

## Pourquoi *Le chien* nous émeut-il?

Pierre Raphaël Pelletier

Numéro 76, mars 1994

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/42207ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

### Éditeur(s)

Les Éditions l'Interligne

### ISSN

0227-227X (imprimé)

1923-2381 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

### Citer cet article

Pelletier, P. R. (1994). Pourquoi *Le chien* nous émeut-il? *Liaison*, (76), 20–30.



## POURQUOI LE CHIEN NOUS ÉMEUT-IL ?

Pourquoi... soudainement, une œuvre d'art nous traverse de bord en bord ? Une peinture devient un monde à nos yeux, bonheur, malédiction, toison d'or de nos perceptions. Pourquoi ? Et *L'Amant* de Marguerite Duras... Pourquoi cette séduction, cet éclat de la voix qui nous captive, nous envoûte, nous entraîne dans ce genre d'écriture exacerbée, dénudée ? Pourquoi ces œuvres aux déroulements insoutenables en provenance de tous les médias, qui nous poussent à la limite du je connu, qui nous font don de nous-mêmes bien avant nos intelligences qui, trop souvent, nous distancent inutilement de tout ? Il en va de même du *Chien* de Dalpé. Il a envahi de façon poignante l'espace de lieux théâtraux à Québec, Sudbury, Ottawa, Montréal, Winnipeg, Toronto. Et *Le Chien* le fera de nouveau ailleurs, plus tard, loin d'ici, vous verrez... Oui, nous verrons alors que les langages de rage du *Chien* continueront à nous déranger, à nous menacer. Mais pourquoi ?

### POURQUOI LE CHIEN POGNE-T-IL ?

Pourquoi ce texte de Dalpé, comme nul autre texte qu'il a précédemment cosigné, cette pièce en un acte, à l'intrigue qui n'a rien de bien original ?<sup>1</sup> Je vous dirai tout de go que *Le Chien* nous émeut et nous émouvra encore longtemps parce que c'est une œuvre réussie (du moins au niveau de l'authenticité et de l'intensité du texte); c'est-à-dire, une œuvre qui arrive à communiquer les émotions des personnages dans une forme qui ne peut être tournée autrement.<sup>2</sup>

Bien, me direz-vous, mais il y a aussi des œuvres médiocres qui pognent autant,

comme si elles étaient des œuvres essentielles à nos vies. Eh oui, c'est juste. Hélas ! Il y a beaucoup de films, de livres, par exemple, dans la culture occidentale massifiée, manipulée par les médias électroniques surtout, qui s'imposent avec force et qui se présentent à nous avec des airs de grandeur et de magie.<sup>3</sup> Le marketing est souvent la ruse du marché qui fait miroiter une valeur d'usage, même si elle est absente, au profit d'une valeur d'échange. Mais heureusement, et contrairement à une œuvre réussie, ces œuvres médiocres ne durent jamais bien longtemps. Et si elles durent, c'est plutôt comme un fait sociologique qui garde en inventaire la bêtise et/ou l'insensibilité et/ou la mièvrerie de telle époque ou telle mode. Beaucoup d'œuvres contemporaines d'ailleurs connaîtront probablement ce sort et serviront de points de référence et/ou d'analyse à plusieurs sciences humaines qui s'en délecteront pour faire valoir les méfaits de certaines idéologies. Quant à l'œuvre réussie, nous pouvons dire que plus elle est réussie, plus elle trouve preneur, non seulement dans sa culture d'origine mais aussi dans d'autres cultures et, à la limite, si c'est une œuvre de génie, dans la culture universelle (je pense ici aux œuvres de Molière, de Cézanne, de Sophocle, de Genet, de Céline, etc.).

Or, à l'horizon de ces petites observations que je vous donne en vrac, on voit poindre le temps comme seul juge crédible de la valeur d'une œuvre. Seul le temps nous dira si l'œuvre ou une partie de l'œuvre est réussie (*dixit* le philosophe que je paraphrase gaiement; est-ce bien Aristote qui disait cela ?). Et si l'œuvre dure, elle



grandira à travers les significations, les symboles qu'elle aura fait surgir. En ce qui a trait au *Chien*, tout ce que l'on peut dire pour l'instant, c'est que ce texte se porte bien depuis sa naissance.<sup>4</sup>

Mais il me semble qu'il peut être possible de dire plus, d'aller plus loin dans le sens de la question «Pourquoi *Le Chien* nous émeut-il ?»

Goldmann (de par ses travaux principalement inspirés par Georg Lukacs) a identifié et longuement expliqué comme étant une «vision du monde»; qui fera en sorte que l'œuvre qui exprime cette vision du monde (système de pensée, si vous préférez) créera un lien unique (une homologie de structure) avec un sujet collectif, un sujet trans-individuel, un groupe social particulier qui est



Roger Blay  
(le père)  
et Roy Dupuis  
(Jay) dans la  
coproduction du  
Théâtre du  
Nouvel-Ontario  
et du Théâtre  
français du  
Centre national  
des Arts.

Photo :  
Jean-Guy Thibodeau

### QUI EST LE CRÉATEUR ?

*Je* reprends donc en réitérant que plus une œuvre est forte, réussie, de qualité, faite par un auteur de talent — le génie étant assez rare, n'est-ce pas ? —, plus l'œuvre, dans sa valeur intrinsèque, dans son individualité<sup>5</sup>, dans ce qu'elle est objectivement, dans son expression unique d'être là parmi nous, plus l'œuvre réussie est l'œuvre d'une personnalité créatrice; plus l'œuvre de cette personnalité créatrice exprime ce que Lucien

le véritable créateur de cette vision du monde exprimée par l'œuvre.<sup>6</sup>

Selon les croyances rationnelles de ce point de vue, ce genre de vision d'un groupe social donné se trouve exprimé de façon unique dans *Le Chien*. Reprenons cela à la manière de Lucien Goldmann.

L'œuvre d'art est un effort de structuration d'un individu qui cherche à réagir de façon cohérente à des problèmes posés





par son action et ses interactions avec le milieu ambiant. L'œuvre devient ainsi l'expression d'une structure mentale et affective, de catégories de conscience (possible ou autre), d'une vision du monde qui s'avère être — même si elle s'exprime par la création d'un individu — la création d'un sujet collectif qui, souvent par un processus lent et difficile de plusieurs générations, a su répondre de façon globale à sa situation dans le monde en relation avec d'autres groupes sociaux. Ces derniers peuvent être extrêmement homogènes, dont les fameuses classes sociales, si l'on tient à tout prix à s'en tenir à ce concept qui correspond à une période précise de l'histoire.

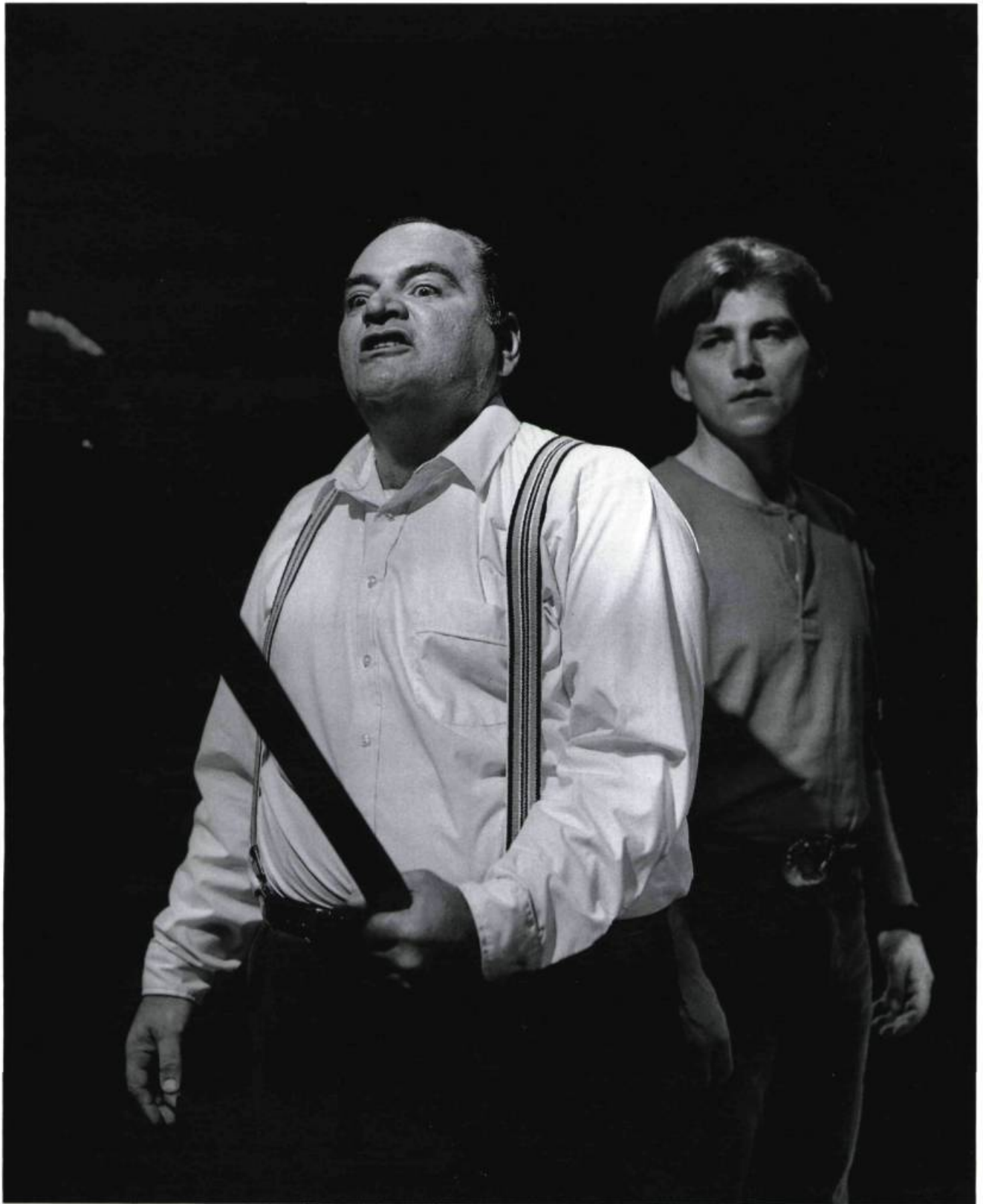
Autrement dit, c'est ainsi que, par le médium (l'élément de son art), par le moyen de sa sensibilité et de son intelligence plus ou moins hors du commun, une personnalité créatrice arrive à donner une synthèse (une conscience) qui correspond aux réalités, à l'histoire d'un groupe social qui, radicalement, se révèle à l'analyse comme étant le véritable sujet créateur des catégories de la vision du monde et, par conséquent, de ce qui fait la cohérence, l'originalité, la force de l'œuvre. Ainsi, le véritable sujet créateur de la vision de l'œuvre d'art, ce n'est pas un sujet individuel, mais un sujet collectif. Étrange paradoxe, n'est-ce pas ? Or, selon les énoncés de ce paradoxe, qu'en est-il du *Chien* ?

#### **SORTIR DE CETTE FIN DU MONDE**

Dalpé crée une œuvre qui campe des personnages enchaînés à un lieu, à la terre autour de laquelle tournent des temps de leurs histoires personnelles misérables. En marge et/ou à la périphérie du village, de la ville, presque dans le milieu de nulle part, pratiquement hors

circuit («Y a pas de construction par icitte... Icite, ça ferme.», *Le Chien*, p. 12), des personnages isolés, dépouillés de tout ce qui fait la joie de vivre, aux mémoires douloureuses, aux images fragmentées, tentent d'exprimer leur désarroi, leur impossibilité à tenir contre cette violence du père déchu qui les mange, les vide de toute énergie, de toute force pour pouvoir sortir de cette fin du monde, de cette mort dans un trou de boue. Seul le grand-père a eu un lien réel, authentique, avec la terre qui lui a donné un véritable lieu de vie, un espoir intégré à un effort réel de développement de société. Et il en fut fier. Quel revers cruel du destin à le voir, lui aussi, dépassé par la vie (le fils à qui il donne la terre meurt prématurément, son autre fils, le père de Jay, est incapable de prendre la relève), à le voir perdre sa terre, morceau par morceau («Mon autre gars est mort pis on a vendu lot par lot, jusqu'à celui-citte, mon premier, qu'on a vendu à l'église pour le cimetière», *Le Chien*, p. 36), sa seule raison d'être, d'être membre à part entière d'un monde réel, et à le savoir maintenant enterré au cimetière dont le terrain jadis faisait partie de sa belle terre arrachée à la forêt.

Sans enracinement possible, le père de Jay a perdu sa raison d'être. Marginalisé, dépossédé, le père tourne sa violence contre lui-même, contre les siens, sa femme, sa fille adoptive qu'il viole, contre Jay («c'est comme un feu qui s'allume icitte. Ça me brûle dans la poitrine, pis y faut que je fesse sur queque chose ou sur quelqu'un pour que ça s'arrête», *Le Chien*, p. 50). Cette violence sur place qui creuse un trou pour tous les personnages («un trou de bouette, le même trou de bouette que celui de grand-papa...», *Le Chien*, p. 48) qui semblent ne pouvoir s'en détacher, s'en arracher, fait du père un mort vivant qui



Raymond Bélisle (le père) et Yvon Roy (Jay) dans la production du Théâtre français de Toronto.

Photo : Robert C. Ragsdale



est accompagné dans sa descente aux enfers par un chien<sup>7</sup> lui aussi mort vivant («tout ce qui reste là, c'est une boule de nerfs qui souffre», *Le Chien*, p. 44). Comble d'émotions insupportables de personnages complètement dépouillés de leurs espoirs, la mère, en réaction à la violence qui l'enchaîne elle aussi au trou, ne peut se défendre de ce milieu de mort qu'en haïssant tout, même le soleil, la beauté des arbres («J'haïs toute icitte. Toute. Nomme-le pis je l'haïs.», *Le Chien*, p. 34).

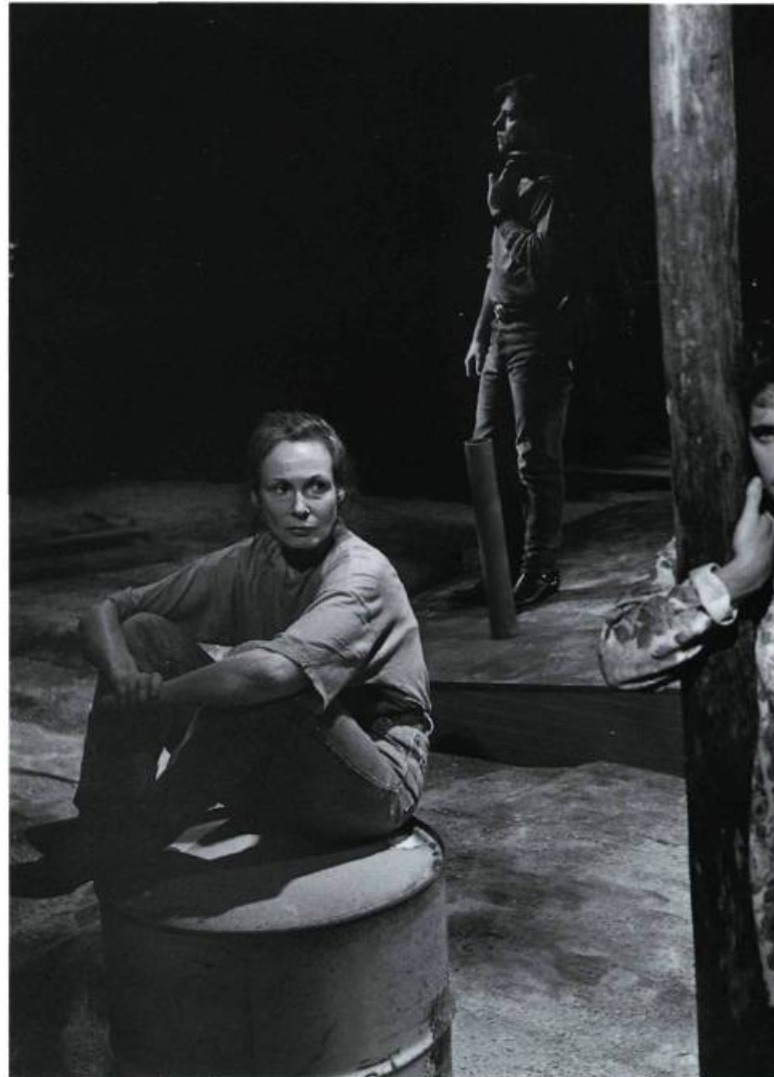
### L'UNIVERS DES ÊTRES EN MOINS

Il me semble assez évident que Dalpé nous donne à voir et à sentir à travers ces personnages diminués, réduits à rien, la tragédie d'êtres isolés, marginalisés, enchaînés à un monde dépassé, d'êtres en moins, qui n'existent même plus sauf par la mort omniprésente qu'ils et elles expriment dans des vies insignifiantes autour de l'abîme. Cela nous renvoie à la vision d'un groupe minoritaire qui se sent dépassé, dépossédé, impuissant, mis à l'écart, réduit à la misère, enchaîné à des valeurs qui ne répondent plus aux exigences d'une société éclatée en pleine mutation accélérée. C'est la tragédie extrême de personnages qui se vident du dedans faute d'une vision d'avenir. C'est l'univers des laissés-pour-compte, des oubliés, des dépossédés de la terre, des êtres humains enchaînés à des discours qui les vouent au néant, au vide social. C'est l'univers des minoritaires du monde.

S'établit ainsi entre les structures psychiques des personnages enchaînés au trou du *Chien* et les structures affectives et mentales des groupes sociaux «minorisés», une relative homologie de structures qui peut expliquer jusqu'à un certain point pourquoi les émotions des personnages du *Chien* bouleversent tant de gens qui vivent, consciemment ou non, ou qui peuvent imaginer la vie

difficile, si souvent invivable, de groupes minoritaires déchus ou tenus pour tels dans des situations historiques injustes.

Certes, on pourrait dégager davantage l'homologie relative de structures entre la vision du monde élaborée par les groupes minoritaires et la transposition imaginaire



Diana Leblanc (la mère), Yvon Roy (Jay), Louise Proulx (le père) dans la production du Théâtre français de Toronto

de cette vision du monde (d'un sujet collectif) dans l'univers du *Chien*. On pourrait pousser plus loin l'analyse pour montrer les liens entre la structure globale (les catégories) du *Chien* comme œuvre et les sous-structures de l'œuvre dans les



dialogues de la pièce, la langue utilisée par l'auteur faisant ainsi jouer le double processus de l'explication (l'intégration de l'œuvre au milieu socio-politique) et de la compréhension interne de l'œuvre dans les perspectives d'une pensée structuraliste génétique.<sup>8</sup> Mais qu'il suffise, en ce qui nous concerne, de baliser les voies de



), Rhéal Guévremont (le grand-père) et Raymond Bélisle  
 photo : Robert C. Ragsdale

cette approche afin de faire sentir la force du processus d'identification à la dépossession, à l'enchaînement des personnages du *Chien* et à notre propre dépossession, notre propre enchaînement de minoritaires reliés à des réalités socio-

historiques qui nous diminuent, nous réduisent au malheur, nous marginalisent, et ce, parce que... parce que nous ne sommes pas assez nombreux, pas assez forts, pas assez fins, etc. (il y a des moments où la discrimination est si absolue et si certaine d'elle-même...).

En saisissant l'ampleur immédiate du contenu, du donné, de l'aliénation reformulée dans *Le Chien* grâce à des personnages profondément aliénés dans leur trou — le contenu devenant ainsi forme du *Chien* —, les subjectivités concrètes du *Chien* s'érigent en un universel concret<sup>9</sup>, en une communauté de subjectivités qui cherchent à se libérer, donnant ainsi une aura universelle à Jay qui est l'incarnation la plus pathétique de ce besoin ultime de libération ressenti par tous les humains.

#### LE PATHOS DE LA LIBÉRATION

D'ailleurs, du moment, dans *Le Chien*, où Jay tue son père (déjà mort), accomplissant ainsi son destin comme héros tragique universel, Jay devient du coup transfiguration de la libération des forces de la vie contre la mort, d'Éros contre Thanatos. Et nous plongeons ainsi en plein cœur des dimensions mythiques du *Chien*.<sup>10</sup> Mariel O'Neill-Karch a déjà soulevé cette possibilité d'interprétation du *Chien* en nous rappelant les rapprochements qu'a tracés Anne Ubersfeld entre espace et psychisme, entre l'espace scénique et un vaste champ psychique où déferlent les forces du moi divisé, malheureux. Brigitte Haentjens a très bien compris les enjeux mythiques du *Chien* en misant sur la dimension hautement symbolique du trou dans sa mise en scène. Et le positionnement des personnages dans leurs mouvements, les uns par rapport aux autres, s'articule en fonction de cette réalité incontournable.<sup>11</sup>

Or, dans les dimensions mythiques du *Chien*, Jay apparaît comme la figure





centrale du mythe de la libération. Espèce de héros tragique modernisé, Jay retourne à ce lieu, à cet espace originaire d'où il n'a pu s'arracher malgré sept années d'absence. Ce trou, ce manque terrible, demeure toujours en lui. Il se retrouve piégé au sein d'une vrille temporelle, d'une réalité multi-dimensionnelle, d'un maëlstrom où les morceaux de vie des uns et des autres virevoltent, tournoient autour de sa vie et de ses confrontations avec son père enchaîné à un trou, à un abîme, à la mort. Le chien, qui est déjà mort, préside — comme symbole d'une force primitive omniprésente tout au long de la pièce par ses grognements, aboiements, jappements, hurlements — à l'avance inexorable des rites initiatiques de la mort, du *Chien*, dans ce qui peut être vu et conçu comme un intense

monologue d'intériorités éclatées.

Le père, qui lui aussi est déjà mort, devient l'image fantomatique de Thanatos, de la violence de la mort qui martyrise, torture les vivants, les humains, Jay et les siens, sa sœur adoptive, sa mère. Le mal de Thanatos est profond puisqu'il habitait déjà le grand-père de Jay qui avait tué pour rien un jeune soldat allemand alors qu'il aurait pu éviter le pire en ne tirant pas. Ayant transgressé ainsi les forces de la vie (Éros), le grand-père perd sa terre, son espace de libération, son lieu de sommeil éternel. Mais malgré son erreur fatidique, le grand-père a toujours cru à sa terre, à son identité, à son appartenance, à un monde où il avait une place et c'est ce qui le sauve. Fort de cet espoir d'être un jour lui aussi à

## ITINÉRAIRE DE LA PIÈCE *LE CHIEN*, DE JEAN MARC DALPÉ

septembre 1987	Québec Montréal	Mise en lecture de Brigitte Haentjens à l'Implanthéâtre (Québec) et au Centre d'essai des auteurs dramatiques (Montréal).
24-27 février 1988	Sudbury	Coproduction du Théâtre du Nouvel-Ontario (TNO) et du Théâtre français du Centre national des Arts (CNA), mise en scène de Brigitte Haentjens.
3-26 mars 1988 1 <sup>er</sup> et 2 avril 1988	Montréal	Salle Fred-Barry, coproduction du TNO et du CNA, mise en scène de Brigitte Haentjens.
7-9 avril et 15-17 avril 1988	Ottawa	L'Atelier du CNA, coproduction du TNO et du CNA, mise en scène de Brigitte Haentjens (présentation dans le cadre de Contact ontariois).
été 1988	Toronto	Lecture de la version anglaise au Factory Theatre.
17 novembre- 4 décembre 1988	Toronto	Factory Theatre, traduction anglaise de Maureen Labonté; coproduction du TNO et du Factory Theatre, mise en scène de Brigitte Haentjens.
décembre 1988	Montréal	CINARS, coproduction du TNO et du CNA, mise en scène de B. Haentjens.
26 mai-1 <sup>er</sup> juin 1989	Montréal	Festival des Amériques Coproduction du TNO et du CNA, mise en scène de Brigitte Haentjens.
octobre 1989	Limoges France	Festival international des Francophonies Coproduction du TNO et du CNA, mise en scène de Brigitte Haentjens.
21 octobre 1989	Sudbury	Coproduction du TNO et du CNA, mise en scène de Brigitte Haentjens.
juin 1990	Saint-Boniface	Mise en lecture de Claude Dorge, Cercle Molière.
10-24 octobre 1993	Toronto	Canadian Stage, production du Théâtre français de Toronto, mise en scène de John van Burek.
11-13 novembre 1993	Ottawa	Production étudiante, Univ. d'Ottawa, mise en scène de Greg Holzchuch.
1 <sup>er</sup> -11 décembre 1993	Saint-Boniface	Production du Cercle Molière, mise en scène de Christian Molgat.



sa place, Jay transforme le vieux Luger allemand (que le grand-père lui avait donné), arme de crime, en arme d'expiation. Le fusil qui passe des mains du père de Jay à celles de Jay plusieurs fois au cours de leur affrontement finit par devenir le symbole du feu, de la lumière, de la conscience qui neutralise les fantômes du chien et du père et libère les personnages du *Chien* de leur enchaînement à la mort, au trou, à l'abîme. Les forces du moi de Jay se recentrent dans un temps qui devient cris

un vide, une absence de vérité, une absence de vision. Jay, en héros tragique, libère les siens des chaînes qui les liaient à la mort, à une vision du monde qui n'est plus. Ce faisant, cette libération devient enchaînement à l'effrayante liberté de créer, de devenir immortel.<sup>12</sup>

Jay devient ainsi le héros tragique de la double contrainte<sup>13</sup>, de toute libération, de toute liberté, de ce que Kundera a merveilleusement compris et exprimé mieux que quiconque en parlant de



Marthe Turgeon  
(la mère) et  
Roy Dupuis (Jay)  
dans la coproduction  
du Théâtre du  
Nouvel-Ontario et  
du Théâtre français  
du Centre national  
des Arts.

Photo :  
Jean-Guy Thibodeau

de Jay dans un espace au présent. Les cris impérieusement irrépressibles de Jay («Câlice ! Câlice ! Câlice ! Pis moé ?», *Le Chien*, p. 62), complètement bouleversé par le meurtre symbolique du père — qui, en réalité, est la mise à mort d'une vision dépassée de la réalité qui les tuait tous et toutes —, annoncent de façon terrible les cris d'une libération qui débouche sur

«l'insoutenable légèreté de l'être», c'est-à-dire soit la légèreté de l'être libre, de ce flottement d'être libre, de ce détachement qui n'a de prise sur rien; soit de ce poids d'être libre (aussi insoutenable que celui de la légèreté), parce que nous devenons cette liberté-là, cette impossibilité, à être autre chose que ça.<sup>14</sup> En tentant de répondre à la question





«Pourquoi *Le Chien* nous émeut-t-il ?», nous pourrions continuer à éplucher *Le Chien* en cherchant à montrer comment cette œuvre est tout à fait conforme à la conception de la pratique artistique telle qu'esquissée par Gregory Bateson.<sup>15</sup>

«On ne peut pas ne pas communiquer» et l'art est une forme de communication. C'est précisément cette conception de l'art, de la pratique artistique comme communication expressive ou comme dynamique énonciatrice des niveaux de conscience et des relations de ces niveaux de conscience qui fait du *Chien* une œuvre à double résonance. Elle fascine d'abord par cette voix de rage et de détresse, par cette voix aux tons, aux modulations de tous les personnages, par cette voix constituée des consciences des personnages pris les uns dans les autres. La seconde résonance est celle d'une œuvre qui, comme toute œuvre réussie impossible à saisir complètement, est pratiquement un paradigme d'interprétations né de la richesse d'un monologue intérieur (celui de Jay) composé d'intériorités diverses, de temps aux résonances complémentaires qui font partie d'une vrilte temporelle : temps d'affrontement, temps de paix désirée, temps de mort, temps de présence, temps chronologique (passé, présent, avenir). C'est particulièrement à ce niveau d'analyse que l'œuvre devient pratiquement inépuisable de sens.<sup>16</sup>

### **L'ÉMOTION ACTUALISÉE PAR UNE IMAGINATION CRÉATRICE**

Somme toute, quoi qu'il en soit des pistes d'analyse mentionnées dans ce texte, je continue à croire et à penser que nulle analyse, nul schéma conceptuel d'interprétation — aussi global soit-il et peu importe la tradition de pensée qui la sous-tend — ne peut épuiser la richesse de

l'œuvre. Cette dernière demeure avant tout la réalisation dans des matériaux — depuis les sons, les images et les mots jusqu'aux corps (dans la danse, par exemple), aux pigments et à l'acier — d'une émotion première qu'actualise une imagination créatrice dont la totalité des expressions possibles n'est limitée que par la mort de la personne qui crée (ou les succédanés de la mort, comme la folie).

L'individualité créatrice d'une œuvre (quasi-sujet), comme de celui ou de celle qui la crée, est la matière même de la pratique de notre liberté qui crée un monde nouveau à chaque fois que la création se crée. Cette individualité créatrice de l'œuvre, de la personne qui crée, est radicalement à l'origine, à la source même d'une conscience possible, poussée à l'extrême (la métaphore du cri), d'une vision du monde qui peut correspondre à celle d'un groupe social donné, mais cette vision du monde ne voit le jour que grâce à la libido, à l'Éros, à la pulsion de vie, à l'imagination créatrice de la personne qui crée, de cette personne-là et non pas d'une autre; et cette unicité privilégiée stratégique de l'individu créateur qui est déterminante dans toute création réussie ne peut être attribuée à un sujet collectif, à un groupe social, à un sujet trans-individuel. En terme pratique, cela veut dire, par exemple, que Sartre, Camus, etc. peuvent traduire la pensée existentialiste qui correspond à tel groupe social, à telle période de l'histoire, après la Seconde guerre mondiale, mais les catégories mentales et affectives de cette pensée ne peuvent traduire ni expliquer l'originalité des œuvres de Sartre et de Camus, qui ne sont pas interchangeables.

Or, l'individualité créatrice d'une œuvre est bien plus le fruit d'une imagination créatrice qui fonde la pratique irréductible de la création artistique. Et comme la créativité est l'étoffe même de la liberté



humaine, nous sommes condamnés à la liberté.

*Le Chien* est une œuvre de création. Il s'agit d'une œuvre d'un créateur qui, dans sa sensibilité, transforme les forces vives de la vie — comme toute personne créatrice, d'ailleurs —, en des possibilités d'une imagination créatrice en devenir. Parce que c'est une œuvre de création réussie, *Le Chien* nous émeut et nous émouvra encore. L'émotion créatrice du *Chien*, rendue à son paroxysme dans les cris de Jay à la fin du drame, nous ramène à notre propre émotion créatrice qui nous livre entier, entière, aux exigences d'une libération comme seule pratique possible de nos réalités à venir.

Nous sommes voués à une culture de la libération en tant qu'êtres humains et *Le Chien*, en ce sens, n'a pas fini de nous le rappeler, de nous émouvoir.

Mais qu'est-ce, au juste, que d'être ému ?

Pierre Pelletier

## NOTES

1. Ce que note Mariel O'Neill-Karch dans son excellent essai *Théâtre franco-ontarien : espaces ludiques*, en rappelant les propos de l'auteur; voir p. 140-141.

2. La nécessité d'un contenu qui détermine la forme de telle façon que la dichotomie cartésienne fond-forme disparaît au profit d'un tout intégré, d'une émotion qui se manifeste avec évidence. Ainsi nous le rappelle Herbert Marcuse en citant Lucien Goldmann — «Il n'y a pas de mort, il n'y a que Phèdre mourante.» — dans *La Dimension esthétique*, p. 27.

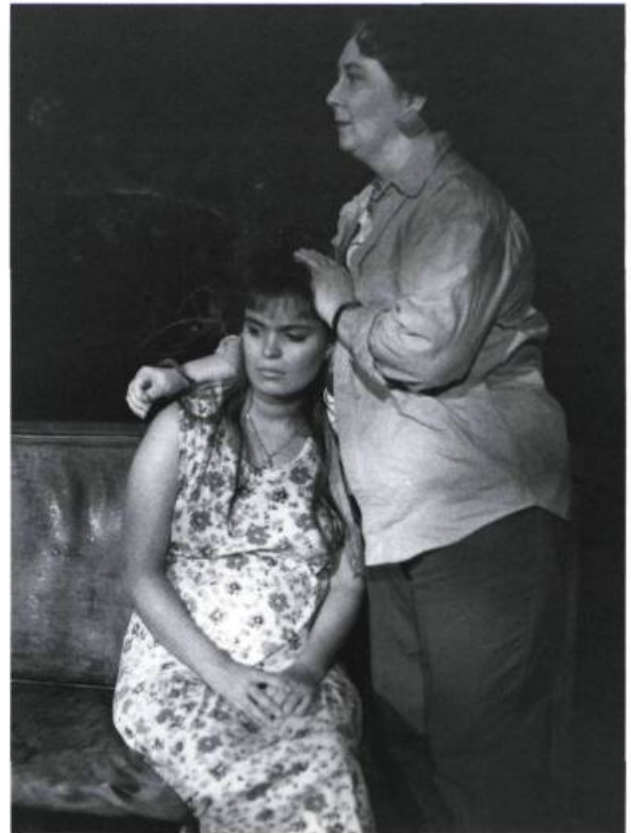
3. «Ce à quoi nous assistons», de dire Jean Boudrillard, «au-delà du matérialisme marchand, c'est à une sémiurgie de toute chose à travers la publicité, les médias, les images. Même le plus marginal et le plus banal, même le plus obscène s'esthétise, se culturalise, se muséalise. Tout se dit, tout s'exprime, tout prend force ou manière de signe...». Voir Jean Boudrillard, *La Transparence du mal*, p. 24-27.

4. Voir encadré de la p. 26.

5. Puisque l'œuvre est un quasi-sujet, comme le laissait entendre Mikel Dufrenne; voir *La phénoménologie de l'expérience esthétique*, tome 1, p. 8 et 9, p. 196 et 197.

6. La pensée de Lucien Goldmann, trop tôt arrêtée dans sa trajectoire, demeure un modèle généreux, ouvert, inventif, de réflexion et d'interprétation de l'œuvre d'art, plus particulièrement des œuvres littéraires. Même si d'aucuns jugent que son discours est aujourd'hui dépassé — ce dont je doute —, certaines de ses grilles d'analyse, même inachevées dans leur déploiement, valent bien les pétarades de certains discours actuels sur l'œuvre d'art. De toute façon, je continue à croire et à penser que toute grille d'analyse aura constamment à être repensée en fonction de l'œuvre d'art qui se projette en avant d'elle-même, toujours inépuisable dans un sens à venir. (Voir de façon plus particulière les ouvrages de Lucien Goldmann qui figurent dans la bibliographie.)

7. Symbole du chien dans *Dictionnaire des symboles*, de Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, p. 239-245. Le chien est un symbole complexe aux fonctions mythiques nombreuses, dont principale-



Irène Mahé (la mère) et Marie-Claude McDonald (Céline) dans la production du Cercle Molière.





ment celle de guide dans la mort. *Le Chien* de Dalpé n'échappe pas à cette symbolique universellement reconnue. Toutefois, l'auteur y ajoute une dimension originale en campant la présence physique du chien par divers bruits de la bête (langages) qui nous lient de façon initiatique à un chien qu'on ne voit pas, mais dont la présence manifeste nous pousse à passer d'un monde visible à un monde invisible.

8. Voir Lucien Goldmann, «Structuralisme génétique et création littéraire» in *Sciences humaines et philosophie*, p. 151-165.

9. Pour parler comme Herbert Marcuse; voir *La dimension esthétique*, p. 22-32.

10. Pour signification du mythe, voir Yolande Grisé, *Le monde des dieux. Initiation à la mythologie gréco-romaine par les textes*, p. 3.

11. Voir Mariel O'Neill-Karch, *Théâtre franco-ontarien : espaces ludiques*, p. 150-151.

12. Voir Rollo May, *The Courage to Create* : «creativity is a yearning for immortality», (p.31); «The creative process... is the struggle to bring into existence new kinds of being that give harmony and integration», p.140.

13. Dans le sens d'un système permanent de contraintes qui produit des conflits, des relations conflictuelles de liberté; voir Gregory Bateson, *La Nouvelle Communication*, p. 41.

14. «Le plus lourd fardeau est donc en même temps l'image du plus intense accomplissement vital. Plus lourd est le fardeau, plus notre vie est proche de la terre, et plus elle est réelle et vraie... En revanche, l'absence totale de fardeau fait que l'être humain devient plus léger que l'air... qu'il s'éloigne de la terre, que ses mouvements sont aussi libres qu'insignifiants.» Milan Kundera, *L'Insoutenable Légèreté de l'être*, p. 11.

15. «Artistic skill is the combining of many levels of mind-unconscious, conscious and external — to make a statement of their combination», Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, p. 464.

16. «It is this — the complex layering of consciousness and unconsciousness — that creates difficulty when we try to discuss art...», Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, p. 134.

## BIBLIOGRAPHIE

Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, New York, Ballantine Books, 1985.

Gregory Bateson et al, *La Nouvelle Communication*, textes recueillis et présentés par Yves Winkin, Paris, collection Points, Seuil, 1981.

Jean Baudrillard, *La Transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Éditions Galilée, 1990.

Jean Chevalier et Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Éditions Robert Laffont et Éditions Jupiter, 1982.

Jean Marc Dalpé, *Le Chien*, Sudbury, Éditions Prise de parole, 1987.

Mikel Dufrenne, *La Phénoménologie de l'expérience esthétique*, tomes 1 et 2, Paris, Presses universitaires de France, 1967.

Lucien Goldmann, *Épistémologie et philosophie politique. Pour une théorie de la liberté*, collection Médiations, Paris, Éditions Denoël/Gauthier, 1978.

Lucien Goldmann, *La Création culturelle dans la société moderne. Pour une sociologie de la totalité*, collection Méditations, Paris, Denoël/Gonthier, 1971.

Lucien Goldmann, *Le Dieu caché. Étude de la vision tragique dans les Pensées de Pascal et le théâtre de Racine*, Paris, Gallimard, 1956.

Lucien Goldmann, *Recherches dialectiques*, Bibliothèque des idées, Paris, Gallimard, 1959.

Lucien Goldmann, *Sciences humaines et philosophie. Pour un structuralisme génétique*, Médiations, Paris, Éditions Gonthier, 1966.

Lucien Goldmann, *Structures mentales et création culturelle*, Paris, Éditions Anthropos, 1970.

Yolande Grisé, *Le Monde des dieux. Initiation à la mythologie gréco-romaine par les textes*, Montréal, Hurtubise HMH, 1985.

Mariel O'Neill-Karch, *Théâtre franco-ontarien : espaces ludiques*, Vanier, Éditions L'Interligne, 1992.

Herbert Marcuse, *La dimension esthétique. Pour une critique de l'esthétique marxiste*, traduit de l'anglais par Didier Coste, Paris, Seuil, 1979.

Herbert Marcuse, *L'Homme unidimensionnel. Essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, traduction de Monique Wittig, collection Points, Paris, Éditions de Minuit, 1968.

Rollo May, *The Courage to Create*, New York, W.W. Norton & Co., 1975.