

L'espace comme signe identitaire dans *El Clavadista* de Colleen Curran

Kenneth Hulslander

Numéro 21, printemps 1997

Dramaturgie(s)

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041318ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041318ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Hulslander, K. (1997). L'espace comme signe identitaire dans *El Clavadista* de Colleen Curran. *L'Annuaire théâtral*, (21), 132–143.
<https://doi.org/10.7202/041318ar>

Kenneth Hulslander
Université du Québec à Montréal

L'espace comme signe identitaire dans *El Clavadista* de Colleen Curran

Les processus cognitifs d'un spectateur dans une salle de théâtre et ceux d'un lecteur de texte dramatique ne sont pas les mêmes. Le spectateur se trouve devant un monde fictif concret proposé par un metteur en scène, auquel il choisit d'adhérer ou non. Par contre, le rôle du lecteur est plus complexe. Le texte dramatique est structuré selon un système de double représentation, et sa compréhension présuppose la construction mentale du monde fictif qui doit précéder le décodage du message et ensuite fonctionner en parallèle avec lui. Cette construction, réalisée par le lecteur, crée l'espace ou le contexte dramatique dans lequel évolueront les personnages et par lequel se dévoilera l'intrigue.

De toute évidence, lors d'une représentation théâtrale, plusieurs systèmes et sous-systèmes de codage règlent la gestion de l'espace. Or, au moment de la lecture, la plupart de ces systèmes – limites physiques de la scène, costumes, son, éclairage, scénographie, acteurs – disparaissent ou sont transposés dans les didascalies, puisque « [l]e théâtre n'est pas un autre genre littéraire mais plutôt un autre art. Le langage figure parmi les matériaux à sa disposition tandis que, pour

tous les autres genres, y compris le texte dramatique, il se révèle l'unique matériau¹ » (Veltrusky, 1977 : 9). En outre, si l'espace s'effondre, le sens des autres codes est fortement dilué, sinon simplement perdu. D'où l'intérêt d'observer le fonctionnement de ces signes ainsi que leur rôle essentiel dans la construction et dans le fonctionnement de l'espace dramatique. Je montrerai comment un texte réussit à créer et à soutenir cet espace dramatique et je recourrai, en guise d'exemple, à *El Clavadista*, de Colleen Curran (1990²), qui met en scène l'actuelle crise identitaire des Anglo-Québécois.

En effet, l'évolution de la situation sociopolitique du Québec depuis les trente dernières années, où l'indépendance est devenue une possibilité réelle, oblige les Anglo-Québécois à redéfinir leur identité propre, soit en revendiquant leur statut de Canadiens, soit en s'identifiant à une minorité de langue anglaise qui réside sur le territoire du Québec. Dans la dramaturgie, la crise identitaire ainsi engendrée se manifeste par une gestion particulière de l'espace scénique qui prend la forme d'un conflit de territoires. Plus qu'un simple gestionnaire du récit, l'espace dramatique devient, pour reprendre les mots de Gérard Genette, « un espace connoté, manifesté plutôt que désigné, parlant plutôt que parlé... » (1966 : 103). Problématisé, devant être redéfini, cet espace constitue la mise en signes de l'identité anglo-québécoise.



El Clavadista met en scène le voyage au Mexique de deux enseignantes, Hannah et Claire, célibataires dans la trentaine avancée. Les deux femmes ne sont pas des amies intimes ; elles voyagent ensemble pour réduire les dépenses. Leur vision du Mexique diffère considérablement. Hannah est prise dans ses habitudes et veut retrouver le Mexique tel qu'il est représenté dans des films d'Elvis Presley. Elle ne veut pas être incommodée par les Mexicains, leurs coutumes, leur langue et, surtout, leur pauvreté. Claire s'attend elle aussi à un Mexique plutôt aseptisé, mais elle développe une représentation kitsch³ de la culture mexicaine. D'abord prévu comme une période de repos, ce voyage exacerbe le

1. Ma traduction. À moins d'avis contraire, toutes les traductions sont les miennes.

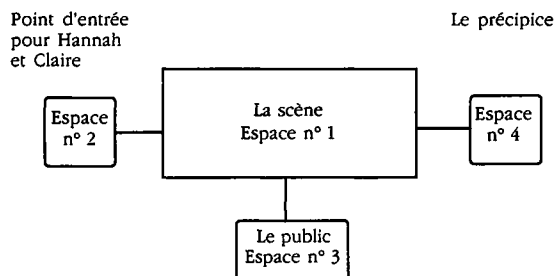
2. Les références à cette œuvre seront désormais signalées par la seule mention E- suivie du numéro de la page.

3. Curran décrit Claire dans la première didascalie : « She looks like she's been attacked by a Mexico souvenir stand and wears : a Mexican vest, an embroidered shirt [...] and a ridiculous sombrero » (E-11). « Elle a l'air de quelqu'un qui a été attaqué par une boutique de souvenirs. Elle porte une veste mexicaine, une chemise brodée [...] et un sombrero ridicule. »

sentiment d'échec qu'éprouvent les deux personnages dans leur vie professionnelle et privée. Cependant, alors que Hannah se résigne à son sort et aspire à retourner vers son espace original et familial, Claire devient très agitée rien qu'à l'idée d'un tel retour qui marquera, croit-elle, sa mort émotive.

Au lever du rideau, l'aire de jeu est vide. Les didascalies précisent que l'action se passe en haut d'une falaise qui sert de frontière aux déplacements des acteurs. Claire et Hannah entrent en scène à partir du même lieu extérieur à l'espace scénique. À la fin de la pièce, elles quitteront la scène dans des directions opposées, Hannah emportant toutes ses affaires, Claire abandonnant sur place sa chaise, ses chaussures et son sac. L'action de la pièce montre les deux femmes qui attendent que le *clavadista*, le plongeur, saute du haut de la falaise. Pendant ce temps, Hannah continue de « ramasser les déchets », geste qui représente sa manière personnelle d'investir l'espace, et les deux femmes se racontent leurs souvenirs, souvent pénibles. Leurs échanges font appel à toute la gamme des émotions, de l'intimité au ridicule, de la convivialité à la querelle. Le récit place les deux personnages face à un dilemme : rester où elles sont et continuer à attendre, ou bien retourner à leur espace initial en acceptant leur incapacité de faire face à ce conflit spatial. Hannah retourne d'où elle vient ; Claire se dirige vers la falaise et « fait le saut » en optant pour un espace neuf.

Tout texte doit fournir un élément formel qui permet au lecteur de prendre contact avec son univers. Le plus souvent, c'est le titre qui, outre son rôle nominatif, a la fonction de créer « la matrice ou le contexte dynamique dans lequel tous les autres signes trouveront leur sens » (Veltrusky, 1976 : 134). Le titre *El Clavadista* agit d'abord par sa sonorité, indice d'une ambiance mexicaine. Dans cette unité dynamique s'enchâssent quatre espaces scénographiques distincts. Le principal (n° 1) se situe sur scène lors de la représentation et les trois autres (nos 2, 3 et 4) hors scène :



C'est d'abord une didascalie qui décrit concrètement le décor de l'espace central (n° 1) : « It is the top of a rocky cliff facing another cliff (where the audience is). Stage right and up higher is the cliff where the clavadista is. This cliff is covered with North American litter. Coke tins, film wrappers, chip bags, magazines and newspapers with half completed crosswords⁴ » (E-11). D'autres aspects physiques sont soulignés par les didascalies ou par les dialogues et réactivent la référence au Mexique. Ainsi en est-il de la chaleur et du soleil : Claire agitant son éventail ; Claire s'enduisant de crème solaire ; Hannah s'exclamant : « It's hot here !⁵ » (E-19).

Trois espaces hors scène sont également définis. Par espaces « hors scène », j'entends ces « espaces absents mais littéralement présents "dans la coulisse" [... et qu'il pèsent assez fort sur le texte ou sur la scène pour qu'on s'y arrête » (Ryngaert, 1991 : 76). Leur statut est donc différent de celui de l'espace scénique qui, lors d'une représentation, est un espace concret concentrant l'attention du spectateur. Toutefois, à la lecture, les espaces ont un statut commun, virtuel, puisqu'ils sont tous des constructions dans l'esprit du lecteur, dont la capacité d'invention n'a d'égal que les limites de son imagination. Ce lecteur, justement, pourrait croire que les espaces hors scène ont un poids équivalent à celui de l'espace central. Cependant, force est de constater que ce dernier est l'objet de descriptions plus détaillées et qu'il joue un rôle aussi essentiel lors de la lecture que lors de la représentation. L'espace hors scène a alors pour fonction de connoter l'espace scénique auquel il est fréquemment opposé. Dans *El Clavavista* l'espace central équivaut à un espace transitionnel situé entre les espaces hors scène⁶.

L'existence du premier espace hors scène (n° 2) est signalée par l'arrivée de Hannah et Claire et elle est confirmée par le départ de Hannah. Le deuxième espace hors scène (n° 4) est créé par les regards des deux personnages et par certaines répliques : « Can you believe some guy is going to dive *from way up there to way down there*? » (E-12). Claire et Hannah parlent souvent du *clavavista*,

4. « C'est le haut d'une falaise face à une autre falaise (où prend place le public). À droite et plus haut se trouve le *clavavista*. Cette falaise est couverte de déchets typiquement nord-américains : cannettes de Coke, emballages de pellicule, sacs de croustilles vides, revues et journaux dont les mots croisés sont à moitié complétés. »

5. « Il fait chaud ici ! »

6. Ce phénomène est répandu dans la dramaturgie québécoise de langue anglaise des trente dernières années (voir Hulslander, 1994a) : pensons, entre autres, à *Scarpone* de Vittorio Rossi (1990) et à *Balconville* de David Fennario (1980).

7. « Peux-tu croire que quelqu'un va plonger *d'une telle hauteur*? » Je souligne.

regardant dans sa direction et indiquant la direction de son plongeon. Un dernier espace hors scène (n° 3) accueille les spectateurs. Déjà précisé dans la didascalie initiale – « another cliff (where the audience is) » –, cet espace est aussi construit par le regard des personnages et par le dialogue : « Over there. I'm not going to point, Hannah. It's Dr. Scaggs, the psychologist⁸ » (E-19).

L'espace symbolique est construit de la même manière que l'espace scénique, c'est-à-dire par les didascalies et le discours des personnages. L'espace y est à la fois le signifiant et le signifié. Si les espaces d'*El Clavadista* sont les signifiants des divisions spatiales (ou des conflits de territoires) de l'imaginaire anglo-qubécois, ils traduisent aussi les différents espaces identitaires problématisés dans la pièce. Le titre annonce d'emblée le contexte mexicain – « El Clavadista which is Mexican or Spanish for The Diver to jump off a cliff into the pounding surf⁹ » (E-40) –, et l'ambiance est de plus en plus prégnante au fil des répliques. Des références sont faites aux pesos, aux toréadors, au marchandage, à la malpropreté de l'aire de jeu (dont se plaint Hannah) – « This country is filthy [...] » (E-36) – et à la pauvreté de ses habitants – « [...] they need money, they're so poor¹¹ » (E-14). Claire constate que tout est à vendre dans ce pays, y compris les enfants : « No one gives you anything in this country¹² » (E-15) ; « [...] you could have gotten them something extra. Like one of the peddlers' baby brothers or sisters¹³ » (E-17).

Une fois l'espace symbolique de l'aire de jeu établi, les espaces hors texte, qui, selon Jean-Pierre Ryngaert, « interviennent moins directement dans la fable mais qui, par opposition, donnent du relief aux lieux concrètement retenus » (1991 : 76), peuvent maintenant y exercer leur influence. Ces espaces, par leur opposition à l'espace « Mexique », se combinent pour créer une tension qui, à son tour, est à la base du dynamisme symbolique de la pièce. Dans *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld rappelle, en effet, que « [...] presque tous les récits dramatiques peuvent se lire comme un conflit d'espaces, ou comme la conquête ou l'abandon d'un certain espace » (1982 : 160). En plus d'être un espace de

8. « Là-bas... là. Je ne le pointerai pas du doigt, Hannah. C'est le docteur Scaggs, le psychologue. »

9. « *Clavadista* est le terme que les Mexicains utilisent pour désigner celui qui plonge du haut de la falaise dans la mer agitée. »

10. « Ce pays est sale [...] ». »

11. « [...] ils ont besoin d'argent ; ils sont si pauvres. »

12. « Personne ne donne rien dans ce pays. »

13. « [...] tu aurais pu obtenir autre chose. Comme le petit frère ou la petite sœur du vendeur. »

réflexion et de transition pour les deux personnages, l'aire de jeu est ici le lieu où se manifeste le conflit généré par les espaces hors scène. La tension que Claire et Hannah vivent est due au fait qu'elles voyagent ensemble par convenance et non par affinité réelle. Bien qu'elles semblent avoir beaucoup en commun, Hannah voit en Claire une iconoclaste qui se rit des institutions et des croyances qui lui sont chères. Quant à Claire, elle ne se contente plus du *statu quo* et elle trouve l'attitude maternaliste de Hannah insupportable : « God, I feel like I'm a bad kid in your class¹⁴ » (E-48).

La première valeur symbolique accordée à l'aire de jeu est sa nord-américanité, illustrée par l'omniprésence des résidus de la culture populaire américaine à laquelle renvoient toutes les références culturelles de la pièce qui ne sont pas spécifiquement relatives au Mexique. Ces références, nombreuses, couvrent aussi bien les manifestations, gestes et attitudes de la population que l'action gouvernementale dirigée vers elle. Ainsi cette publicité préparée par le gouvernement des États-Unis pour promouvoir la propreté publique : « Then don't litter. Haven't you ever seen that commercial with the old Indian on the horse ?¹⁵ » (E-36).

La référence canadienne y est aussi présente par le biais d'un certain nombre de stéréotypes. Claire fait la seule référence explicite à cette culture canadienne en racontant comment, à l'école secondaire, elle avait rencontré un joueur de hockey : « You know how some girls get the Captain of the Football team ? [...] Well I got the hockey player with the most penalties. His name was Butch Flynn. [...] I think he had three teeth left in his mouth¹⁶ » (E-34). Par ailleurs, plusieurs répliques et didascalies agissent comme des indices de canadienité tels que « Coke tins » et « chip bags », même si *tin* est britannique (les Américains lui préfèrent *can*) et *chip* américain (les Anglais lui préfèrent *crisp*). La langue agit ainsi comme l'indice d'un métissage culturel, américain et britannique proprement canadien¹⁷. Seront également précisées l'adresse personnelle de Hannah :

14. « Bon Dieu ! Je me sens comme une enfant indisciplinée dans ta classe. »

15. « Ne laisse pas tes ordures derrière toi. N'as-tu jamais vu la publicité du vieil Indien à cheval ? » Il s'agit d'une publicité des années 1970 qui montrait un autochtone américain, dans le genre de ceux des westerns, versant une larme en constatant l'état lamentable de la terre.

16. « Tu sais comment certaines filles séduisent le capitaine de l'équipe de football ? [...] Moi, j'ai eu le joueur de hockey qui comptait le plus de punitions. Son nom était Butch Flynn. [...] Je pense qu'il ne lui restait que trois dents dans la bouche. »

17. L'anglais parlé par les Canadiens anglais est aussi particulier que le français parlé par les Québécois : il recouvre des usages américain et britannique, y compris dans les variantes lexicales et

« If you don't sit down, I'll tell him what country you're from [...] Maybe even throw in your address. HANNAH MASON, 5632, KING ED...¹⁸ » (E-16) et sa citoyenneté : « A Canadian tourist was flamenco danced to death¹⁹ » (E-16).

L'espace n° 2, à gauche, le point d'entrée pour Hannah et Claire, représente le passé et la vie quotidienne des personnages. C'est cet espace que je désigne le « Canada », un Canada du passé. Au dire de Claire, qui entre en scène la première, cet espace est dysphorique : « I ruin everything for myself eventually²⁰ » (E-30). Elle n'aime pas son travail : « Don't mention those animals to me²¹ » (E-20), dit-elle, en parlant de ses élèves. Enfin, elle s'attribue le blâme pour son divorce : « He was too restless. But that was my fault. He was a calm person before I met him²² » (E-31). Au contraire, cet espace paraît euphorique à Hannah. Elle y mène une vie réglée, émaillée d'interdits, et se montre satisfaite de son sort :

And one time the toboggan rolled over three or four times and we were both covered in snow. He [son ami d'enfance] looked at me in that seeing someone-for-the-first-time way and then I looked at him in the same way and then he kissed me. And then he laughed and I laughed in the same embarrassed way²³ (E-33).

La stabilité vécue dans cet espace, où prime le respect des institutions en tant que vestige des valeurs de l'Empire britannique dans la société canadienne anglaise, rassure Hannah et, au contraire, étouffe Claire.

L'espace n° 4, deuxième espace hors scène, existe avant tout par la discussion ininterrompue que Claire et Hannah entretiennent à propos du *clavadista*. Pourtant, c'est l'attraction que cet espace exerce sur Claire qui lui donne sa

orthographiques. C'est pourquoi je crois que la langue décrite ici aide à faire de l'espace hors scène de gauche (n° 2) un espace « Canada ». Sur l'anglais canadien, on lira Dodds de Wolf (1972).

18. « Si tu ne t'assieds pas, je vais leur dire de quel pays tu viens [...] Peut-être donnerai-je même ton adresse... HANNAH MASON, 5632, KING ED... » Il s'agit vraisemblablement de la rue King Edward qui rappelle encore le lien avec l'Angleterre et le Commonwealth.

19. « Une touriste canadienne est morte en dansant le flamenco. »

20. « Je finis toujours par tout gâcher dans ma vie. »

21. « Ne me parle pas de ces animaux ! »

22. « Il était trop inquiet. C'était ma faute. C'était une personne calme avant que je ne le rencontre. »

23. « Un jour le toboggan s'est renversé et nous avons été couverts de neige. Il m'a regardée comme s'il me voyait pour la première fois. Je l'ai regardé de la même manière et il m'a embrassée. Après, il a ri, et j'ai ri aussi gênée que lui. »

valeur. En effet, Claire n'arrête pas de tourner autour de la falaise. Elle jette des déchets dans le précipice et les regarde tomber avec beaucoup d'intérêt. Elle commente la chute des deux boîtes de pellicule vides : « I guess they feel cheated if she doesn't jump²⁴ » (E-30). À la fin de la pièce, Claire, qui refuse désormais de retourner en arrière, décide de traverser la vision projetée par les annonces publicitaires et de voir elle-même ce qui se trouve du côté du *clavadista*.

Sentant l'attraction que la falaise exerce sur Claire, Hannah cherche une façon de l'en détourner. C'est ici que l'espace n° 3 devient important. En effet, alors que les deux autres espaces hors scène se trouvent dans les coulisses, le troisième est construit par le regard de Claire et de Hannah en direction du public. Cet espace est l'espace « États-Unis ». Il est occupé par le docteur Scaggs, psychologue, qui enseigne « Somewhere. Some university in the States²⁵ » (E-42). Hannah se sert de cet espace pour manipuler Claire, déjà déprimée, et la faire douter d'elle-même :

CLAIRE : What aren't you saying to me ?

HANNAH : I've said all I can say Claire.

CLAIRE : No you haven't. There's something else isn't there ?

HANNAH : I heard him telling her, his wife, the interpreter, that you were an interesting case. A classic case of something or other.

CLAIRE : A classic case of what ?

HANNAH : I don't remember.

CLAIRE : You remember the rest well enough though, don't you ?²⁶

(E-45-46).

Quant à Claire, elle s'en sert comme moteur. Elle cherche à attirer l'attention du docteur Scaggs et, à la fin, au moment où elle s'apprête à plonger, elle s'assure qu'il la regarde :

24. « Je suppose qu'ils auront l'impression d'être floués si elle ne saute pas. » C'est bien le pronom féminin « she » qui apparaît dans le texte et non le pronom masculin « he » qui ferait référence au *clavadista*.

25. « Quelque part. Une université quelconque aux États-Unis. » Le fait que cet espace « États-Unis » désigne l'espace occupé par les spectateurs est d'autant plus intéressant que la pièce a été créée à Burlington, au Vermont, devant un auditoire américain.

26. « CLAIRE : Qu'est-ce que tu me caches ? — HANNAH : Je ne te cache rien. — CLAIRE : Non, ce n'est pas vrai. Il y a autre chose, n'est-ce pas ? — HANNAH : Je l'ai entendu dire à sa femme, l'interprète, que tu étais un cas intéressant. Un cas classique de quelque chose. — CLAIRE : Quelle sorte de cas classique ? — HANNAH : Je ne m'en souviens pas. — CLAIRE : Pourtant, tu te souviens de toutes les autres choses, n'est-ce pas ? »

(Claire faces crowd, drops her sombrero over ledge and watches it fall. She walks toward her chair and bag and stops suddenly. Stares off where Hannah has exited. Looks back at the Scaggs and crowd. Then slowly and very calmly removes her shoes. Turns to face diver's cliff, looks up where he was, then at crowd, and then in one quick movement runs and dives off cliff. BLACK OUT)²⁷ (E-49).

La dynamique des trois espaces hors scène, toujours en relation avec l'espace central, sert à établir un espace idéologique ou une « lentille » : la pauvreté et la misère de l'espace « Mexique » ne peuvent se réconcilier avec les attentes de l'espace n° 2, c'est-à-dire avec l'espace d'où arrivent Claire et Hannah, que par la lentille hollywoodienne de l'espace « États-Unis » et sa culture de consommation. L'image que Claire et Hannah ont du Mexique n'est aucunement fondée dans la réalité ; elle renvoie à un Mexique touristique tel que décrit par la brochure de l'agence El Conquistador Tours Deluxe. Ainsi, Claire confirme, grâce à une telle brochure, qu'il s'agit bien du *clavadista*, sorte d'attraction touristique, alors que Hannah exprime sa déception, elle qui s'attendait à ce qu'il ressemble à Elvis Presley dans le film *Fun in Acapulco* :

HANNAH : Is that him ? The cliff diver ?

CLAIRE : He's wearing a red bathing suit, the guy in the brochures always wear a red bathing suit, so I guess that's him.

HANNAH : He doesn't look like Elvis [...] I said... I thought he'd look like Elvis [...] Elvis was a cliff diver in one of his movies *Fun in Acapulco*²⁸ (E-22).

Grâce au kitsch, qui « exclut de son champ de vision tout ce que l'existence a d'essentiellement inacceptable » (Kundera, 1989 : 357), la confusion des codes culturels de l'espace central devient tolérable pour les deux personnages. C'est par l'éclatement de cette lentille, au moment où Claire renonce à sa vision kitsch du Mexique pour plonger dans la réalité, que le dénouement est possible.

27. « Claire fait face aux spectateurs, jette son sombrero du haut de la falaise et le regarde tomber. Elle marche vers sa chaise et son sac. Elle s'arrête soudainement et regarde vers où Hannah est sortie. Elle jette un coup d'œil vers les Scaggs et les spectateurs. Puis, calmement, elle enlève ses chaussures, fait face à la falaise, lève les yeux vers le *clavadista*, puis elle court et plonge. NOIR. »

28. « HANNAH : Est-ce bien lui le plongeur ? — CLAIRE : Il porte un maillot de bain rouge et le plongeur des brochures porte toujours un maillot rouge, donc, je crois que c'est bien lui. — HANNAH : Il ne ressemble pas du tout à Elvis [...] Je pensais qu'il ressemblerait à Elvis [...] Elvis plongeait dans un de ses films : *Fun in Acapulco*. »

La confusion des codes, perceptible dans le conflit des espaces scénique et hors scène, se reproduit sur un autre plan. Comme tout autre texte, *El Clavadista* emprunte des *topoi*, images et références de nature diverse, à des textes antérieurs ou contemporains. Pourtant, là où on s'attendrait à un ensemble référentiel renvoyant aux traditions britannico-canadiennes ou à la limite américaines, *El Clavadista* renvoie davantage à la littérature québécoise²⁹. Par exemple, en attendant le plongeon du *clavadista*, Claire et Hannah déplacent sans cesse leurs chaises en bois qui ont coûté trop cher et dont une est cassée. Elles y sont mal assises, et Claire n'arrête pas de s'en plaindre. Cette scène n'est pas sans rappeler le poème « C'est là sans appui » de Saint-Denys Garneau, et c'est d'ailleurs « par bonds » que Claire décide de « quitter cette chose pour celle-là »³⁰. Dans une scène où elle ridiculise les compétences polyglottes de la femme du docteur Scaggs, Claire mime une conversation intime du couple – « Darling, je vous aime beaucoup/Darling, I love you a lot all day long » (E-19) –, utilisant un procédé qui rappelle le titre de la pièce de Jean-Claude Germain, *A Canadian Play/Une plaie canadienne*, pièce qui carnalise l'institution canadienne du bilinguisme et dénonce l'assimilation des Franco-Québécois par les Anglo-Canadiens : « Or, de toute cette chasse-galerie de doubles malfaisants et d'ombres maléfiques qu'a engendrée notre berluie collective, les plus connus, à l'exception bien entendu du Grand Croque mitaine de l'Assimilation, le Bonhomme Durham, les plus notoires sont assurément les francs-maçons » (1983 : 13). À noter que le nom de famille de Hannah est Mason, la traduction anglaise de « maçon ». Hannah sert d'ailleurs d'ombre à Claire qui, maintenant, « a peur de la sienne pour avoir découvert que c'était l'ombre d'un autre » (p. 13).



Le lecteur qui a une connaissance suffisante de la situation des Anglo-Québécois est ainsi en mesure de superposer une telle carte idéologique à la représentation de l'espace symbolique. L'espace n° 1, l'espace scénique comme tel, apparaît désormais comme une transition entre l'espace d'origine et un espace

29. Voilà pourquoi, à mon avis, la pièce est fautive ment considérée comme faisant partie de la dramaturgie canadienne alors qu'elle véhicule l'idée d'une dramaturgie québécoise de langue anglaise (voir Hulslander, 1994b).

30. « Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise° Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste° Immanquablement je m'endors et j'y meurs.°° Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches° Par bonds quitter cette chose pour celle-là° Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux° C'est là sans appui que je me repose » (Saint-Denys Garneau, 1972 : 31).

neuf qui reste à découvrir. À l'ouest de cet espace transitionnel, l'espace « Canada » semble figé dans les traditions et dans les idéologies héritées du Commonwealth. À l'est, l'espace n° 4, se révèle un espace plus près du réel, et l'on y postule l'existence d'une culture locale qui ne saurait être réduite à la copie kitsch qui domine l'espace scénique. Cet espace encore incertain est engendré à la fois par la superposition d'un espace réel, le Mexique, et par la lentille formée par la culture québécoise savante qui le problématise. Claire, le personnage qui subit l'influence de l'espace « Clavadista », est la porteuse des indices intertextuels tirés de l'imaginaire franco-québécois. Le personnage se déplace d'un espace canadien vers un espace neuf, flirtant au passage avec l'espace « États-Unis » qui se trouve au sud, mais se dirigeant résolument vers l'est. Elle démontre de cette manière son adhésion à la communauté référentielle des Québécois. Et lu de cette manière, il me permet d'appuyer mon hypothèse sur l'espace comme signe identitaire.

Cette lecture d'*El Clavadista* me permet de démontrer l'importance du signe linguistique dans la construction de l'espace dramatique. Contrairement au texte transposé à la scène, le discours de la pièce doit créer, pour le lecteur, un espace virtuel où s'établit une relation conflictuelle entre l'espace central, destiné à devenir un espace scénique, et l'espace hors scène qui le connote et lui donne sens. Ce conflit d'espaces est au cœur de ma réflexion et je crois qu'il agit ici comme un signe identitaire : « L'espace est toujours à prendre où à défendre, rappelle Ryngaert, il s'apparente souvent à un territoire, révèle les enjeux et les fantasmes des personnages, et comme tel, il peut être une des métaphores qui donnent du sens à une œuvre » (1991 : 79). Dans la pièce de Curran, en effet, la représentation de l'espace problématise les données géopolitiques du continent nord-américain et s'ouvre en direction du Québec (superposé par le discours à l'espace mexicain). Dès lors, la stabilité de l'identité canadienne est remise en question par l'émergence d'une identité proprement anglo-québécoise. En outre, cette problématisation du territoire identitaire et la référence à la littérature québécoise me paraît remettre en question la définition actuelle des canons littéraires canadien et québécois, traditionnellement fondée sur la langue. *El Clavadista* démontre bien comment un bassin de références culturelles peut s'exprimer sur un seul territoire, mais en deux langues et, cela va de soi, avec des accents différents.

Bibliographie

- CURRAN, Colleen (1990), « El Clavadista », dans Colleen CURRAN, *Triple Play*, Montréal, Nu-Age Editions, p. 10-50.
- DODDS DE WOLF, Gaelan (1972), *Social and Regional Factors in Canadian English. A Study of Phonological Variables and Grammatical Items in Ottawa and Vancouver*, Toronto, Canadian Scholars Press.
- FENNARIO, David (1980), *Balconville*, Vancouver, Talonbooks.
- GENETTE, Gérard (1966), *Figures*, Paris, Éditions du Seuil.
- GERMAIN, Jean-Claude (1983), *A Canadian Play/Une plaie canadienne*, Montréal, VLB éditeur.
- HULSLANDER, Kenneth (1994a), « L'émergence d'une identité québécoise dans la dramaturgie anglo-montréalaise ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- HULSLANDER, Kenneth (1994b), « Le "nouveau" nouveau théâtre québécois », dans Lucie HOTTE (dir.), *La problématique de l'identité dans la littérature francophone du Canada et d'ailleurs*, Ottawa, Le Nordir, p. 29-38.
- KUNDERA, Milan (1989), *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, (Coll. « Folio ».)
- ROSSI, Vittorio (1990), *Scarpone*, Montréal, Nu-Age Editions.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1991), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas.
- SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de (1972), *Regards et jeux dans l'espace. Les solitudes*, Montréal, Fides.
- UBERSFELD, Anne (1982), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales.
- VELTRUSKY, Jiri (1976), « Construction of semantic contexts », *Semiotics of Art*, Cambridge, MIT Press.
- VELTRUSKY, Jiri (1977), *Drama as Literature*, Lisse, The Peter de Ridder Press.