

Du côté de chez Clément

Denise Cliche

Volume 18, Number 2 (53), Winter 1993

Francine Noël

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/201025ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/201025ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cliche, D. (1993). Du côté de chez Clément. *Voix et Images*, 18(2), 313–325.
<https://doi.org/10.7202/201025ar>

Article abstract

En 1986, la critique a accueilli avec réserve *Chandeleur*. Cantate parlée pour cinq voix et un mort de Francine Noël. Par le biais d'une méthode d'analyse de la signification, la sémiotique des passions, l'auteure montre que ce texte dramatique qui contenait effectivement tous les éléments requis pour donner une bonne pièce de théâtre n'investit pas Clément, le personnage désespéré, du pouvoir nécessaire pour dynamiser un ensemble déjà fortement marqué par le désespoir.

Du côté de chez Clément

Denise Cliche, Université Laval

En 1986, la critique a accueilli avec réserve Chandelier. Cantate parlée pour cinq voix et un mort de Francine Noël. Par le biais d'une méthode d'analyse de la signification, la sémiotique des passions, l'auteure montre que ce texte dramatique qui contenait effectivement tous les éléments requis pour donner une bonne pièce de théâtre n'investit pas Clément, le personnage désespéré, du pouvoir nécessaire pour dynamiser un ensemble déjà fortement marqué par le désespoir.

Longtemps définie comme un élément constitutif de la dramaturgie, l'action conflictuelle semble aujourd'hui perdre de son importance. L'écriture dramatique contemporaine tend vers une dédramatisation qui s'inscrit dans une esthétique néo-réaliste centrée sur les valeurs de l'intimité. Le théâtre québécois des années quatre-vingt s'identifie généralement à cette tendance. De jeunes auteurs, moins sensibles que leurs aînés à la cause nationaliste, se consacrent désormais à « l'exploration des désordres privés¹ ». Dans des textes comme *L'Homme gris* de Marie Laberge², *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois³, *Le Vrai Monde?* de Michel Tremblay⁴ ou *La Déposition* d'Hélène Pedneault⁵, la structure dialogique envahie par une forte charge émotive favorise beaucoup plus l'expression des sentiments et des états d'âme qu'elle ne fait progresser une action souvent ténue et difficile à cerner.

La sémiotique des passions, méthode d'analyse textuelle qui prend en considération la dimension thymique du discours, s'accorde bien

-
1. Diane Pavlovic, « Le théâtre québécois récent et l'américanité », *Études françaises*, vol. XXVI, n° 2, 1990, p. 42.
 2. Marie Laberge, *L'Homme gris*, Montréal, VLB éditeur, 1986.
 3. René-Daniel Dubois, *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac, 1986.
 4. Michel Tremblay, *Le Vrai Monde?*, Montréal, Leméac, 1987.
 5. Hélène Pedneault, *La Déposition*, Montréal, VLB éditeur, 1988.

avec une telle pratique dramaturgique. Alors que la sémiotique de l'action et du discontinu se proposait de dégager le principe d'organisation des récits narratifs ou dramatiques en insistant sur les transformations d'états, l'«autre» sémiotique s'intéresse à l'état passionnel du sujet dans toute sa continuité. L'introduction de cette problématique dans la recherche sémiotique a suscité un immense intérêt dès la publication d'un numéro du *Bulletin*⁶ intitulé *Sémiotique des passions*. L'ouvrage de Algirdas J. Greimas, écrit en collaboration avec Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*⁷ propose aujourd'hui un inventaire des instruments pouvant servir à la description de l'univers passionnel. Il y est notamment question de tensivité phorique, de débrayage et de réembrayage sur le sujet tensif; de dispositifs modaux sensibilisés, de simulacres existentiels et d'efficacité figurative; de dimension thymique autonome; de rôles thématiques et de rôles pathémiques; de microséquence et de macroséquence caractéristiques d'une configuration passionnelle et de schéma pathémique.

Pour saisir le principe d'organisation interne de *Chandeleur. Cantate parlée pour cinq voix et un mort*⁸ de Francine Noël, une étude des états pathémiques des sujets semble présenter plus d'intérêt que la traditionnelle analyse de l'action. Une réplique de la pièce suggère d'ailleurs cette approche: «On fait rien. L'après-midi achève. On fait rien, on attend. On vieillit. On apprend» (p. 186). Toutefois, avant d'aborder la passion mise en texte, je présenterai l'œuvre et tenterai de dégager l'attitude de l'auteure et de la critique face à ce texte dramatique.

La quatrième de couverture présente, sous la forme d'une histoire, le contenu du texte dramatique:

Chandeleur, un week-end passé en compagnie de Sara Desneiges et de ses trois gardiennes: trois femmes aux origines différentes, aux destins différents. Quatre tranches de vie, qui se chevauchent, se confrontent et nous interpellent. *Chandeleur* devient, au passage de Vasco de Gingras, notre livreur de pizzas et musicien sans piano, d'Ariel le Juif ami de Sara, du Commando et de la Maniaque d'Outremont, et de Clément, le sans espoir, un récit onirique marqué par l'initiation d'un enfant de douze ans à la «vraie» vie.

Dans une entrevue confiée à *Nuit Blanche* quelques mois avant la première, Francine Noël affirme que *Chandeleur* «traite essentielle-

6. Vol. II, n° 9, 1979.

7. Algirdas J. Greimas et Jacques Fontanille, *Sémiotique des passions*, Paris, Seuil, 1991.

8. Francine Noël, *Chandeleur. Cantate parlée pour cinq voix et un mort*, Montréal, VLB éditeur, 1985. Les références à cet ouvrage seront indiquées dans le texte, entre parenthèses.

ment des rapports entre cette petite fille [Sara] et ses trois gardiennes⁹. La critique influencée sans doute par cette vision adopte la perspective de l'auteure et considère Sara comme le personnage à qui il doit arriver quelque chose. Pour Raymond Bernatchez du journal *La Presse*, «le pivot, le totem de *Chandeleur*, c'est Sara [...], une fillette de douze ans qui, le soir de la chandeleur prendra conscience de l'amour, de la haine aveugle, de la misère et de la mort¹⁰». Il est euphorique: «Un très beau texte [...] Une soirée de théâtre exceptionnelle. [...] Une contribution capitale du Théâtre d'aujourd'hui à la dramaturgie québécoise¹¹».

La critique dite «savante» laisse percevoir un malaise. Bernard Andrès¹², Michel Vaïs¹³ et Lucie Robert¹⁴ décrivent d'abord avec exactitude les relations établies entre Sara et ses gardiennes. Mais alors que les deux premiers soulignent des problèmes de vraisemblance et de cohérence, Lucie Robert remet en question la structure même de l'œuvre:

D'un texte riche et parfois très beau, Francine Noël n'a pas réussi à faire un texte dramatique. Le récit domine la scène, qui éclate en plusieurs lieux et disperse l'attention. *Chandeleur* est un texte qui gagne à être lu¹⁵.

Toutes ces critiques, peut-être responsables du non-retour de Francine Noël à l'écriture dramatique, s'accordent cependant pour dire que Sara est le personnage principal. Il me semble pourtant qu'une autre lecture de *Chandeleur* soit tout aussi pertinente: Qu'elle qu'ait été la vision de l'auteure et des spécialistes de théâtre, je pose l'hypothèse que Francine Noël a écrit une pièce du désespoir dont le personnage pivot n'est pas Sara, l'enfant de douze ans, mais Clément, le chômeur de cinquante-trois ans.

Une telle hypothèse s'appuie entre autres sur la structure spatiale de l'œuvre. Dans une didascalie de présentation, Francine Noël souligne que «les deux principales zones de jeu évoquent [...] deux appartements dont l'un est à Outremont, sur la rue Durocher et l'autre à Rosemont» (p. 13). Sara appartient à l'espace de la rue Durocher

9. Guy Cloutier, «Cinq écrivaines, entre autres Francine Noël», *Nuit blanche*, n° 18, avril-mai 1985, p. 41.

10. Raymond Bernatchez, «Francine Noël: un passage au théâtre», *La Presse*, 18 janvier 1986, p. E-5.

11. *Ibid.*

12. Bernard Andrès, «Viser / rater la cible», *Spirale*, mars 1986, p. 155-156.

13. Michel Vaïs, «*Chandeleur*», *Jeu*, n° 39, (1986, 2), p. 155-161.

14. Lucie Robert, «La littérature au théâtre», *Voix et Images*, vol. XII, n° 1, automne 1986, p. 155-160.

15. *Ibid.*, p. 157.

tandis que Clément se définit par celui de Rosemont. Cet espace second a peu retenu l'attention des critiques; c'est pourtant là que tout commence.

En utilisant le schéma pathémique canonique¹⁶ dont le seul objectif est de «détailler les opérations constitutives du processus passionnel¹⁷», on peut mettre en parallèle les parcours de Sara et de Clément. Cette confrontation se propose de montrer que le personnage de Rosemont, peu loquace pourtant et construit surtout par les didascalies, parvient à «passionner» ou à dynamiser *Chandeleur* bien plus que Sara, la petite fille entourée de ses trois gardiennes.

1. La constitution

Le déploiement de la dynamique passionnelle commande d'abord une phase au cours de laquelle «l'actant est constitué comme sujet pathémique dans la mesure où il est "mis en état" de connaître une passion¹⁸». Au cours de cette étape de constitution, le sujet acquiert le « style tensif » qui caractérisera tout son parcours.

L'état originel à partir duquel semble s'enclencher l'histoire passionnelle de Clément procède d'abord d'une transformation déceptive. Clément ne travaille plus depuis trois ans; un contrat fiduciaire a été rompu: «[...] c'est une machine qui fait ma job astheur» (p. 88) et son programme de recherche d'emploi a échoué. La perturbation pathémique provoquée par cette sanction négative l'amène à accomplir certaines performances comme la vente de son piano et de ses livres. La réussite d'un tel programme d'acquisition d'argent ne lui apporte pourtant guère de satisfaction. Toute la gestuelle commandée par les didascalies extradialogiques après la prise de possession du piano par les déménageurs témoigne d'un état d'âme fortement surdéterminé par le thymisme. Clément fixe la marque jaune laissée sur le mur (p. 21); il allume une cigarette qu'il regarde ensuite se consumer dans le cendrier (p. 30) pour finalement en «écrase[r] minutieusement [le] mégot»

16. En 1989, Jacques Fontanille utilisait déjà le schéma pathémique canonique dans son étude intitulée «Les passions de l'asthme» (*Nouveaux Actes sémiotiques*, n° 6, 1989). Avec la publication par Algirdas J. Greimas et Jacques Fontanille de *Sémiotique des passions. Des états de choses aux états d'âme*, le schéma prend sa forme définitive: CONSTITUTION — DISPOSITION — PATHÉMISATION — ÉMOTION — MORALISATION. Dans un article à paraître (*Protée*, 1993), Jacques Fontanille compare cet outil d'analyse qu'il propose d'appeler désormais SPC au schéma narratif canonique, le SNC.

17. Jacques Fontanille, «Le schéma des passions», article à paraître dans *Protée*.

18. *Ibid.*

(p. 36). Mais le passionnel ne peut se résumer à la perturbation du pragmatique. La liquidation du passé par la vente d'objets précieux se présente avant tout comme une réaction du sujet aux « sollicitations passionnelles issues de son environnement¹⁹ ». Lorsque Clément regarde le vide créé par la disparition de l'instrument de musique, un sentiment de même nature s'empare de lui; il est « sensible » à un état de choses, la dépossession de son piano est donc l'épreuve constituante majeure. Le sujet ainsi « mis en état » adopte dès lors un tempo suspendu marqué par des ruptures et de fréquentes hésitations. Comme s'il voulait retarder l'accomplissement du destin, il sort de la maison à la première question de sa femme.

La prédisposition de Clément au désespoir appelle simultanément la constitution de Sara en sujet pathémique indifférent. La jeune adolescente se retrouve aussi dans un état de privation. À son retour de l'école, une lettre lui apprend que sa mère a quitté la ville pour deux jours. Comment réagira-t-elle à cette perturbation du pragmatique? Elle se met d'abord en quête d'une amie mais sa démarche se solde par un échec. Il lui faudra donc combler le vide et sa réaction à l'absence, « figure constituante » essentielle, ne tardera pas à se manifester. La télévision, le magnétophone et l'ordinateur lui seront d'un précieux secours; en ouvrant les trois à la fois, elle se retrouve dans un univers où la technicité parvient à compenser l'absence de l'humain. La figure de l'ordinateur, recatégorisation de la « machine » qui a remplacé Clément à l'imprimerie, envahit l'espace passionnel de Sara. Pour combler un sentiment de vide, la jeune adolescente verse donc dans un excès d'appropriation alors que Clément, en proie au même état de conscience, entreprend plutôt de se déposséder de ses biens. Un rythme marqué par l'agitation vient donner à son parcours passionnel une allure caractéristique. Lorsque Muriel « émerge [enfin] de l'amas de couvertures du divan » (p. 23), la fascination de Sara pour l'ordinateur est si grande qu'elle ne trouve, pour accueillir sa gardienne préférée, qu'un retentissant « Gosh! Tu m'as fait rater mon coup! » (p. 23)

Au terme de cette phase de constitution, deux sujets prédisposés à vivre des parcours passionnels différents se retrouvent dans une phase d'instabilité. Alors que le premier paraît se complaire dans une attente angoissante de l'accomplissement du destin, l'autre semble aller dans toutes les directions. Seule une transformation passionnelle saura stabiliser leur oscillation thymique.

19. *Ibid.*

2. La disposition

Au cours de cette première étape du procès passionnel proprement dit, «le sujet reçoit les déterminations nécessaires pour éprouver une passion²⁰». La disposition qui s'apparente à la compétence narrative repose sur la mise en place d'une syntaxe intermodale, véritable programmation discursive susceptible de «disposer» le sujet à parcourir la suite de la séquence.

Clément semble traqué, poursuivi par un mauvais destin. Pour que ce sujet ainsi constitué puisse se transformer en sujet désespéré, il doit acquérir une certaine disposition ou, en termes plus connus, une compétence spécifique. Dans *Sémiotique des passions*, Jacques Fontanille dont l'étude sur *Le Désespoir* remonte à 1980, résume la disposition du sujet: «Le désespéré est modalisé selon le *devoir-être* et le *vouloir-être* et, par ailleurs, il *ne peut pas* et *ne sait pas* être²¹.» Nous retrouvons chez Clément un semblable dispositif modal conflictuel. D'abord modalisé par un *vouloir-être* et un *devoir-être*, ce sujet dysphorique veut se conjoindre à son objet travail et n'accepte aucun changement: «Quèque chose qui sera pas de mon métier, ça m'intéresse pas» (p. 55). Cette obstination cohabite en même temps avec la conscience de l'impossibilité; l'ancien typographe sait bien «qu'il n'y a plus de job» (p. 55). Aussi ne tente-t-il plus de récupérer l'objet-valeur perdu soulignant ainsi le caractère irrémédiable du malheur qui le frappe. Son *savoir-ne-pas être* qui relève de la dimension cognitive l'amène à présentifier le passé sous forme de simulacre et à le confronter avec la situation présente marquée d'une absence. Le thème d'un passé euphorique pris en charge par des figures aussi différentes que l'atelier, la «job», les «chums», le piano et les beaux livres s'avère d'une très grande efficacité. En plus de «recueilli[r] les modalisations de l'être du sujet²²», la disposition doit prendre la forme d'une compétence nécessaire à la transformation passionnelle. Nous savons que «la capacité à opérer des présuppositions apparaît [...] comme une propriété du sujet passionné, comme une composante de sa compétence thymique²³.» Le personnage de Clément connaît cette phase de potentialisation qui précède la réalisation passionnelle et qui l'amène ici à douter de sa propre valeur. Il se sent comme «un cadavre dans un dépotoir» (p. 61) et son discours exprime de manière obsessionnelle cette tendance dépréciative, qu'il soit en présence de sa femme ou

20. *Ibid.*

21. Algirdas J. Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 73.

22. Jacques Fontanille, *loc. cit.*

23. Algirdas J. Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 278.

avec Rose, la serveuse de bar. Ainsi habité par un sentiment de nullité, le sujet passionnel devient incompetent pour accomplir certaines performances. Il éprouve par exemple le besoin d'écrire à sa femme mais ne parvenant pas à formuler sa pensée, il hésite, biffe certains mots et va même jusqu'à raturer tout son texte²⁴. Par contre, une «opération disposante» lui permet de dire ce qui le hante: à Florence qui scrutant pour lui les offres d'emploi a osé pointer celle de livreur dans une pizzeria, il répond: «C'est comme ça que tu me vois astheur!» (p. 80). La position que ce sujet passionnel se donne dans son imaginaire assure donc la prévisibilité de son comportement et, de ce fait, le qualifie pour le désespoir.

Pour connaître une transformation passionnelle liée à l'indifférence, Sara doit aussi vivre une quête disposante. Sa constitution repose surtout, on l'a vu, sur la fascination exercée par l'ordinateur, plus particulièrement en l'absence de sa mère. Pour que cet état mène à la passion de l'indifférence, il faut une disposition bien précise. Reprenant la formule de Jacques Fontanille qui affirme que «pour être considéré comme courageux, il faut connaître la peur, ou au moins avoir une conscience minimale du danger²⁵», nous pouvons dire que pour devenir indifférent, le besoin de l'autre doit d'abord être vivement ressenti par le sujet passionnel. Sara se présente comme un sujet «modalement pluriel»; son *vouloir-être* se heurte à un *ne-pas-pouvoir-être*. Lorsqu'elle renonce à ses jeux, ses désirs d'être prise en considération par les autres sont très marqués, d'autant plus que ces gens qui l'entourent sont là avant tout pour s'occuper d'elle. Parfois, ses besoins tiennent à peu de choses: elle demande par exemple qu'on lui apporte certains livres ou des carrés aux dattes ou encore qu'on s'abstienne d'inscrire au menu ces mets congelés que sa mère déclare mauvais pour la santé. Parfois, ils concernent des besoins essentiels comme celui d'être écoutée ou celui plus pressant d'avoir un partenaire de jeu. Mais ce sujet du *vouloir* bute souvent contre un «état

24. Une didascalie extradiologique qui révèle le contenu de la lettre en même temps qu'elle précise l'attitude du personnage est ainsi rédigée: «Clément écrira: "Ma chère Florence", il biffera le mot "ma", puis les trois mots, qu'il remplacera par "Florence". Il ajoutera: "Je suis un homme fini." Il biffera plusieurs fois le mot "homme", encadrera puis biffera le mot "fini" et raturera finalement tout son texte» (p. 56). Une telle indication scénique rend presque visible cet effacement du sujet dialogique par le sujet passionnel dont parle Denis Bertrand dans «L'énonciation passionnelle. Étude de cas», (*Actes sémiotiques. Bulletin*, vol. IX, n° 39, 1986) qui démontre, en se servant d'extraits des *Lettres de la religieuse portugaise*, comment le passionnel parvient à «réorganiser à son profit l'ensemble du processus discursif» (p. 46).

25. Jacques Fontanille, «Le schéma des passions», *loc. cit.*

de choses impossible à modifier. Ainsi, sa quête d'identité rattachée à la période de l'adolescence n'est pas facilitée par ses trois gardiennes qui changent son nom à leur convenance. Muriel lui dit bien innocemment: «Dans le fond, tu t'appelles Marie Ravelle. Ta mère le sait pas mais c'est pas grave, c'est entre nous» (p. 29); Florence de son côté préfère la nommer Marie-Sara parce que, dit-elle, «Sara, ça fait "rat" [...] c'est laid» (p. 141) tandis qu'Almira la désignera la plupart du temps par «paloma» ou par «palomita». Sara se dédouble aussi en un sujet passionnel dans la mesure où elle se voit, dans son imaginaire, en conjonction avec l'univers des adultes. Mais la réalité est autre et l'enfant, envahie dans sa propre maison, devient une présence dérangement pour Jean-François et Muriel. Les deux amoureux s'embrassent et discutent de choses personnelles; à la question de Sara qui, «agglutinée à eux» (p. 36), s'informe de ce dont ils parlent; ils répondront brutalement: «De rien! Ça te regarde pas» (p. 37). Si encore on considérerait son intelligence! Mais non! On lui raconte des mensonges et des histoires aliénantes; tant celle de la maniaque d'Outremont que celle du commando «Antigone» ou celle de la bataille impliquant «un groupe de l'Âge d'or et des fauteuils roulants» (p. 124) révèlent à quel point on sous-estime ses capacités intellectuelles. Sara est donc partagée entre un *vouloir-être*, un *ne-pas-pouvoir-être* et aussi un certain *savoir-être* puisqu'elle se plaît à dire que Muriel et Jean-François viennent chez elle «pour baiser» (p. 122). Lorsque son ancienne «nounou» se manifeste à son tour, Sara lui attribue ce titre de «gardienne préférée» (p. 70) dont elle s'était déjà servi pour qualifier Muriel (p. 34). Enfin quelqu'un pour s'occuper d'elle, lui faire des massages et lui raconter des histoires! Mais la disponibilité de l'immigrante analphabète et sans abri sera finalement aussi réduite que celles de Muriel et de cette dernière gardienne, Florence, profondément perturbée par l'état dépressif de son mari Clément. Sara n'a plus qu'à trouver refuge auprès de son ordinateur; ni les adultes, ni les amies ne peuvent combler son besoin de présence. Ce sujet pathémique est tout à fait disposé à connaître la pathémisation.

Pour Fontanille, la disposition — comme la constitution d'ailleurs — peut apparaître «soit sous l'aspect d'une opération disposante, soit sous l'aspect d'un état disposé²⁶». Ainsi l'état «assoiffé de présence» de Sara procède d'une structure actantielle à cause des interventions de différents actants, notamment les trois femmes qui se retrouvent justement chez elle pour la «garder». L'état «dépressif» de Clément repose au contraire sur l'intra-actantialité puisque ce sujet possède la

26. *Ibid.*

capacité de se dédoubler, dans son imaginaire, en un sujet perdu à l'avance, ou plus concrètement, en un « homme fini » (p. 56).

3. Pathémisation et émotion

Le sujet passionnel maintenant « disposé » entre dans la phase d'accomplissement de la passion. Au cours de la pathémisation, il découvre que son bouleversement antérieur était fondé. La réalisation de la passion s'accompagne généralement de l'émotion qui donne la parole au corps et qui s'exprime par des manifestations variées : nau-sée, rougeur, larmolement, rire convulsif, etc.

Clément acquiert la certitude de sa nullité et connaît le désespoir lors d'une crise qui se déroule en deux temps. Il découvre d'abord le contenu de la fameuse lettre qu'il garde cachetée dans sa poche depuis le début de la pièce, un chèque du Bien-être social au nom de Clément Tremblay. Cet objet figuratif le pathémise sur le champ; la réaction émotive ne se fait pas attendre : « il blêmit » (p. 90) et s'empresse de téléphoner à sa femme. Son état dysphorique se traduit alors par l'effacement presque complet du sujet du discours dans l'énonciation; il ne fait qu'insister pour que Florence ne raccroche pas (p. 98). Sa visite sur la rue Durocher contribuera à le « passionner » encore davantage. En effet, alors que son mari paniqué semble vouloir se confier, Florence compte les mailles de son tricot. Au moment où, s'apercevant de son erreur, elle voudra le faire répéter, il sera trop tard. Clément sait désormais qu'il ne vaut plus rien; sa période d'oscillation thymique est terminée. S'il accepte d'écouter avec Florence le « Va Pensiero », son air absent et douloureux (p. 116) ne présage plus rien de bon. De retour à Rosemont, il fait brûler son chèque de Bien-être social dans un mouvement de fidélité aux valeurs qui lui sont refusées et quitte la scène pour mettre fin à ses jours.

Pouvons-nous vraiment parler de réalisation de la passion de l'indifférence dans le parcours de Sara? Fortement disposée à vivre une crise passionnelle parce que personne ne s'intéresse vraiment à elle, l'enfant de douze ans ne semble pourtant pas connaître de détresse véritable et, partant de là, ne traverse pas de crise passionnelle proprement dite. Un effet pathémique lié à l'indifférence se manifeste cependant par petites touches. Sara refuse d'aider Almira à se trouver un emploi par le biais des « petites annonces », se ferme aux confidences de Florence et accueille froidement Clément qui envahit son espace; elle ira même jusqu'à raconter à Jean-François une attaque inventée de toutes pièces dont elle aurait été l'objet (p. 97). L'indifférence affichée par son entourage lui sert donc de modèle;

installée devant son ordinateur avec les écouteurs bien fixés sur les oreilles, elle « donne l'impression d'être totalement absorbée par son jeu et sa musique » (p. 108). Il va sans dire que ce sujet n'exprime aucune souffrance apparente. Bien plus, un déséquilibre passionnel lié à un manque de constance dans le comportement diffuse encore davantage l'effet de sens relié à l'indifférence. Alors qu'on pourrait s'attendre à une réaction négative parce qu'une tempête retient tout ce monde chez elle, Sara se réjouit au contraire et en profite même pour solliciter encore une fois un partenaire de jeu. Elle réagit à peine au refus qu'on lui oppose, se contentant simplement d'aller « bouder aux toilettes » (p. 134) plutôt que d'entrer dans une violente colère ou de sombrer dans un profond chagrin. Au moment où survient la panne d'électricité, elle connaît un nouveau dérèglement de conduite; l'euphorie la gagne et le caractère inusité de cette « chandeleur » improvisée qui abolit les distances entre les gens lui plaît visiblement. Au retour de la lumière, un « gosh » (p. 171) réprobateur exprime sa déception. Le lendemain pourtant, une attitude corporelle suggère très nettement que son indifférence a repris le dessus. Voyant Florence revenir au salon toute prête à faire face à la vérité concernant son mari, Sara, « install[e] son walkman » (p. 181) signifiant, par cette réaction physique observable de l'extérieur son désir de n'écouter que ce qui lui plaît.

Avec la phase de pathémisation, les deux personnages principaux cessent de s'inscrire dans des parcours parallèles. Le désespoir de Clément participe d'une logique strictement pathémique; la tendance dépréciative du sujet trouve sa justification, *a posteriori*, avec la certitude de n'être plus qu'un bénéficiaire d'aide sociale. En comparaison, le parcours de Sara n'obéit pas à la même rigueur. Son état disposé qui se caractérise essentiellement par un besoin de présence ne supporte aucune explication rétrospective. En effet, ce sujet pathémique en butte à l'indifférence des autres, ne connaît la stabilité phorique ni dans la sollicitude, ni dans cette indifférence que sa fascination pour l'ordinateur laissait pourtant présupposer.

4. Moralisation

La moralisation, phase finale du parcours pathémique du sujet, repose sur une évaluation externe des manifestations sensibles dues à l'émotion. L'actant évaluateur, l'un des partenaires du sujet passionnel, juge « non seulement une certaine manière de faire ou d'être, mais aussi une certaine manière d'être passionné²⁷ » (p. 164). Son jugement

27. Algirdas J. Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 168.

moral sanctionne de façon positive ou négative la conjonction du sujet thymique avec l'objet.

Bien avant la transformation passionnelle de Clément, Florence se posait déjà comme actant évaluateur. En effet, sensible à l'évolution pathémique que connaît son mari, elle s'en inquiète au plus haut point. Il lui arrive même de souhaiter qu'il l'accompagne dans ses périodes de garde chez Sara. Quand il lui rend visite sur la rue Durocher et qu'elle l'interrompt pour compter les mailles de son tricot, son comportement évoque celui d'une criminelle: «J'aurais pas dû couper... Mon doux seigneur!» (p. 115). Cette vive réaction à une façon de faire qui dans toute autre configuration, aurait été neutre, la révèle consciente du style «hésitant» de son mari et d'une certaine disposition au désespoir qu'elle remarque chez lui. Devant l'impossibilité de le rejoindre, aussi bien pendant la panne d'électricité que le lendemain matin, elle connaît un dédoublement imaginaire et comme en un simulacre, se représente tout ce qui se passe du côté de chez Clément. Elle n'aura donc pas besoin d'entendre les témoignages de Jean-François et de Muriel qui se sont rendus sur les lieux. Grâce à son intelligence pathémique, elle sait toute la vérité et juge l'ensemble des comportements du désespéré: «je le savais, dans le fond, ça devait arriver» (p. 181). Son discours moral témoigne alors d'une connaissance de l'univers passionnel convoqué. En véritable sémioticienne intuitive, elle remonte le parcours passionnel de Clément dont elle perçoit toutes les étapes antérieures et porte finalement un jugement sur la manière d'être passionné de son mari. Maintenant que sa stabilisation phorique est acquise, elle adopte une conduite découlant de cette évaluation morale: «Pour le moment, ça va bien. Plus tard je ne peux pas dire comment je le prendrai [...] Mais pour le moment, ça se passe bien. Tout est sous contrôle, mon maquillage est correct» (p. 181). La moralisation représente vraiment la phase finale de la construction de Clément comme sujet désespéré.

Le comportement observable de Sara perçue comme sujet passionnel indifférent se prête bien à une évaluation négative de Florence. «T'as pas vraiment besoin de compagnie, han? T'as l'ordinateur» (p. 107). L'actant évaluateur impliqué dans la configuration passionnelle souligne à quel point l'indifférence figurativisée par l'ordinateur laisse peu d'espace aux valeurs communautaires. Florence en appelle au sens de la mesure quand, juste avant de partir, elle dit bonjour à Sara: «Viens m'embrasser, au moins, Marie-Sara. T'as pas besoin d'avoir peur, c'est pas moi la morte» (p. 183) et elle accompagne ses paroles d'un geste moralisateur qui consiste simplement à glisser les écouteurs dans le cou de Sara avant de la saluer. L'enfant est alors «gênée et profondément émue» (p. 183); cette évaluation négative de

son comportement d'ensemble l'affecte bien inutilement, son émotion ne sera perceptible pour aucun actant. Après le départ de Florence, Sara remet son walkman, allume la télé mais «se tient collée à Muriel» (p. 186) en attendant le retour de sa mère.

Dans son étude intitulée «Les passions de l'asthme²⁸», Jacques Fontanille affirme que la «moralisation du comportement découle directement des effets que produit la crise sur autrui [...] et] que la morale de la retenue a pour objectif principal de limiter la contagion passionnelle²⁹». Or, dans *Chandeleur*, le jugement d'excès porté par l'observateur sur le désespoir de Clément ou sur l'attitude indifférente de Sara valorise aussi, d'une certaine manière, une morale de la mesure. L'évaluateur se fait alors le porte-parole d'une culture et rapporte à une norme un dispositif modal sensibilisé. Dans leur présentation d'un schéma pathémique rattaché à la configuration de l'avarice, Greimas et Fontanille affirment que «l'avare et l'avidé désirent trop fort, [...] le pingre économise de trop petites choses, [...] le vaniteux et l'orgueilleux ont une trop bonne opinion d'eux-mêmes³⁰». La moralisation de Florence s'appuie également sur un motif de l'ordre du «trop» ou du «trop peu». En tant qu'actant évaluateur, elle reproche à Clément d'être trop soucieux de sa propre valeur et à Sara d'être finalement trop peu attentive aux autres. Son jugement moral se saisit donc des comportements observables qui présupposent à leur tour une disposition et une constitution des sujets; il vise aussi à contrôler la contagion passionnelle dans une communauté donnée.

La passion mise en discours est intelligible; le schéma pathémique permet d'en reconstruire la trame logique. J'ai choisi cette voie d'accès pour pénétrer dans l'univers dramatique de *Chandeleur*. Les deux schémas passionnels construits en ciblant les personnages qui s'identifient aux espaces principaux permettent d'avoir une meilleure compréhension du texte. Ainsi, dans le parcours de Clément, la syntaxe du désespoir est respectée et la dimension thymique, surdéterminante. Par contre, la construction de Sara comme sujet indifférent obéit à une certaine logique mais laisse comme en suspens les phases de pathémisation et d'émotion. Sur le plan de la signification globale, une construction aussi différente d'univers passionnels impliquant le désespoir, disposition qui selon Parret³¹ appartient à la classe des

28. *Loc. cit.*, 1989.

29. *Ibid.*, p. 38.

30. Algirdas J. Greimas et Jacques Fontanille, *op. cit.*, p. 166.

31. Herman Parret, *Les Passions. Essai sur la mise en discours de la subjectivité*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1986, p. 80

«passions de la passion» et l'indifférence que nous pourrions peut-être qualifier de «passion de la non-passion», entraîne un déséquilibre important surtout quand le personnage à peu près dépourvu de programme et d'intentions appartient à l'intrigue principale du texte.

Clément vit sa passion jusqu'au bout. Il envahit l'espace d'Outremont en y épandant son état d'âme et en suscitant chez Muriel, Jean-François, Almira et Florence un mouvement final vers son propre espace, celui de Rosemont. Si, comme le dit Anne Ubersfeld, «la structure de presque tous les récits dramatiques peut se lire comme un conflit d'espaces, ou comme la conquête ou l'abandon d'un certain espace³²», celle de *Chandeleur* tend plutôt à montrer que l'investissement très prometteur fait par Clément de l'espace de Sara ne parvient tout simplement pas à dynamiser son principal occupant. Il en résulte une lourde absence d'unité dramatique qu'avait dénoncée la critique savante citée au début de ce travail. Sans être un personnage réussi puisque son désespoir ne parvient pas à susciter chez Sara une crise passionnelle supérieure ou tout au moins comparable à la sienne, Clément demeure, à mes yeux, le personnage principal de *Chandeleur*. Son désespoir présent à plus petite dose chez Jean-François et Muriel, les jeunes sans emploi, chez Florence qui «vient de pleurer» (p. 21) au moment où s'ouvrent les rideaux et chez Almira, l'immigrante analphabète et sans abri qui cache sous son gilet «une énorme ecchymose» (p. 73), s'inscrit dans un parcours reconnaissable, intelligible et complet.

Francine Noël a vraiment écrit une pièce du désespoir. Nous pourrions même dire que Sara réagit à cette passion dominante dans la mesure où l'indifférence de la jeune adolescente à l'absence de sa mère ou au manque de considération des adultes, représente la résistance passive et peut-être désespérée d'une génération happée par le «cul-de-sac existentiel qui [la] guette au sortir de l'enfance³³».

32. Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, édition augmentée, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1982, p. 160.

33. André Dionne, «Le théâtre qu'on joue. Chandeleur de Francine Noël au Théâtre d'aujourd'hui», *Lettres québécoises*, n° 42, été 86, p. 49.