faire venir sa fille.	X	Clytemnestre utilise le mariage comme subterfuge afin d'épargner le sacrifice à sa fille.
Lors du sacrifice, Artémis remplace Iphigénie par une biche.	Ériphile est sacrifiée à la place d'Iphigénie.	X
Le vent se lève de nouveau ; le roi est magnifié dans sa position de souverain.	X	X
Iphigénie s'exile en Tauride.	X	Iphigénie, accompagnée d'Hélios ¹⁰⁷ , s'exile en forêt.

faciles effets de machinerie de l'opéra pour pouvoir être accepté par un Racine soucieux, à ce moment, de faire prévaloir la supériorité de la tragédie parlée sur la tragédie lyrique naissante déjà envahissante. » Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques — Essai sur la tragédie française*, op. cit., p. 175.

¹⁰⁴ « Dans les légendes thébaines des Sept Chefs et des Épigones, Ériphyle apparaît comme l'un des symboles de la coquetterie pernicieuse de la femme. » Félix Guirand et Joël Schmidt, « Ériphyle », *Mythes et mythologie — Histoire et dictionnaire*, op. cit., p. 684.

¹⁰⁵ Dans ce tableau, un « X » signifie que l'occurrence du mythe est identique à celle présente dans l'œuvre qui la précède.

¹⁰⁶ Voir Annexe VI pour la fable d'*Iphigénie en trichromie*.

¹⁰⁷ Ce personnage se cache sous le nom « Halia » pour la majeure partie de la pièce.

Ce tableau montre d'abord que la présence d'une structure victimaire est intrinsèque à toutes les variantes du mythe. La Clytemnestre de Ouellette affirme que « [l]es hommes font la guerre. C'est leur tâche. Pour eux, la gloire du combat, le sang versé, les blessures et la mort » (*IT*, p. 30). Il faut se demander ce que doit faire une femme pour venir en aide à sa patrie. À ce sujet, Achille exprime une certaine partie de la réponse : « Ce mariage n'est qu'un moyen d'échapper à ma vraie destinée. Je dois être un homme au-dessus des hommes. Je dois être un héros. Je dois mourir au combat » (*IT*, p. 72). Or, comme l'affirme Nicole Loraux, « [l]es vierges ne sauraient combattre aux côtés des mâles mais, lorsque le péril est extrême, leur sang coule pour que vive la communauté des *andres*¹⁰⁸ ». Toutes les Iphigénie mises en scène abandonnent ainsi leur future vie d'épouse pour aller trouver la mort afin que leur communauté survive.

Bien qu'il soit réducteur de ramener le mythe d'Iphigénie à la seule opposition d'*Eros* et *Thanatos*, il n'en demeure pas moins qu'à la menace de la mise à mort de la vierge se juxtapose toujours la notion de son mariage éminent ; c'est aussi le cas chez Michel Ouellette :

CLYTEMNESTRE

Tu as besoin du vent pour les voiles de tes navires. Tu dois sacrifier cet homme.

AGAMEMNON

J'ai aussi besoin d'Achille pour remporter la guerre contre Troie. Mais tu ne veux pas sacrifier ta fille en la donnant en mariage (*IT*, p. 30).

La corrélation entre le sacrifice de la vierge et son mariage est aussi soulignée par Nicole Loraux :

dans la tragédie euripidéenne, la mort d'un être jeune appelle nécessairement l'évocation de ses noces et, dans cette perspective, la vierge sacrifiée, épouse d'Hadès, n'est qu'une incarnation parmi d'autres de l'équivalence de la mort et du mariage ; mais il existe aussi chez Euripide une langue, obscure pour dire l'obscur, où la mort sanglante des *parthénoi* est pensée comme une façon anormale, atopique, d'accomplir la virginité en féminité. Comme si, peut-être, l'égorgeage valait une défloration : gorge

¹⁰⁸ Nicole Loraux, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle », 1985, p. 64-65.

tranchée, Iphigénie, Polyxène et Makaria sont des *parthénoi aparthénoi*, des vierges non vierges¹⁰⁹.

C'est d'ailleurs cet état transitoire qui est évoqué par l'Ériphyle de Ouellette : « [m]ais je ne suis plus une fille d'Artémis. Bientôt, après le mariage, je serai une femme d'Aphrodite, prête à donner des enfants à mon mari » (*IT*, p. 23). Dans toutes les versions, la transition entre épouse potentielle et victime sacrificielle s'effectue à la suite d'un sacrilège qui attire la colère de la déesse Artémis et a pour conséquence l'inertie éolienne. Le crime est explicite dans la pièce de Ouellette : l'ourse sacrée de la déesse a été abattue (*IT*, p. 48). L'absence de vent est une manifestation de la crise sacrificielle telle que Girard la décrit ; suivant son schéma de la gestion de la violence, la conclusion des pièces n'est pas surprenante dans la mesure où l'objet du sacrifice n'est pas Iphigénie, mais bien un tiers objet qui est assez *semblable* à cette dernière pour qu'il y ait identification (l'innocence de la biche ; le désir d'Ériphyle pour Achille), mais assez *distinct* pour que la violence ne devienne réciproque. L'honneur du roi est sauf : il a privilégié la loi divine malgré l'interdit de l'infanticide sans pour autant commettre le crime dont il aurait pu être coupable.

La version de Ouellette reprend le thème du sacrifice de l'enfant et développe le débat à savoir qui de l'enfant mâle ou femelle devrait être offert à la déesse : la reine propose que ce soit son fils, Oreste ; le devin, quant à lui, proclame que ce doit être Iphigénie¹¹⁰, ce qui sied à ses plans de substituer Agamemnon à Clytemnestre comme chef d'état. La principale transformation du mythe que présente Michel Ouellette repose sur le fait que ce sont les femmes qui commettent les actes attribués d'ordinaire à Agamemnon. En effet, c'est Clytemnestre qui utilise le mariage comme stratagème, non plus son époux, et c'est pour éloigner Iphigénie de l'autel et non pour l'y conduire. Mais l'inversion la plus significative

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 73-74.

¹¹⁰ L'oracle demeure ambigu à ce sujet : « Ce que l'année produira de plus beau, tu l'offriras à la déesse qui éclaire la nuit. (*IT*, p. 57.) »

est que si traditionnellement Agamemnon commet le sacrilège envers la déesse, ici, c'est Iphigénie qui tue son animal sacré. Situation paradoxale, puisque l'Iphigénie de Ouellette, pour avoir versé le sang de la bête, perd son innocence, mais pourtant, tend par ce geste même qui imite la chasse sauvage de la déesse virginale à devenir un avatar d'Artémis :

IPHIGÉNIE

J'ai vu l'ourse au pied d'un rocher. Elle était énorme. Elle a senti ma présence. Elle s'est dressée sur ses deux pattes arrières. J'ai bandé mon arc. Au premier grognement, j'ai tiré une flèche. En plein dans la poitrine. Elle a poussé un grand hurlement terrifiant. J'ai tiré une autre flèche. Elle s'est alors jetée sur moi. J'ai tiré encore. Elle est tombée à mes pieds avant qu'elle ne puisse m'atteindre. J'étais blanche comme la lune. J'ai levé les yeux vers les étoiles et puis je suis tombée à genoux (*IT*, p. 79).

Ces deux changements mythémiques reposent sur une inversion des genres sexuels que ce commentaire de Lucie Hotte peut éclairer :

Michel Ouellette a mis de côté les textes de ses prédécesseurs pour remonter plutôt aux racines du mythe. Pour ce faire, il a consulté de nombreux ouvrages savants sur la Grèce antique et la mythologie grecque, dont un livre de Pierre Brûlé, *La fille d'Athènes*, qui lui a inspiré les différentes séquences de sa pièce. Ce retour aux sources lui a permis de faire une relecture du mythe qui l'a incité à raconter l'histoire d'Iphigénie dans une perspective féministe¹¹¹.

Ce traitement du mythe entourant Iphigénie tend vers l'interprétation de Jean-Michel Gliksohn que nous avons vue précédemment¹¹² ; l'Iphigénie de Ouellette aurait pour fonction étimologique d'illustrer une transition du matriarcat vers le patriarcat. Or, le choix du substrat suscite ici un questionnement. Nicole Loraux a montré que la chute du matriarcat s'est traduit sur le plan mythologique, d'une part, par un matricide et, d'autre part, par l'amnistie accordée à Oreste par le tribunal humain :

[u]ne nouvelle fois, dans le débat toujours rouvert entre le féminin et la loi du père, un vote a tranché. Les femmes avait voté pour Athéna, à une voix près ; à une voix près, Athéna égalise maintenant les votes, en faveur d'Oreste. Le fils meurtrier a gagné son procès. La cause est entendue, justice est rendue à la logique du père, l'histoire civique peut commencer¹¹³.

Il importe donc de s'interroger sur le fait que Michel Ouellette a choisi Iphigénie comme muse plutôt que son frère, Oreste, pour développer ce *topos*.

¹¹¹ Lucie Hotte, « Michel Ouellette : De l'écrivain engagé à l'engagement dans l'écriture », *loc. cit.*, p. 16.

¹¹² Voir page 39.

¹¹³ Nicole Loraux, *Les expériences de Tirésias — Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf essais », 1989, p. 225.

Une étude approfondie de l'ouvrage théorique ayant servi d'assise à *Iphigénie en trichromie, La fille d'Athènes*¹¹⁴ de Pierre Brûlé, permet de faire ressortir la forme primaire du mythe d'Iphigénie, avant qu'elle ne soit figée à l'écrit par les tragiques. Les recherches de Pierre Brûlé avancent donc qu'à sa source, le mythe s'élabore comme suit :

1. Meurtre d'un animal sacré ;
2. Artémis envoie un fléau — consultation de l'oracle ;
3. Obligation du sacrifice d'une vierge avant son mariage par son père ;
4. Substitution par un animal ;
5. Apothéose de la fille ;
6. Institution du rituel du mime d'un animal¹¹⁵.

On remarque qu'il s'agit précisément de la structure de la version de Ouellette, si ce n'est des éléments qui ont un lien avec l'animal, car il n'y a pas de substitution animalière comme dans la version d'Euripide, du moins en apparence. De plus, il ne s'agit pas, dans *Iphigénie en trichromie*, d'explicitement un rituel animalier. Toujours est-il que le « mime d'un animal » est central dans l'élaboration de la fable qu'a tissée Ouellette.

En premier lieu, dans *Iphigénie en trichromie*, Calchas exige que la victime sacrificielle arbore l'objet du dépiantage de l'ourse sacrée : « [l]a déesse veut que tu portes cette peau d'ourse » (*IT*, p. 22). Cette étape de la cérémonie sacrificielle concorde avec les prescriptions du culte d'Artémis décrites par Brûlé : « [p]our que le rituel ait le sens que lui donnent les *aitia*, il faut que [la victime] soit “ourse” ou “fasse-l'ourse”, on peut donc déduire qu'elle est déguisée en ourse lors de son sacrifice¹¹⁶. » Toujours selon Brûlé, il s'agit donc d'une forme métaphorisée de la transition de la jeune fille vers sa nouvelle famille ; passage dont le père est l'acteur principal : « [l]'homme est là en filigrane. Dans les *aitia*, c'est le père qui sacrifie sa fille pour payer la mort de l'ours ; plus prosaïquement, le père

¹¹⁴ Pierre Brûlé, *La fille d'Athènes : La religion des filles à Athènes à l'époque classique — Mythes, cultes et société*, Paris, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, coll. « Centre de recherches d'histoire ancienne », vol. 76, 1987.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 201.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 195.

athénien de l'époque historique consacre sa fille, forme très atténuée de sacrifice, pour pouvoir l'échanger ensuite avec un autre père, et ainsi de suite¹¹⁷. » Il est donc clair que Michel Ouellette veut que son *Iphigénie* s'inscrive dans une forme plus « authentique », détachée, en quelque sorte, des réactualisations dramatisées, afin qu'elle soit près de sa forme culturelle.

On l'a vu, le conflit entre Agammemnon et Clytemnestre, dans la version ouellettienne, est de décider qui d'Iphigénie ou d'Oreste devrait être sacrifié ; en d'autres termes, qui de la progéniture mâle ou féminine a le plus de valeur. Si, pour Pierre Brûlé, le mythe d'Iphigénie est une représentation d'un rite initiatique, principalement féminin¹¹⁸, qui repose sur une seule véritable tension, celle entre Artémis — représentée dans le sauvage, l'animal, le féminin et le divin — et la famille — déclinée en le civilisé, l'humain, le masculin et le profane —¹¹⁹, Michel Ouellette, quant à lui, a réécrit le mythe dans une perspective qui privilégie plutôt l'antagonisme entre le féminin et le masculin au détriment des autres oppositions. En effet, la société où se déploie sa pièce est, avant la crise sacrificielle, profondément matriarcale :

CLYTEMNESTRE

Ton nom annonce ta vie à venir. Dès que tu seras confirmée reine, après ton premier enfant, tu pourras porter mon nom. Tu deviendras Clytemnestre à ton tour, tu seras « courtoisée avec honneur ». C'est ainsi que la reine accède à l'immortalité (*IT*, p. 31).

Or, Calchas, d'origine troyenne, et représentant d'Apollon, met en branle la transition vers le patriarcat en usant de son pouvoir pour inciter Agamemnon à se rebeller contre le système social :

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 260.

¹¹⁸ « La religion brauronienne est donc définie dans son appartenance à deux ensembles. C'est d'abord l'ensemble des sanctuaires maritimes d'Artémis-Iphigénie, avec lesquels il partage un groupe d'invariants spécifiques qui ont à voir avec la mythologie, la topographie, les rituels. Puis un deuxième ensemble, *qui inclut le premier*, formé par des mythes fondateurs de rituels initiatiques. S'il ne s'était agi [sic] que de Brauron, ou aurait pu écrire "rites initiatiques de l'adolescence féminine". Mais ce serait aller trop vite que de parler seulement des filles. » *Ibid.*, p. 221-222.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 212.

[e]n refusant de sacrifier Oreste, tu refuses de sacrifier tes fils. Apollon m'a révélé la suite du monde. Tu seras un roi immortel, comme la reine peut l'être. Ton fils te succédera et prendra ton nom. Agamemnon vivra pour toujours. Le temps des reines et de leur succession par leur fille est révolu (*IT*, p. 62).

La prophétie du devin s'avère puisqu'à la conclusion de la fable, présentée en prologue lors de la représentation, Agamemnon a soumis Clytemnestre à sa volonté et est désormais ivre d'une mégalomanie machiste :

AGAMEMNON

Quand nous reviendrons de cette expédition, nous serons accueillis en héros. Dans nos foyers, nos femmes pleureront de nous revoir. Elles seront à nos genoux. Nous serons grands. Des hommes ! C'est moi qui vous le dis... Je suis Agamemnon, celui qui est « bien décidé ». Je suis le roi des rois. Je suis Zeus. Je suis immortel ! Je ne mourrai jamais (*IT*, p. 28).

Agamemnon génère sa propre apothéose et est par la suite sanctifié par ses hommes, ses « fils ». L'époque de la femme est révolue par l'héroïsation du mâle. Il serait néanmoins erroné de voir en *Iphigénie en trichromie* un panégyrique de la figure masculine ; ou encore, de ne s'en tenir qu'à la désolation tragique engendrée par la perte du matriarcat.

Au-delà de ce paradigme, il semble que la pièce mette en scène l'inauguration du temps des Hommes, et il faut prendre ici le mot « hommes » dans sa plus large acception. Nonobstant la gloire nouvelle du patriarcat, cette pièce illustre l'émergence d'humains qui, bien que pas tout à fait émancipés du joug des dieux et maîtres de leur libre arbitre, n'en sont toutefois pas loin. Car le temps du matriarcat était surtout le temps de la soumission aux dieux, comme le mentionne la Clytemnestre de Ouellette : « [t]u ne comprends pas, ma fille. Nous n'y pouvons rien. Nous ne sommes pas maîtresses de nos destins. Nos affaires sur terre suivent celles dans les cieux. Les déesses et les dieux dictent nos fortunes » (*IT*, p. 82). À l'époque dépeinte par Ouellette, l'histoire des hommes était entre les mains des dieux. Calchas entrevoit et annonce l'autonomisation de l'être humain. En effet, selon le devin, en tuant Iphigénie, une vierge — acte frappé d'interdit (*IT*, p. 60) —, l'homme s'inscrira dans sa propre histoire et l'écrira lui-même :

[c]et acte sera célébré. Pour qu'il ne soit jamais oublié, il sera écrit sur les lames de bronze des épées de tes soldats, sur la pierre des temples, sur les murs des maisons. Ton histoire sera racontée pour guider les hommes et les femmes à travers les âges, pour ne pas que l'oubli ne les fasse retourner en arrière. Par ces mots écrits, tu seras immortel. Tu es le premier homme d'un nouveau monde. Tu es la nouvelle loi (*IT*, p. 65).

La loi n'est dès lors plus divine, mais humaine ; ce bouleversement n'est pas sans rappeler la constitution du tribunal humain à la fin de l'*Orestie*. Cette capacité de choisir et d'être maître de ses actes se manifeste d'ailleurs dans la prise de Troie. Non seulement cette guerre va-t-elle à l'encontre de la volonté divine, et donc oppose le droit divin au devoir familial, mais le lieu même de cette ville est hautement significatif. En effet, Calchas révèle à Agamemnon, roi des rois — et par conséquent *le* représentant des hommes, qu'

Apollon veille sur Troie. Il aime cette ville parce qu'elle est entre notre monde et les autres mondes, un carrefour où se rencontrent des commerçants venus de partout, même des contrées inconnues. Les Troyens profitent de ces rencontres pour s'enrichir et accroître leur pouvoir. [...] Alors, s'il prend Troie, [il] gagner[a] leur puissance. [Il] ser[a] le maître du carrefour. [Il] aur[a] un formidable avantage commercial (*IT*, p. 43).

On peut voir dans cette conquête d'un carrefour une métaphore de l'accès au droit de choisir pour un être humain libre. Ce paradigme s'intègre aisément au mythe d'Iphigénie, car tout choix implique un sacrifice. Il semble donc qu'*Iphigénie en trichromie* fasse écho au passage de l'homme tragique à l'homme historique. Selon Jean-Pierre Vernant,

[I]e moment tragique est donc celui où une distance s'est creusée au cœur de l'expérience sociale, assez grande pour qu'entre la pensée juridique et politique d'une part, les traditions mythiques et héroïques de l'autre, les oppositions se dessinent clairement, assez courte cependant pour que les conflits de valeur soient encore douloureusement ressentis et que la confrontation ne cesse pas de s'effectuer. [...] Le sens tragique de la responsabilité surgit lorsque l'action humaine fait l'objet d'une réflexion, d'un débat, mais qu'elle n'a pas acquis un statut assez autonome pour se suffire pleinement à elle-même¹²⁰.

Ce passage s'incarne dans la figure de l'homme héroïque qui brave les dieux et la fatalité pour devenir maître de son destin, alors que la femme héroïque, comme l'a décrite Loraux, est celle qui se sacrifie pour sa patrie. Or, bien que l'Iphigénie de Ouellette refuse de se soumettre à la destinée que lui a dictée le message divin, son apothéose s'accomplit.

¹²⁰ Jean-Pierre Vernant, « Le moment historique de la tragédie en Grèce : quelques conditions sociales et psychologiques », *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, op. cit., p. 16.

Toujours dans son état transitoire, entre la fille et la femme, qui s'apparente à celui des *parthénoi* *aparthénoi* pour reprendre l'expression de Nicole Loraux¹²¹, Iphigénie va, en compagnie d'Hélios, transcender l'assujettissement divin. Avec eux se solde la lutte entre le matriarcat et le patriarcat en marge de l'hégémonie d'Agamemnon. En effet, la fin de la pièce quelque peu ambiguë — leur exode dans la forêt — laisse sous-entendre que le masculin et le féminin trouvent leur équilibre à la suite d'une sublimation qui ne va pas sans rappeler le Grand Œuvre propre à la quête philosophique.

Il semble en fait que l'Iphigénie et l'Hélios dépeints par Ouellette soient tous deux porteurs des attributs du sexe qui leur est opposé. Iphigénie proclame qu'« [elle] aurai[t] aimé naître homme » (*IT*, p. 32). Son association avec la déesse Artémis est une métaphore filée tout au long de la pièce. Elle qui est liée à son arc (*IT*, p. 77) « [s]'imagine en train de courir dans les bois. [Elle] [s]e voi[t] chasser les fauves. Comme Artémis » (*IT*, p. 34). À cette image de vierge guerrière s'oppose la figure de l'amante en Ériphyle : « [m]oi, souvent je rêve qu'un grand guerrier vient me voir la nuit. Je sens ses bras autour de moi comme s'il me prenait réellement. Mais au réveil, je sais qu'il n'est pas venu. Et je suis frustrée de ne pas le trouver à mes côtés » (*IT*, p. 80). Artémis pour Iphigénie, Aphrodite pour Ériphyle et Héra, la reine du foyer, pour Clytemnestre ; trois personnages féminins en qui s'incarnent les trois archétypes de la femme : la vierge, l'amante et la mère. Cependant, à la fin de la pièce, l'amante est sacrifiée et la reine mère, destituée ; Iphigénie, quant à elle, fidèle à la tradition mythologique, quitte les lieux où elle aurait dû être sacrifiée, toujours dans cet état mystique de la femme-qui-n'en-est-pas-une. Elle est toutefois porteuse à la fois du féminin et du masculin.

Hélios, pour sa part, est vraisemblablement le pendant positif d'Achille. Ce dernier a

¹²¹ À ce sujet, voir pages 41-42.

passé une partie de sa vie travesti en femme et il a échoué au test d’Ulysse lorsqu’il a opté pour les attributs héroïques¹²², renouant ainsi avec la destinée qui lui avait été prédite : mourir au combat en homme. Hélios a lui aussi vécu « [c]aché parmi les filles par une mère qui ne veut pas qu’[il] meur[e] à la guerre » (*IT*, p. 91). Il est traditionnellement associé à Apollon¹²³, l’opposé complémentaire d’Artémis, son frère jumeau. Dans cette pièce, Hélios est masculin par ses attributs physiques, mais féminin par l’acceptation de son mode de vie, camouflé en tant que femme, ainsi que par son refus de devenir un héros et de partir à la guerre.

Iphigénie est profondément ébranlée lorsque son arc, son attribut, se consume par le feu, comme si son identité en était transformée : « [e]n ce moment, mon arc brûle. Ce n’est pas qu’un bien très cher qui monte en fumée, c’est une partie de moi. La corde tendue n’est plus. Qui suis-je maintenant ? » (*IT*, p. 89) Elle semble en état de sublimation : « [j]e me sens vidée de ma substance. Je ne porte plus mon nom. Je ne suis plus celle qui doit “être la mère d’une race vigoureuse”. Je ne suis plus la fille de ma mère. Je suis dans la fumée qui monte vers la déesse » (*IT*, p. 90). Cette transcendance rappelle le sort des amoureux dans *Les feluettes*¹²⁴ qui tentent de s’immoler par le feu. Or, dans *Iphigénie en trichromie*, l’autodafé est un leurre, car ce n’est pas l’arc d’Iphigénie qui est consumé, mais un arc de substitution ; brûlé d’ailleurs par Ériphyle, celle-là même qui deviendra l’objet de substitution lors du sacrifice. La transformation d’Iphigénie s’inscrit à même sa chair : elle qui était blanche

¹²² « AGAMEMNON : L’an dernier, Ulysse a dû te tendre un piège pour te faire sortir de ta cachette afin que tu te joignes à nous. Souviens-toi. Ta mère t’a obligé à te réfugier parmi les filles du roi Lycomède pour échapper à ton destin. Mais Ulysse est rusé. Il a offert des cadeaux aux filles, parmi lesquels il avait caché une lance et un bouclier. Quand il a fait sonner les trompettes, tu n’as pas su maîtriser ton instinct guerrier : tu as pris les armes au lieu de prendre des robes et des colliers » (*IT*, p. 70).

¹²³ « Fils d’Hypérion et de Théia, frère d’Éos et de Séléné, Hélios est la représentation divine du Soleil, de la chaleur et de la lumière solaire. [...] Confondu très tôt avec le dieu Apollon, Hélios ne figure pas cependant au nombre des grands dieux grecs. » Félix Guirand et Joël Schmidt, « Hélios », *Mythes et mythologie — Histoire et dictionnaire*, op. cit., p. 707-708.

¹²⁴ Michel Marc Bouchard, *Les feluettes ou La répétition d’un drame romantique*, Montréal, Leméac, 1988.

comme la lune, symbole alchimique de l'argent, a désormais la peau cuivrée par le soleil, couleur évoquant celle de l'or : « CLYTEMNESTRE : Une princesse ne doit pas passer ses jours au soleil. Sa peau doit être blanche. Pendant trop longtemps, j'ai refusé de voir. Tu as su déjouer la vigilance de tes gardiennes. J'aurais dû intervenir dès que j'ai remarqué que ta peau se cuivrait » (*IT*, p. 95). Les symboles se multiplient : la fille lunaire s'associe à l'homme solaire pour former un couple parfaitement équilibré, un couple primaire. Ainsi, il faudrait voir dans la trichromie de la pièce l'annonce d'un autre angle de lecture qui transcenderait l'appel explicite du titre à la mythologie grecque. Car à la lumière de ces faits, il apparaît qu'*Iphigénie en trichromie* possède les caractéristiques d'un mythe fondateur. Tout comme Agamemnon, Iphigénie doit, certes, s'émanciper de la domination divine. Mais elle ne commettra pas l'erreur de son aïeul en s'accaparant le pouvoir. L'apothéose sublimée d'Iphigénie est prégnante, alors que celle d'Agamemnon est superficielle, car elle seule permet à Iphigénie d'engendrer une race affranchie de tout assujettissement : « [l]es déesses et les dieux, nous les effacerons de nos mémoires. Nous vivrons sans déesse et sans dieux, sans lois. Nous donnerons naissance à une nouvelle race d'humains. De nouveaux hommes, de nouvelles femmes... » (*IT*, p. 107). Iphigénie renoue donc ici avec sa nature archaïque inscrite dans son nom et reprend l'onomastique que Ouellette lui avait attribuée¹²⁵. Et comme Pierre Brûlé le souligne, Iphigénie, « Celle-qui-naît-dans-la-force ou Celle-qui-donne-de-la-force ou Celle-de-la-forte-naissance [...] est une divinité de l'obstétrique¹²⁶ ». Si le pouvoir semble résider dans la génération future, il semble que ce soit la femme, Iphigénie, qui soit la plus à même de la diriger ; Hélios, fruit d'une société matriarcale, n'ayant pas sa force. À ce sujet, Michel Ouellette affirme que

¹²⁵ « CLYTEMNESTRE : [...] Aujourd'hui, tu es Iphigénie. Ton nom signifie : "mère d'une race vigoureuse". (*IT*, p. 31.) »

¹²⁶ Pierre Brûlé, *La fille d'Athènes, op. cit.*, p. 195.

[L]a famille franco-ontarienne et québécoise est plus nucléaire que communautaire et le statut autoritaire du père dans celle-ci a été ébranlé par le féminisme. Le pouvoir se retrouve plus entre les mains des jeunes femmes que des jeunes hommes. C'est un peu la thèse de mon « Iphigénie » : l'ère des traditions est révolue, l'autoritarisme nationaliste de la modernité a perdu de sa légitimité, ne reste plus que l'individualisme libéral et responsable de son destin. Le jeune homme est un Halia/Hélios, incertain de son rôle, ou un Oreste enfant dont l'heure viendra¹²⁷.

Reste que l'espoir qui repose sur le couple Iphigénie et Hélios, quoique grandiose, n'est encore que potentiel. Le salut d'Iphigénie réside en son exil, loin du père et du lieu où elle a grandi, rompant ainsi avec la filiation familiale. Michel Ouellette reprend ainsi le même *topos* mis de l'avant dans *Corbeaux en exil*, comme nous le verrons plus loin.

L'étude de *La contre-nature de Chrysippe Tanguay, écologiste* et d'*Iphigénie en trichromie* montre que, si les auteurs sont allés puiser à la source grecque, c'était pour y privilégier les dynasties archaïques, celle des Labdacides et des Atrides, qui correspondaient le plus au *topos* de leur pièce. Par ailleurs, la réécriture complète de mythes grecs leur imposait de renouer avec la tragédie. Si Bouchard féminise sa référence mythologique, Chrysippe, Ouellette, au contraire, masculinise son Iphigénie. Par ailleurs, on constate que les deux mythes convoqués semblent initialement avoir pour fondement la période transitoire où un être jeune est appelé à la vie adulte : Chrysippe, enlevé par un mâle adulte pour en devenir l'éromène, recevant des chevaux pour symboliser son statut d'homme accompli ; puis la destinée d'Iphigénie qui symbolise son passage de l'enfance à la vie adulte. Mais les chevaux ont perdu leur valeur initiale chez Bouchard ; pour légitimer l'homosexualité, il lui fallait occulter la dimension pédérastique du mythe. Quant à l'Iphigénie de Ouellette, elle refuse la trajectoire que lui dessinaient ses précédents avatars. Elle sublime son état pour devenir une déesse-mère, voire tellurique, destinée à engendrer ceux qui porteront l'espoir de l'humanité.

¹²⁷ Michel Ouellette, « Iphigénie en trichromie : Entre construction et déchéance ; réflexion sur le processus de création littéraire », *loc. cit.*, p. 130.

Ainsi, si Michel Marc Bouchard atténue à l'excès le passage vers l'âge adulte — l'enfance est avortée —, Michel Ouellette, au contraire, le magnifie en déifiant son héroïne en une mère universelle.

Chapitre III

Envers et enfer du christianisme

Les relations entre le théâtre québécois et la religion catholique ont longtemps été problématiques. La censure épiscopale a, à maintes reprises, entravé son développement.

Selon Guy Beaulne, les évêques

s'attaquaient [...] aux troupes françaises et américaines qui apportaient dans une nation jeune, pauvre, sous-éduquée et nourrie d'une morale exigeante et puritaine des idées et des préoccupations nouvelles et prématurées en même temps qu'une amoralité pernicieuse et répréhensible¹²⁸.

Ainsi, selon l'Église, le théâtre était un vecteur subversif trop enclin à ébranler les axiomes sur lesquels elle repose. L'un des premiers cas notoires de censure au Québec fut celui du *Tartuffe*¹²⁹ de Molière qui devait être présenté en 1694¹³⁰. Paradoxalement, ce sont les Jésuites qui ont permis la survie du théâtre puisque c'est dans leurs collèges qu'il s'est perpétué par la mise en scène d'actions, c'est-à-dire des « pièce[s] à sujet religieux tiré de la Bible ou d'une "Vie des Saints", dont l'intrigue, peu complexe, met[tait] en scène des personnages généralement allégoriques pour souligner le triomphe du Bien sur le Mal¹³¹ ». On retrouve d'ailleurs dans les répétitions du *Martyre de saint Sébastien*¹³² mis en abyme dans *Les feluettes* de Michel Marc Bouchard, l'écho de cette tradition. Si l'influence catholique est plutôt latente dans la dramaturgie actuelle, elle demeure toutefois, dans l'imaginaire collectif, l'instance gardienne des valeurs morales. C'est précisément dans cette optique que Michel Marc Bouchard et Michel Ouellette font tous deux référence à des saints

¹²⁸ Guy Beaulne, « Introduction », Paul Wyczynski, Bernard Julien et Hélène Beauchamp-Rank (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », Tome V, 1976, p. 12-13.

¹²⁹ Molière, « Tartuffe », *Molière*, Paris, Le Figaro, coll. « La bibliothèque », n° 3, 2009.

¹³⁰ « L'évêque réussit à faire interdire la représentation de *Tartuffe* en 1694 et, par voie de conséquence, toute représentation théâtrale dans la capitale pour très longtemps, excepté les pièces jouées en privé, dans un cercle d'amis très restreint. » Baudouin Burger, « Les spectacles dramatiques en Nouvelle-France », Paul Wyczynski, Bernard Julien et Hélène Beauchamp-Rank (dir.), *Le théâtre canadien-français*, op. cit., p. 45.

¹³¹ *Ibid.*, p. 38.

¹³² Gabriele d'Annunzio, *Le martyre de saint Sébastien*, Paris, Calmann-Lévy, 1911.

dans *Le peintre des madones* et *Le testament du couturier*. Leur convocation fait en sorte que les pièces mettent en scène des situations qui relèvent de la lutte du Bien et du Mal. Néanmoins, les références aux mythes catholiques servent à remettre en question certaines valeurs morales, comme à cautionner certaines particularités de la fable.

La Vierge défigurée

Le peintre des madones de Michel Marc Bouchard se déroule dans un espace scénique quelque peu complexe. Si la plus grande partie de l'action se situe à Saint-Cœur-de-Marie, au Lac-Saint-Jean, à l'automne de 1918, un personnage, l'Ange annonciateur, transcende le temps fictif en faisant office de messager. Il est profondément marqué par les sévices corporels ; sa mère l'a mutilé en tentant d'avorter. Ce motif connote le thème de la violence physique propre au *Peintre des madones*. D'ailleurs, comme le montre Dominique Lafon, la carnation y est prédominante : « [l]a pièce [...] est tout entière centrée sur le corps, puisque c'est le corps ou sa représentation qui réunit le Docteur, le Prêtre et même un personnage symbolique, l'Ange annonciateur.¹³³ » Ce dernier ponctue et structure la pièce en décrivant progressivement, et à intervalles réguliers, un triptyque dont le caractère sacré sera profané. Or, ces descriptions correspondent aussi, quoique métaphoriquement, à ce qui se déploie dans les scènes suivant son intervention et qui lui font écho.

Dans ce village où sévit la grippe espagnole, un nouveau prêtre embauche un peintre afin de munir l'église d'une fresque, estimant que cette œuvre d'art immunisera les villageois contre la maladie. À l'arrivée de l'artiste, toutes les jeunes filles du village espèrent servir de modèle au portrait de la Vierge. Les personnages féminins se déclinent en une litanie de

¹³³ Dominique Lafon, « Le chemin des violences », *Voix et Images*, vol. 33, n° 1, 2007, p. 64.

prénoms : Marie-Paule, jeune fille aux mœurs débridées, se plaît à espionner la nudité des déserteurs qui se cachent dans la forêt avoisinante ; Marie-Anne, une ingénue, voue un amour désintéressé et pieux au Prêtre, qui en est d'ailleurs fort troublé ; enfin, Marie-Louise, qui travaille à l'hôtel, a développé l'habileté de « lire » dans les draps la personnalité de l'individu qui y a couché. Si la fonction de ces Marie n'est que sous-entendue et dissimulée derrière des prénoms, il en est tout autrement de celle des protagonistes masculins qui n'ont pour nom que leur fonction sociale : le Docteur, le Prêtre, le Peintre. Étrange trinité s'articulant, peut-être, autour des axes tête, âme et cœur. Seul le nom de l'artiste, Alessandro, est dévoilé, un prénom que les Marie se plaisent à réciter amoureusement.

Dominique Lafon montre que le conflit qui affecte la communauté repose sur les jeunes filles « inspirées par le désir doublement mimétique d'être la Marie du tableau, le modèle et la maîtresse du Peintre¹³⁴ ». C'est Marie des morts qui est choisie. Cette jeune fille étrange vit en paria et, tel le *sin-eater* de la tradition anglo-écossaise, possède la faculté d'absoudre les péchés des mourants en « ingérant » leurs confessions pour ensuite les recracher « à genoux au milieu du champ des secrets¹³⁵ » (*PM*, p. 33). Lié à sa virginité, ce don transcende les pouvoirs liturgiques de la confession et de l'extrême-onction, ce qui outre d'ailleurs le Prêtre. Alors que ce dernier, lors de l'absolution, octroie sa bénédiction au mourant, Marie des morts, au contraire, les « libère » en les condamnant : « [j]e te maudis. Je te maudis pour l'éternité. Va expier dans les entrailles de la Terre tout le mal que tu as fait aux tiens » (*PM*, p. 33). Mais bien que leurs offices divergent, ils se confondent aux yeux des autres. Le Docteur trouve au Prêtre « [u]ne beauté si délicate qu'on pourrait croire à un visage de femme et [sa] robe en ajoute à la confusion » (*PM*, p. 25). Il invite d'ailleurs le Prêtre à réciter le cantique de la madone au Peintre, et par extension, à postuler lui aussi pour

¹³⁴ Dominique Lafon, « Le chemin des violences », *loc. cit.*, p. 69.

¹³⁵ En didascalie dans le texte.

le rôle : « [a]llez, l'abbé. Dites-le à sa place » (*PM*, p. 53). Le Prêtre devient effectivement l'ultime modèle du Peintre. Son *fatum* est présagé tout au long des répliques. Par exemple, alors qu'elle s'est résignée à poser, Marie des morts se sent étrangement appelée par « toutes ces femmes sans visages » (*PM*, p. 64) que lui rappelle le regard du Peintre. Ce sentiment fait écho aux allusions insistantes du Docteur à propos du visage du Prêtre, *a fortiori* lorsqu'il manifeste son désir de lui « abîmer un peu le visage » (*PM*, p. 24). Par ailleurs, avant que le Docteur n'offre le visage du Prêtre au Peintre, ce dernier convoitait celui de Marie des morts :

MARIE DES MORTS

Je suis distraite par toute cette histoire de madone. Je ne suis plus la même. Dessinez mon visage !

LE PEINTRE

J'attends que vous me le donniez (*PM*, p. 70).

Il apparaît donc que Marie des morts et le Prêtre ont des fonctions analogiques, mais opposées. Tous deux ont un lien avec le mysticisme ; païen chez la première, catholique chez le second.

Cette prophétie évoquée trouve son sens dans le drap qui est incontestablement plus significatif dans cette pièce qu'un simple objet scénique. Sa connotation ambivalente évolue au fil de la fable. Marie-Louise sait comment lire les informations qu'il recèle :

MARIE-LOUISE

L'homme et la femme se tiennent à distance. Un mariage de raison pour une dot ou un lopin de terre. Presque pas de mouvements. C'est un calme parfait. Les plis sont rares, quelques-uns au centre. Ils sont courts. Sauf un grand qui m'intrigue. [...] Il a tenté de la toucher. Sans se réveiller, sa main s'est avancée vers elle, malgré lui. Un contact nécessaire, plus fort qu'eux. D'après la profondeur du pli, son bras est resté près d'elle une bonne demi-heure. Je prédis qu'ils vont rester fidèles (*PM*, p. 21).

Les émotions et les énergies des dormeurs y sont imprimées. Ainsi, Marie-Paule refuse que l'on lave le drap « empreint » de la virilité du Peintre qu'elle qualifie de « saint suaire » et décide de s'en parer afin qu'il soit « [s]on voile de madone » (*PM*, p. 38). Puis, au moment où la grippe espagnole s'abat sur le village, la valeur du drap est soudainement renversée : il

n'est plus objet de révélations ; il sert désormais à dissimuler. À commencer par les vivants qui se cachent du fléau en s'en servant comme d'un masque, puis, inexorablement, comme d'un linceul. Alors qu'on déchiquète les draps, Marie-Paule ne peut réprimer sa rage, car il lui semble que « [c]'est comme si on déchirait tout ce qui aurait pu s'écrire » (*PM*, p. 67). Il est, à l'instar d'une toile immaculée, porteur d'un certain potentiel créateur. La fresque, au contraire, fige le présent, échappe à la destruction et devient le symbole des origines du village. Le drap trouve donc son pendant dans la fresque, d'autant plus qu'il prévient la maladie, alors que l'œuvre du Peintre en est la représentation allégorique et le visage du Prêtre en est l'emblème.

Cette caractérisation du drap juxtaposée à l'étrange sort du visage du Prêtre évoque à l'évidence un objet mythique, la célèbre relique de sainte Véronique qui apparaît à la sixième station du chemin de croix :

[p]our l'Église catholique, [Bérénice] est présente sur le chemin de croix et essuie le visage ensanglanté du Christ. Les traits de Jésus s'impriment ainsi sur le tissu. De là vient le culte de la Sainte Face, dont il a existé plusieurs exemplaires. En Occident, au IV^e siècle, Bérénice devient Véronique — « vraie image », en grec — dont le voile (prétendu) est conservé à la basilique Saint-Pierre de Rome¹³⁶.

Le rapprochement prend tout son sens dans la mesure où, comme nous venons de le voir, le saint suaire est clairement évoqué par Marie-Paule. Or, si la Sainte Face, dans la légende, n'est qu'imprimé sur le tissu, certes de manière indélébile, dans la pièce de Bouchard, un visage se détache littéralement d'une tête pour être apposé sur une fresque. À la place de la physionomie du Christ, c'est celle de son représentant, le Prêtre, qui est prélevée pour être « transfigurée » en Vierge. La transformation mythémique de la transposition du visage sur une peinture plutôt que sur un tissu renoue en quelque sorte avec les fondements de la légende de sainte Véronique :

[d]ès les premières années de l'ère chrétienne, la légende va en se ramifiant. À la réponse d'abord orale

¹³⁶ Pierre Chavot, *Dictionnaire des dieux, des saints et des hommes*, op. cit., p. 786.

de Jésus se substitue une image propitiatoire détenue par une certaine Bérénice de Jérusalem, elle-même guérie par le Christ. L'histoire du portrait prend progressivement son autonomie : l'image n'est plus peinte de main d'homme (par Bérénice, Luc ou Jésus lui-même), mais devient l'empreinte miraculeuse de la Sainte Face sur une pièce de tissu¹³⁷.

Il semble donc que la violence du dénouement de la pièce soit cautionnée par le culte de la Sainte Face associé à sainte Véronique. Cependant, *Le peintre des madones* n'est pas la réécriture de sa légende. Un autre élément mythologique y est mis en exergue et c'est le sujet même de la fresque, c'est-à-dire l'Assomption de la Vierge :

MARIE-ANNE

C'est un triptyque. De chaque côté de la fresque principale, il y a des femmes avec des ailes déployées. À gauche, une de ces femmes a les yeux fermés et elle a un diable à tête de chien entre les jambes. Une autre a les mains tendues de désir avec des lèvres tâchées de sang. À droite, une autre femme s'étouffe dans un drap. La fresque du centre représente une Madone sur un nuage emportée par une bourrasque de toux. Au-dessus d'elle, un chérubin difforme et des étoiles qui n'ont pas tenu leurs promesses. Elle est vêtue d'un long voile déchiré par la colère, ceinturé par un fouet. Dans sa main gauche, elle a des marguerites desséchées, et de l'autre, elle maudit l'humanité. Sur sa poitrine, son Sacré-Cœur est emprisonné dans une couronne de fer. Il est transpercé de l'épée de la trahison (*PM*, p. 96-97).

L'Assomption est ici clairement corrompue et consubstantielle à une allégorie sur la guerre et la maladie. Ces dernières sont des manifestations sociales de la crise sacrificielle, celle-là même qui a engendré l'œuvre.

Le conglomérat d'éléments mythologiques catholiques à l'intérieur duquel se conjuguent les mythèmes en lien avec sainte Véronique et l'Assomption est figé dans une fresque qui devient *de facto* l'origine du village. Un nouveau mythe étiologique est créé, car

de génération en génération, on réinventait [...] l'histoire de ce triptyque qui ornait le chœur de l'église. Les personnages parlaient une langue biblique. [...] Tous les mots de cette foi où l'amour n'est que péché, où les femmes n'ont pas le droit au plaisir, où les hommes gouvernent à coups de croix, où l'enfer est le salaire de l'existence. Et, de conteur en conteur, d'oblats en diacres, ils rendirent l'histoire encore plus diabolique qu'elle ne l'était vraiment. Ce fut leur façon de défier la peur et la mort (*PM*, p.99).

C'est ce mythe fondateur qui structure toute la pièce. Dominique Lafon note que le clivage entre les références à la mythologie chrétienne et la fable a pu influencer l'interprétation de la pièce :

¹³⁷ Pierre Brunel (dir.), « Véronique », *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 2002, p. 1894.

[c]'est là un message complexe que ne soutient aucune intrigue de surface crédible [...]. La pièce a pu être interprétée comme une autre manifestation de l'esthétique homosexuelle, où se conjuguent quelques fantasmes misogynes et sadomasochistes, faisant oublier la dimension proprement mythique de son dispositif, sorte de jugement dernier, d'apocalypse du culte marial¹³⁸.

Le cœur du *muthos* réside dans la crise sacrificielle qui est engendrée par les fautes commises, et dont l'élément déclencheur est sans contredit l'intrusion d'un étranger dans une communauté fermée. Les fautes provoquées par son arrivée sont multiples et le tableau suivant les répertorie et en indique les conséquences :

Tableau 5 — Les fautes dans *Le peintre des madones* et leurs conséquences¹³⁹

Personnages	Fautes	Conséquences
Marie-Paule	Embrasser un soldat (<i>PM</i> , p. 78).	Elle avale du sang, contamine le village avec celui du cadavre et meurt de la grippe (<i>PM</i> , p. 78-79).
Le Peintre	Embrasser de force la jeune Italienne (<i>PM</i> , p. 72).	Il paie de son sang : elle lui lacère le visage (<i>PM</i> , p. 73).
	Déflorer Marie des morts (<i>PM</i> , p. 73).	Elle le tue en lui faisant avaler du sang contaminé (<i>PM</i> , p. 91).
Marie des morts	Se donner au Peintre (<i>PM</i> , p. 73).	Son sang est versé sur le drap (<i>PM</i> p. 75), elle tombe enceinte et elle invoque sa mère afin d'avorter (<i>PM</i> , p. 91).
	Violer les secrets des morts (<i>PM</i> , p. 72-73). <i>Dévoiler</i>	Elle perd son don (<i>PM</i> , p. 79).
Le Prêtre	Désirer Marie-Anne (<i>PM</i> , p. 63-63, 83).	Il paie de son sang en se faisant flageller par l'objet de son désir (<i>PM</i> , p. 82).
	Pécher par iconographie (<i>PM</i> , p. 81). <i>Dévoiler</i>	Il tente d'expié par la flagellation ; il perd son visage (<i>PM</i> , p. 85).

¹³⁸ Dominique Lafon, « Le chemin des violences », *loc. cit.*, p. 70.

¹³⁹ Voir Annexe II pour la fable et les circonstances entourant les fautes.

D'emblée, on peut voir un rappel de *La contre-nature de Chrysispe Tanguay, écologiste* dans le *topos* de l'avortement, conséquence de la défloration de Marie des morts. Celle-ci invoque ainsi sa mère pour l'aider à se débarrasser du fruit de son union avec le Peintre : « [i]nspire-moi, ma mère, et sors de moi, larve de mensonges, embryon d'espoir » (*PM*, p. 91). Marie des morts est vecteur de trépas, elle ne peut porter la vie ; son avortement confirme son antagonisme par rapport à la madone qui peut enfanter tout en demeurant vierge.

À la lumière de ces faits, on constate que, sauf pour deux cas — nous y reviendrons — l'ensemble des fautes est en lien direct avec l'attirance sexuelle. Et elles consistent toutes en un *âtē* dans la mesure où elles conduisent fatalement à la perte du personnage. Les conséquences de la faute se manifestent systématiquement par le sang, *a fortiori* contaminé. Sorte d'avatar des menstrues, ce sang souillé s'oppose à celui du Christ. Pendant négatif du vin consacré lors de l'eucharistie, c'est ce sang que les pécheurs dans la pièce portent à leur bouche, communiant ainsi avec leur damnation ; le Peintre, celui qui a tout déclenché, n'a d'ailleurs « jamais cru dans le sang du Christ. [II] ne croit que dans le sang des vierges » (*PM*, p. 95). Dans le contexte profondément catholique de la pièce, la sexualité est non seulement synonyme de péché capital, mais entraîne inévitablement la violence collective. La grippe qui fauche les villageois est la manifestation d'un châtement. Les deux seuls personnages qui échappent à une quelconque imprécation sont ceux qui ont évacué tout désir physique. En effet, Marie-Anne en est totalement dépourvue et elle a respecté son engagement dans ses hypothétiques épousailles. Le Docteur, quant à lui, n'éprouve plus de désir charnel ; il l'a transformé en une fascination pour la chair qui se traduit en mutilations.

Les deux fautes qui n'ont pas de lien avec la sexualité ont la particularité d'avoir été

commises par Marie des morts et le Prêtre, personnages dont les fonctions se confondent, on l'a vu. Tous deux ont dévoilé un mystère : la première, les secrets des morts ; le second, ceux des événements sacrés, et ce, par le truchement de l'œuvre d'art. Par ailleurs, alors que le Prêtre est en train d'expié, il évoque le portrait du Christ comme étant l'ultime faute iconographique, conjuguant ainsi la légende de sainte Véronique à la fable du *Peintre des madones* (*PM* p. 81). Ces deux fautes ont pour conséquence la perte d'une caractérisation fondamentale du personnage : le don de médium de Marie des morts ainsi que le visage du Prêtre.

La crise sacrificielle se solde par la transformation de la madone impure en une icône masculine ; la femme perd ainsi son rôle le plus archétypal : c'est un homme qui est consacré en Vierge, et de surcroît par un autre homme, l'artiste qui octroie ainsi un statut sacré à l'homme tout en en dépossédant la femme. Seule Marie-Anne, femme-enfant, innocente et dépourvue de subtilité intellectuelle, survit et demeure perpétuellement en pâmoison devant celui qui est devenu la Vierge.

C'est donc le statut de la femme et sa place dans la hiérarchie sociale qui sont complètement remis en question dans cette pièce. La critique antiféministe, voire misogyne, trouve son apogée dans le discours du Docteur :

[1] Artiste, je vous ai apporté un cœur ! [...] Luisant comme une arme. [...] Un soir que j'étais dans une chambre d'hôpital, je suis resté seul avec le cadavre d'une déesse. [...] Je l'ai couverte de baisers et je lui ai éjaculé une résurrection. [...] Et là, je suis resté coincé entre ses jambes. Elle s'est mise à son tour à pomper tout mon sang. [...] Gueularde, jalouse, hypocrite, médisante, traîtresse, envieuse. Elle est devenue comme toutes ses semblables. [...] Depuis ce jour-là, je me tiens le plus loin possible de cet organe du désespoir qui prend les traits du mystère féminin pour mieux nous avilir et se venger de leur siècle d'impuissance. Maintenant vous saurez pourquoi on met toujours une couronne aussi serrée autour du cœur sacré de la Vierge. C'est un fer qui l'empêche de battre (*PM*, p. 41-42).

On a rarement vu un traitement de la femme aussi dur et cruel au sein du théâtre québécois. Dans *Le peintre des madones*, Michel Marc Bouchard attaque le patriarcat et, par la même

occasion, la toute-puissance de la religion catholique. Or, Dominique Lafon note à cet effet qu'il ne s'agit pas d'une destruction de l'image de la femme, mais bien d'un renversement de son statut :

[c]ette critique du matriarcat est implicitement assumée par le dramaturge dans le titre du *Peintre des madones* qui, en une mise en abyme de la signature qui s'ajoute au dispositif onomastique de toute la pièce, pourrait bien désigner un auteur qui peint les madones pour ce qu'elles sont vraiment : des avorteuses, des empoisonneuses, des agentes de la mort plutôt que des porteuses de vie¹⁴⁰.

Ce renversement, dans *Le peintre des madones*, est indissociable de celui de la liturgie.

De toute évidence, la pièce n'est pas la réécriture de la légende de sainte Véronique, encore moins celle de la vie de Marie, bien que la pièce puise dans les événements entourant les deux saintes. Le dramaturge met en scène des hommes, réduits à leur seule fonction sociale, qui tentent de s'émanciper d'un matriarcat garant de la foi catholique, afin de s'approprier la place qu'ils croient mériter et dont ils estiment avoir été dépossédés. Cette revendication se joue sur un fond de violence ritualisée qui est juxtaposée à un sacré dévoyé afin de générer un mythe fondateur où l'homme est désormais digne non plus de la grossesse comme dans *La contre-nature de Chrysispe Tanguay, écologiste*, mais bel et bien de l'Assomption. La violence mise en scène par la défiguration du Prêtre renverse les mythèmes catholiques, afin de former un *muthos* qui transcende l'opposition du Bien et du Mal. Dans cet ordre d'idées, Dominique Lafon estime que « peut-être plus qu'ailleurs dans l'œuvre, la violence et le sacré se conjuguent dans un mimétisme que décrit Girard à propos de la violence fondatrice, de la métamorphose du maléfique en bénéfique¹⁴¹ ».

¹⁴⁰ Dominique Lafon, « Le chemin des violences », *loc. cit.*, p. 71.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 70.

Les flèches du martyr et les aiguilles du saint patron

Le testament du couturier est une pièce phare du répertoire de Michel Ouellette et marque une rupture de style chez le dramaturge, comme le souligne Dominique Lafon : « [c]ette apocalypse dit assez la volonté de l’auteur d’en finir avec l’ordre, la sectorisation, comme le traitement de la langue, qui rompt définitivement avec le sacré, exhibe une parole tout à la fois contrainte et maîtrisée¹⁴². » Ainsi, les revendications sociologiques franco-ontariennes cèdent-elles la place à une métaphorisation de l’individualisme qui se déploie sur une toile de fond évoquant l’univers des dystopies propres à la science-fiction. Cet intérêt pour l’avenir du genre humain est, pour Lafon, le signe d’un affranchissement quant à certains aspects du passé de l’auteur. En effet, Michel Ouellette a réécrit *Lavalléville*¹⁴³ d’André Paiement¹⁴⁴ à la suite d’une commande. Il a expurgé la pièce de toute référence mythologique pour leur substituer des revendications sociales. Bien que réalisées dans un contexte particulier, ces transformations effectuées au monument de la dramaturgie franco-ontarienne ont sans doute hanté l’auteur. C’est dans cette optique que Lafon perçoit dans *Le testament du couturier*

un réseau métaphorique qui permet de lire la pièce comme le testament de son auteur, comme la liquidation d’un héritage. Recouper une robe sur le modèle, le patron d’un autre, exécuter cette commande au risque d’être contaminé et envoyé aux oubliettes du Lazarette, prisonnier de cette robe dont il ne peut se départir même si elle l’étouffe, n’est-ce pas sublimer le poids d’une autre commande, vieille de près de dix ans, imposée par une direction artistique en mal de consécration¹⁴⁵ ?

Le testament du couturier manifesterait un désir de renouer avec le réseau métaphorique propre à la mythologie. Une telle posture atteste de l’évolution de l’auteur. Michel Ouellette écrit une œuvre plus subtile au travers de laquelle son art suit une tangente qui transcende le

¹⁴² *Id.*, « Michel Ouellette : Les pièges de la communalité », Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone — Entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, 2001, p. 272.

¹⁴³ Michel Ouellette, *Adaptation de Lavalléville d’André Paiement*, tapuscrit inédit, version n° 7, 1992.

¹⁴⁴ André Paiement, « Lavalléville », *Les partitions d’une époque : les pièces d’André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario, 1971-1976*, vol. II, Sudbury, Prise de parole, 2004.

¹⁴⁵ Dominique Lafon, « Michel Ouellette : Les pièges de la communalité », *loc. cit.*, p. 272-273.

topos revendicateur pour atteindre une essence davantage universelle. D'ailleurs, François Paré souligne cette progression du théâtre franco-ontarien à laquelle participe activement le dramaturge :

[l]aissant progressivement les formes les plus anarchiques de la création théâtrale, jugées inefficaces et en rupture avec le public, cette dramaturgie cherche maintenant à s'inscrire dans une production plus savamment orchestrée, plus résolument fictive. Il y a fort à parier que, dans la foulée de ces changements, c'est la nature même de l'écriture dramatique qui sera modifiée. La conception close et circulaire de l'espace, si particulière aux œuvres de Jean Marc Dalpé et de Michel Ouellette, par exemple, fera peut-être place à la dénonciation ironique d'une culture urbaine, vouée à la folklorisation et à une certaine dissolution morale et culturelle¹⁴⁶.

Avant que la pièce ne soit montée et n'atteigne la renommée qu'on lui connaît actuellement, *Le testament du couturier*, en ses versions antérieures, a eu du mal à trouver public, ce qui a, entre autres, amené Lafon à affirmer que le théâtre de Michel Ouellette, n'étant

[p]as assez minoritaire pour les uns, trop identifié à la minorité pour les autres, [...] aurait été pris au piège de la double contrainte critique décrite par François Paré. Le tracé de lecture, la mise en demeure semblent avoir dessiné les frontières implicites d'un corpus en exil, d'une solitude qui est désormais le lieu d'une individualité parfaitement assumée¹⁴⁷.

Cette « individualité parfaitement assumée » est mise en exergue dans le corps même du texte amputé de la moitié de ses répliques et qui ne met en scène qu'un seul comédien, interprète de tous les personnages. Par ailleurs, dans la pièce, les relations interpersonnelles sont entravées par une pléthore de réglementations destinées à expurger tout désir charnel de la société. Cet ascétisme a pour but l'aseptisation de la société. À cet effet, Gérard Fabre estime que dans l'imaginaire collectif,

[l]a sexualité semble représenter le vecteur « naturel » de la contagion : conjurer le mal consiste, dans ce schème magique, à conjurer la sexualité elle-même, en la présentant sous l'aspect d'un risque mortel. [...] Tout contact cutané sera l'écho lointain d'un contact charnel vécu ou perçu sur le mode du péché¹⁴⁸.

Or, l'activité sexuelle persiste malgré tout, notamment dans la Cité où des dissidents la pratiquent clandestinement. Plusieurs croient que c'est pour punir ceux qui s'y adonnent que

¹⁴⁶ François Paré, « Le théâtre franco-ontarien et la dissolution de l'espace public », Andrée Fortin (dir.), *Produire la culture, produire l'identité ?*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2000, p. 84.

¹⁴⁷ Dominique Lafon, « Michel Ouellette : Les pièges de la communalité », *loc. cit.*, p. 275.

¹⁴⁸ Gérard Fabre, *Épidémies et contagions — L'imaginaire du mal*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1998, p. 48.

la Maladie s'est abattue sur le peuple. Les S.S. — Services Sanitaires —, ont justement été créés dans le but de maintenir les malades hors de la « civilisation », qui s'établit en trois lieux distincts quasi hermétiques l'un à l'autre — la ville, la banlieue et la campagne —. En marge de ces micro-états se situe Lazarette, sorte de camp de concentration et de lieu de quarantaine où la population atteinte de la Maladie est parquée ; l'onomastique de ce lieu évoque à la fois le lazaret, « un établissement à caractère permanent qui implique des procédures draconiennes d'isolement : un local et un personnel sont prévus à cet effet¹⁴⁹ » ainsi que saint Lazare ; peut-être dans l'ironique espoir qu'à l'instar de son salut, les « pestiférés » y soient miraculeusement ramenés à la vie.

L'infection mystérieuse est une maladie qui se transmet rapidement par contacts directs ou vectoriels. Par exemple, un contrebandier, Flibotte, introduit dans la cité un ballot de tissus ainsi qu'un patron, tous deux contaminés, qu'il a remis au couturier, Mouton. Sur le patron est inscrit le testament d'un autre couturier qui résidait au village d'Eyam en 1665. Dès lors, une structure temporelle se déploie à partir du patron puis de la robe qu'il confectionnera ; le passé semble reprendre vie et se superpose au présent. Ainsi, Mouton deviendra peu à peu possédé par l'esprit du couturier d'Eyam, les interdictions quant à l'objet de leur désir respectif se faisant mutuellement écho, tout comme se répondent la Maladie du futur et la peste qui décima le village du XVII^e siècle.

La pièce repose sur une profonde réflexion du dramaturge quant à l'hyperindividualisation au sein de la société. Il est possible d'établir un parallèle entre le fléau collectif ainsi que les pulsions des personnages perpétuellement en manque de contacts humains. Par exemple, au travers de ce désordre collectif, Royal ressent une douleur qui se déplace en lui. Si cette souffrance semble provenir de l'empoisonnement progressif auquel le

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 125.

soumet son épouse, la docteure Corvin y voit cependant le surgissement dans sa psyché de la *Bête*, au sens jungien du terme : « ROYAL : Un labyrinthe ? Une Bête ? En moi ? Alors, entrons dans le labyrinthe. Affrontons la Bête » (*TC*, p. 26). Or, cette émergence d'une puissance interne qui le dépasse ne lui est pas exclusive ; son épouse, Miranda, est aussi la proie de cette menace : « [v]ous aviez raison, docteur Corvin. Je reviens. J'avais juré le contraire, mais les désirs m'étouffent. Tout le temps. Partout. Je les sens me pourchasser. Toujours, je crois qu'un homme est à mes trousses. Un homme, une bête qui me traque » (*TC*, p. 39). La Bête prend chez cette femme la forme du désir inassouvi, ce qui évoque les travaux de Freud relatifs au *ça*.

Ainsi, l'être humain, dans l'univers de cette pièce, est-il d'abord soumis au virus informatique, infection qui corrompt son système social, ensuite, au bacille de la Maladie/Peste, infection externe qui l'infiltré afin de détruire son corps, ensuite à une infection dite psychologique, par les pulsions qui s'éveillent en lui et qui prennent possession de sa psyché. Si le rapport entre le virus informatique et la peste est explicitement filé tout au long de la pièce, celui entre la peste et la Bête se trouve dans la réplique de Mouton proclamée à la lecture du testament et qui évoque l'ulcération des bubons : « [m]ême Ann Mompesson a été mordue par la Bête dans son si joli cou » (*TC*, p. 43). Les trois infections sont donc les vecteurs d'une perte de contrôle, qu'elle soit sociale, biologique ou psychologique. Ainsi, même enchâssé dans une sectorisation hermétique, l'homme demeure susceptible d'être contaminé, ne serait-ce que par sa nature jamais complètement assagié.

Peu avant le dénouement de la pièce, Mouton, en proie au délire et à la Maladie, divague de plus en plus et pique de nombreuses aiguilles dans le costume de Royal. Lorsqu'il vient s'en plaindre, l'urbaniste découvre que Mouton est contaminé. Le couturier hallucine et revêt la robe. Royal, quant à lui, va voir la docteure Corvin, se sentant transpercé de toutes

parts par des aiguilles. Lorsqu'il sera lui aussi arrêté, Royal prend la psychologue pour un corbeau. Notons que la prononciation de « Corvin » [kɔrvɛ̃] rappelle de par son premier phonème et par la consonne fricative labio-dentale voisée [v], le mot « corbeau » [kɔrbɔ], à laquelle l'occlusive bilabiale voisée [b] est souvent analogue, notamment en espagnol. Cette analogie n'est pas fortuite, l'association entre la docteure et le corbeau peut faire allusion au masque typique des médecins qui luttèrent contre la peste à l'époque où elle sévissait et dont la forme évoquait clairement le bec, tout comme à ces porteurs de pestiférés sans scrupules qui pillèrent les mourants : « [h]abillés d'une longue robe noire, le visage dissimulé par une cagoule, d'où se détache un appendice crochu empli d'herbes, oint de vinaigre et de parfum écœurants, les "corbeaux" sillonnent les villes¹⁵⁰. »

La peste évoque, par la déstabilisation qu'elle engendre, la crise indifférentielle, comme nous l'avons vu dans *Le peintre des madones* de Bouchard. La communauté mise en scène dans *Le testament du couturier* est menacée par une épidémie mortelle à la suite d'une transgression des valeurs morales, encore une fois en lien avec la sexualité. La confusion qui s'ensuit s'inscrit directement dans la crise sacrificielle manifestée par ces fléaux :

[v]is-a-vis du parricide et de l'inceste, il y a un autre thème qui déguise lui aussi la crise sacrificielle plus qu'il ne la désigne, et c'est la peste. [...] Dans la peste un seul aspect ressort et c'est le caractère collectif du désastre, la contagion universelle ; la violence et la non-différence sont éliminées. Dans le parricide et l'inceste au contraire, la violence et la non-différence sont présentes aussi magnifiées et concentrées que possible mais dans un seul individu ; c'est la dimension collective, cette fois, qui est éliminée¹⁵¹.

Nous avons vu dans le précédent chapitre que la récurrence de l'aiguille associée à la métaphore du corps transpercé connote la présence en filigrane du mythe entourant saint Sébastien qui est intrinsèquement lié à la manifestation de la peste. Reprenons le tableau 2 à cet effet :

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 94.

¹⁵¹ René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 113-114.

Tableau 2 — Déclinaison du mythe de saint Sébastien dans *Le testament du couturier*

Langage	1. signifiant « aiguille » + [egʷij]	2. signifié Petite tige de métal pointue servant à coudre
MYTHE et Langage	3. signe I. SIGNIFIANT AIGUILLE	
MYTHE	II. SIGNIFIÉ LA PESTE	
	III. SIGNE SAINT SÉBASTIEN	

La référence prend tout son sens dans la mesure où, on l'a vu, saint Sébastien est le saint patron qui prémunit les gens contre la peste. Le couturier du village d'Eyam « [a] été le premier atteint par les flèches de la Peste » et, afin de se prémunir contre ce fléau, « [à] l'Église, ils brûlent des chandelles en offrande à la Vierge Marie, à saint Sébastien » (TC, p. 43). La référence à ce saint est triple dans la mesure où, dans un premier temps, on l'invoque à plusieurs reprises par son nom, dans un second, on rappelle son martyre au cours duquel il fut criblé de flèches et dans un dernier temps, on lui demande sa protection contre la peste. Ainsi, si les flèches sont la manifestation de la « punition » collective, leur homologue, l'aiguille, semble être celle de la faute qui a engendré la crise. À cet effet, il est déjà possible de dégager, avec Jacques de Voragine, ce transfert effectué quant à la connotation des flèches ; l'aiguille est la manifestation du désir charnel ardemment proscrit :

Saint-Grégoire raconte, au premier livre de ses *Dialogues*, qu'une femme en Toscane, nouvellement mariée, fut invitée, avec quelques autres femmes, à aller à la dédicace de l'église de Saint-Sébastien, et la nuit qui précédait le jour où elle devait y aller, elle sentit les *aiguillons* de la chair, et elle ne put se priver de la compagnie de son mari ; et le matin, elle eut plus honte des hommes que crainte de Dieu, et elle alla à l'église du bienheureux martyr. Et aussitôt qu'elle fut entrée dans l'oratoire où étaient les reliques de saint Sébastien, le diable la prit et commença à la tourmenter devant tous¹⁵².

Dans *Le testament du couturier*, les malades atteints par la peste et la Maladie ont tous

¹⁵² Jacques de Voragine, *La légende dorée*, op. cit., p. 92. C'est moi qui souligne.

outrépassé des frontières, quelles qu'elles soient, ainsi que souvent bravé la loi qui interdit la consommation du désir¹⁵³. C'est aussi ce qu'a remarqué Nicole Côté qui, en dégageant la structure victimaire de la pièce, a mis en exergue ce qui enclenche tout le mécanisme victimaire, c'est-à-dire le viol des frontières :

[u]n *fatum* s'impose aux corps d'hommes irrésistiblement attirés et immanquablement perdants : perdant leur amour, voire la vie ; emportés par la passion et par la maladie. Comme si, ayant failli aux lois sociales, ayant laissé s'infiltrer un « corps étranger » dans leur économie amoureuse, leurs corps ne pouvaient qu'échouer une seconde fois en laissant un virus les envahir pour leur enlever la vie. Comme si toute transgression de frontières — qu'elles soient informatiques, biologiques ou sociales — par le désir ne pouvait que semer le chaos, l'anarchie dans les corps sociaux ou individuels menant à la mort¹⁵⁴.

Le décloisonnement engendré par tout mouvement au-delà des limites dictées par la loi écrite demeure toutefois une pulsion de vie et manifeste un désir de vaincre la solitude, que ce soit en convoitant l'amour interdit, ou plus prosaïquement, en consommant le désir charnel. Même l'inoculation du virus dans le système informatique est destinée à faire cesser la sectorisation ; la prise de possession progressive du conscient par la Bête, autre viol de frontière, est le signe de la pulsion animale qui subsiste en l'être humain, dont l'expression s'annexe au désir, comme nous l'avons vu avec Miranda.

C'est une évidence, la Maladie du *Testament du couturier* est un avatar du sida, infection longtemps présentée par certains comme un châtement frappant la communauté gaie. L'analogie persiste dans la pièce : la Maladie est une « plaie » destinée à purger un groupe en raison d'une faute sexuelle. Ce *topos* archaïque est d'ailleurs central à la tragédie œdipienne : la peste qui s'est abattue sur Thèbes a pour causes le parricide et les amours incestueuses. Dans *Le testament du couturier*, le rappel du sida sous les traits de la Maladie permet d'accorder une autre connotation à l'aiguille qui véhicule l'infection, bien graphique cette fois.

¹⁵³ Voir Annexe V pour l'ensemble de ces fautes à nature sexuelle.

¹⁵⁴ Nicole Côté, « Gestion des corps, désir et contagion dans *Le testament du couturier* », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 28, n° 1, 2007, p. 24-25.

La Peste/Maladie est donc la quintessence de la représentation de la crise indifférenciatrice dont la victime émissaire demeure Mouton — onomastique non fortuite — tout comme le souligne Côté :

si Anne de Mompesson, Mouton et Miranda possèdent des initiales (M: aime) qui les marquent au fer de la passion et les distinguent ainsi de la collectivité, seul Mouton est la victime sacrificielle désignée, l'agneau faisant office de bouc émissaire. [...] Il semble bien que la plus grande transgression entre les classes sociales soit celle qui se double d'une transgression des règles qui régissent les rapports entre les sexes : un homme ne peut éprouver de passion pour une femme de statut social beaucoup plus élevé que lui sans encourir de calamités¹⁵⁵.

On l'a vu, les distinctions s'estompent entre Mouton et le couturier d'Eyam au moment même où le temps passé et le temps présent convergent, et que les secteurs hermétiques deviennent perméables, ce qui engendre un chaos primaire d'où jaillit un objet mythique qui transcende le temps et les espaces, c'est-à-dire la robe. Elle représente l'ultime frontière, celle qui sépare autrui de soi ; elle est déclinaison de la peau. C'est ce que montrent les travaux de Stéphanie Nutting : « [c]omme la parole, la robe signifie autant par ce qu'elle cache que par ce qu'elle montre. Espèce de membrane métaphorique, elle est la peau, la frontière perméable entre les êtres¹⁵⁶. » Nicole Côté tire également cette même conclusion¹⁵⁷. En ce sens, mettre la robe, c'est (s'af)franchir (de) l'ultime frontière, c'est-à-dire entrer littéralement dans la peau, habiter le corps de quelqu'un d'autre ; ce geste analogue à la sexualité s'avère aussi l'ultime faute et entraîne la mort.

La robe a une valeur mythologique dont les racines sont profondes et qui contient cette tension entre désir et mort potentielle, comme le rappelle Nutting :

cette association qui existe entre le vêtement, Eros et Thanatos, est très ancienne. Pensons notamment au mythe de Médée selon lequel celle-ci fait parvenir à sa rivale, Créüse, une robe magnifique trempée dans des poisons. Dès que Créüse la met, elle est embrasée d'un feu mystérieux. Il y a également le

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 25.

¹⁵⁶ Stéphanie Nutting, « Le théâtre et sa doublure : *Le testament du couturier* de Michel Ouellette », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 28, n° 1, 2007, p. 11.

¹⁵⁷ « L'on devine pourquoi le tissu et le patron du XVIIe siècle viendront à bout du système, le tissu étant associé métonymiquement, de par sa texture et son moiré, à la beauté de la surface des corps, point de contact entre deux désirs, seuils des êtres. » Nicole Côté, « Gestion des corps, désir et contagion dans *Le testament du couturier* », *loc. cit.*, p. 20.

mythe de Déjanire et Héraclès repris dans *Les Trachiniennes* de Sophocle¹⁵⁸.

Il semble donc que, par sa double signification, la robe soit à la source du dispositif nécessaire à la genèse d'un mythe. Si *Le testament du couturier* n'est pas une réactualisation du mythe entourant saint Sébastien, la référence à son martyr sert à légitimer la crise sacrificielle mise en scène. C'est par ce procédé que se crée une fable qui s'apparente au mythe qui repose sur la tension entre le désir de vaincre la solitude en entrant en contact avec autrui, pulsion représentée par la sexualité, et ses dangers ; cette opposition est sublimée par la robe, traditionnellement porteuse de cette tension.

L'analyse du *Peintre des madones* et du *Testament du couturier*, qui s'inspirent d'éléments propres à la mythologie chrétienne, montre que ces pièces diffèrent de celles qui puisent dans le registre mythologique grec, notamment par le fait que leur *muthos* est détaché du substrat catholique. Le recours à une maladie à portée sociale sert à illustrer le désordre collectif et la crise sacrificielle essentielle à l'élaboration de leur fable. Le fléau trouve son sens dans la valeur catholique de la punition divine. Il faut remarquer que la structure victimaire est plus présente dans ces pièces et est enclenchée par l'intrusion d'un élément ou d'un être, d'un « corps », étranger dans une communauté. Le désordre qui en découle illustre un stade régressif qui rendrait l'être humain incapable de socialisation. Mais ce chaos libère les schèmes imaginatifs les plus susceptibles d'entraîner la *mythopoièse*, comme l'avance Victor-Laurent Tremblay :

[c]'est à ce stade de l'*homonisation* que la communauté retourne lorsque sa hiérarchie sociale est détruite. La peste, souvent présente dans la littérature, de même que la fête (la folie dyonisiaque girardienne et, à un moindre degré, le carnavalesque bakhtinien) représente ce stade *dé-symbolisateur* et déshumanisateur d'un retour à la nature obscène et terrifiante... [...]

Dans ce retour à l'instinct primitif (nature *VS* culture), les principes d'analogie et de similitude jouent à plein. Dans cette confusion *babellienne*, où personne ne peut communiquer logiquement avec

¹⁵⁸ Stéphanie Nutting, « Le théâtre et sa doublure : *Le testament du couturier* de Michel Ouellette », *loc. cit.*, p. 9.

l'autre (schème verbal « confondre » et structures « antiphrasiques » ou poétiques), les « structures mystiques » s'articulent. Le *Je* ne se distingue plus de l'*Autre*. Ce stade est représenté par la relation maternelle¹⁵⁹.

Ce « *Je* » indistinct de l'« *Autre* », c'est, d'une part, Marie des morts et le Prêtre du *Peintre des madones*, et, d'autre part, Mouton et le couturier d'Eyam dans *Le testament du couturier* tout autant que l'unique comédien qui incarne tous les rôles de cette pièce. Le recours à la mythologie chrétienne ne sert qu'à dénoncer les répressions dont la religion fut l'instigatrice et à remettre en cause la dichotomie du Bien et du Mal. Comme l'illustre Michel Ouellette dans *Le testament du couturier*, le tabou sexuel religieux, poussé à l'excès par un mode législatif, vouerait la société à une déshumanisation par l'expurgation chez l'homme de tout ce qui fait sa nature : désir, désordre et pulsion. La violence telle qu'elle est mise en scène dans ces pièces n'est pas fondamentalement exceptionnelle ; Oreste a tué sa mère, et Médée, ses enfants bien avant l'avènement du christianisme. Or, la modernité du *Peindre des madones* et du *Testament du couturier* réside dans le fait que la violence est directement conjuguée à la sexualité. La souffrance qu'elle suscite dans le corps châtié est consubstantielle au mythe chrétien certes, mais surtout aux *muthos* des pièces. Les sévices prennent dès lors les traits de stigmates, adjoignant à la violence un support qui la justifie. Or, les martyrs de ces pièces sont ceux-là même qui ont bravé les diktats catholiques. Du mythe chrétien renversé émerge une nouvelle structure mythologique. Dans le prochain chapitre, nous verrons à quel point la relation maternelle est, comme l'avance Victor-Laurent Tremblay, essentielle dans l'élaboration du mythe personnel.

¹⁵⁹ Victor-Laurent Tremblay, *Au commencement était le mythe*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1991, p. 29. C'est l'auteur qui souligne.

Chapitre IV

Mythopoièse

Des métaphores obsédantes au mythe personnel

Si toute œuvre se caractérise par la récurrence d'images, de *topoi*, certaines les cristallisent autour d'isotopies qui donnent à lire « la signature » d'un auteur. L'étude de certaines pièces du corpus a permis de mettre au jour un réseau de récurrences qui, à la lumière des travaux de Charles Mauron, peuvent aussi être analysées comme des « métaphores obsédantes » susceptibles de dégager le mythe personnel des deux dramaturges. Chez Michel Marc Bouchard, ces métaphores sont en lien direct avec la violence et se déclinent en deux paradigmes : le matricide et la mutilation. Chez Michel Ouellette, elles relèvent d'une forme d'intertextualité.

Le thème du matricide revient dans toutes les pièces étudiées de Michel Marc Bouchard. Or, sa représentation se transforme au fil de la production dramaturgique. Dans *La contre-nature de Chrysippe Tanguay, écologiste*, le matricide est atténué dans la mesure où ce n'est pas sa mère que le personnage étrangle, mais son épouse enceinte. Le désir du héros d'enfanter met le meurtre d'Alice en corrélation directe avec la maternité qui semble être une tentative de résolution d'un dilemme. Le Chrysippos de la légende invoquée par les personnages se suicide parce qu'il est incapable de conjuguer son amour pour sa mère et son amour pour Laïos. En éliminant la figure maternelle qui le rejette, Chrysippe devient en mesure de vivre son orientation sexuelle tout en lui permettant d'enfanter Sébastien. Or, l'avortement final est la conséquence du matricide passé qui prend la forme d'un *átē* et témoigne de la présence d'un *fatum* tragique dans la pièce. Dans *Les feluettes*, le traitement du matricide ne relève plus du tragique, mais plutôt d'une esthétique romantique, comme l'indique explicitement le sous-titre de la pièce, *La répétition d'un drame romantique*. Le

« meurtre » de la comtesse de Tilly par son fils Vallier est en fait un suicide assisté qui répond à la requête de la mère ; il s'agit d'une libération faite par amour. C'est aussi ce qu'avance Dominique Lafon qui remarque par le fait même que dans cette pièce aussi, le fils ne peut vivre son homosexualité qu'au prix de la disparition de la mère : « [l]a liberté amoureuse du fils est ainsi soumise au matricide dont l'horreur criminelle est toutefois tempérée par la requête maternelle qui sublime le meurtre en acte d'amour¹⁶⁰. » Ainsi, l'essence du matricide dans *Les feluettes* s'oppose à celle du meurtre dans *La contre-nature de Chrysippe Tanguay, écologiste*. Toutefois, la figure de saint Sébastien demeure présente dans les deux pièces. Solange Lévesque et Diane Pavlovic avancent que l'élimination de la femme, de toutes les femmes, laisse place à l'amour entre Simon et Vallier qui fait écho à la représentation du martyr de saint Sébastien :

Les Feluettes assassinent soigneusement [la femme], en brûlant ses ailes au sens propre (Bilodeau incendie l'aérostat de Lydie-Anne, cocue, abandonnée et condamnée à ramper désormais), en la privant de toute intelligence (la baronne, les dames Bilodeau, Lavigne et Scott) ou en l'enterrant vivante [...]. La femme éliminée (la plate normalité, l'ordre, le monothéisme de Sébastien), la vraie religion montre enfin son visage : dans un paganisme fructueux comme l'est celui de l'empereur César, chaque être peut désormais adorer son propre dieu, incarnation différente de lui-même. Simon aime Vallier qui, en retour, vénère en Simon cette figure connotée entre toutes : Sébastien¹⁶¹.

La convocation de ce saint en lien avec le matricide est la représentation métaphorisée d'une conciliation entre l'amour maternel et l'amour gai. Le matricide trouve son apothéose dans *Le peintre des madones* ; il atteint un niveau hautement allégorique dont la symbolisation puise à même la liturgie catholique. Non seulement toutes les incarnations de la femme déclinées en Marie y sont dénoncées, mais la Vierge elle-même est privée de son Assomption ; de surcroît, pour être remplacée par un homme « d'une beauté si délicate qu'on pourrait croire à un visage de femme » et dont la « robe [liturgique] ajoute à la confusion »

¹⁶⁰ Dominique Lafon, « Entre Cassandre et Clytemnestre : le théâtre québécois, 1970-90 », *Theatre Research International*, vol. 17, n° 3, 1992, p. 240.

¹⁶¹ Solange Lévesque et Diane Pavlovic, « Comédiens et martyrs », *Jeu : revue et théâtre*, n° 49, 1988, p. 164-165.

(*PM*, p. 25). Le catholicisme est toujours présent dans *Tom à la ferme*, mais le matricide en reste à l'état de souhait :

FRANCIS

Tu sais, moi, je suis pogné ici à cause de ma mère. Je pourrais partir, la laisser toute seule, mais j'y arrive pas. Un jour, va falloir que je la place. Là, elle hallucine pas mal avec ses histoires de religion. Je me donne encore cinq ans avant que ça dérape comme il faut. [...] Des fois, je lui souhaite une maladie rapide. Le genre que tu la trouves un matin sur le plancher de la cuisine. Elle a le téléphone dans les mains, la bouche ouverte, les yeux dans le vide. J'aurais de la peine parce que je l'aime, mais au moins j'aurais pas eu à la placer (*TF*, p. 52).

Son amenuisement dans cette pièce laisse présager un certain glissement au niveau de la tension parentale qui figure dans la production dramaturgique de Michel Marc Bouchard.

Déjà en 2001, Dominique Lafon remarquait ce transfert :

la cellule familiale que privilégient les dernières pièces de Michel Marc Bouchard, celle qui liquide la succession de parents éliminés, parfois au sens propre du terme, de la scène ou de la fiction, repose sur l'individualisation des figures fraternelles. Comme si, après avoir conjuré la malédiction attachée à la lignée matrilinéaire, les enfants, il faudrait dire ici les fils, cherchaient à renouer avec la loi paternelle, fût-ce au prix d'une radicale remise en question dont la mère est la grande absente¹⁶².

Le rapport fraternel est effectivement mis de l'avant dans *Tom à la ferme* où une profonde tension se développe entre Tom et le frère de son amant. Fondamentalement masculine, cette interaction se solde par une violence charnelle, voire primaire. Or, loin d'être absente, la mère semble en être l'enjeu, comme nous le verrons plus loin.

Cette violence n'est pas nouvelle ; la mutilation et les sévices corporels sont indissociables du théâtre de Bouchard. Dans *La contre-nature de Chrysispe Tanguay, écologiste*, Laïos a été agressé par son père ; il affirme que cet acte violent est la cause de son orientation sexuelle. Cependant, dans *Les feluettes*, c'est l'homosexualité qui suscite la violence paternelle ; Simon se fait lacérer le dos par son père :

SIMON

Ouais, c'est mon père qui a fait ça ! Tu-suite après que ta mère a bavassé ce que j'ai faite à Bilodeau. [...] Arrivé chez nous, y est viré fou. Y a sorti des robes qu'on a gardées de maman après qu'a soye morte pis y m'a dit : « c'est-y comme ça que tu veux t'habiller ? C'est-y comme ça ? » Y m'a attaché sur l'lit pis là, y a bu du gin, au moins un quarante onces... Y a pris l'fouette... Y m'a dit : « Comment

¹⁶² Dominique Lafon, « Un air de famille », Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », Tome X, 2001, p. 108.

c'qu'y a eu de flèches, ton maudit saint ? » (*Un temps.*) J'ai perdu connaissance deux ou trois fois, mais y a continué jusqu'à ce que j'aye mes 22 coups de fouette¹⁶³.

Dans l'*Histoire de l'oie*¹⁶⁴, la violence est encore présente dans la scène familiale, car tout semble indiquer que le bras de Maurice a été cassé par son père¹⁶⁵. Or, la figure paternelle est absente du *Peintre des madones* où le corps est mutilé à l'extrême. La grippe espagnole fauche les villageois et l'hémoptysie qu'elle génère est la marque de la destruction interne du corps. Le Docteur, quant à lui, se charge des mutilations externes du corps : il ampute ses patients gangrenés, démembre le corps du soldat, et surtout, scalpe le Prêtre pour lui prélever la peau du visage. Cette dernière image, que l'on peut qualifier de *leitmotiv* bouchardien, est reprise dans *Tom à la ferme*. Après avoir appris de Paul, l'amant de son frère, l'homosexualité de ce dernier, Francis lui déchire le visage :

FRANCIS

Le petit gars que j'ai déchiré. Déchiré ! C'est ça qu'ils ont dit. C'est ça que j'ai fait. J'ai pas eu de procès. [...] Ça été comme un coup de masse dans le front ! Mes yeux ont tourné au blanc comme une vache qu'on assomme. Je me rappelle juste des mains dans sa bouche. D'un son qui venait du fond de sa gorge. Des os qui se cassaient dans sa gorge. Je suis pas retourné au cours de danse. Même s'il m'avait vu, je voulais pas expliquer à mon petit frère pourquoi j'avais fait ça (*TF*, p. 47).

L'atteinte à l'intégrité de la physionomie revient une seconde fois à la toute fin de la pièce où Tom fait subir à Francis exactement le même supplice, renversant ainsi le rapport entre tortionnaire et supplicié. Dans une perspective girardienne, cette mutilation d'une violence extrême est aussi une puissante manifestation de la crise sacrificielle :

[l]a mutilation symbolise de façon extraordinaire le travail de la crise ; il est clair, en effet, qu'elle doit s'interpréter à la fois comme création du difforme, de l'horrible et comme élimination de tout ce qui distingue, de tout ce qui dépasse, de tout ce qui ressort. Le processus en question uniformise les êtres, abolit ce qui les différencie mais sans aboutir à l'harmonie. Dans l'idée de mutilation déformante et enlaidissante, l'œuvre de la violence réciproque est si fortement exprimée et condensée qu'elle devient insolite, indéchiffrable, mythique¹⁶⁶.

Cet acte a pour but, d'une part, d'exprimer la frayeur devant l'altérité, en l'occurrence

¹⁶³ Michel Marc Bouchard, *Les feluettes*, op. cit., p. 55.

¹⁶⁴ Michel Marc Bouchard, *Histoire de l'oie*, Montréal, Leméac, 1991.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 22.

¹⁶⁶ René Girard, *La violence et le sacré*, op. cit., p. 341.

homosexuelle, et d'autre part, à la démarginaliser. Le propre de la mutilation chez Michel Marc Bouchard réside en sa fonction fondamentalement déshumanisante : elle réduit l'homme à sa carnation, aux pulsions animales primaires qui l'habitent tout en élevant le supplicié au statut de martyr.

La production dramaturgique de Michel Ouellette, quant à elle, est ponctuée par des hiatus stylistiques et topiques. La structure de *Corbeaux en exil* est fondée sur une série d'analepses enchâssées à partir desquelles s'élabore la constitution progressive d'un passé familial. *Le testament du couturier*, œuvre de science-fiction dont les personnages sont tous joués par un seul comédien, a la particularité d'être tronquée de la moitié de ses répliques. *Iphigénie en trichromie*, réécriture explicite d'un mythe, présente la conclusion de la fable en guise de prologue. Ce questionnement formel atteste de la quête stylistique de Michel Ouellette. Selon Louis Patrick Leroux, l'auteur, par ce procédé de rupture, suit l'évolution du théâtre franco-ontarien et refuse de se restreindre à un genre précis ; Ouellette privilégie la modélisation de son œuvre en fonction de sa réception tout en demeurant à l'affût des attentes et de la critique :

[c]e désir de se renouveler s'inscrit dans la logique proactive et positive de ses corrections inter et intratextuelles. Michel Ouellette a su résister à la tentation de l'édifice généalogique à la Tremblay ; il préfère plutôt entretenir un dialogue avec ses prédécesseurs et ses contemporains tout en cherchant à se réinventer. En cela, il répond aux exigences historiographiques de son théâtre et à la promesse d'un nouveau gravé dans ses corrections dramatiques¹⁶⁷.

Michel Ouellette a d'ailleurs porté un regard critique sur cette posture dans le cadre de sa thèse de maîtrise dans laquelle il décrit son œuvre comme un perpétuel recommencement :

[c]e processus se joue entre construction et déchéance, entre l'élan créateur et une pulsion autodestructrice. [...] D'un côté, je construis un texte, je le structure, je le considère aussi dans la continuité de mes autres textes, et, d'un autre côté, je tente de détruire les fondements de mon écriture, de me défaire de mes habitudes, de briser les formes, de démolir les figures récurrentes de mon théâtre¹⁶⁸.

¹⁶⁷ Louis Patrick Leroux, « Michel Ouellette, l'œuvre correctrice du ré-écrivain », *Voix et Images*, vol. 34, n° 3, 2009, p. 63.

¹⁶⁸ Michel Ouellette, « Parcours sous influences », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au*

Il n'en demeure pas moins que la « démolition » systématique « des figures récurrentes » est en soi un thème, voire un « métathème », qui indique l'intérêt qu'accorde le dramaturge à la forme. Son œuvre est traversée par le thème de l'écriture et de l'écrivain. Dans *Corbeaux en exil*, Pete tente de concrétiser son statut d'écrivain en rédigeant un roman qui relate l'histoire de son village à partir d'une référence historique réelle citée dans la pièce. En effet, Pete se base sur le texte « Kapuskasing — An Historical Sketch » de Watson Kirconnell¹⁶⁹, source que le Colonel, son personnage, estime « bien asséchée » (*CE*, p. 12). Pete lui demande toutefois de « [l]e laisser travailler », car « [il] [est] sur le point de [le] transformer » (*CE*, p. 13). Or, sa quête prend une tangente personnelle par l'exposition de la scène familiale. De même, dans *Le testament du couturier*, c'est à partir du document éponyme que se déploie la fable qui est fondée sur une autre référence historique indiquée à la toute fin de l'édition de la pièce :

[e]ntre les mois de septembre 1665 et d'octobre 1666, la peste décima le village éloigné, coupé du monde en fait, d'Eyam, dans le Derbyshire. À la fin, il ne restera que trente survivants sur les 350 villageois, dont le pasteur William Mompesson. On croit que la maladie fit son apparition dans le village par le biais d'une boîte en provenance de Londres. Adressée au tailleur, la boîte contenait des patrons et de vieux vêtements. Le tailleur succomba le premier à la peste¹⁷⁰.

À partir d'un legs, le testament ou les lettres de Simon dans *Corbeaux en exil*, s'élabore le passé. *Iphigénie en trichromie*, quant à elle, atteste d'un passage de l'intertextualité à la transtextualité, car la figure de l'auteur y semble absente et nulle citation n'est intégrée au texte. Or, la transtextualité découle du fait que Michel Ouellette s'est fondé sur les travaux de Pierre Brûlé sur les origines historiques du mythe d'Iphigénie dans *La fille d'Athènes* pour rédiger sa pièce. Le texte de référence vient souligner l'omniprésence de l'écrivain dans

Canada, vol. 28, n° 1, 2007, p. 55.

¹⁶⁹ Watson Kirconnell, « Kapuskasing — An Historical Sketch », *Bulletin of the Departments of History and Political and Economic Science in Queen's University*, janvier 1921, cité dans Michel Ouellette, *Corbeaux en exil*, *op. cit.*, p. 9.

¹⁷⁰ Geoffrey Marks et William K. Beatty, *Epidemics*, New York, Charles Scribner's Sons, 1976, cité dans Michel Ouellette, *Le testament du couturier*, *op. cit.*, p. 78.

l'œuvre et son autoréflexion. Le thème récurrent chez Michel Ouellette est donc celui du travail de l'écrivain qui s'élabore, chez lui, comme chez ses personnages, à partir d'une transformation de données historiques qui évoque le même travail d'assemblage du *muthos* dont faisait état Aristote. Ce travail est des plus présents dans *Corbeaux en exil* où le fratricide chrétien s'annexe à des mythes œdipiens afin de former un *muthos* qui se solde par l'incapacité du personnage-auteur à dépeindre l'Histoire sans faire abstraction de sa vie personnelle.

Œdipe en exil

L'action de *Corbeaux en exil* de Michel Ouellette se déroule en quatre séquences rétrospectives : en 1990, à Kapuskasing ; en 1917, à McPherson (l'ancien nom de Kapuskasing) ; en 1914, dans un village québécois ; et en 1904, au même endroit. Si le récit de la pièce semble s'inscrire dans l'histoire collective de Kapuskasing, cet élément s'estompe graduellement et laisse place à la scène familiale, ce qui scinde le *topos* de la pièce en deux, comme le remarque Dominique Lafon :

[l]a structure même de la pièce qui abandonne au beau milieu de l'intrigue le prétexte historique, le camp de prisonniers qui se lit aisément comme une métaphore de l'exclusion, repose sur un clivage très significatif : la deuxième partie est tout entière consacrée à une rétrospective familiale. [...] La pièce sacrifiait ainsi l'histoire collective à l'histoire individuelle, ouvrait l'espace minoritaire sur l'errance d'une quête des origines¹⁷¹.

Le personnage-écrivain tente ici de rédiger l'histoire collective à partir de son histoire familiale. Cependant, son projet est voué à l'échec. Pete, incapable de transposer le récit qu'il découvre, abandonne sa mère, sa requête ainsi que son village natal et il refuse de revenir en arrière, à l'instar du corbeau que Noé envoie de son arche avant que la colombe ne trouve terre : « [a]u bout de quarante jours, Noé ouvrit la fenêtre de l'arche qu'il avait faite et

¹⁷¹ Dominique Lafon, « Michel Ouellette : Les pièges de la communalité », *loc. cit.*, p. 262.

lâcha le corbeau. Celui-ci sortit en allant et revenant jusqu'à ce que les eaux fussent séchées de dessus la terre¹⁷². » On peut retracer l'exil du corbeau jusque dans le récit assyro-babylonien à partir duquel ce passage biblique est inspiré. C'est Outa-naphistim qui parle : « Je fis sortir un corbeau et le lâchai. Le corbeau alla et vit le dessèchement [sic] des eaux. Il mange, patauge, croasse, il ne s'en retourne pas¹⁷³. » Ainsi, l'exil de Pete semble voué à la perpétuité. Tout comme celui de son grand-père qui a lui aussi renié ses origines, jusqu'à changer son propre nom.

Avant de quitter sa patrie, Pete découvre le crime de celui qu'il croyait être son aïeul. Son arrière grand-mère, Rose, avait une liaison avec Pierre Leblanc, le cousin boiteux de son mari, Téléphore Leblanc, que ce dernier héberge parce qu'« [i]l a pus de famille » et que « [s]ans [lu]i, il crèverait dans rue » (*CE*, p. 99). Simon est né de cet adultère. Catherine, la maîtresse de Téléphore, révèle à son amant l'infidélité de son épouse. Dans un excès d'*hybris* nourri par son ivresse, il immole Pierre. Toute la descendance de la famille est dès lors affectée par cet *âtē*. À titre d'exemple, Simon, en l'absence de Téléphore, est aveuglé par l'orgueil et vend une partie de la terre familiale à Murray, l'anglophone, avant de se sauver, honteux d'avoir été leurré¹⁷⁴.

L'*âtē* de la faute des Leblanc se manifeste par le Corbeau, sorte d'esprit totémique, qui hante certains membres de la famille, et particulièrement Simon. Bien qu'il n'y ait aucun élément dans la pièce indiquant quelle mythologie Michel Ouellette convoque par son utilisation du corbeau, il est possible de voir en cet oiseau une allusion aux compagnons d'Odin dans la mythologie scandinave, « Huginn (Pensée) et Muninn (Mémoire), deux

¹⁷² *La Bible — L'Ancien Testament*, vol. I, « Genèse », VIII : 6-7, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956, p. 25.

¹⁷³ *Ibid.*, p. 25, note de bas de page où est cité Édouard Dhorme, « Le Déluge babylonien », *Recueil Édouard Dhorme*, Paris, Imprimerie Nationale, 1951, p. 577.

¹⁷⁴ Voir Annexe VI pour l'ensemble de la fable.

corbeaux juchés sur ses épaules [qui] lui chuchotent dans l'oreille les nouvelles des Neuf Mondes qu'il contemple depuis son trône Hlidsjalf¹⁷⁵ ». À cet effet, il y a bel et bien cooccurrence sémantique explicite entre les mots « mémoire » et « corbeau » à la toute fin de la pièce :

EMILY

Va-t'en. Va-t'en! ... Je vas crier. Je vas m'arracher les cheveux... Mais les corbeaux sont là comme des taches noires, noirs comme les trous dans SA mémoire...

Le croisement d'un corbeau.

ROSE À 50 ANS

Comme les trous dans MA mémoire... Pierre... (CE, p. 114).

Le lien entre la mémoire et le corbeau est indéniable. Si Jane Moss avance que ce dernier « représente les francophones de la diaspora québécoise » et qu'ils sont surtout « des taches noires représentant le trou de mémoire qui reste quand on perd son identité¹⁷⁶ », il semble que cette figure soit, d'un point de vue symbolique, tout aussi signifiante, sinon plus.

Le rapport avec la mémoire est clairement problématique : Simon veut renier sa nature, son passé ; de Leblanc, il devient White. Rose oublie son amant, puis progressivement ses enfants ; Emily se demande si elle devrait en faire de même pour son fils. Quant à ce dernier, il se sauve à Montréal, son exil étant synonyme d'oubli. La notion de filiation familiale est brouillée dans cette pièce construite à la manière de poupées gigognes. Les analepses font en sorte que l'exposition du passé est graduelle ; l'entonnoir tend non seulement du collectif vers l'individuel, mais aussi des contingences de la réalité vers une période mythique. Le retour en arrière est motivé par le caractère impératif de l'anamnèse, *topos* typiquement ouellettien. L'auteur affirme que

dans [s]on théâtre, les personnages sont souvent prisonniers de leur passé. Au début de la pièce, le personnage se retrouve dans une situation qui va arrêter le cours habituel de sa vie, l'action s'arrête,

¹⁷⁵ Pierre Chavot, *Dictionnaire des dieux, des saints et des hommes*, op. cit., p. 580.

¹⁷⁶ Jane Moss, « Le théâtre francophone en Ontario », Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2010, p. 95.

pour ainsi dire, avant de s'engager dans une voie introspective. Les personnages s'obligent ou sont forcés à se souvenir¹⁷⁷.

C'est d'ailleurs le souvenir des corbeaux qui incite Emily à demander à son fils de rédiger le passé familial : « Les corbeaux... Euh... Pierre, il faut que tu écrives mon histoire, notre histoire » (*CE*, p. 25). Ainsi, la signification du Corbeau dans la pièce trouve une partie de son sens en la valeur que lui accorde la mythologie scandinave : la mémoire. Or, un autre angle mythologique vient en affiner le sens.

C'est par un fratricide qu'est engendré l'oiseau. Certes, Téléphore et Pierre ne sont pas frères, mais cousins. Il n'en demeure pas moins que leur structure parentale incongrue — un cousin vivant sous le même toit et partageant le lit conjugal — rappelle le *topos* des « frères ennemis ». Leur confrontation se résout inexorablement, on l'a vu¹⁷⁸, par l'élimination d'un des deux « doubles » ; mise à mort parfois symbolique, au demeurant. L'archétype du fratricide, dans une perspective judéo-chrétienne, s'incarne en la dyade Abel et Caïn. Une étude du meurtre originel indique que, « [s]elon la Bible et le Coran, c'est le corbeau qui montre à Caïn comment gratter la terre pour cacher le corps d'Abel. Il est ainsi associé au premier meurtre, au fratricide et à la mort¹⁷⁹. » Le corbeau, d'ailleurs considéré comme un animal impur selon la loi de Moïse¹⁸⁰, représente donc, sous son aspect charognard, le fratricide. Ce n'est pas la première fois que Ouellette s'inspire de ce *topos* :

« Les ordres du jour », mon premier texte « professionnel », dans lequel un fils, Marco, met le feu à un centre culturel, dirigé par son père, comme châtement pour sa négligence parentale. Marco détruit l'œuvre de son père, qui représente aussi un rival, un autre « enfant » que le père aurait aussi préféré. C'est Caïn qui tue Abel¹⁸¹.

¹⁷⁷ Michel Ouellette, « Iphigénie en trichromie : Entre construction et déchéance ; réflexion sur le processus de création littéraire », *loc. cit.*, p. 136-137.

¹⁷⁸ Voir page 17.

¹⁷⁹ Corinne Morel, « Corbeau », *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, L'Archipel, 2004, p. 269.

¹⁸⁰ « Et voici ceux que vous aurez en abomination d'entre les oiseaux, ceux qui ne seront pas mangés, étant une abomination pour vous : L'aigle, la gypaète, le griffon, l'autour, le vautour de toute espèce, tout *corbeau* de toute espèce... » *La Bible — L'Ancien Testament*, « Lévitique » XI : 13-15, *op. cit.*, p. 320. C'est moi qui souligne.

¹⁸¹ Michel Ouellette, « Iphigénie en trichromie : Entre construction et déchéance ; réflexion sur le processus de

L'immolation par le feu de la figure fraternelle qui est reprise dans *Corbeaux en exil* connote la présence d'un mythe fondateur. Qui plus est, le Corbeau devient l'avatar de Pierre, ce *double monstrueux* dont traite Girard : « [l]e caractère monstrueux de l'ancêtre fondateur, le fait qu'il soit fréquemment l'incarnation d'une espèce animale, en même temps que l'ancêtre, doit se lire comme une preuve que le *double monstrueux* est toujours présent, à l'origine du culte¹⁸². » La victime, alors que sa chair se consumait, s'est sublimée en oiseau :

TÉLESPHORE

Je l'ai arrosé d'huile puis je l'ai brûlé. J'ai passé la nuit à le regarder brûler... J'avais pas de remords. J'y parlais. J'y racontais des histoires toutes inventées au sujet de ses parents. Je les ai jamais connus, ses parents... Je sais pas pourquoi...

[...]

Ça sentait le yable. La neige fondait autour des flammes. Des bouts de linge revolaient au vent à chaque grande secousse... Ouin. Il volait là. Comme un chrisse d'oiseau (*CE*, p. 110).

Par la mort de Pierre naissent des « histoires » chez celui-là même qui l'a immolé. Ainsi, le sacrifice du frère engendre le mythe fondateur de la famille.

Le Corbeau, à la fois manifestation de la mémoire et du fratricide, hante Simon pour l'amener à dévoiler la vérité sur le meurtre de son vrai père. Mais c'est en vain, car, contrairement à Hamlet, Simon ne venge pas son père ; il s'exile. À défaut d'avoir réussi avec Simon, le Corbeau devient un psychopompe qui guide l'âme de Pete, non pas vers la mort, mais vers son passé et la vérité. Mais encore faut-il que Pete soit en mesure de s'en inspirer. Celui qui naguère proclamait haut et fort que « c'est [lu]i l'auteur » (*CE*, p. 11), se résigne désormais à la traduction plutôt que d'établir le mythe fondateur familial :

PETE

J'ai pas de talent... Maman, je ne peux pas écrire notre histoire. Je ne la comprends pas. Elle m'échappe... Je préfère me taire ou ben traduire... Oui. Je suis juste bon pour traduire. Je traduirai le texte de Watson Kirkconnell, pas besoin de le réinventer (*CE*, p. 62).

François Paré estime que ce renoncement découle d'une certaine gêne quant à ses origines et

création littéraire », *loc. cit.*, p. 110.

¹⁸² René Girard, *La violence et le sacré*, *op. cit.*, p. 355. C'est l'auteur qui souligne.

montre que la présence de l'écrivain comme figure dans une mythogénèse est problématique :

il ne peut être que le traducteur de son propre récit, incapable, en réalité, de produire l'inédit dans le champ d'une réalité toujours inexplicablement honteuse. La démobilisation de l'écrivain à la fin de *Corbeaux en exil* révèle l'impossibilité de sa présence hégémonique dans la constitution du récit fondateur¹⁸³.

Ce désir de se départir d'une « réalité honteuse » est précisément ce qui motive l'exil de Simon. À cet effet, il entretient un rapport conflictuel avec les corbeaux. Il considère que « [c]'est un défi (CE, p. 65) » que de tirer sur ces oiseaux avec qui il établit un dialogue menaçant : « Shut up. Sinon je te tire une balle dans la tête » (CE, p. 37). Il en abat précisément vingt ; ce nombre correspond à la somme obtenue en additionnant les membres de sa famille, moins un — la mère ainsi que ses dix-neuf enfants (CE, p. 30). Or, Simon ne cesse de manquer le vingt-et-unième, celui qui représenterait son père :

COLONEL

Oh, you missed it!

WHITE

Non, je l'ai eu. Il est tombé.

[...]
Un corbeau croasse.

WHITE

Toi, je t'ai pas entendu. Pour toi, c'est moi qui décide (CE, p. 41, 44.)

Un transfert s'exerce alors, d'une part parce que le Colonel est « une figure paternelle et autoritaire » (CE, p. 14), et d'autre part, puisqu'il considère Simon « comme un vrai fils... Le fils prodigue » (CE, p. 54). Ce dernier vient à confondre le Colonel avec le corbeau :

COLONEL

My dear Whitey. L'autre jour, vous avez voulu tirer sur moi.

WHITE

Non, je visais un corbeau.

COLONEL

Un corbeau. Vous m'avez pris pour un corbeau (CE, p. 47) ?

¹⁸³ François Paré, « Dramaturgies et refus de l'écrivain en Ontario français », *loc. cit.*, p. 77.

Leur échange se poursuit, en ne nécessitant plus le Corbeau comme médiation : Simon manque encore de tuer le Colonel, le prenant cette fois-ci « pour l'évadé » (CE, p. 53). Or, c'est à la troisième occasion que Simon semble assumer pleinement le parricide. Il menace ouvertement le Colonel, en anglais de surcroît, reniant ainsi doublement ses origines : « Get back here ! Help me or I'll shoot you ! I'll shoot you, bastard. *Un coup de fusil* » (CE, p. 60). Dans son acharnement à abattre les corbeaux, c'est l'iconographie même de sa mémoire familiale que Simon liquide. La fable de la pièce ne révèle pas si la balle l'a effectivement atteint. Il n'en demeure pas moins que le Corbeau hante toujours Simon par la suite, en Europe. Qu'il l'ait abattu ou non est sans importance d'ailleurs, puisque le père que Simon veut éliminer, Téléphore, n'est pas le sien. Ce qui expliquerait la survivance du corbeau dans l'éventualité où la balle aurait bel et bien abattu le Colonel. La fable ne dévoile pas non plus si Simon a un jour appris sa véritable origine. Un indice est cependant présent. Emily révèle à Pete que son grand-père « voulait qu'[il] porte le nom de Pierre » (CE, p. 19). L'octroi du prénom qui lui était initialement destiné peut être le signe d'une réhabilitation du passé.

Dans *Corbeaux en exil*, on peut déceler un métissage entre le signifié judéo-chrétien associé au corbeau qui évoque le fratricide et l'exil et le mythe scandinave qui atteste de la mémoire. Si l'on s'appuie sur ce qu'avance Eliade, ce procédé serait une tentative de générer, par le théâtre, un mythe fondateur qui s'applique à la famille du héros, et par extension, à la collectivité franco-ontarienne. L'établissement d'une fable à partir du fratricide est aussi à la base de *Lavalléville* d'André Paiement : Adolphe a tué son frère jumeau Hermès dans le but d'asseoir son pouvoir sur le village¹⁸⁴. Tout indique que l'emploi mythémique du fratricide

¹⁸⁴ « ADOLPHE : « [T]on pauvre mari est décédé, mon pauvre frère Hermès. Si on se souvient bien, hein Adèle ? c'est toé qui m'as aidé à m'en débarrasser.

ADÈLE : Ah, par exemple ! C'est toé qui l'as poussé en bas du bateau. » André Paiement, « *Lavalléville* »,

annonce la présence d'une *mythopoièse*. À cet effet, Michel Ouellette affirme que « [s]es premiers textes “professionnels” traitaient de sujets souvent personnels auxquels [il] tentai[t], parfois, de donner des dimensions mythiques. [Il] [s]'inspirai[t] de [s]es propres souvenirs et expériences, ainsi que de l'histoire du Nord de l'Ontario¹⁸⁵. » Il appert que *Corbeaux en exil* est un mythe fondateur qui a amalgamé des éléments mythologiques épars auxquels a été annexée une référence historique pour former le *muthos*. Une autre référence mythologique y est sous-jacente qui permet d'envisager la présence d'un mythe personnel.

Le parricide recherché par Simon ne va pas sans évoquer le mythe d'Œdipe qui semble vouloir émerger, en filigrane, de la fable de *Corbeaux en exil*. Simon désire prendre la place paternelle au sein du foyer :

ÉMILIE

Tu veux prendre la place à p'pa ?

SIMON

P'pa, il se cache des mois de temps aux chantiers pour pas entendre les petits brailler parce qu'ils ont faim. Mais moi, je les entends... J'en dors pas la nuit... Pis je vais faire quelque chose pour les nourrir... Ça prend un père dans la maison. Des enfants qui grandissent pas de père, ils finissent par pas savoir où se garrocher dans la vie (*CE*, p. 70).

Faisant contrepoids à ce rapport dévalorisé avec le père, l'amour de la mère, celle de Pete, est effectivement survalorisé : « EMILY : Je t'aime tant, Pierre. Ça me rend folle. J'ai toujours été folle de toi... Je suis ta mère. Je t'en prie. Regarde-moi » (*CE*, p. 20). D'autant plus qu'à l'instar des Labdacides, Pierre et Simon boitent : Pierre, de naissance, et Simon, après avoir été pris dans un piège : « WHITE : Aidez-moi à me libérer le pied. Les dents touchent l'os. It hurts » (*CE*, p. 59). La claudication de ces protagonistes — tare qui entrave leur marche — ainsi que leur exil — manifestation d'un déplacement radical —, peuvent sembler incompatibles. Or, on retrouve cette même opposition chez Œdipe, nom dont l'étymologie renvoie à l'œdème du pied. Celui-ci s'exile à Colone, loin de Thèbes sa patrie, à la suite de

Les partitions d'une époque : les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario, op. cit., p. 63.

¹⁸⁵ Michel Ouellette, « Parcours sous influences », loc. cit., p. 57.

l'accomplissement de l'*ego phano*. Ces mythes œdipiens viennent cristalliser le mythe personnel de Michel Ouellette.

Il y a indéniablement contestation du père dans les premières pièces de théâtre du dramaturge, comme le remarque Dominique Lafon :

Michel Ouellette inscrira *French Town* dans les frontières du tracé de lecture qu'avait fixées la consécration du *Chien* : rébellion du fils contre le père, mise à mort des figures familiales comme du patrimoine, topos du règlement de comptes du fils aîné en un paradoxal retour du fils prodigue dans la maison familiale. [...] La condamnation du père est radicale dans la mesure où le fils est, au dénouement, habité par la figure paternelle : c'est en sacrant comme lui qu'il se suicide pour se libérer de cette fatalité non seulement familiale, mais collective¹⁸⁶.

Cette dimension s'estompe peu à peu et laisse place à la valorisation de la mère. C'est elle qui lègue au héros la mission de retrouver le passé familial. Déjà, dans *Corbeaux en exil*, il est possible de remarquer cette place prépondérante de la figure maternelle :

COLONEL

Un colonel, ça ne se retrouve pas dans toutes les histoires. Ça un champ d'activités très précis. Pas comme un père de famille. Lui, on le retrouve partout. Souvent muet ou très peu présent... Ah! Et la grande place, on la réserve à la mère. Tout le monde en a une. Un père peut demeurer dans l'obscurité totale mais une mère... Tout le monde en a une. Everybody has a mother (*CE* p. 27).

Parallèlement, le père y est déjà évoqué comme une figure secondaire. La « grande place » que l'on réserve à la mère lui revient par sa capacité à enfanter ; elle est donc porteuse d'espoir. Cindy, tout comme Iphigénie, toutes deux libres de l'hégémonie masculine, en sont des figures exemplaires :

Requiem, plus réécriture que suite, réhabilite la fille manquée de *French Town*, par une caractérisation doublement symbolique. Figure de rédemption et de l'espoir, si elle convoque, en une sorte de rituel apotropaïque, les fantômes du passé, c'est moins pour régler avec eux le passif familial que pour le conjurer dans l'annonciation du petit garçon qu'elle porte et auquel elle donnera, comme pour les réconcilier, les prénoms de son grand-oncle et de son grand-père¹⁸⁷.

La figure maternelle vient ainsi concilier le futur et le passé. Mais c'est le fils qui, par son art, est destiné à fixer par l'écrit le legs maternel. D'ailleurs, Johanne Melançon remarque que la plupart des pièces de Ouellette comportent

¹⁸⁶ Dominique Lafon, « Michel Ouellette : Les pièges de la communalité », *loc. cit.*, p. 266-267.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 270.

un questionnement de l'écrivain sur son écriture, dans une « mise en scène » qui confronte la mère, symbole du passé, et le fils, et dans *Tombeaux* qui met le fils face à son passé. Comme si l'écrivain, dans *Corbeaux en exil*, devait à sa mère (à sa famille, à sa communauté) de parler de ses origines, de son passé. Comme si, pour écrire, il fallait ce détour obligé par le passé. Comme si pour arriver enfin à écrire il fallait s'affranchir de la mère, du passé¹⁸⁸.

C'est dans cette optique qu'*Iphigénie en trichromie* s'inscrit directement dans la lignée de *Corbeaux en exil* : l'écrivain y retrace l'histoire maternelle en remontant plus loin dans le temps, à une époque archaïque — mais non mythique, puisque basée sur les travaux de Brûlé —, dans une perspective cette fois-ci essentiellement collective. Michel Ouellette se libère ainsi de sa mission de testamentaire historique. Ces pièces ont toutes deux la figure maternelle au cœur de l'élaboration de leur *muthos*. Il en est de même pour celui de *Tom à la ferme*.

À la ferme, l'initiation au m(â)l(e)

La mort subite du conjoint de Tom et le processus de deuil qui s'ensuit sont au cœur de *Tom à la ferme*. Cette pièce comporte indéniablement des éléments propres au genre tragique. Nicole Loraux affirme ainsi que « toute tragédie relève de la mise en scène d'un deuil¹⁸⁹ ». Sa fable est rédigée à partir d'un *âtē* qui découle de l'ire d'un personnage : le déchirement du visage d'une victime innocente¹⁹⁰. Dans sa préface, Michel Marc Bouchard affirme que « [t]elle une tragédie antique (*TF*, p. 9) », ce geste vient influencer l'ensemble des rapports entre les protagonistes et scelle leur *fatum*. Par exemple, si le conjoint de Tom n'a pas réagi devant la colère de Francis, c'est qu'il a été sidéré par la violence de la dilacération du visage de Paul. C'est ce que sa mère découvre en lisant ses cahiers : « “[...] J'ai tout vu. J'ai pas levé le petit doigt. Pendant que je le voyais souffrir, que je l'entendais gueuler, je l'ai pas

¹⁸⁸ Johanne Melançon, « Michel Ouellette : Parcours d'une écriture », Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2002, p. 110.

¹⁸⁹ Nicole Loraux, *La voix endeuillée — Essai sur la tragédie grecque*, op. cit., p. 76.

¹⁹⁰ Voir Annexe III pour la fable et les circonstances entourant la mutilation du visage.

défendu. J'ai rien fait" » (*TF*, p. 77). Nicolas Lévesque a vu en « [c]e théâtre de la cruauté » une illustration du « mécanisme du sadisme¹⁹¹ ». La soumission de Tom fait effectivement écho à cet événement du passé. Elle alimente une certaine attirance chez Francis qui en retour accepte de partager son lit avec lui (*TF*, p. 58). Pourtant, c'est par la violence que Francis interagit avec Tom. Un étrange lien sadomasochiste semble les unir. Comme tétanisé par Francis, Tom est incapable de s'en affranchir. Les supplices deviennent alors analogues à l'amour du conjoint perdu et lui font espérer un rapprochement avec son bourreau. Dans une autre ferme, celle de l'*Histoire de l'oie*, Michel Marc Bouchard établit ce rapport entre sévices et récompenses, comme le montre François Martel :

Through his life on the farm, Maurice has learned that causing pain and suffering is a form of exchange that we call sacrifice. By suffering physical pain or by losing a friend for instance, you might become eligible for the good graces of gods or your violent father. Maurice seems to believe that killing and hurting each other will result in a salutary solution, just as having his arm broken resulted in receiving the precious cap of his father. That would explain why after he kills Teeka Maurice foreshadows his beating but also his reward : the Tarzan costume¹⁹².

Il en est de même pour Tom : endurer la torture est le seul moyen d'obtenir de Francis une quelconque forme d'affection. Il va même jusqu'à susciter les supplices en se travestissant. Lorsque Tom revêt le chemisier de soie rouge que Francis n'a jamais pu donner à la fille du cours de danse (*TF*, p. 53), il cherche à ranimer un désir inassouvi en s'appropriant l'attribut de l'être convoité. Or, en raison de son homosexualité, Tom n'en demeure pas moins un catalyseur ayant le potentiel de raviver la colère de Francis, à l'instar de Paul. Ces deux pulsions conjuguées créent une tension qui devient la source de la relation sadomasochiste.

Loin d'être néfaste, celle-ci est initiatique, car elle entraîne la transformation de Tom. Ce

¹⁹¹ Nicolas Lévesque, « Déchiré / renaître », *Spirale : arts • lettres • sciences humaines*, n° 237, 2011, p. 75.

¹⁹² « Au cours de sa vie à la ferme, Maurice a appris que d'infliger de la douleur et de la souffrance est une forme d'échange que l'on nomme sacrifice. Ainsi, en endurant une douleur physique ou en perdant un ami, on devient disposé à se voir octroyer les grâces de dieux ou celles d'un père brutal. Maurice semble croire que tuer et blesser autrui va engendrer une solution salutaire, tout comme son bras cassé s'est traduit en le don de la précieuse casquette de son père. Ce qui explique d'ailleurs pourquoi après avoir tué Teeka, Maurice anticipe les sévices, mais aussi sa récompense : le costume de Tarzan ». C'est moi qui traduis. François Martel, « An anatomy of sacrifice in plays by Edward Albee and Michel Marc Bouchard », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 2006, p. 89.

dernier passe de la soumission au rôle d'exécuteur, tout comme Maurice de l'*Histoire de l'oie* :

MAURICE [ENFANT]

J'ai pas l'choix, Teeka. Ça marche comme ça. (*il empoigne le cou de l'oie et le brise*) Après... Après... S'ils m'ont fait mal beaucoup, j'vais avoir mon costume de Tarzan.

MAURICE [ADULTE]

Au moment où Teeka sentit ses os se rompre, elle se mit à voler pour la deuxième fois de cette journée. Elle vola si haut qu'elle disparut au-dessus des nuages. J'étais son seul ami. J'étais son bourreau¹⁹³.

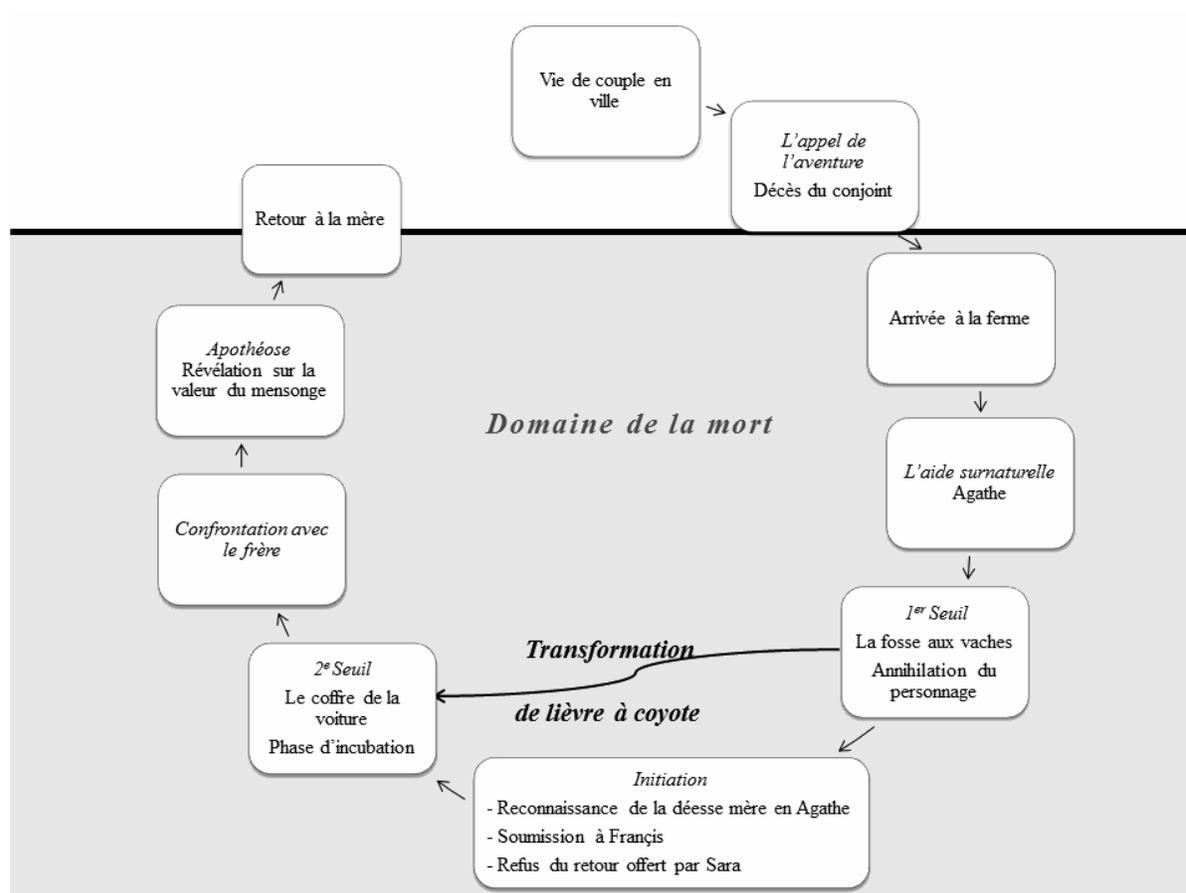
Or, si c'est la loi de la jungle qui prévaut dans l'*Histoire de l'oie* — Teeka, proie innocente, meurt parce que Maurice est plus fort qu'elle —, c'est celle du talion qui est mise de l'avant dans *Tom à la ferme* : la victime y est capable de vindicte tout comme de meurtre ; elle n'est plus objet sacrifié, mais agente du destin. C'est ainsi qu'en détruisant le visage de Francis, le tuant par la même occasion, Tom clôt le *fatum* du personnage fautif.

Il est possible de voir dans l'évolution de Tom la marque d'une quête initiatique telle que l'a développée Joseph Campbell dans *Le héros aux mille et un visages*¹⁹⁴. Son étude du *monomythe* a mis au jour les archétypes ainsi que la structure à partir desquels sont élaborés de nombreux mythes, et ce, indépendamment de leur provenance. Le tableau suivant inspiré des travaux de Campbell schématise l'initiation de Tom :

¹⁹³ Michel Marc Bouchard, *Histoire de l'oie*, op. cit., p. 46.

¹⁹⁴ Joseph Campbell, *Le héros aux mille et un visages*, traduit par H. Crès, Paris, Éditions Robert Lafon, 1978 [1949].

Tableau 6 — La quête initiatique de Tom



C'est la mort de son conjoint qui *appelle* Tom à *l'aventure*. Cette « entrée dans le domaine de la mort¹⁹⁵ » est double pour le personnage. La ferme, espace qui lui est inconnu, le confronte perpétuellement à la mort : celle de son amant défunt par le deuil omniprésent ainsi que la sienne par les menaces continues de Francis. Tom trouve en Agathe ce que Campbell nomme *l'aide surnaturelle* : « le premier personnage [que le héros] rencontr[e] est une figure protectrice (souvent une petite vieille ou un vieil homme)¹⁹⁶ » ; elle est le signe d'un retour au paradis maternel. Agathe est la seule qui puisse résorber la violence de son fils et ainsi protéger Tom. Le *passage du premier seuil* s'effectue par le franchissement de la « fosse aux

¹⁹⁵ Simone Vierre, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires générales de Grenoble, 2000, p. 31.

¹⁹⁶ Joseph Campbell, *Le héros aux mille et un visages*, *op. cit.*, p. 67.

vaches », sorte d'abysse primitif gardé par Francis et les coyotes où s'entassent les carcasses des bovins en putrescence (*TF*, p. 54), qui résulte en « une forme d'annihilation de soi » et permet à Tom de « naître à nouveau¹⁹⁷ ». Après ce simulacre de la mort, la période d'*initiation* s'entame réellement. Au cours de cette étape, Francis devient à la fois le guide de Tom et son antagoniste. Une telle opposition symétrique est essentielle dans l'évolution du héros et lui permet de

découvr[ir] son contraire [...] soit en l'avalant, soit en étant lui-même avalé. Une à une, les résistances sont brisées. Il doit abandonner son orgueil, sa vertu, sa beauté et sa vie, se soumettre, accepter que lui et son contraire ne soient pas de natures différentes, mais ne fassent qu'une seule chair¹⁹⁸.

La série d'épreuves que lui fait vivre Francis contribue à une transformation au terme de laquelle le héros devient alors digne de rencontrer une représentation du principe féminin. Les travaux de Campbell montrent qu'elle prend la forme d'une « certitude pour l'âme qu'à la fin de son exil dans un monde d'imperfection organisée, la félicité connue autrefois sera retrouvée : la mère rassurante, la mère nourricière, la mère "bonne", jeune et belle, celle que nous avons connue et aimée dans le plus lointain passé¹⁹⁹ ». C'est ainsi qu'Agathe devient une mère pour Tom. Désormais, ce dernier l'appelle ouvertement « m'man » (*TF*, p. 63). L'offre de retour que lui propose Sara est la manifestation d'un test dans l'initiation ; l'accepter lui aurait mis un terme :

Va chercher ta valise. SARA

Quoi ? TOM

On va prendre ton char. Je vas conduire. SARA

Pour quoi faire ? TOM

T'es plein de bleus, T'arrives plus à bouger tes mains. Tu me parles d'un veau en t'essuyant les yeux. Tu me fais goûter de la crème avec un sourire de salon agricole ? Ciboire ! Tu l'as appelée « m'man » (*TF*, p. 66) !

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 83.

¹⁹⁸ *Ibid.*, p. 95.

¹⁹⁹ *Ibid.*, p. 97.

Après cette ultime épreuve, Tom est prêt à passer par le *second seuil*, celui du coffre de la voiture, sorte d'incubateur où il conclut sa métamorphose (*TF*, p. 73-74). Ayant intégré la violence primaire de Francis, Tom est en mesure de le confronter. Son état sauvage atteste du fait qu'à l'instar du héros, il « s'est dépouillé de son humanité ordinaire et représente alors une force cosmique impersonnelle. Il est le deux-fois-né, il est devenu le père. Et, en conséquence, il est apte désormais à assumer lui-même le rôle d'initiateur²⁰⁰. » Le meurtre de Francis concrétise ce statut. Tom devient lui-même « coyote » et, à son tour, maître de la fosse ; on peut d'ailleurs présumer qu'elle sera la seule sépulture de Francis. Enfin, en pleine *apothéose*, alors que « [l]e soleil est chargé d'espoir » et transmute la végétation qui l'entoure en « plantes aux feuilles d'or », Tom reçoit la révélation qu'il ne « [f]aut jamais dire la vérité » (*TF*, p. 79). Un noir vient clore la pièce, laissant le public en suspens quant au *retour* de Tom à sa vie d'avant. Cependant, l'étude des mythes chrétiens présents dans la pièce nous laisse croire qu'il en sera autrement.

Les tortures mises en scène dans *Tom à la ferme* évoquent clairement les stigmates. En effet, les lacérations qui marquent les poignets de Tom ainsi que sa pendaison font écho à la Passion du Christ. Les extraits bibliques qu'Agathe récite à la manière d'une litanie viennent appuyer cette référence : « [s]i je ne vois pas dans ses mains la marque, et si je ne mets pas mon doigt dans la marque, si je ne mets pas ma main dans son côté, je ne croirai pas... Touchez mes blessures. Mettez vos mains dans mes plaies. Heureux ceux qui croient sans avoir vu » (*TF*, p. 41). La disparition du cadavre de son fils lors de ses obsèques²⁰¹ la pousse d'ailleurs à croire qu'elle assiste à la même situation mystique vécue par Marie à la suite de la mort de Jésus, c'est-à-dire la disparition du corps du Christ de la tombe où il avait été déposé :

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 116.

²⁰¹ AGATHE : « Y avait rien dans la tombe ! » (*TF*, p. 28.)

AGATHE

Là où la tombe s'était ouverte, des traces de pas sont apparues dans la neige, des traces de pieds nus. Elles m'ont menée jusqu'à toi, Tom. (*Temps.*) « Il était mort depuis quelques jours et ceux qui le pleuraient se sont rendus à son tombeau, mais il était vide. Il y avait des pas dans le sable. Il était ressuscité, mais on ne le reconnaissait pas » (*TF* p. 29) !

Cet événement préfigure l'évasion miraculeuse de Tom, au dénouement de la pièce, alors qu'il était séquestré dans le coffre de la voiture :

AGATHE

Va chercher Tom ! (*Francis va au coffre.*) « Il est entré dans la maison. On ne l'a pas reconnu. Il s'est assis à notre table. On ne l'a pas reconnu et ceux qui le pleuraient se sont rendus à son tombeau, mais il était vide. »

FRANCIS, *revenant.*

Il est plus dans le coffre, ciboire ! Le coffre est vide !

AGATHE

Amen, Francis, Amen (*TF*, p. 78).

La réitération de ce mytheme renforce l'association entre Agathe et Marie. La convocation de la sainte Mère signale qu'en Tom s'incarne une figure christique. Cette interprétation vient corroborer celle basée sur les travaux de Campbell, le Christ étant lui-même avatar du héros solaire. Il est possible de retracer dans la fable de *Tom à la ferme* une réécriture des épisodes majeurs de la vie de Jésus : c'est-à-dire le Baptême, la Crucifixion, la Résurrection, la Transfiguration et l'Ascension.

Le baptême de Tom s'effectue en deux temps. Il reçoit premièrement, de Francis, figure fraternelle à l'instar de Jean le Baptiste, le nom de « Taille-de-fille » (*TF*, p. 42). Une fois investi de ce nom, Tom, accompagné de Francis, ont « donné la vie » (*TF*, p. 48) à un veau auquel ils transmettent le même prénom. Tom est alors clairement en extase et ne cesse de pleurer. C'est à la suite du vèlage qu'il danse avec Francis, l'embrasse et se travestit. La pendaison qui s'en suit évoque explicitement la douzième lame du tarot de Marseille, le pendu ; l'image convoquée est indubitablement prégnante dans l'imaginaire collectif. Or, la posture du supplicié dénote l'angle particulier de cette réécriture de mythes christiques : tout comme le sujet de l'arcane majeure, Tom est à l'envers, « *suspendu au bout d'une*

*corde, se balance[ant] dans le vide, tête en bas*²⁰² » (TF, p. 54). Un renversement des symboles semble être à la base du traitement du substrat mythologique, ce qui justifie la raillerie dans le nom « Taille-de-fille ». D'ailleurs, le transfert du nom au veau, ainsi que son baptême, laissent présager une allusion au Veau d'or, symbole de la religion païenne opposée à celle du Christ. La résurrection de Tom s'effectue lors de son passage dans le coffre de la voiture de Francis ; il en ressort transformé, non pas en l'une des hypostases de la Trinité, mais en une espèce de bête qui « guette » Francis et affirme que « [m]ême Dieu s'occupe plus de lui » (TF, p. 79). La valeur de la Transfiguration est aussi inversée. Elle se manifeste à même le sol, dans un déchirement de la chair qui atteste de l'animal en l'homme, non du divin. Cette métamorphose est primordiale. Jean-Pierre Sarrazac affirme que la bestialisation d'un personnage s'inscrit dans la libéralisation d'une parole primaire :

[a]vant de la faire basculer dans le néant, le dramaturge conduit sa créature jusqu'au seuil de la bestialité, paradigme du non-humain. Et c'est pourtant cet être animal qui, dotant le personnage d'un ancrage mythique, permet à la créature de s'exprimer totalement. [...] La créature est, dans l'infinie plasticité de son corps, le lieu d'une métamorphose latente, aux contours imprécis, d'une métamorphose blanche. Elle ne commence de parler, de ce langage bestial qui libère une parole socialement interdite, que pour nous signifier qu'un homme s'est tu ou n'a jamais été entendu²⁰³.

La parole libérée est sans contredit celle qui clôt la pièce et fait l'éloge du mensonge²⁰⁴. Par ailleurs, c'est au cours de la Transfiguration que Jésus reçoit le titre de « fils » de la part de Dieu, confirmant le lien filial. Or, dans *Tom à la ferme*, c'est le lien entre Tom et Agathe que la transfiguration solidifie. En effet, peu avant, la mère ostracise le fils qui désire sa mort :

AGATHE

J'ai eu trois hommes dans ma vie, puis je reste avec le pire. Tu sais, t'es pas obligé de me retrouver morte sur le plancher de la cuisine pour te débarrasser de moi. T'es pas obligé. Tu peux partir quand tu veux. T'es libre, Francis ! T'es libre ! Pars aujourd'hui si tu veux ! Je préfère devenir une vieille pas-détê, qu'une vieille qu'on bourre de menteries. Mauvais garçon (TF p. 76) !

La pièce semble se terminer par une rédemption de la mère pour l'autre fils, en l'occurrence homosexuelle. Le retour hypothétique que nous présumions dans l'étude de la quête

²⁰² En didascalie dans le texte.

²⁰³ Jean-Pierre Sarrazac, *L'avenir du drame — Écritures dramatiques contemporaines*, op. cit., p. 82.

²⁰⁴ « Faut jamais dire la vérité. Jamais ! Jamais » (TF p. 79).

initiatique de Tom trouve sa ici réponse : ce n'est pas un retour au père qui est suggéré, mais bien une ascension vers la mère.

Au terme de cette analyse, il est possible d'affirmer que le mythe personnel bouchardien est le corollaire de la disparition de la mère et de l'élévation du personnage au statut de martyr dans un registre fondamentalement chrétien. En effet, *La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste* est une fausse Annonciation : Chryssippe revêt la robe de la mère, tue sa femme ainsi que son enfant et désire lui-même devenir mère afin de concevoir par son seul esprit ; il y a incontestablement présence de l'Ange annonciateur en Diane, l'agente d'adoption. Mais l'Annonciation échoue et se solde par un avortement. Dans *Les feluettes*, le matricide d'amour entraîne une Assomption de la mère, comme le souligne Lévesque et Pavlovic : « la comtesse, pareille à la Vierge Marie, échappe apparemment à cette mort [...], qui est plutôt pour elle une assomption : Vallier, après l'avoir étouffée, la voit en rêve danser au bord de la Seine²⁰⁵ ». La structure même de cette pièce est profondément ancrée dans la liturgie catholique, comme l'ont remarqué Lévesque et Pavlovic. On peut y retrouver

le baptême (par l'eau, puis par le feu : Vallier et Simon s'immergent d'abord dans la baignoire et s'immolent pour finir dans le grenier, double purification qui équivaut en quelque sorte à l'immersion baptismale suivie de la confirmation), la pénitence (double et symétrique, puisque Bilodeau l'a imposée à Simon avant que ce dernier ne l'impose à son tour à Bilodeau), l'eucharistie (Simon et Vallier communient avant leur mort qui les fera « revivre »), le mariage (pour communier, ils avalent précisément des alliances, incorporant de la sorte le symbole même de leur union divine et de leur transsubstantiation), l'ordre enfin (Bilodeau s'exerce à sa future prêtrise en bénissant le cadavre de la comtesse de Tilly, sur lequel il vient de cracher, caricature et blasphème de l'extrême-onction)²⁰⁶.

Tom à la ferme est inspiré non plus des sacrements catholiques, mais bien de la vie du Christ.

Michel Marc Bouchard déclare qu'il a voulu aborder la même thématique que dans *Les feluettes* à travers cette pièce, mais sous un autre angle :

[p]arce que je veux qu'on parle de cette violence dirigée encore contre ceux qui assument leur différence. Sauf que tout de suite la question s'est posée pour moi : comment parler de l'homosexualité 20 ans après *Les Feluettes* ? Comment parler de ce mensonge premier et fondateur des premiers pas

²⁰⁵ Solange Lévesque et Diane Pavlovic, « Comédiens et martyrs », *loc. cit.*, p. 164-165.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 163-164.

d'un homme vers un autre homme dans lequel il cherche d'abord l'acceptation de ce qu'il est ? Dans cet élan, l'un comme l'autre se transforment pour plaire... et la même vérité, le même mensonge plutôt !, vaut pour tous²⁰⁷.

Le traitement de la figure homosexuelle par le catholicisme signale son association avec le statut de martyr.

Le travestissement est présent dans *Les feluettes*, mais cautionné par la mise en abyme. Dans *Le peintre des madones*, les robes ont disparu, il ne subsiste que les draps et les déclinaisons de la mère en les Marie. Le curé devient l'objet passionnel, voire obsessionnel, du médecin et leur relation repose sur la violence. L'Ange annonciateur est toujours là et décrit la représentation hautement métaphorisée de la destitution de la Vierge, devenue mâle. La pièce consacre l'Assomption masculine. Dans *Tom à la ferme*, la séduction par la violence se poursuit, mais n'est plus justifiée par un support mythologique, elle devient rite initiatique. Et tout comme dans *Le peintre des madones*, les éléments mythologiques chrétiens ont été inversés, renversement que Dominique Lafon estime en lien avec une certaine attaque contre le matriarcat :

le théâtre de Michel Marc Bouchard serait moins le théâtre de l'intervention sociologique que le théâtre de l'inversion des mythes fondateurs, des valeurs catholiques qui, pour servir à une autre « revanche des berceaux », ont été transmises par les mères québécoises à leurs filles²⁰⁸.

Mais le matricide n'est plus le *topos* principal dans *Tom à la ferme*. La pièce repose sur une quête initiatique inspirée de la vie du Christ qui se solde par la rédemption de la mère et contribue à l'élever au rang de martyr.

Si le théâtre franco-ontarien est généralement considéré comme un théâtre dont les *topoi* sont fondamentalement masculins, le théâtre québécois, quant à lui, a évolué à l'opposé, c'est-à-dire autour du traitement de la mère. Le théâtre de Michel Ouellette, bien qu'il soit originellement représentatif de la posture franco-ontarienne par le traitement du père, s'en est

²⁰⁷ Michel Marc Bouchard cité dans Michel Bélair, « Traquer le mensonge », *Le Devoir*, 8 janvier 2011.

²⁰⁸ Dominique Lafon, « Le chemin des violences », *loc. cit.*, p. 72.

peu à peu détaché. Au fur et à mesure de sa progression, l'importance que l'auteur accorde au traitement de la mère permet un certain rapprochement avec le théâtre québécois. C'est dans cet ordre d'idées que Dominique Lafon établit un parallèle entre la Cindy de *French Town* et *Requiem* de Michel Ouellette et l'Isabelle des *Muses orphelines*²⁰⁹ de Michel Marc Bouchard, toutes deux mères monoparentales :

[s]ur le plan de thématique, la Cindy de *Requiem* n'est pas sans rappeler Isabelle, la mongole des *Muses orphelines* de Michel Marc Bouchard, elle aussi enceinte des œuvres d'un camionneur, elle aussi autodidacte de la langue, elle aussi porteuse d'un enfant de l'espoir. En fait, c'est tout le traitement de la scène familiale qui distingue la production de Michel Ouellette de la thématique franco-ontarienne qui autorise ce rapprochement²¹⁰.

Or, si Bouchard conteste la mère, Ouellette l'émancipe du joug paternel et la magnifie, hormis pour « Retours à la fosse²¹¹ », pièce qui « liquide l'obsessif héritage maternel²¹² » s'inscrivant par cette topique dans une lignée plus proche de celle de Michel Marc Bouchard. Le mythe personnel des deux dramaturges est donc en corrélation avec le traitement de la scène familiale. Il est vrai que la plupart des pièces de théâtre reposent sur celle-ci ; or, si nous nous permettons d'affirmer que *Tom à la ferme* et *Corbeaux en exil* relèvent du mythe, et non d'un thème convenu, c'est qu'elles sont nourries par des archétypes, signes de mythes empruntés, ainsi que par un réseau métaphorique propre à leur auteur. De plus, leur fable repose sur une faute passée, un *âtē*, qui vient en articuler le *muthos*.

²⁰⁹ Michel Marc Bouchard, *Les muses orphelines — Nouvelle version*, Montréal, Leméac, 2000 [1995].

²¹⁰ Dominique Lafon, « Michel Ouellette : Les pièges de la communalité », *loc. cit.*, p. 274.

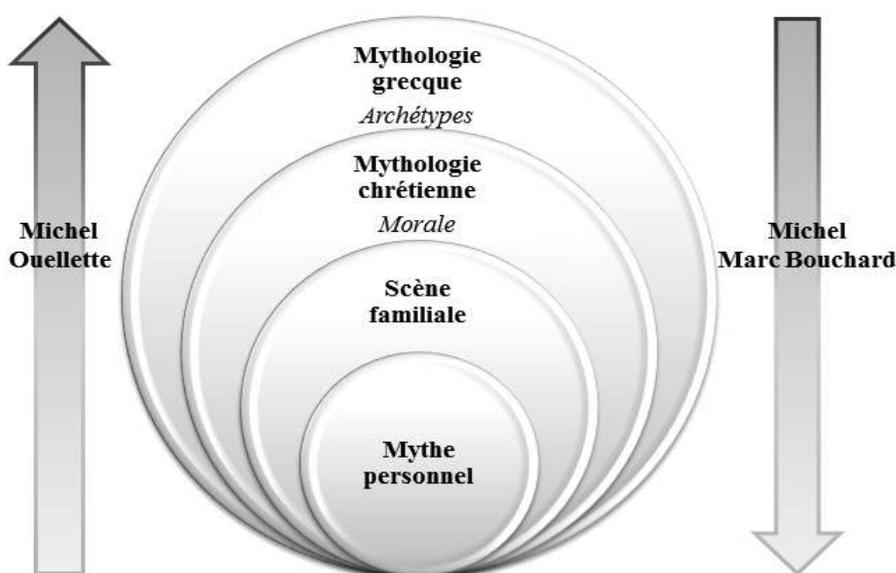
²¹¹ Michel Ouellette, « Retours à la fosse », texte inédit, 1999.

²¹² Dominique Lafon, « Le chemin des violences », *loc. cit.*, p. 275.

Conclusion

La mythocritique que nous avons appliquée aux œuvres de Michel Marc Bouchard et de Michel Ouellette montre une certaine permutation quant à leurs rapports au mythe. Le tableau suivant illustre cette symétrie inversée :

Tableau 7 — Rapport avec le mythe chez Michel Ouellette et Michel Marc Bouchard



L'œuvre de Michel Marc Bouchard, dans un mouvement centripète, passe du substrat mythologique grec au mythe personnel ; inversement, celle de Michel Ouellette, par un mouvement centrifuge, va du mythe personnel à la mythologie grecque. Notre étude montre que le mythe personnel est lié à la scène familiale, surtout chez Bouchard en ses trois pièces qui mettent en scène les Tanguay ainsi que par sa prédilection à traiter du matricide. Le mythe personnel de Ouellette relève plutôt d'une obsession formelle en lien avec le texte et sa génétique. Sa tendance à rompre avec ses propres *topoi* ainsi qu'avec toute particularité qui lui soit caractéristique vient brouiller les frontières de son mythe personnel. Cependant,

un rapport magnifié avec la mère traverse son œuvre. Il appert aussi que les pièces élaborées à partir de mythes catholiques tendent davantage vers le mythe personnel que celles qui ont pour hypotexte la mythologie grecque.

La convocation de figures catholiques, en l'occurrence des saints, semble en lien avec la morale. Les fables du *Testament du couturier* et du *Peintre des madones* ont la particularité de contenir plusieurs fautes, alors qu'il n'y en a qu'une majeure dans chacune des autres pièces. De plus, ces fautes ne relèvent plus d'un meurtre, mais bien de la sexualité. En effet, les deux pièces ont toutes deux pour toile de fond une société répressive qui châtie la sexualité ; c'est lorsque l'interdit est enfreint qu'un fléau se déploie, à la manière du courroux divin, afin de purger la communauté. Par l'emploi de ces mythes, les deux dramaturges exposent le manichéisme dogmatique religieux qui déshumanise l'homme en lui interdisant les plaisirs de la chair. Les corps en souffrance des saints, puis des personnages, en deviennent une sorte de contrepartie légitime ; sexualité et martyre se conjuguent sur scène. À notre connaissance, très peu de pièces ont la particularité d'établir une corrélation directe entre la violence et la sexualité.

L'utilisation de la mythologie grecque comme substrat à la fable vient apporter une réponse à un autre besoin qui transcende la dichotomie entre le Bien et le Mal. Grâce à ses archétypes, les auteurs sont en mesure de caractériser leur personnage à partir d'un modèle près de l'imaginaire collectif. Michel Ouellette convoque Iphigénie afin d'illustrer une transition sociale entre matriarcat et patriarcat ; Michel Marc Bouchard, quant à lui, se réfère au mythe grec pour y puiser Chrysispe, une figure antique de l'homosexualité, afin de combler l'absence de modèle gai dans l'imaginaire collectif. Il est intéressant de noter que les deux dramaturges ont boudé Oreste qui, pourtant, semble répondre à leurs *topoi* respectifs : comme agent apollinaire de la chute matriarcale pour Ouellette ; comme

archétype du matricide pour Bouchard. Cependant, du côté de la mythologie chrétienne, tous deux ont fait de saint Sébastien un support mythologique de prédilection. Or, si Ouellette occulte sa valeur homosexuelle, il magnifie son autre caractérisation iconique associée à la peste : ses flèches deviennent les aiguilles qui véhiculent la Maladie. Au contraire, Bouchard convoque explicitement saint Sébastien dans *Les Feluettes* — et implicitement dans *La Contre-nature de Chrysippe Tanguay, écologiste* — pour privilégier son rôle dans l'iconographie gaie alors qu'il délaisse toute allusion à la peste, qu'il juge, sans doute, trop liée à l'évocation du sida.

Ainsi, le recours au mythe, chez Bouchard, est une caution destinée à donner un cadre justifiable à l'emploi de thèmes marginaux tels que la passion homosexuelle. Une fois ces thèmes démarginalisés, le mythe devient accessoire. Seule la violence ritualisée subsiste. Les personnages bouchardiens demeurent souffrants, ils sont trop incarnés. Cet état a une portée cathartique, comme le souligne Dominique Lafon :

[I]e théâtre de Michel Marc Bouchard, qui dénature le naturalisme par un recours systématique à la violence, repose, lui aussi, sur la catharsis. Car la violence y est scéniquement représentée dans le corps blessé des personnages [...]. Cette violence échappe au pathétique aussi bien qu'à l'exhibitionnisme, par une poésie symbolique qui inscrit le geste dans un paradigme propre à chacune des pièces²¹³.

La violence qui est déchaînée dans *Le peintre des madones* et *Tom à la ferme* a l'hypotexte biblique comme canalisateur. Or, la seconde pièce laisse entrevoir un certain clivage entre le mythe chrétien convoqué et les violences perpétrées. En fait, c'est que le mythe chrétien y a été transformé de telle manière qu'il est devenu autre ; une figure christique vengeresse est à ce point antithétique avec le mythe catholique que seul le transfert vers le héros solaire, que notre analyse avec les travaux de Campbell a mis en exergue, peut fournir le cadre référentiel nécessaire à un tel emploi.

Le recours au mythe, chez Michel Ouellette, s'inscrit dans un processus

²¹³ Dominique Lafon, « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », *loc. cit.*, p. 102.

d'intertextualité entre son œuvre et le texte savant. Après avoir élaboré son mythe personnel à l'aide de références historiques, la réécriture d'un mythe officiel repose sur un travail intellectuel et découle du procédé académique de la réécriture. Car il faut prendre en considération le fait qu'*Iphigénie en trichromie* est avant tout la thèse de maîtrise de Ouellette et s'est élaborée à la suite d'une étude sur la religion antique. Par ailleurs, le mythe sert à légitimer la valeur de son œuvre en lui donnant un cadre métaphysique. Or, ce travail intellectuel fait en sorte que les personnages ouelletiens sont des tropes, plus des concepts que des caractères. Ils ne sont pas assez incarnés et laissent entrevoir en filigrane la figure de l'écrivain qui les anime.

Les enjeux de la réécriture du mythe chez les deux dramaturges sont complexes, tout comme ceux sous-jacents à la création d'une pièce à partir d'un mythe personnel. Une telle démarche établit leur signature et n'a pas la vocation universelle propre à la tragédie. Il s'agit plutôt du résultat d'une quête identitaire personnelle. Or, si Bernard Dort a pu avancer que « [n]ous demeurons dans un monde tragique sans tragédie. Et par là même, dérisoire. Un monde dont le tragique c'est, peut-être, qu'il n'admette aucune catharsis²¹⁴ », il faut peut-être voir dans l'utilisation du mythe par ces dramaturges le projet de renouveler le genre tragique : grâce à la violence mise en scène par Michel Marc Bouchard ; ou, chez Michel Ouellette, à l'établissement d'un *muthos* qui se fonde sur une forme ritualisée archaïque ayant donné naissance au mythe. Il semble toutefois que c'est la méthode de Bouchard qui soit la plus à même de tendre vers ce but, avoué ou non.

La violence, on l'a vu, est indissociable du théâtre bouchardien. Inévitablement, le spectateur est captivé par celle-ci. À ce sujet, Georges Forestier stipule que ce magnétisme de la cruauté en scène s'explique par une identification « sécuritaire » à la victime qui suscite

²¹⁴ Bernard Dort, « Tragédie », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Encyclopædia Universalis/Albin Michel, 1998, p. 819.

une certaine catharsis :

[p]rendre du plaisir à contempler des histoires terribles qui comportent des images montrant des corps humains en train de subir les pires amputations, expectorations ou éviscération ne peut s'expliquer que par le phénomène de l'épuration mimétique propre à toute représentation. Tout en étant pris par l'illusion au point de s'identifier à la victime et tout en ayant le cœur serré par la montée de la peur, l'amateur garde suffisamment de conscience d'assister à une figuration esthétique pour ne pas s'évanouir ou quitter brusquement son fauteuil. Non seulement il ne souffre pas, mais il prend du plaisir sans pour autant cesser d'avoir peur : la souffrance potentielle a été « épurée » par le processus représentatif et les émotions peuvent être à la fois violentes et agréables²¹⁵.

Chez Bouchard, ce procédé a pour but de générer chez le spectateur une association pathique envers le supplicié. Paradoxalement, l'identification s'avère double, car le spectateur est aussi en mesure de se reconnaître en celui-là même qui engendre cette violence et de vivre, par mimétisme, un certain plaisir sadique, comme l'explique Christian Biet :

[a]insi, fasciné par le déploiement de l'excès violent, parce que ce déploiement a correspondu à son plaisir et à son désir de voir souffrir l'Autre dans son corps sans souffrir lui-même, le spectateur joue lui-même son rôle à l'intérieur du système de co-présence participative qui l'entraîne à sentir en même temps qu'à penser à ce qu'il voit et entend²¹⁶.

La culpabilité potentielle de cette passivité qui cautionne tacitement la violence mise en scène est tout aussi cathartique que la pitié vouée à la victime. Il s'agit là précisément de la définition aristotélicienne de la tragédie qui dicte que la terreur et la pitié, *φοβος και Ελεος*, s'engendrent de la combinaison des faits, *σύνθεσις τῶν πραγμάτων*²¹⁷ ; c'est le *muthos* lui-même qui doit générer la catharsis. Dans le théâtre de Bouchard, elle se manifeste par le martyre de ses personnages. Ce procédé n'est pourtant pas une innovation en soi, bien au contraire, elle s'inscrit dans l'essence archaïque du théâtre. À ces origines, la tragédie était la mise en scène d'un sacrifice animal : le *sparagmos* ou *diasparagmos* (déchirement)²¹⁸. D'ailleurs, l'étymologie de « tragédie », *τραγωδία*, évoque ce sacrifice : *τράγος* qui signifie « bouc » et *ὠδή* qui signifie « chant »²¹⁹. *Tom à la ferme* est foncièrement tragique, car c'est à

²¹⁵ Georges Forestier, *Passions tragiques et règles classiques — Essai sur la tragédie française*, op. cit., p. 154.

²¹⁶ Christian Biet, « Tragédie sanglante et théâtre des désastres, sidération et comparution », Christian Biet, Paul Vanden Berghe et Karel Vanhaesebrouck (dir.), *Œdipe contemporain ?*, Vic la Gardiole, L'Entretiens éditions, coll. « Champ théâtral », 2007, p. 144.

²¹⁷ Aristote, *La poétique*, op. cit., p. 36-37.

²¹⁸ Pierre Brunel, *Théâtre et cruauté ou Dionysos profané*, Paris, Librairie des Méridiens, coll. « Bibliothèque de l'Imaginaire », 1982, p. 58.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 69.

la lettre que le personnage y est sacrifié par un *diasparagmos*, suscitant ainsi la purgation des émotions propre à la tragédie.

Cependant, tout comme la catharsis n'a de sens qu'en présence de spectateurs, le procédé de récupération mythologique ou encore la *mythopoièse* théâtrale ne peuvent s'accomplir complètement que dans la mise en scène du texte et non uniquement que par l'écriture de l'œuvre, comme l'avance Monique Borie :

[c]'est surtout au niveau de l'écriture dramatique que s'exprime l'impossibilité d'élaborer un texte où le scénario offrirait une exemplarité fondatrice, de construire un univers ordonné autour de grandes médiations. C'est en revanche au niveau de l'acte théâtral accompli par l'acteur, ou de l'acte médiateur du metteur en scène, et donc par une sorte de déplacement que tentent de se reconstruire de nouvelles formes de participation susceptibles de promouvoir l'authentique récupération du temps mythique²²⁰.

Le mythe n'est vivant que dans son interactivité ; figé à l'écrit, il est déjà pétrifié en une forme qui n'est plus mythique. Le monde contemporain laisse peu de place à la forme mythologique. Le théâtre demeure toutefois la forme artistique la plus proche de la parole, dont le caractère dynamique permet une certaine malléabilité nécessaire au déploiement du mythe. Les auteurs dramatiques, en conjuguant leur mythe personnel aux mythes empruntés, créent ainsi un pont entre l'imaginaire individuel et l'imaginaire collectif qui répond à ce vide ontologique.

Cette dernière constatation soulève la question de l'actualisation du genre tragique par les deux dramaturge. Si le XX^e siècle semble avoir été l'époque du drame construit à partir de récits personnels, comme l'a montré Jean-Pierre Sarrazac, on peut envisager que les pièces du corpus se distinguent de cette modalité et traduisent une nouvelle approche tragique. Chez Ouellette, l'élaboration d'un *muthos* se fait par le biais d'une déconstruction d'un mythe donné ; approche analogue à celle des tragiques antiques de par l'assemblage, donc de la forme. Quant à Bouchard, c'est par le fond qu'il fait cette actualisation : le corps considéré comme un creuset des souffrances mises en scène tend vers le tragique, les

²²⁰ Monique Borie, *Mythe et théâtre aujourd'hui : Une quête impossible ?*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, coll. « Littérature », n° 15, 1981, p. 23.

personnages bouchardiens, en martyrs, y sont littéralement sacrifiés, de la même manière que le bouc l'était lors des cérémonies dionysiaques.

Claude Lévi-Strauss affirme que le mythe est avant tout une adéquation qui crée un équilibre entre deux schèmes de valeurs antagonistes. Ce sont ces mêmes tensions qui fondent la tragédie et qui seraient au cœur de la catharsis. Même si notre recherche a permis d'interroger la signature particulière des deux auteurs, elle a aussi mis au jour des enjeux sociaux plus larges. Nos analyses ont permis de dégager le fait que, comme chez les tragiques, le mythe chez ces deux auteurs, qu'il soit référence ou création personnelle, repose sur un récit qui télescope le temps ou défie la vraisemblance. Il concilie des éléments antagonistes en les articulant dans une seule et même fiction. Cette forme de récit qui se nourrit aussi des mythes anciens s'apparente bien au passage du *muthos* au mythe, tel que le décrit Florence Dupont.

Ce constat permet non seulement d'affirmer que le travail des deux dramaturges ne se résume pas à une simple réécriture mais aussi d'avancer l'hypothèse que les fables de leurs pièces constituent des *muthos* qui réfléchissent, dans les deux sens du terme, les mœurs contemporaines ou interrogent les enjeux de l'acte créateur. Dans quelle mesure ces *muthoi* vont-ils participer à l'émergence d'un nouveau genre tragique qui permette de repenser le passé, comme dans la dernière pièce de Michel Marc Bouchard, *Christine, la reine-garçon*²²¹, ou de concevoir le futur, comme dans *Le testament du couturier* de Michel Ouellette ? Certes cette question se devrait d'être envisagée à la lumière d'un plus large corpus. Il n'en demeure pas moins qu'elle est issue d'une étude sur deux œuvres qui trouvent dans les réflexions qu'elles inspirent une autre forme de consécration.

²²¹ Michel Marc Bouchard, *Christine, la reine-garçon*, Montréal, Leméac, 2012.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS PRINCIPAL

BOUCHARD, Michel Marc, *La contre-nature de Chryssippe Tangay, écologiste*, Montréal, Leméac, 1984.

_____, *Le peintre des madones ou La naissance d'un tableau*, Montréal, Leméac, 2004.

_____, *Tom à la ferme*, Montréal, Leméac, 2011.

OUELLETTE, Michel, *Corbeaux en exil*, Ottawa, Le Nordir, 1992.

_____, *Iphigénie en trichromie* suivi de *La colère d'Achille*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 2009.

_____, *Le testament du couturier*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Rappels », 2002.

CORPUS SECONDAIRE

BOUCHARD, Michel Marc, *Dans les bras de Morphée Tanguay*, pièce inédite, 1979.

_____, *Christine, la reine-garçon*, Montréal, Leméac, 2012.

_____, *Les feluettes ou la répétition d'un drame romantique*, Montréal, Leméac, 1988.

_____, *Histoire de l'oie*, Montréal, Leméac, 1991.

_____, *Les muses orphelines — Nouvelle version*, Montréal, Leméac, 2000 [1995].

EURIPIDE, *Théâtre*, tome IV, « Chryssippe », traduction d'Henri Berguin et Georges Duclos, Paris, Éditions Garnier Frères, 1954.

_____, *Théâtre complet*, tome I, « Iphigénie à Aulis », traduction de Henri Berguin et Georges Duclos, Paris, Garnier-Flammarion, 1965.

OUELLETTE, Michel, *Adaptation de Lavalléville d'André Paiement*, tapuscrit inédit, version n° 7, 1992.

_____, *French Town*, Ottawa, Le Nordir, 1996 [1994].

_____, « Retours à la fosse », texte inédit, 1999.

PAIEMENT, André, « Lavalléville », *Les partitions d'une époque : les pièces d'André Paiement et du Théâtre du Nouvel-Ontario, 1971-1976*, vol. II, Sudbury, Prise de parole, 2004.

RACINE, Jean, *Œuvres complètes*, tome I, « Iphigénie en Aulide », Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1950.

OUVRAGES ET ARTICLES THÉORIQUES

ARISTOTE, *La poétique*, Paris, Les Belles Lettres, « Collection des universités de France », 1969 [1932].

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Éditions du Seuil, 1970 [1957].

BIET, Christian, « Tragédie sanglante et théâtre des désastres, sidération et comparution », Christian Biet, Paul Vanden Berghe et Karel Vanhaesebrouck (dir.), *Œdipe contemporain ?*, Vic la Gardiole, L'Entretemps éditions, coll. « Champ théâtral », 2007.

BORIE, Monique, *Mythe et théâtre aujourd'hui : Une quête impossible ?*, Paris, Librairie A.-G. Nizet, coll. « Littérature », n° 15, 1981.

BRÛLÉ, Pierre, *La fille d'Athènes : La religion des filles à Athènes à l'époque classique — Mythes, cultes et société*, Paris, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, coll. « Centre de recherches d'histoire ancienne », vol. 76, 1987.

BRUNEL, Pierre (dir.), *Dictionnaire des mythes littéraires*, Monaco, Éditions du Rocher, 1988.

_____, *Dictionnaire des mythes féminins*, Paris, Éditions du Rocher, 2002.

BRUNEL, Pierre, *Le mythe d'Électre*, Paris, Honoré Champion éditeur, coll. « Littérature générale et comparée », n° 4, 1995.

_____, *Mythocritique — Théorie et parcours*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

_____, *Théâtre et cruauté ou Dionysos profané*, Paris, Librairie des Méridiens, coll. « Bibliothèque de l'Imaginaire », 1982.

CAMPBELL, Joseph, *Le héros aux mille et un visages*, traduit par H. Crès, Paris, Éditions Robert Lafon, 1978 [1949].

CHAVOT, Pierre, *Dictionnaire des dieux, des saints et des hommes*, Paris, Archipel, 2008.

DORT, Bernard, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Encyclopædia Universalis/Albin Michel, 1998.

- DUPONT, Florence, *Aristote ou le vampire du théâtre occidental*, Paris, Flammarion, coll. « Libelles », 2007.
- DURAND, Gilbert, *Figures mythiques et visages de l'œuvre*, Paris, Berg international, coll. « L'Île verte », 1979.
- _____, *Introduction à la mythologie — Mythes et sociétés*, Paris, Albin Michel, coll. « La Pensée et le Sacré », 1996.
- _____, *Champs de l'imaginaire*, Daniel Chauvin (éd.), Grenoble, Ellug, 1996.
- ELIADE, Mircea, *Aspect du mythe*, Paris, Gallimard, 1963.
- _____, *Le sacré et le profane*, Paris, Gallimard, 1965 [1957].
- FABRE, Gérard, *Épidémies et contagions — L'imaginaire du mal*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1998.
- FORESTIER, Georges, *Passions tragiques et règles classiques — Essai sur la tragédie française*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires », 2003.
- GÉLY, Véronique, « Le “devenir-mythe” des œuvres de fiction », Sylvie Parizet (dir.), *Mythe et littérature*, Société Française de Littérature Générale et Comparée, coll. « Poétiques comparatistes », 2008.
- GIRARD, René, *La violence et le sacré*, Paris, Éditions Bernard Grasset, 1972.
- GRIMAL, Pierre, *Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine*, Paris, Presses universitaires de France, 1982 [1951].
- GLIKSOHN, Jean-Michel, *Iphigénie — De la Grèce antique à l'Europe des Lumières*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Littératures modernes », 1985.
- GUIRANT, Félix et Joël SCHMIDT, *Mythes et mythologie — Histoire et dictionnaire*, Paris, Larousse, 2006.
- KLIMIS, Sophie, *Le statut du mythe dans la Poétique d'Aristote — Les fondements philosophiques de la tragédie*, Bruxelles, Éditions OUSIA, coll. « Cahier de philosophie ancienne », n° 13, 1997.
- LORAUX, Nicole, *Les expériences de Tirésias — Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf essais », 1989.
- _____, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, coll. « Textes du XX^e siècle », 1985.

_____, *La voix endeuillée — Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, coll. « Nrf Essai », 1999.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Anthropologie structurale*, Paris, Librairie Plon, 1973 [1958].

_____, *Anthropologie structurale II*, Paris, Librairie Plon, 1973.

MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel — Introduction à la psychocritique*, Paris, Librairie José Corti, 1964.

MOREL, Corinne, *Dictionnaire des symboles, mythes et croyances*, Paris, L'Archipel, 2004.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'avenir du drame — Écritures dramatiques contemporaines*, Lausanne, Éditions de l'Aire, coll. « L'Aire théâtrale », 1981.

SCHERER, Jacques, *Dramaturgies d'Œdipe*, Paris, Presses universitaires de France, 1987.

TREMBLAY, Victor-Laurent, *Au commencement était le mythe*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1991.

_____, « Sens du mythe et approches littéraires », Metka Zupančič (dir.), *Mythe dans la littérature contemporaine d'expression française*, Ottawa, Le Nordir, 1994.

VERNANT, Jean-Pierre et Pierre VIDAL-NAQUET, *Mythe et tragédie en Grèce ancienne*, Paris, Éditions François Maspero, 1972.

VIERNE, Simone, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presses universitaires générales de Grenoble, 2000.

VORAGINE, de Jacques, *La légende dorée*, Paris, Éditions Classique Garnier, coll. « Textes littéraires du Moyen Âge », n° 4, 2010 [1906].

WYCZYNSKI, Paul, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP-RANK (dir.), *Le théâtre canadien-français*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », Tome V, 1976, p. 12-13.

OUVRAGES ET ARTICLES SUR LE CORPUS

Sur Michel Marc Bouchard

BÉLAIR, Michel, « Traquer le mensonge », *Le Devoir*, 8 janvier 2011.

BLONDE, David, « Entre Oreste et Barbe-Bleue : la violence dans la scène familiale québécoise, 1981-2002 », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 32, 2002.

HUFFMAN, Shawn, « Entretien avec Michel Marc Bouchard », *Voix et Images*, vol. 33, n° 1, 2007.

LAFON, Dominique, « Le chemin des violences », *Voix et Images*, vol. 33, n° 1, 2007.

_____, « La contre-nature de Michel Marc Bouchard, dramaturge du terroir », Jean-Cléo Godin et Dominique Lafon (dir.), *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Essai », 1999.

_____, « Entre Cassandre et Clytemnestre : le théâtre québécois, 1970-90 », *Theatre Research International*, vol. 17, n° 3, 1992.

_____, « Les muses étrangères du théâtre québécois : mémoire ou exutoire ? », *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, n° 5-6, 1988-1989.

_____, « Un air de famille », Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », Tome X, 2001.

LESSARD, Maude, « L'écriture du masque : formes et fonctions de la surthéâtralisation dans l'œuvre de Michel Marc Bouchard », mémoire de maîtrise, Université du Québec à Montréal, 2001.

LÉVESQUE, Nicolas, « Déchiré / renaître », *Spirale : arts • lettres • sciences humaines*, n° 237, 2011.

LÉVESQUE, Solange et Diane PAVLOVIC, « Comédiens et martyrs », *Jeu : revue et théâtre*, n° 49 1988.

MARTEL, François, « An anatomy of sacrifice in plays by Edward Albee and Michel Marc Bouchard », mémoire de maîtrise, Université de Sherbrooke, 2006.

ROBERT, Lucie, « À l'origine de toutes les origines », *Voix et Images*, vol. 31, n° 3, 2006.

_____, « L'immortalité du monde : figures de l'artiste chez Michel Marc Bouchard », *Voix et Images*, vol. 33, n° 1, 2007.

PARÉ, François, « Le saut dans l'imaginaire — Michel Marc Bouchard », *Théorie de la fragilité*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Essai », 1994.

Sur Michel Ouellette

CÔTÉ, Nicole, « Gestion des corps, désir et contagion dans *Le testament du couturier* », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 28, n° 1, 2007.

- HOTTE, Lucie, « Michel Ouellette : De l'écrivain engagé à l'engagement dans l'écriture », Michel Ouellette, *Iphigénie en trichromie* suivi de *La colère d'Achille*, Sudbury, Prise de parole, 2009.
- HOTTE, Lucie et Johanne MELANÇON, « De *French Town* au *Testament du couturier* : la critique face à elle-même », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 28, n° 1, 2007.
- LAFON, Dominique, « Michel Ouellette : Les pièges de la communalité », Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), *Les théâtres professionnels du Canada francophone — Entre mémoire et rupture*, Ottawa, Le Nordir, 2001.
- LEROUX, Louis Patrick, « Michel Ouellette, l'œuvre correctrice du ré-écrivain », *Voix et Images*, vol. 34, n° 3, 2009.
- MELANÇON, Johanne, « Michel Ouellette : Parcours d'une écriture », Lucie Hotte (dir.), *La littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2002, p. 110.
- MOSS, Jane, « Le théâtre francophone en Ontario », *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), Sudbury, Prise de parole, coll. « Agora », 2010.
- NUTTING, Stéphanie, « Le théâtre et sa doublure : *Le testament du couturier* de Michel Ouellette », *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 28, n° 1, 2007.
- OUELLETTE, Michel, « Iphigénie en trichromie : Entre construction et déchéance ; réflexion sur le processus de création littéraire », thèse de maîtrise, Université d'Ottawa, 2004.
- _____, « Parcours sous influences », *Theatre Research in Canada/Recherches théâtrales au Canada*, vol. 28, n° 1, 2007.
- PARÉ, François, « Dramaturgies et refus de l'écrivain en Ontario français », *Tangence*, n° 56, 1997.
- _____, « Le théâtre franco-ontarien et la dissolution de l'espace public », Andrée Fortin (dir.), *Produire la culture, produire l'identité ?*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2000.

DIVERS

- ANNUNZIO, Gabriele d', *Le martyr de saint Sébastien*, Paris, Calmann-Lévy, 1911.
- ANOUILH, Jean, *Antigone*, Paris, La table ronde, 1946.

La Bible — L'Ancien Testament, vol. I, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1956.

GIDE, André, *Œdipe*, Paris, Gallimard, 1931.

GIRAUDOUX, Jean, *Électre*, Paris, L'illustration, 1937.

GURIK, Robert, *Hamlet, prince du Québec*, Montréal, Les Éditions de l'homme, 1968.

KIRCONNELL, Watson, « Kapuskasing — An Historical Sketch », *Bulletin of the Departments of History and Political and Economic Science in Queen's University*, janvier 1921.

MARKS, Geoffrey et BEATTY, William K., *Epidemics*, New York, Charles Scribner's Sons, 1976.

MOLIÈRE, « Tartuffe », *Molière*, Paris, Le Figaro, coll. « La bibliothèque », n° 3, 2009.

RONFARD, Jean-Pierre, *Vie et mort du roi boiteux*, vol. 1 et 2, Montréal, Leméac, 1981.

SARTRE, Jean-Paul, *Huis clos* suivi de *Les mouches*, Paris, Gallimard, 1988 [1947].

SHELLEY, Mary, *Frankenstein ou le moderne Prométhée*, traduit par Eugène Rocarte et Georges Cuvelier, Paris, Édition Pocket, 1994.

TREMBLAY, Michel, *La grosse femme d'à côté est enceinte*, Montréal, Leméac, 1978.

ANNEXE I

La contre-nature de Chryssippe Tanguay, écologiste
de Michel Marc Bouchard

Louis Tanguay a grandi auprès de son père et de sa belle-mère ; la famille était prospère à la tête de nombreuses usines. Louis n'était qu'un enfant lorsque sa mère, Laurence, a quitté le domicile conjugal pour vivre avec son fils qu'elle accepte de maquiller à l'occasion.

Approximativement à la même époque, Jean Lapierre est agressé par son père au cours d'une partie de chasse. Ses parents le placent dans une école de réforme où une religieuse cruelle le maltraite. Dès lors, l'enfant n'a plus jamais adressé la parole à son père qui meurt huit mois après l'incident. À douze ans, Jean connut l'amour pour une première fois avec Germain, expérience positive et des plus marquantes dans l'établissement de son orientation sexuelle. Malgré cette découverte, Jean a tout de même fréquenté par la suite Thérèse pendant deux ans, n'éprouvant pour elle que de l'amitié.

Louis, une fois adulte, est devenu journaliste météo. Il a épousé Alice, mais leur vie sexuelle est demeurée problématique, notamment parce que Louis considérait Alice comme un substitut maternel. Jean est devenu garagiste. **Dans un excès de rage, Louis étrangle sa femme qui l'a rejeté après l'avoir surpris travesti en femme. Louis a aussi tué son enfant qu'Alice portait.** Lorsque les policiers ont tracé sur le sol le profil du cadavre, Louis y a dessiné des attributs féminins ainsi qu'un phallus. Il a ensuite inscrit le nom « Sébastien » sur le ventre. À la suite de son procès, il est acquitté pour aliénation mentale. C'est à partir de cet événement que Louis a commencé à porter le nom de Chryssippe.

Quatre ans plus tard, Chryssippe et Jean — rebaptisé Laïos par son amant — ont commencé à se fréquenter et le théâtre est devenu le pilier de leur relation. Il y a de cela six mois, ils se sont mariés et, deux mois après la célébration, le couple a placé une demande d'adoption pour un jeune garçon. Marie, leur ancienne gouvernante, faisait aussi office d'actrice auprès d'eux afin d'incarner les diverses femmes qui peuplaient leur passé respectif. Elle a cependant été congédiée parce qu'elle ne tolérait plus l'excentricité de Chryssippe. Il y a deux semaines, le bureau de main-d'œuvre leur a recommandé Diane, qui se dit étudiante en psychiatrie, alors qu'en fait, elle est l'agente d'adoption ; elle entre dès lors à leur service et reprend le rôle de Marie, devenue à son tour un personnage.

La veille du dimanche de la fête des Mères, Laïos a été congédié puis battu pour avoir tenté de séduire le pompiste du garage où il travaillait. Le lendemain matin, la cérémonie du réveil maintes fois répétée a lieu. Le couple est couché, apparemment endormi et Diane, en interprétant divers personnages, les réveille à tour de rôle. Diane fait des entorses à la mise en scène en interprétant Thérèse, l'ancienne petite amie de Laïos alors même qu'il le lui avait interdit. Ses digressions deviennent de plus en plus fréquentes et sa vraie identité est sur le point d'être découverte par Laïos. Elle tente alors, au travers de ses personnages, de le séduire, sans succès. Chryssippe essaie de reprendre le fil de la répétition puis cherche un nom pour l'enfant à venir et opte pour Sébastien au grand dam de Laïos. Chryssippe avoue son désir d'enfanter et l'impression qu'il a de vivre une grossesse. Diane interprète l'enfance de Chryssippe avec ce dernier. Elle le travestit tout en lui relatant la légende de Chryssippos. Elle lui laisse sous-entendre que, pour être heureux, il doit oublier Laïos et se consacrer à Alice. Il réagit violemment et tente de l'étrangler, puis la congédie. C'est alors que le couple démasque Diane. Chryssippe se cache dans le placard tandis que Laïos tente de la séduire dans le but de l'amadouer. Épuisé par tous ces mensonges, Laïos désire présenter Chryssippe

à sa vraie mère. Incapable de faire face à la réalité, ce dernier retourne dans le placard. Laïos révèle à Diane que c'est avec Chrysispe qu'il veut vivre. Ensemble, ils incitent Chrysispe, qui croit vivre une fausse couche, à mettre la robe. Ils reprennent alors la scène du meurtre d'Alice. Chrysispe sort un couteau pour se suicider. Diane lui révèle qu'il a le choix de jouer la légende de Chrysippos ou de vivre sa vie.

ANNEXE II

Le peintre des madones ou La naissance d'un tableau de Michel Marc Bouchard

En automne 1918, à Saint-Cœur-de-Marie au Lac-Saint-Jean, Marie-Paule, accompagnée d'amies, a pris l'habitude d'espionner les déserteurs qui se baignent nus dans la forêt. Elle décrit à Marie-Anne la nudité d'un homme. Lorsque le soldat quitte la rivière, elle imite sa voix et incite sa compagne à s'engager à l'épouser.

Marie-Louise, qui travaille à l'hôtel, a développé l'habileté de « lire » les draps. Ainsi, en y décodant certains signes, elle peut déterminer la personnalité de l'individu qui y a couché. Parmi ces draps se trouve celui du jeune Prêtre qui vient d'arriver au village. Celui-ci annonce au Docteur son projet de réfection de l'église. Ce dernier est subjugué par la beauté du prêtre qui tente de lui expliquer que la grippe espagnole menace la communauté. Afin de contrer le fléau, le Prêtre propose d'engager un peintre de passage dans la région pour qu'il réalise une fresque. **Cet artiste a quitté l'Italie depuis qu'il a embrassé une jeune servante qui lui a lacéré le visage.** Il offre ses services et a pour habitude de s'inspirer des jeunes filles de la paroisse où il réside. Le Prêtre demande au Docteur de devenir le mécène de cette entreprise. C'est alors que Marie des morts sort de la pièce où git un amputé et explique au Prêtre son rôle de passeuse d'âme. La mère de Marie des morts est tombée enceinte d'un gueux qu'elle hébergeait. Lorsqu'elle l'apprit, elle a tenté d'avorter, sans succès. L'enfant en est né difforme et incapable de se mouvoir. Il a grandi suspendu et immobilisé par un mécanisme. À six ans, Marie des morts a recueilli ses confessions pour ensuite le libérer de sa vie. Elle a refait cet acte pour son oncle, puis pour un moine ; dès lors, son père offre les services de sa fille au reste du village en échange d'argent. L'âme de son frère cadet est devenue l'Ange annonciateur, esprit omniprésent à partir de qui, par sa description d'un triptyque, vont se déployer les événements entourant la réalisation future de cette œuvre d'art.

La nuit suivante, le Peintre arrive au village et Marie-Louise « lit » son drap qui atteste de sa virilité aux autres jeunes filles ; Marie-Paule le prend afin de s'en faire un voile dans le but d'auditionner pour le rôle de la Madone. Quant à elles, Marie-Louise va composer un texte et Marie-Anne va étudier auprès de l'abbé. Au matin du jour suivant, un villageois s'est fait chasser parce qu'il démontrait les premiers signes de la maladie.

Au moment de l'audition, Marie-Louise est éliminée en raison de sa poitrine, Marie-Anne l'est pour être trop effrayée et Marie-Paule, bien que désireuse d'auditionner, n'est pas inscrite en raison de ses mœurs dissolues. C'est Marie des morts qui est choisie par le Peintre, et ce, malgré elle.

Quelque temps plus tard, Marie-Anne, en qui semblent se manifester les débuts de la grippe, tente de rejoindre l'homme avec qui elle se croit fiancée, mais rencontre plutôt le Prêtre venu assister à la procession d'une église sur la rivière, offrande destinée aux Amérindiens païens. Dépassée par le fait que l'homme soit le Prêtre, Marie-Anne s'évanouit. L'ecclésiastique est surpris par Marie des morts alors qu'il est penché sur Marie-Anne. La nouvelle madone lui confie qu'elle ne veut plus exercer son rôle en raison du regard que lui porte le peintre. Le Prêtre lui ordonne pourtant de poursuivre.

La grippe progresse dans le village et on déchire des draps pour en faire des masques et Marie-Louise ne peut plus en supporter le bruit. Par ailleurs, elle est jalouse de la position de Marie des morts auprès du Peintre, d'autant plus que le drap de l'artiste témoigne de plus en plus de son ardeur refoulée.

Marie des morts est dorénavant considérée comme une sainte par la majeure partie de la communauté. Le Peintre n'a toutefois pas encore commencé à peindre son visage et s'en tient plutôt au paysage. Il l'incite à révéler les secrets que les morts lui confient en lui promettant qu'il peindrait le visage de la Vierge par la suite. **Alors qu'il lui raconte l'origine de sa cicatrice, elle lui dévoile les secrets des âmes qu'elle a passées ; ils consomment ensuite mutuellement leur passion.** Plus tard, Marie-Louise constate, dans un drap, le bris de l'hymen de Marie des morts et y voit un mauvais présage.

Marie-Paule a trouvé un soldat anglais mourant qu'elle a embrassé à sa demande. Par ce geste, elle contracte la grippe espagnole. Le Docteur, afin que l'Armée ne découvre le cadavre et y interprète l'acte d'une rébellion canadienne-française, dépèce le cadavre en douze morceaux que Marie-Paule jette discrètement à la rivière ; l'eau du village est dès lors contaminée. Alitée par la grippe, elle fait venir Marie des morts. Celle-ci ne se sent plus capable d'exercer ses fonctions. Par mégarde, elle se met le sang contaminé de Marie-Paule sur la lèvre tandis que celle-ci lui révèle son secret.

Le Prêtre accepte que l'on creuse une fausse commune ; Marie-Paule a été la première à s'y faire jeter. **Marie-Anne le flagelle ensuite pour expier son hérésie basée sur l'iconographie. À son tour, la jeune fille désire expier et, pour ce faire, elle se dénude la poitrine devant le Prêtre qui la chasse aussitôt, ébranlé par le désir qu'il éprouve pour elle.** Le Docteur arrive alors pour soigner les lacérations qui couvrent le dos du Prêtre ; il profite de son état pour lui raconter sa vie. Il est né d'une femme immense et mauvaise et avait trois sœurs aînées en qui s'incarnaient divers vices. Dégoûté par les femmes, il s'est lancé dans la bestialité, puis dans l'homosexualité. Lors de ses années d'études en médecine, il a commis des actes de nécrophilie avec le cadavre d'une femme. Terrifié par le fait que l'organe féminin pourrait l'avalier, il a pris la décision d'éviter les femmes. Le Docteur drogue le Prêtre, puis lui révèle qu'il va lui enlever son visage ainsi que son scalp. Il les offre au Peintre.

Marie des morts, désormais enceinte, constate que la terre où elle enfouissait ses secrets est féconde. En visite auprès de son amant, elle découvre que ce n'est pas son visage qui figure sur la fresque, mais celui du Prêtre. Le Peintre lui affirme qu'elle ne pouvait plus servir de madone puisqu'elle n'était plus vierge. Pour se venger, elle le contamine à l'aide du mouchoir taché de sang de Marie-Paule. Marie des morts invoque sa mère pour la délivrer de son fœtus.

Dès qu'on a annoncé la fin de la guerre, Marie-Anne est allée à la rivière pour se donner à son « fiancé », mais celui-ci n'a pas répondu. La fièvre l'a aussitôt quittée. Elle révèle au Prêtre, désormais aveugle et la tête complètement bandée, que l'épidémie a disparu. Celui-ci divague et est en proie à des visions apocalyptiques qui transfigurent la scène de l'Assomption en une version infernale. À ces visions se mêlent des événements entourant la mort du Peintre qui a été « libéré » par Marie des morts. La fresque que décrit Marie semble correspondre aux visions du prêtre. Depuis, au village, on réinvente constamment l'origine du triptyque dans le but de défier la peur et la mort.

ANNEXE III
Tom à la ferme
de Michel Marc Bouchard

Quinze ans plus tôt, Francis, le fils aîné d'Agathe, découvre l'homosexualité de son frère cadet par des cahiers explicites cachés sous son lit. Les écrits décrivent, entre autres, comment il faut se comporter pour ne pas paraître homosexuel, que la halte routière et le sous-sol du prof de gym sont des endroits « risqués », ainsi que son amour pour Paul. Francis n'en dit toutefois absolument rien à sa mère. Son frère et lui prennent des cours de danse ensemble. Francis rencontre une fille qui lui plaît, Karine, et lui achète un chemisier. Alors qu'il passait la soirée à la taverne avec son frère, Francis se fait aborder par Paul qui désire lui avouer son amour pour son frère. **Francis, dans un excès de rage, enfonce ses mains dans la bouche du jeune homme et lui déchire le visage.** Les deux frères se sont battus, puis Francis a jeté son cadet dans une fosse avec les cadavres de vaches. Honteux de tout ce qui s'est passé, le frère de Francis est parti de la ferme le lendemain et a laissé ses cahiers sur le lit de sa mère après y avoir ajouté la description de l'incident, de son inaction, et le fait qu'il croit désormais qu'il ne faut jamais dire la vérité. Paul, sévèrement défiguré, a reçu des interventions chirurgicales et a quitté la région. Aucun procès n'a eu lieu. Depuis, tout le monde évite Francis. Quelques années plus tard, le père de la famille est mort en raison d'allergies. Durant ces années, bien qu'il revienne parfois visiter sa famille, le frère de Francis est incapable d'y rester plus d'une journée.

Devenu adulte, il rencontre Tom, un adjoint-artistique expert en synonymes, avec qui il travaille dans une agence de publicité. Francis a appelé chez son frère pour qu'il signe des papiers relatifs au décès du père, mais c'est Tom qui a répondu, Francis sait dès lors qu'un jour il aura à confronter le conjoint de son frère. Il finit par rejoindre son frère et lui dit qu'il ne révélera rien de son orientation, mais exige une photographie de lui accompagné d'une fille pour qu'il invente une histoire pour sa mère. Son frère lui en envoie une sur laquelle il embrasse Sara, une styliste alcoolique de l'agence avec laquelle son conjoint trompait Tom. Il avait d'ailleurs des amants et des maîtresses. À l'automne, en retard au travail pour être arrêté chez le nettoyeur, le conjoint de Tom s'est fait percuter par un véhicule alors qu'il était en moto ; il est mort sur le coup.

Afin d'assister aux funérailles et d'offrir ses sympathies à sa belle-famille qu'il n'a jamais connue, Tom va à la ferme de son défunt conjoint. Agathe lui apprend qu'elle ignore son existence et ne semble pas être au courant de l'orientation sexuelle de son fils. Elle lui demande cependant de rester afin qu'il prenne la parole aux obsèques. Tom découvre l'existence de Francis. Un peu plus tard dans la soirée, alors qu'il est dans le lit d'enfance de son conjoint, Tom se remémore les préliminaires sexuels qu'il partageait avec lui. Il se fait alors attaquer par Francis, son beau-frère, qui le menace de le tuer s'il révèle à Agathe la nature de la relation qu'il entretenait avec son frère. Il le force à mentir en corroborant une histoire inventée où il est question d'une conjointe anglophone, Ellen.

Le lendemain, aux funérailles, Tom quitte les lieux sans prononcer de discours, dépassé par la cérémonie qui ne correspond pas à l'image qu'il avait de son conjoint et par le fait que tous lui parlent d'Ellen. De retour à la maison, Francis le confronte à ce sujet et le frappe. Lorsque Agathe revient, elle rapporte que le cercueil s'est ouvert à la suite d'un incident et qu'il était vide ; elle associe cet événement à la résurrection du Christ. Francis incite alors Tom à relater une hypothétique conversation téléphonique qu'il aurait eue avec Ellen. Vers approximativement 17 h, alors qu'ils reviennent de la traite des vaches, Tom et

Francis discutent de l'isolement propre au milieu rural depuis l'exode des régions et lui mentionne les coyotes qui se nourrissent des cadavres de vache dans la fosse. Francis lui parle alors de la photo. À bout de nerfs, Tom s'apprête à s'en aller, mais Francis l'attrape et l'immobilise à l'aide d'une corde.

Le lendemain, Francis amène Tom chez le docteur pour qu'il soigne ses blessures. En soirée, tandis que Francis tente de faire croire à Agathe que les cicatrices sur les poignets de Tom sont le résultat d'un accident, elle persiste dans son interprétation mystique de ces « stigmates ». Elle lui mentionne aussi qu'il va falloir bientôt penser à vendre la ferme, ce à quoi Francis s'oppose. Agathe se met à nourrir Tom comme un enfant tout en lui demandant de lui parler d'Ellen. Une rixe éclate entre Tom et Francis. Après qu'Agathe est partie se coucher, Francis avoue qu'il doit maintenant poursuivre l'ouvrage de sa mère dont la vue baisse de jour en jour et lui révèle ce qui s'est passé à la taverne le soir où il a agressé le conjoint de son frère. Il lui demande ensuite de rester.

Le surlendemain, Francis lave Tom après qu'ils ont tous deux mis au monde un veau. Il lui montre le chemisier de soie. Puis, il met de la musique et l'invite à danser une rumba. Tom se laisse emporter et embrasse son cavalier qui l'étrangle aussitôt pour ensuite le consoler comme un animal tout en lui avouant qu'il souhaiterait que sa mère soit foudroyée par une maladie. Agathe a tout entendu, mais n'en dit rien. Tom revêt le chemisier. Un peu plus tard dans la soirée, Tom est suspendu au-dessus de la fosse et supplie Francis de le détacher et de le sortir de là.

Le soir du surlendemain, Agathe épie Tom, qui parle en français au téléphone à Sara. Elle fait semblant de le croire lorsqu'il lui dit que c'est avec Ellen et tente de communiquer avec elle en anglais. Tom et Francis se couchent l'un contre l'autre.

Le surlendemain, Sara, venue rendre service à Tom, tente de se faire passer pour Ellen dans un anglais approximatif. Sara essaie de faire comprendre à Tom, en anglais, que la situation est surréaliste. Celui-ci traduit plutôt, en français, la conversation qu'Ellen devrait tenir en tant que « veuve », mais commet l'erreur de traduire une hypothétique phrase alors que Sara n'a rien dit, ce qui génère un malaise collectif. Pourtant, tous enchaînent la conversation, faisant fi de l'incident. Agathe apporte ensuite une boîte qui contient les cahiers intimes de son fils décédé. Elle affirme que jusqu'à présent, elle ne les jamais lus et aimerait que le groupe en lise le contenu. Devant leur désintérêt, Agathe éclate et tente de comprendre les incohérences de la situation. Après que Sara s'est exprimée en français, Tom et Francis la ramènent à la station d'autobus. Quelques instants plus tard, Tom est enfermé dans le coffre de la voiture et commente la relation sexuelle que Sara et Francis sont en train d'avoir dans la voiture. Sara part ensuite en autocar.

Le lendemain matin, en visite au cimetière, Agathe apprend que Francis a séquestré Tom. Elle fait allusion à la conversation qu'elle a surprise antérieurement et rappelle à Francis qu'il est libre de partir. Elle poursuit en lui citant des extraits des cahiers de son fils qu'elle s'est décidée à lire la veille. Elle lui demande d'aller chercher Tom, car elle désire lui parler. Or, pendant ce temps, Tom s'est échappé du coffre de la voiture. Il se cache dans le champ de maïs, guette Francis qui le recherche, l'assomme avec une pelle, puis lui déchire le visage. Possédant maintenant lui aussi la certitude qu'il faut taire la vérité, il décide de mentir et d'affirmer que Francis est parti rejoindre Sara.

ANNEXE IV
Corbeaux en exil
 de Michel Ouellette

À la fin du XIX^e siècle, dans un petit village du Québec, Rose et Téléspore Leblanc se sont mariés. Au fil des années, Rose a eu de nombreux enfants, dont Émilie et Pierre (junior). La paternité de ce dernier revient à Pierre (senior), le cousin bancal de Téléspore que le couple héberge. Téléspore va chaque année au chantier pour ramener de l'argent à la famille, mais il en boit la majeure partie. Depuis quelque temps, il a pris Catherine pour maîtresse, une veuve qui offre ses faveurs en échange de cadeaux. En février 1904, Pierre et Rose s'émerveillent devant la beauté poétique du tout premier aéronef construit, alors que Téléspore va s'épancher de la platitude de son quotidien auprès de Catherine. Il lui apprend qu'il n'aura bientôt plus assez d'argent pour s'offrir ses services. Celle-ci lui propose de se débarrasser de Pierre pour pallier le problème. Elle lui révèle alors la liaison que Pierre entretient avec sa femme. **Le soir même, Téléspore s'enivre et va abattre son cousin pour ensuite l'immoler.** Le lendemain, il fait sa valise pour le chantier et prévient Rose que Pierre ne viendra plus jamais la voir. Sa femme le rejette et lui demande de ne plus jamais revenir. Elle décide d'oublier Pierre, et rebaptise son fils « Simon ». Pendant ce temps, Téléspore va relater à Catherine les détails entourant le meurtre.

En 1914, Simon, qui affectionne tout particulièrement chasser les corbeaux, tente de devenir le chef de famille puisque ses frères sont tous partis, soit aux États-Unis, soit au chantier. Pour ce faire, il prend à lui seul des décisions d'ordre familial. Ainsi, à la proposition de son voisin Monsieur Murray, il sépare son champ en deux, puis, une semaine plus tard, il lui vend la moitié du foin. Émilie, sa sœur aînée, n'arrive pas à comprendre ces choix en raison de tout le bétail qu'ils ont à nourrir quotidiennement. Une autre semaine plus tard, Murray lui propose d'acheter la moitié de sa terre et de prendre Émilie pour épouse. Simon prend le temps de réfléchir à l'offre. Une semaine plus tard, Simon essaie de tester la volonté d'Émilie afin de déterminer si la transaction serait possible, mais, dès qu'il voit celle-ci scandalisée par la demande, il lui fait croire que ce n'était qu'une blague, sans pour autant lui révéler de quoi il était question lors de sa dernière rencontre avec leur voisin. Une semaine plus tard, Simon vend la terre et Émilie en est outrée. Elle tente de comprendre ses motivations et lui demande malgré tout de rester, en vain.

En 1917, Simon, soldat dans l'Armée canadienne, est assigné comme garde dans un camp de travail pour prisonniers de guerre à MacPherson, situé à l'emplacement actuel de Kaspuskasing. Il a changé son nom de Simon Leblanc à Simon White et ment sur ses origines en affirmant qu'il vient de Toronto. Il correspond toutefois de manière plus ou moins régulière avec sa sœur. Son supérieur, le Colonel, le traite comme son fils. Pour passer le temps, il parie régulièrement avec White sur sa capacité à abattre les corbeaux — activité qui semble être devenue une obsession —, mais ne respecte pas ses gageures. Pendant ce temps, les officiers européens qu'ils gardent refusent de se soumettre. Quelques mois plus tard, ils ont tenté une mutinerie qui a été désamorcée par le Colonel. À la suite de cet événement, les prisonniers se sont mis en grève de travail. Environ un mois plus tard, White a mis en joue le Colonel ; le soldat affirme qu'il l'avait confondu avec un corbeau. Quelques jours après cet événement, la grève perdure toujours et une tentative d'évasion échoue. Des négociations s'entament alors avec un ambassadeur. En décembre de cette même année, un prisonnier s'est évadé et White, ainsi que le Colonel le poursuivent dans la forêt. Alors qu'ils sont séparés, White se fait manipuler par l'Esprit du corbeau et tire sur le Colonel en croyant

viser le prisonnier ; le tir manque toutefois. Le Colonel le frappe, mais refuse de l'exécuter. Engourdi par le froid, il se fait porter par White. Ce dernier se prend le pied dans un piège. Alors qu'il est coincé et blessé, le Colonel lui révèle qu'il est au courant du fait qu'il a menti sur ses origines. Devant son refus de l'aider, White tire soit sur lui, soit dans sa direction. Il se fait secourir par un soldat que le Colonel lui envoie. Six mois avant la fin de la guerre, White est dans les tranchées en France et tente d'éviter les obus et les mitraillettes. Il est toujours hanté par l'Esprit du corbeau. Après la guerre, il est revenu s'installer à Kapuskasing. Il y trouve une épouse et de cette union naît Emily. Il ne parle pas de son passé à sa famille, continue à chasser le corbeau toute sa vie et n'use plus de l'anglais, du moins jusqu'aux quelques jours précédant sa mort.

Des années plus tard, Pierre « Pete » Tremblay, fils d'Emily, petit-fils de Pierre/Simon White/Leblanc, naît à Kapuskasing. Il vit à Toronto où il exerce le métier de traducteur. Il y a rencontré Kate, une anglophone d'origine montréalaise qui est devenue sa compagne. En 1990, depuis trois semaines à Kap Inn, il essaie d'écrire un roman historique sur le village. Il se fonde sur les écrits de Watson Kirkconnell. En panne d'inspiration, Pete discute avec un de ses personnages, le Colonel. Emily vient lui porter un paquet qui contient des lettres et des photographies de la famille afin qu'il s'en serve pour écrire leur histoire. Après que sa mère est partie, Pete commence à lire les documents qu'elle lui a laissés. Il part pour Montréal dans la nuit. Deux semaines plus tard, Emily attend toujours de ses nouvelles ; elle se demande si elle ne devrait pas l'oublier.

ANNEXE V

Le testament du couturier
de Michel Ouellette

En 1665, un couturier du petit village d'Eyam dans le Derbyshire est amoureux d'Ann Mompesson, la fille du pasteur. Il désire lui confectionner une robe unique dont il a dessiné le patron. Or, le pasteur s'oppose catégoriquement à cette union en raison du statut social du tailleur. Approximativement dans le même mois, la peste bubonique est entrée dans le village par un ballot de tissus envoyé de Londres. Le tailleur est le premier contaminé ; tout traitement connu s'avère inefficace. La maladie se propage et Ann en est atteinte. Condamné, le tailleur rédige son testament sur le patron de la robe et lègue son ouvrage à quiconque sera en mesure de le réaliser.

Dans un futur plus ou moins lointain, l'éducation s'effectue désormais par la cybervision et la sexualité est devenue un crime ; la reproduction s'effectue dorénavant en laboratoire. Afin de se libérer de leurs désirs, les femmes doivent consulter régulièrement un psychothérapeute sexuel. **Or, une vie sexuelle persiste malgré tout, notamment dans la Cité où des dissidents la pratiquent clandestinement.** Plusieurs croient que la Maladie est une punition de ces pratiques. Un groupe, les S.S., Services Sanitaires, a été créé pour isoler les malades.

Royal, un urbaniste de la Banlieue, a fait construire Lazarette — sorte de camp de concentration — où on plante systématiquement une puce dans le cou des malades pour les retracer en cas d'évasion. De plus, une Frontière, dont les logiciels ont été élaborés par Royal, sépare désormais hermétiquement le monde de la Banlieue de celui de la Cité ; seule une autorisation fournie à la suite d'une auscultation exécutée par la Machine permet de la transgresser.

Flibotte, un flibustier moderne, pirate informatique, se fait enfermer à Lazarette par Royal, sans aucune forme de procès. Il réussit à s'échapper par les égouts.

Pour destituer le maire de la Banlieue et prendre sa place, Royal engage des pirates informatiques et met au jour des dossiers l'incriminant. Royal devient alors le principal candidat à l'investiture en raison du capital social et financier de son épouse, Miranda. **Sans qu'elle ne s'en aperçoive, il la trompe régulièrement avec sa secrétaire, Yolande.** Jalouse du statut social de son mari, Miranda infecte le système de contrôle de la frontière, mais le virus qu'elle s'est procuré sur le marché noir est bloqué par la défense du système. C'est alors que Miranda se met à empoisonner les tisanes de son mari avec une substance toxique agissant à long terme.

Quelques mois plus tard, Flibotte infecte le système de contrôle de la frontière à l'aide d'un autre virus informatique. La Banlieue lui devient dès lors accessible. Il offre à Mouton, le tailleur officiel de Royal, le coupon de l'étoffe ainsi que le patron de la robe du XVII^e siècle qu'il a trouvé dans la Cité chez un ami antiquaire. Le couturier craint que le présent ne soit contaminé, mais l'accepte tout de même. Mouton lit le testament rédigé à même le patron par le tailleur d'Eyam.

Miranda abandonne sa thérapie érotologique ; elle ne croit plus que la sexualité ne se trouve que dans la parole. Elle propose à son mari de prendre sa place auprès de la psychothérapeute pour qu'elle traite sa migraine. Elle va ensuite chercher le costume de son mari chez Mouton et découvre le patron ainsi que le tissu du tailleur d'Eyam. Elle lui demande de lui tailler la robe en secret.

Le mal de Royal s'est maintenant déplacé de sa tête à sa poitrine. La docteure Corvin

y voit l'émergence de la Bête dans sa psyché. De retour chez lui, Royal rencontre Flibotte qui lui offre de l'aider à se débarrasser du virus informatique ; Royal l'autorise à accéder au système.

Miranda, de retour chez Mouton, croit avoir été suivie. Celui-ci lui révèle l'existence du testament. **Miranda le pousse à poursuivre le projet et ne peut résister à l'envie de se faire toucher par lui.**

Royal demande à la docteure Corvin de psychanalyser un de ses rêves. Celle-ci établit un lien entre le virus qui afflige le système de la frontière et son état de santé ; son mal réside maintenant au niveau du ventre.

Flibotte annonce à Miranda qu'il a découvert sa tentative d'infecter le système informatique et tente d'en comprendre les motivations et lui promet le silence. **La femme de l'urbaniste reçoit alors des images qui révèlent l'adultère de son mari. Son désir pour Mouton grandit.** Pendant ce temps, Flibotte demande au tailleur de lui retirer une puce qu'il a dans le cou.

Au travail, Yolande apprend la masturbation à Royal à l'aide d'un livre proscrit. Elle envoie ensuite un message anonyme dans le but de se procurer le deuxième tome qui explique les rapports sexuels complets. C'est Flibotte qui répond à l'appel et lui apporte le livre convoité.

Désabusée par l'attitude de son mari, **Miranda retourne voir Mouton et tente de l'embrasser.** Regrettant sa pulsion, elle lui demande de se débarrasser de la robe afin qu'ils se libèrent de leur passion proscrite. La conscience de Mouton commence à s'égarer et il établit un parallèle entre la contamination du tailleur d'Eyam et la sienne, il se confond dès lors avec le tailleur d'Eyam.

Pendant ce temps, **Yolande et Royal viennent tout juste d'avoir un rapport sexuel complet.** Elle désire poursuivre, mais Royal est indisposé par son mal qui est désormais au niveau du sexe. Il rencontre Flibotte pour le remercier d'avoir débarrassé le système du virus informatique. Son mal atteint ses pieds. Yolande insiste en vain pour reprendre avec lui l'acte sexuel. Elle lui propose alors de quitter la Banlieue au cas où elle serait enceinte.

Mouton divague de plus en plus et il place de nombreuses aiguilles dans le costume de Royal. Lorsqu'il vient s'en plaindre, Royal découvre que Mouton est contaminé. Il le dénonce aux S.S. et se sauve. Le couturier hallucine et revêt la robe. Royal, quant à lui, va voir la docteure Corbin, se sentant transpercé de toutes parts par des aiguilles. En raison de la panique, il confond la psychothérapeute avec un corbeau. Mouton se fait déporter à Lazarette.

Flibotte plante une bombe virale informatique destinée à semer le chaos dans la Banlieue. Environ un quart d'heure avant la détonation, il va rencontrer Royal accompagné de Miranda. Celle-ci lui redonne de la tisane empoisonnée et Flibotte lui insère la puce réactivée. Il ordonne ensuite à Miranda de se sauver de la Banlieue, à la suite de quoi la bombe fait son effet. Royal et Mouton internés à Lazarette délirent.

ANNEXE VI
Iphigénie en trichromie
de Michel Ouellette

Afin de ramener Hélène et de conquérir Troie, on se prépare, à Aulis, et la flotte s'amasse autour de la ville. Une première tentative de départ échoue en raison d'un pilote inexpérimenté. La même année, Ulysse use d'un stratagème pour adjoindre Achille à leur armée. Calchas, un devin troyen, trahit sa nation et s'allie à Agamemnon.

Iphigénie a grandi sous les préceptes d'Artémis et sort souvent pour chasser en secret. Elle rêve de faire la guerre à Troie à la tête de l'armée, ce à quoi sa mère lui demande de renoncer, la guerre étant une affaire d'hommes. Devant le manque d'intérêt de sa fille pour le mariage, Clytemnestre lui rappelle leurs coutumes matriarcales. Iphigénie a l'impression qu'Artémis s'empare d'elle.

Une ourse attaque une jeune fille. On y voit un mauvais présage. Agamemnon, qui tente de prendre la direction des autres rois et chefs de tribu, demande à Clytemnestre de l'autoriser à donner Iphigénie en épouse à Achille afin que le meilleur guerrier soit sous sa gouverne. La reine s'y oppose, car cela irait à l'encontre des traditions. Plus tard, Calchas prédit que Troie tombera et que ce sera grâce à Achille. Il prédit ensuite qu'Agamemnon conservera la ville pour lui et qu'il prendra une princesse troyenne pour épouse.

La nuit suivante, sous la pleine lune, Iphigénie abat l'ourse sacrée qui était enceinte. Puis, elle dissimule son arc au temple, ce qui constitue un sacrilège.

Le lendemain, le vent tombe. Malgré le refus initial de la reine, le roi vient tout de même offrir Iphigénie à Achille. Afin de ramener les vents, Calchas propose le sacrifice d'une chèvre, mais Clytemnestre annonce que seule la mort de celui qui a commis la faute pourra apaiser la déesse et demande au roi de trouver le guerrier coupable. Agamemnon s'y oppose de peur que le sacrifice d'un de ses hommes ne rompe l'alliance. Devant sa lâcheté, Clytemnestre insulte sa virilité, puis Calchas va consulter les entrailles de l'ourse.

Iphigénie relate les événements à Halia et à Eriphyle, ses suivantes, puis va interroger sa mère sur le sort réservé au coupable. Celle-ci lui révèle que le prix est son sacrifice. Lorsqu'elle apprend que c'est sa fille, elle lui ordonne de croire que ce n'était qu'un rêve prémonitoire. Les jeunes filles jurent de garder le secret et estiment que l'immolation de l'arc devrait suffire pour expier la faute.

En secret, Halia confie à Iphigénie qu'il est en fait Hélios, le fils du soleil caché parmi les femmes pour éviter la guerre. Il lui dit aussi que l'arc qui est en train de brûler n'est pas le sien. Clytemnestre, afin de sauver sa fille de la mort, accepte le mariage avec Achille ; elle lui donne la robe et le collier nuptiaux tout en lui demandant d'abandonner ses mœurs de chasserresse virginale afin de se tourner vers celles d'Aphrodite. Iphigénie rejette les attributs et c'est Ériphyle qui les récupère.

Après avoir examiné les entrailles, Calchas annonce que l'on doit sacrifier un enfant royal. Clytemnestre offre Oreste, mais c'est Iphigénie que le devin désigne. Calchas évoque pour Agamemnon une philosophie machiste qui l'incite à renverser le pouvoir de son épouse et à lui imposer sa suprématie. Le roi accueille favorablement l'idée de tuer sa fille. Clytemnestre et Achille se liguent contre Calchas et l'accusent de trahison, mais Agamemnon prend sa défense. C'est alors que la reine, dans un excès de rage, ordonne à Achille de tuer les deux hommes. Cependant, Agamemnon fléchit sa volonté en évoquant le fait qu'elle se doute qu'Oreste ne puisse être l'objet convoité de la déesse. La reine le menace toutefois de le tuer s'il sacrifie Iphigénie. Achille se plie à la volonté d'Agamemnon, comprenant qu'il ne

peut échapper à son destin de devenir un héros mort au combat.

La nuit, dans le temple, un homme masqué incite Éryphile à se faire passer pour Iphigénie, lui laissant croire qu'elle pourra ainsi épouser Achille. Plus tard, Agamemnon brave l'interdit d'entrer dans le temple afin de s'assurer de la soumission d'Iphigénie. Hélios et Iphigénie décident de fuir dans la forêt en portant le costume de garde dans le but de refaire leur vie loin du joug des dieux.

Éryphile est devant le sanctuaire d'Artémis pensant s'apprêter à prendre Achille pour époux. Calchas lui donne une peau d'ourse et lui prédit qu'elle sera plus grande que son mari. Le roi Agamemnon arrive, puis son épouse Clytemnestre accompagnée d'Achille, afin d'assister à la cérémonie sacrificielle. Agamemnon tranche le cou d'Éryphile qu'il prend pour Iphigénie. Clytemnestre lui prédit que, s'il revient de Troie, il mourra comme sa fille. Il se rit du destin et refuse dorénavant de ployer sa volonté pour toute femme puisqu'il a réussi à soumettre Clytemnestre. Il tourne toute son affection vers les guerriers de son armée qu'il considère comme des fils. Le vent revient et la flotte peut partir à la conquête de Troie.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction	1
Chapitre I : Sur le mythe	6
<i>Aux origines du mythe</i>	7
<i>Le mythe, fil rouge d'une œuvre</i>	20
Chapitre II : Au commencement était la Grèce...	27
<i>Chrysispe, ou des chevaux et des hommes</i>	28
<i>Iphigénie, ou la sublimation du matriarcat</i>	38
Chapitre III : Envers et enfer du christianisme	53
<i>La Vierge défigurée</i>	55
<i>Les flèches du martyr et les aiguilles du saint patron</i>	64
Chapitre IV : Mythopoièse	74
<i>Des métaphores obsédantes au mythe personnel</i>	75
<i>Œdipe en exil</i>	81
<i>À la ferme, l'initiation au m(â)l(e)</i>	90
Conclusion	101
Bibliographie	109
Annexes — Fables	
Michel Marc Bouchard	
<i>La contre-nature de Chrysispe Tanguay, écologiste</i>	116
<i>Le peintre des madones ou La naissance d'un tableau</i>	118
<i>Tom à la ferme</i>	120

Michel Ouellette

<i>Corbeaux en exil</i>	122
<i>Le testament du couturier</i>	124
<i>Iphigénie en trichromie</i>	126