

LA SAGOUINE D'ANTONINE MAILLET:

UNE OEUVRE BRECHTIENNE?

LA SAGOINE D'ANTONINE MAILLET:

UNE OEUVRE BRECHTIENNE?

par

ELSIE PAGET, B.A.

Thèse

Présentée à la Faculté de "Graduate Studies"

En vue d'obtenir le Grade

de Master of Arts

McMaster University

Juillet 1984

MASTER OF ARTS
(FRENCH)

1984

McMASTER UNIVERSITY
HAMILTON, ONTARIO

TITLE: LA SAGUINE D'ANTONINE MAILLET: UNE
OEUVRE BRECHTIENNE?

AUTHOR: ELSIE PAGET

SUPERVISOR: DR. E. NARDOCCHIO

NUMBER OF PAGES: vi, 180

RESUME

Ce travail est une comparaison du style et des structures dans les oeuvres de Bertolt Brecht et d'Antonine Maillet afin de montrer les similitudes, en particulier l'importance de la chanson et du style carnavalesque.

TABLE DES MATIERES

Introduction	1
Critique de <u>La Sagouine</u>	7
a) Le réalisme social	7
b) La structure non-traditionnelle	7
c) Le Style didactique	8
d) L'ambiguïté significative du texte	9
e) La pièce provocatrice	9
Notes: Introduction et critiques	13
Chapitre I:	
Le personnage	14
La Sagouine en tant qu'individu	24
La Sagouine/Icône/Porte-parole	40
Conclusion	45
Notes: chapitre I	49
Chapitre II:	
Les similitudes entre l'oeuvre de Brecht et celle de Maillet	51
1. Le modèle maternel.	51
2. L'intertextualité	58
3. La structure du texte	86
Conclusion	96
Notes: Chapitre II	100

Chapitre III:

Les différences entre l'oeuvre de Brecht et celle de Maillet	102
La chanson	102
Le Carnaval	131
Conclusion	162
Notes: Chapitre III	165
Conclusion	167
Notes	173
Bibliographie	174

REMERCIEMENTS

Je tiens à exprimer mes remerciements les plus sincères au Docteur Elaine Nardocchio dont les enseignements et l'oeil critique m'ont guidée dans la rédaction de ce travail. Je remercie aussi le Docteur Chapple du Département d'Allemand pour son encouragement et ses excellents conseils de même que le Docteur Maroussia Ahmed pour sa lecture sensitive et critique du texte. Je veux aussi remercier tous les membres des différents départements à McMaster qui ont répondu à mes questions de façon si bienveillante et qui m'ont aidé à assimiler des idées sur des sujets variés.

Je désire aussi remercier mon mari, mes enfants ainsi que mes amies acadiennes. Sans leur patience et leur chaleureuse amitiée, je n'aurais jamais pu compléter ce travail.

INTRODUCTION

Nous ne travaillons pas à fortifier
et à maintenir une nationalité nous
travaillons à la mettre au monde. 1

Au détour des années soixante, armée d'une bonne formation et d'un penchant pour l'écriture, Antonine Maillet commença une série de livres qui racontent des histoires acadiennes tout à fait authentiques, didactiques et plus encore, divertissantes. Sensibles à l'influence parfois néfaste du monde moderne et à la perte des traditions en Acadie, ses écrits évoquent toujours la fierté de l'héritage acadien et le besoin de le conserver.

Grâce à La Sagouine, pièce de théâtre publiée en 1971, la littérature orale de l'Acadie est passée à l'écriture et le monde a commencé à comprendre l'histoire de l'Acadie depuis son début.

Lorsque la guerre éclata entre la France et l'Angleterre, en 1755, le gouvernement de la Nouvelle Ecosse chassa de leurs terres les Acadiens qui ne voulaient pas prêter serment au Roi d'Angleterre. Forcés de laisser leurs biens, des familles entières furent séparées, dispersées partout en Amérique et outre-mer. Graduellement, après des années de dures épreuves, beaucoup d'Acadiens revinrent en Acadie pour y demeurer tranquillement dans les bois près de leurs anciennes terres. Après 1764, ils leur fut permis une fois de plus, de devenir propriétaires de leurs propres terres. Exclus cependant de la plupart des occupations commerciales par les Anglais, ils gagnèrent leur vie en pratiquant l'agriculture ou la pêche. Les Acadiens,

peuple dont le langage, la religion et la culture s'opposèrent à ceux de la classe dirigeante, devinrent une communauté éloignée des autres gens, isolée du monde extérieur, sans voix dans les affaires économiques et politiques qui façonnaient la nation canadienne autour d'eux.

Par contre, ils gardèrent leur unité distincte, revendiquant l'héritage de leurs ancêtres, ces Acadiens qui souffrirent des événements du Grand Dérangement sur lesquels Longfellow, le poète américain a basé son poème Evangeline.

Ce poème transmet la chaleur et la bonté d'un peuple simple. Démocratique et paisible, ce peuple vécut pleinement d'après les principes de sa foi catholique. Le poème raconte l'histoire du long pèlerinage de l'héroïne, Evangéline, séparée de son bien-aimé Gabriel à cause du Grand Dérangement (nom que les Acadiens donnent à la déportation qui eut lieu en 1755), le jour de leur mariage. Ils ne se retrouvèrent que lorsque tous deux étaient vieux et à la veille de mourir.

Lorsque la culture acadienne passa à la tradition, l'histoire d'Evangéline devint le symbole auquel tout le passé acadien se référa. En affirmant qu'il n'était ni Canadien, ni Québécois, ni Français, l'Acadien lança un appel à l'unité des Acadiens afin de garder son identité. Vers le commencement du 20ème siècle, cette nation, cette référence continuelle au passé symbolisé par Evangéline devint une entité politique, une ligne idéologique en soi. Depuis 1881, date du premier congrès national des Canadiens français, l'Acadie a adopté une "politique nationaliste" qui favorise la non-assimilation et la préservation de l'héritage

de la langue et de la religion qu'il pratique.

Malheureusement, ni les efforts de la part des politiciens et de l'Eglise, ni même la formation d'une société mutuelle (La Société Nationale de l'Assomption) n'ont pu sauver les Acadiens de l'obscurité et de l'anéantissement qui les menacent depuis la Déportation de 1755. Au cours des années, une multiplicité de facteurs se sont combinés pour créer des obstacles à l'unification de la nation acadienne. Par exemple, deux guerres mondiales et les économies fluctuantes qui les accompagnèrent n'ont nullement aidé à unifier l'Acadie. De plus, une idéologie hostile à toute modernité assure difficilement la survie de ce peuple traditionnel dans un monde en cours de changement. La dispersion géographique des Acadiens (Nouveau Brunswick, Nouvelle Ecosse, Ile-du-Prince Edouard) a aussi constitué un obstacle à la cohésion. Plus que la réalité historique, c'est la légende historique qui a contribué à la création d'une idéologie rétrograde.

Avant 1864 l'organisation sociale était orientée exclusivement vers les besoins de subsistance. Entre 1864 et 1881, de nouveaux modèles culturels sont adoptés: instruction, colonisation, clergé acadien, société nationale. A compter de 1881, on assisterait à une sclérose des modèles, à une cristallisation en coutumes. En quatrième phase, les coutumes vont secréter des sous-produits, les institutions. Devrait-on ajouter que les phases deux, trois et quatre ont très peu contribué au redressement des conditions de subsistance relevées en première phase. La phase deux, en particulier, passera nettement à côté d'une définition acceptable de la situation collective. Ce qui est sorti de plus concret

de tout ce branle-bas idéologique, c'est une structure clérico-professionnelle qui s'est insinuée dans le rapport de domination entre la majorité anglaise et une base populaire dont elle était séparée irréversiblement par des objectifs de classe, ne sachant médier qu'une approximation lointaine de la réalité tout juste ce qui était nécessaire pour s'autoriser de pouvoir vers le bas et négocier avec le haut. 2

L'acceptation de la condition de minoritaire, les compromis linguistiques et une formulation du nationalisme qui ne change rien à l'infériorité économique et à la paupérisation acadienne ont désamorcé la prise de conscience populaire " . . . L'action collective se cristallisa tout entière autour du seul combat où la victoire était possible: celui du clergé pour le pouvoir intérieur."³

Ce concept de nationalité n'a servi qu'aux fins de l'élite. Le pouvoir demeura donc aux mains d'une poignée d'Acadiens qui a acadiennisé les structures, l'école, le clergé, tout sauf l'organisation du travail. Qui plus est, "l'acadiennisation" implique le refus et l'exclusion d'autrui:

En s'affirmant Acadiens on exclut les Québécois. En postulant l'agriculture on exclut 50 pour cent de la population elle-même... La difficulté vient de ce que les facteurs d'une définition pour l'individu ne sont pas toujours transposables à l'échelle collective. 4

Bien que l'individu affirme son acadienneté, celle-ci ne rime jamais avec unité. Michel Roy explique: "L'Acadie devient alors la somme des définitions individuelles; nous juxtaposons. La définition collective est aussi diffuse qu'est péremptoire l'affirmation individuelle."⁵

Enfin les nécessités de la lutte pour la survie économique l'emportèrent bien souvent quoiqu'il y ait eu chez les Acadiens une bonne mesure de coopération à l'égard de la survie culturelle. Conséquemment, ayant rencontré tous ces obstacles à son unification, la minorité acadienne "ne trouve plus en elle-même l'énergie, ni ne parvient à mobiliser l'intelligence qu'il faudrait pour s'adapter."⁶

Au cours des années, la nécessité de chercher du travail à l'extérieur a poussé bien des Acadiens à sauter la barrière linguistique. Seuls les vieux ou les pauvres qui ne sont pas capables de changer leur mode de vie sont devenus les dépositaires de la vieille langue et des anciennes coutumes. Donc, on s'est mis à associer la vieille langue acadienne avec la pauvreté:

En préconisant un mode de production exclusif et déjà voué à la disparition, en prêchant la dépendance et la soumission, nos leaders ratifiaient une autre forme de différence, la différence économique et sociale. 7

Cependant, la dernière génération, celle des années soixante, a relevé le défi et repris "le chant de la renaissance."⁸ Beaucoup de ces jeunes ayant fait leurs études dans les institutions catholiques et françaises maintenues par la petite bourgeoisie traditionnelle, ont pris conscience de la perte imminente de leur héritage. Influencée par ces événements tout autant que par la montée du nationalisme québécois, la nouvelle génération d'Acadiens a commencé à son tour à identifier ses

racines actuelles. Leur quête a subi bien des conflits au sein même de la société acadienne, soit entre la nouvelle classe moyenne et la jeunesse:

Une jeunesse plus instruite et mieux informée de l'état du monde se mit à découvrir à son tour et pour la première fois une discordance apparut dans la réflexion sociale et politique en Acadie. 9

Le mouvement des jeunes cherche à détruire l'ancienne idéologie contre laquelle ils ont manifesté leur révolte; mais c'était toujours difficile même "dans l'enthousiasme d'une parole retrouvée . . . de communiquer le souffle et d'infléchir un trait de pensée collectif."¹⁰

C'est ce contexte de conflit entre l'ancien et le moderne que La Sagouine d'Antonine Maillet reflète. Car, comme nous le verrons, elle présente les évènements du présent mais par sa prise de conscience critique, elle propose l'espoir au lecteur/spectateur à qui elle lègue aussi la tâche de construire l'avenir.

Critiques de La Sagouine

Les critiques de La Sagouine ont tous souligné essentiellement l'un ou l'autre des aspects suivants:

a) Le réalisme social.

Jean-Cléo Godin trouve que La Sagouine illustre l'aliénation séculaire des Acadiens:

La Sagouine brosse un portrait si lucide et si dur des brimades dont elle est victime . . . (C'est) la condamnation évidente d'un ordre social qui la réduit à l'ancillarité la plus totale. 1

Selon Ben Shek, la pièce montre d'une manière réaliste toutes les couches sociales de la société acadienne:

En ce qui concerne la société qui entoure la Sagouine, elle a des divisions fort nettes, selon une échelle hiérarchique. (...) Entre les gens d'en-bas et les marchands riches il y a les gens d'en-haut de la micro-société acadienne ...

Le schème social que présente Antonine Maillet est plus que descriptif, et porte en lui un germe de critique mordante. 2

Hans Runte note, lui aussi, que l'auteur montre la réalité de la vie quotidienne de l'Acadie. D'après lui, l'aspect imaginaire de la création d'Antonine Maillet permet " de traiter des problèmes politiques, culturels et sociaux des Acadiens."³

b) La structure non traditionnelle.

Jean-Cléo Godin note que bien que le monologue de La Sagouine utilise habituellement le recours à l'interlocuteur

imaginaire ou muet, il ne s'agit pas du tout d'un monologue intérieur. Le dialogue commence ainsi:

J'ai peut-être ben la face nouère pis la
peau craquée, ben j'ai les mains blanches,
Monsieur! 4

Godin remarque que Mailliet délaisse "les structures traditionnelles du théâtre pour épouser celles du langage spontané, sinueux, en respectant l'apparent désordre de la mémoire et de l'observation directe."⁵ Alors que le sous-titre de La Sagouine est 'Pièce pour une femme seule' et que la pièce a eu de nombreuses représentations, Denis Saint-Jacques trouve le texte 'curieux', d'un genre ni vraiment théâtral, ni romanesque. En fait, d'après lui "La Sagouine . . . fait texte . . . en seize monologues qu'aucune action ne cherche à enchaîner."⁶

Et, pour Karolyn Waterson: "sur tous les plans l'oeuvre laisse entendre le contraire de ce que le protagoniste semble vouloir dire."⁷ C'est une pièce éminemment ironique.

c) Style didactique.

Karolyn Waterson note que les questions innombrables que La Sagouine pose, ses digressions, les "changements imprévisibles de débit",⁸ l'insolite et le comique de ses mots sont manifestement "des reproches virulents"⁹ contre les bourgeois. De son côté, Denis Saint-Jacques souligne l'aspect moralisateur de la pièce: "Les gens âgés moralisent sur les évènements pour en tirer des leçons La Sagouine est moraliste".¹⁰

d) L'ambiguïté significative du texte.

Pour Ben Shek "l'ambiguïté et la paradoxalité créent une tension structurale qui donne à la pièce son ton essentiel"¹¹
 Karolyn Waterson parle "d'une certaine ambiguïté"¹² chez La Sagouine notant que "la prose de ce drame est élastique et plusieurs passages pourraient suggérer des attitudes fort différentes les unes des autres".¹³ Par exemple:
 "Ben des genses à l'aise puvont pas asteur rester deboute en airière de l'église durant les sarémonies, ça serait un vrai déshonneur" (p. 126)

e) La pièce provocatrice.

Cette caractéristique de la pièce a attiré l'attention de la plupart des critiques. Ben Shek, Denis Saint-Jacques, André Major et Laurent Maillhot s'entendent tous sur le côté contestataire de la pièce La Sagouine, et se demandent pourquoi le personnage principal ne se révolte pas. A cette question Antonine Maillet répond que la résignation apparente de la Sagouine "est un sentiment lucide de son impuissance, pas un refus de la lutte . . . pour une minoritaire c'est déjà une manifestation de révolte que la prise de conscience et la dénonciation de l'injustice".¹⁴
 D'après Maillet, la Sagouine n'est pas par nature une révoltée. Néanmoins, elle est capable de "faire . . . révolter les autres" car comme elle l'explique: "il vient un temps où on ne sera plus capables d'en prendre plus."¹⁵
 Plusieurs critiques suggèrent que la Sagouine, qui prend conscience de sa situation et de celle des siens au fur et

à mesure qu'elle narre les événements du passé, amène le spectateur, lui aussi, à une prise de conscience. Donald Smith, par exemple, dans son entrevue avec l'auteur parle "d'une Acadie qui s'éveille".¹⁶ Alain Pontaut voit la Sagouine comme "une sorte de catalyseur de témoin collectif, de bouche et de coeurs communs, de conscience de l'auteur et de sa société."¹⁷ André Belleau "souligne le symbolisme de la collectivité qui s'y trouve."¹⁸ Et Ben Shek note que, surtout dans le monologue Le Printemps "cette dimension collective est sous-jacente et implicite."¹⁹

L'ensemble des caractéristiques de la pièce relevées plus haut ne manquent pas de nous faire penser au théâtre épique de Bertolt Brecht. D'après Brecht, il faut qu'une pièce soit didactique et qu'elle crée une Verfremdung, c'est-à-dire une distanciation entre les personnages et les spectateurs. De plus, le théâtre épique a pour objet et forme la narration du rôle, plutôt que la personnification et la catharsis qu'on associe au théâtre d'illusion. Afin de mieux voir la différence entre les deux genres de théâtre, Brecht a proposé la comparaison suivante qui, d'après nous, résume bien leur différence fondamentale.

La forme dramatique du théâtre

est action
implique le spectateur dans
une action scénique,
épuise
son activité intellectuelle
lui est occasion de sentiments.
Expérience affective.
Le spectateur est plongé
dans quelque chose.

La forme épique du théâtre

est narration
fait du spectateur un observa-
teur, mais
éveille
son activité intellectuelle
l'oblige à des décisions.
Vision du monde.
Le spectateur est placé
devant quelque chose.

La forme dramatique du théâtre

Suggestion.

Les sentiments sont conservés
tels quels.Le spectateur est à l'intérieur,
il participe.

L'homme est supposé connu.

L'homme est immuable.

Intérêt passionné pour le
dénouement.

Une scène pour la suivante.

Croissance organique.

Déroulement linéaire.

Evolution continue.

L'homme comme donnée fixe.

La pensée détermine l'être.

Sentiments.

La forme épique du théâtre

Argumentation.

Les sentiments sont poussés jus-
qu'à devenir des connaissances.Le spectateur est placé devant,
il étudie.

L'homme est l'objet de l'enquête.

L'homme se transforme et
transforme.Intérêt passionné pour le
déroulement.

Chaque scène pour soi.

Montage.

Déroulement sinueux.

Bonds.

L'homme comme procès.

L'être social détermine la pensée.

Raison.

20

Or, l'ensemble des critiques du théâtre de La Sagouine ne précisent pas l'apport des théories brechtiennes dans le théâtre de Maillet. C'est pourquoi nous avons entrepris de démontrer dans cette étude de La Sagouine que l'auteure, tout comme l'éminent dramaturge Brecht, amène son lecteur/spectateur à une prise de conscience. De plus, nous chercherons à voir si les méthodes employées par Antonine Maillet pour atteindre son but correspondent dans l'ensemble à celles de Brecht. Enfin, nous tenterons de déceler les liens entre les deux auteurs, tant sur les plans théoriques que pratiques.

Dans La Sagouine d'Antonine Maillet, nous nous proposons de déterminer l'influence de Brecht en tant que théoricien et en tant qu'auteur théâtral. Nous verrons la prééminence du personnage dans la pièce par rapport aux éléments théâtraux et comment il est porteur de l'idéologie du peuple acadien. Brecht, par exemple, cherche à amener le spectateur à prendre conscience pour qu'il apprenne et même qu'il change le statu quo. Maillet

aussi vise le même but et emploie des techniques analogues à celles de Brecht pour créer le Verfremdung, la distanciation, au moyen de la parodie, de la poésie et de l'usage du dialecte.

Notre analyse du rapport entre le théâtre brechtien et la pièce d'Antonine Maillet se divise en trois parties: d'abord, une étude de la Sagouine en tant qu'individu et porte-parole d'un peuple. Ensuite, une analyse du procédé stylistique employé par Maillet. Enfin, une discussion des différences entre le théâtre de Brecht et celui de Maillet. Nous expliquerons notre méthodologie (essentiellement brechtienne, lotmanienne et bakhtinienne) au fur et à mesure de notre analyse dont elle introduira les différentes articulations.

NOTES: INTRODUCTION

1. Roy, Michel, L'Acadie: des origines à nos jours.
Québec/Amérique, Montréal, 1981, p. 232.
2. Ibid., p. 198.
3. Ibid., p. 203.
4. Ibid., p. 207.
5. Ibid., p. 207.
6. Ibid., p. 220.
7. Ibid., p. 227.
8. Ibid., p. 233.
9. Ibid., p. 255.
10. Ibid., p. 257.

NOTES: Critiques de La Sagouine.

1. Jean-Cléo Godin, "L'Évangéline selon Antonine" dans Si que 4,
automne 1979, p. 36.
2. Ben Shek, "Thèmes et structures de la contestation" dans La
Sagouine d'Antonine Maillet, dans Voix et Images, vol.1, no 2
décembre 1975, p. 209.
3. Hans Runte, "Projet de Pays: la hantise du spatio-temporel
dans l'oeuvre acadienne d'Antonine Maillet," dans Présence
Francophone, no 11, automne 1975, p. 117.
4. Antonine Maillet, La Sagouine, Québec, Leméac, 1974, p.49.
5. Jean-Cléo Godin, op. cit., p. 34.
6. Denis Saint-Jacques, La Sagouine d'Antonine Maillet, dans
Voix et Images du Pays VIII, 1974, p. 193.
7. Karolyn Waterson, "L'Envergure des revendications de La
Sagouine," dans Présence francophone, no 13, automne 1976, p. 124
8. Ibid., p. 125.
9. Ibid., p. 125.
10. Denis Saint-Jacques, op. cit., p. 195.
11. Ben Shek, op. cit., p. 214.
12. Karolyn Waterson, op. cit., p. 122.
13. Ibid., p. 122.
14. Antonine Maillet dans l'article de Ben Shek, "Thèmes et
structures de La Sagouine d'Antonine Maillet, p. 207.

15. Ibid., p. 207.
16. Donald Smith, "L'Acadie, pays de la ruse et du conte," dans Lettres Québécoises, no 19, automne 1980, p. 44.
17. Alain Pontaut dans l'article de Ben Shek, op. cit., p. 218.
18. André Belleau dans l'article de Ben Shek, op. cit., p. 218.
19. Ben Shek, op. cit., p. 219.
20. Bertolt Brecht, Schriften zum theatre, 1957, traduit par Richard Monod. Les deux poles dramatiques: Aristote/Brecht dans Les Textes de Théâtre, CFDIC, Paris, 1977, p. 134.

CHAPITRE I

LE PERSONNAGE

La vie de tout être représente une interaction complexe avec le milieu qui l'environne. Un organisme incapable de réagir aux influences extérieures, ni de s'y adapter périrait inévitablement. 1

Ces mots de Iouri Lotman font partie de sa théorie sur l'art comme système de communication qui peut aider l'homme à discerner le chemin de la survivance. Depuis des temps immémoriaux l'homme a employé l'art pour comprendre son milieu, pour communiquer avec lui et pour représenter l'interaction qui existe entre lui et son milieu.

Cette interaction, d'après Lotman, peut être représentée comme "la réception et le déchiffrement d'une information déterminée".² Parce qu'il est toujours entraîné dans le processus qui est la vie même, il faut que l'homme reçoive les signaux que la vie lui envoie afin de survivre. Cependant, si ces signaux ne sont pas entendus, l'information n'est pas comprise et l'homme risque l'anéantissement. Plus la société devient compliquée, plus il y a nécessité de déchiffrer et de transformer ce flot de signaux en signes afin que la société humaine se comprenne et s'accepte. Lotman remarque:

Mais si ces signaux ne sont pas entendus, l'information n'est pas comprise et d'importantes chances dans la lutte pour la survie sont perdues si l'humanité ne

parvient pas, par une nécessité sans cesse grandissante à déchiffrer ce flot de signaux, et à les transformer en signes qui permettent la communication dans la société humaine. 3

De plus, la nécessité existe d'augmenter, non seulement l'abondance des communications dans les langues, mais aussi le nombre de langages à travers lesquels circule l'information qui est présentée à l'homme pour accroître de manière indéniable sa compréhension. Pour communiquer, l'homme possède un mécanisme particulier. Son langage se construit de telle manière qu'il peut générer à l'infini des langages nouveaux pour combler son besoin de savoir. En outre, il semble que l'homme ait non seulement le besoin de savoir, mais aussi la nécessité de conserver l'information la plus valorisante. Certains aspects de l'information requièrent l'aide d'un langage spécialement transmis et conservé. Par exemple, l'information algébrique possède son propre langage, adapté à un type donné de communication. D'après Lotman, l'art comme l'algèbre est un de ces systèmes de communication qui est spécialement organisé pour transmettre et conserver une telle information.

L'art est un générateur remarquablement bien organisé de langages d'un type particulier qui rendent à l'humanité un service irremplaçable en s'appliquant à un des côtés du savoir humain des plus complexes et par complètement éclaircis encore dans leur mécanismes.

... le langage se pose comme un code, à l'aide duquel le récepteur déchiffre la signification de la communication qui l'intéresse. 4

D'après I. Lotman le texte artistique en tant qu'oeuvre d'art est un code, un langage spécialement organisé pour transmettre certains signes dans la vie quotidienne. L'auteur, ayant perçu dans la combinaison de certains signes une signification qu'il croit valable de transmettre, essaie de les présenter dans le langage le plus efficacement possible, et de la manière esthétiquement la plus acceptable. C'est pourquoi Lotman affirma que tous les éléments sont importants:

Même le plus petit élément de la structure artistique qui peut sembler purement extérieur, relève du contenu, possède une charge signifiante. 5

Or, la littérature, c'est-à-dire le texte artistique possède lui aussi son système de signes qui eux ont un caractère iconique, figuratif:

Les signes iconiques sont construits selon le principe d'une liaison de dépendance entre l'expression et le contenu. 6

Les signes modèlent le contenu. L'auteur compose son texte artistique comme le signe unique d'un contenu particulier. La structure qui se construit ainsi "s'impose au lecteur comme langue de sa conscience."⁷ De même, le texte artistique révèle une attitude, un concept ou bien une idéologie. Il peut même préciser le but que se proposait Brecht, soit imposer sa conscience à celle du lecteur/spectateur.

Brecht, on le reconnaît, voulait provoquer une prise de conscience personnelle et c'est pourquoi il rejetait l'idée de tout subordonner à une idée dans le

théâtre. Il a préféré que le spectateur examine une chose "sous toutes ses forces et sous tous ses angles"⁸ ... "le spectateur doit s'exercer à une vision complète"⁹ Afin de réaliser cette prise de conscience, Brecht a créé le théâtre de la distanciation dans lequel l'acteur se dédouble, démontrant ainsi la présence à la fois physique et sociale du personnage. L'acteur doit se faire 'transparent' afin que le personnage qu'il joue soit en même temps le véhicule du signe. Si on envisage l'oeuvre artistique "comme un signe décomposable en plusieurs sous-signes, on peut définir l'acteur comme signe. Patrice Pavis nous explique cette approche:

Cette méthode globalisante est d'ailleurs celle de Roland Barthes qui propose de définir le récit comme une grande phrase: "Structurellement le récit participe dans la phrase sans jamais pouvoir se réduire à une somme de phrases." Nous retrouvons là ce que Bertolt Brecht appelait le 'gestus fondamental' de la pièce: "Chaque évènement particulier a un gestus fondamental: Richard Gloster courtise la veuve de sa victime. Grâce à un cercle de craie on retrouve la vraie mère (...) Woyzek achète un couteau à bon marché pour tuer sa femme, etc..." Chez Brecht, la détermination de ce signe fondamental se fait selon des critères d'une analyse sociale des rapports interhumains." 10

Notons que la notion du personnage n'est pas exclusivement littéraire. D'après P. Hamon, le personnage fonctionne comme unité à travers l'énoncé du texte tandis que sa littéralité (critères culturels et esthétiques) est secondaire. Le personnage n'est pas toujours anthropomorphe. Hamon explique que même l'Esprit dans l'oeuvre de Hegel peut être considéré comme un personnage.

La société anonyme, le législateur "sont les 'personnages' plus ou moins anthropomorphes et figuratifs mis en scène par le texte de la loi sur les sociétés."¹¹

Le personnage peut également être lié aux autres systèmes sémiotiques - le mime, le film, le théâtre, le rituel et non pas uniquement au système linguistique. On ne doit pas oublier que cette notion de personnage est autant une reconstruction du lecteur qu'une construction du texte (l'effet-personnage n'est peut-être qu'un cas particulier de l'activité de la lecture):

Le personnage est donc, toujours la collaboration d'un effet de contexte (soulignement de rapports sémantiques intratextuels) et d'une reconstruction opérée par le lecteur. 12

Au fond, le personnage, comme le dit Lotman, n'est qu' "un assemblage de traits différentiels".

Dans le texte dramatique de La Sagouine il n'y a qu'un seul personnage. Bien qu'elle parle de tout un monde qui gravite autour d'elle, ce n'est que la Sagouine qui porte en elle le récit qu'elle partage avec nous, les lecteurs/spectateurs. Cet individu est le seul véhicule de la narration, de la communication et de la parole, l'unique signe ou représentant qui montre et démontre tout ce que sa créatrice, Antonine Maillet, veut présenter au lecteur/spectateur. Mais quelle espèce de signe? Comment et à quel titre, dans quelle mesure fonctionne-t-elle?

Charles Peirce, logicien Américain et père-fondateur de la théorie moderne de sémiotique, différencie trois signes-fonctions: l'icône, l'index (l'indice) et le symbole. Nous

allons découvrir comment la Sagouine répond comme signe, à chacune de ces fonctions y compris l'icône que Peirce définit ainsi:

An icon is a sign which refers to the object that it denotes merely by virtue of characters of its own, and which it possesses ... Anything whatever, existent individual or law is an icon of anything, insofar as it is like that thing and is used as a sign of it. 13

Keir Elam qui embrasse la théorie de Peirce nous explique que le principe gouvernant les signes iconiques est la similitude:

The icon represents its object mainly by similarity between the sign vehicle and its signified. 14

Au sujet des icônes, Elam nous offre comme exemple, celles suggérées par Peirce - la peinture figurative et la photo. Et il ajoute que Peirce distingue trois classes d'icônes: l'image, le diagramme et la métaphore.

Bien qu'elle ne soit ni image ni diagramme, la Sagouine correspond cependant à la description de l'icône dans la mesure où elle est une métaphore pour le lecteur/spectateur. Pour une **sagouine**, elle est comme le dirait Hamon, 'une reconstruction' imaginaire pour le lecteur, ou bien sur scène pour le spectateur.

L'icône comme nous le dit Pavis peut être à la fois visuelle et textuelle. Elle est visuelle lorsqu'un signe dénote par analogie une image explicite et connote un trait de caractère. La Sagouine, par exemple, achève sa vie à genoux,

position qui dénote par association quelqu'un qui prie, ainsi que quelqu'un qui est physiquement plus bas qu'un autre, ce qui connote l'humilité, l'infériorité, et le religieux.

L'icône est textuelle si les réalités objectives qu'elle représente apparaissent de manière perceptible et si elles sont représentées au moyen du langage.¹⁵ C'est le cas, par exemple, de l'icône verbale représentée dans l'image de l'église qui évoque dans l'esprit du lecteur/spectateur le tableau familier de gens tout endimanchés:

C'est pour aller à l'église que le monde
met ses pus belles hardes (p.50)

La plasticité est l'essence de l'icône. Comme le dit Pavis:

L'icône fascine parce qu'elle a le pouvoir
d'arrêter le regard sur un élément parti-
culier, exagérément grossi. 16

L'icône de la Sagouine, une fois incrustée dans la pensée de son auteur, Maillet n'a plus qu'à l'habiller selon sa convenance, en y apposant certaines étiquettes. Elle peut alors mettre dans sa bouche un discours pour montrer une certaine condition ou démentir une autre exigence. C'est une création assez réelle par rapport à laquelle les Acadiens ainsi que d'autres peuples pourraient se situer. C'est un personnage qu'on accepte comme réalisable et qui peut même nous émouvoir. Donc, voyons comment l'icône de la Sagouine, dans son ensemble de signes comme personnage, établit pour le lecteur/spectateur, la réalité acadienne.

Le théâtre est perceptible, plus que tout autre art sur le fond de la réalité qu'il représente (d'où l'importance de l'icône et du symbole pour la signalisation de cette réalité ... (p.11)

Le théâtre est un art des relations humaines, donc par nature pragmatique, d'où le rôle de l'index. 17

D'après Pavis, "tout signe théâtral participe à la fois de l'icône et de l'index".¹⁸ Le signe fonction qui se nomme index a une relation causale avec son objet, souvent physiquement ou à travers la contiguité. On revient à Peirce pour la définition de l'index:

An index is a sign which refers to the object that it denotes by virtue of being really affected by that object. 19

Par exemple, le doigt de la main qui se nomme index sert à montrer en établissant un rapport entre l'objet et une contiguité physique. Ou encore, le marin qui se balance en marchant signale sa profession. Comme il est difficile de dissocier l'énoncé de l'énonciateur, il est difficile de dissocier l'icône de l'index. Avec ses guénilles, sa face noire, sa peau craquelée et ses mains blanches, la Sagouine, femme pauvre et vieille, représente la pauvreté, l'âge, son monde individuel.

La fonction de l'icône concerne le contenu du signe tandis que celle de l'index fusionne avec l'utilisation qu'en font l'acteur et le spectateur. Cette utilisation est la fonction à laquelle Brecht attache tellement d'importance. Le but de son théâtre épique est de démontrer les conditions sociales et de présenter les gens d'une manière réaliste. Ce n'est pas du

tout le but de Brecht de les imiter, mais plutôt de les présenter d'une façon nouvelle pour que le spectateur soit poussé à prendre conscience du statu quo et à vouloir le changer. Brecht se sert du fait qu'il faut parfois s'éloigner des choses pour admirer ce que l'on a vraiment près des yeux. C'est pourquoi il insiste sur le Verfremdung, c'est-à-dire l'aliénation ou la distanciation ce qui est tout simplement un moyen d'attirer l'attention du spectateur. Il s'agit de ce qu'on appelle le 'A-effect':

The A-effect consists in turning the object of which one is to be made aware, to which one's attention is to be drawn, from something ordinary, familiar, immediately accessible, into something peculiar, striking and unexpected. 20

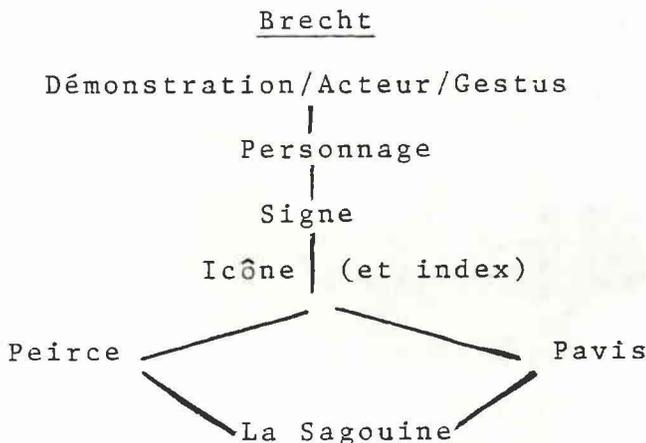
Lorsque le caractère familier d'une chose est détruit, on commence à y porter attention. D'où l'importance de l'étiquette, l'indicateur par excellence qui démontre l'aspect nouveau de ce qu'on voit habituellement. De cette manière, l'auteur crée la distanciation.

A cause de cette utilisation du signe index, Pavis qualifie Brecht de "théoricien des index".²¹ Pavis remarque aussi que son théâtre qui se veut "résolument épique" est obligé de verbaliser "l'index, contenu latent dans toute icône." De même, Maillet verbalise l'index contenu dans l'icône de la Sagouine. Le récit commence avec ces mots:

J'ai peut-être ben la face nouère pis la peau craquée, ben j'ai les mains blanches monsieur! (p.49)

L'index est marqué par le mot 'Monsieur' qui attire l'attention du spectateur et veut dire "écoutez!" Le reste de la phrase est icônique. C'est une partie de l'icône qui contient en résumé l'histoire du procès, c'est-à-dire, le récit. On voit ainsi dans le personnage de la Sagouine ce que Pavis nomme la duplicité du signe parce qu'elle incorpore et l'icône et l'index.

Voyons maintenant dans quelle mesure la Sagouine/icône/index contribue à la distanciation sur laquelle Brecht insiste tant. Tout le monde en Acadie comme ailleurs, reconnaîtra en elle la femme de ménage traditionnelle, soit une femme pauvre, vieillie, mal payée. Tous reconnaîtront sa lassitude, son va-et-vient continu. En revanche, qui s'attend à une Sagouine qui nous fait rire, qui a son franc-parler, qui a des opinions arrêtées sur la politique, l'Eglise ou bien la vie? On ne s'attend pas à un tel personnage. C'est bizarre et frappant. Notre icône/index qu'est la Sagouine, comme l'aurait voulu Brecht, montre et démontre des faits étonnants. La Sagouine est donc polysémique. De nombreuses significations sont concentrées en sa substance. Le schéma suivant trace le double rôle de l'acteur Sagouine comme personnage et comme signe icône/index:



Ayant déjà discuté l'icône/index, il nous reste à expliquer le troisième signe dont parle Peirce et Pavis: le symbole. D'après Peirce, le rapport entre le véhicule du signe et le signe lui-même n'est pas toujours évident. Ce que le symbole signifie existe indépendamment du signifiant. Le symbole vient de la convention. Il n'y a ni rapport physique ni similitude entre les deux:

A symbol is a sign which refers to the object that it denotes by virtue of a law, usually an association of general ideas. 22

On ne voit pas comment la Sagouine peut répondre à cette définition. Il n'y a pas de loi ou de convention qui dit qu'une Sagouine corresponde au signifiant d'aucune action ou qui veut dire quelque notion 'spécifiquement signifiée'. A ce niveau littéraire, la Sagouine ne représente pas véritablement un symbole. Cependant, on verra comment, à travers le texte, au cours du drame elle deviendra 'symbole' selon l'acception de Peirce.

La Sagouine comme personnage individu.

Lu à haute voix ou bien récité sur scène, le récit qu'est La Sagouine prend la forme d'un monologue, c'est-à-dire le discours "d'un personnage non adressé directement à un interlocuteur en vue d'obtenir une réponse".²³ La forme du monologue reste la même du début à la fin sans la diversion d'une autre voix, ni de changement de scène ou de décor. Le récit réside donc dans une seule voix, dans un seul personnage, dans un seul

langage. C'est ainsi que l'auteur construit les métaphores, les icônes qui dépeignent un certain contenu et qui font avancer le récit. Ce sont les mots qui suggèrent le ton du récit en donnant la forme et le fond au personnage. Le lecteur doit se fier aux mots du récit pour savoir comment apparaît, comment se comporte la Sagouine. Ce n'est que dans les mots eux-mêmes qu'on trouve les signes indicatifs de tel ou tel effet parce qu'on ne voit ni gestes, ni autres accessoires habituels au théâtre. C'est aussi dans le monologue qu'on se réfère aux éléments théâtraux qui définissent la Sagouine/icône/individu. Et c'est ainsi que la Sagouine devient un personnage scénique et physique autant pour le lecteur que pour le spectateur de théâtre en tant qu'il est son propre dramaturge même si c'est seulement en imagination.

Lorsque le décor est absent, la narratrice le décrit verbalement pour le spectateur et occasionnellement la description d'un objet ou seulement un/ou plusieurs des signes de cet objet. Le lecteur/dramaturge doit donc se fier au récit pour savoir comment construire l'icône/Sagouine. On sait, par exemple, que la Sagouine est habillée de guénilles par la phrase suivante: "Je suis pas moins guénillouse pour ça". (p.49).

Quels sont les autres signes théâtraux attribués à la Sagouine? Dès la préface où l'auteur nous présente la Sagouine on trouve toute une série de références aux éléments théâtraux: son nom, son apparence (mains, expressions corporelles, costume) et ses accessoires (seau, torchons, balai). On sait aussi qu'elle

est seule, qu'il n'y a pas de décor, que son langage ressemble à celui d'une époque lointaine. Que signifient tous ces éléments théâtraux ou "signes"?²⁴ Seuls les mots narrés par la Sagouine peuvent nous le dire. Tout d'abord on note que la plupart du temps la narratrice se réfère à elle-même comme "la Sagouine":

Ils m'appelont la Sagouine, ouais
Et je pense, ma grand' foi, que si
ma défunte mère vivait, à pourrait
pu se souvenir de mon nom de baptême
yelle non plus. (p.69)

C'est moi la Sagouine qui vous le dit.
(p.79)

Mais d'où vient le nom "Sagouine"? A-t-il quelque signification? Dans le Petit Robert on relève deux sens à ce nom Sagouine. Le vieux sens - petit singe d'Amérique du Sud. Le sens moderne et familier (par influence de salaud, salopard) a peut-être plus de rapport avec la Sagouine qui s'habille en guenilles, qui a la face noire et qui est "forbisseuse:" un homme ou enfant mal propre. "Ce petit sagouin qui salissait ses draps" (Mauriac). C'est ainsi un terme d'injure, très rare au féminin.

En cherchant plus loin on relève dans le Grand Dictionnaire Universel du XIXe Siècle (Pierre Larousse) une description plus élaborée des sagouins-singes:

Les sagouins se distinguent par leurs habitudes de tous les autres singes américains. Leur queue non prenante ne pourrait leur servir à se balancer sur les branches et à sauter d'arbre en arbre dans les forêts, aussi les sagouins ont-ils été contraints de chercher des refuges dans les broussailles et les crevasses des rochers.

Ils vivent en quelque sorte sur le sol; de là le nom géopithèque que leur a donné Geoffroy St.Hilaire. Ces singes à tête arrondie, paraissent avoir reçu en partage une ample dose d'intelligence; leurs yeux organisés pour la vision nocturne semblent prouver qu'ils n'ont plus d'assurance que le soir et aux approches de l'obscurité et que pendant le jour ils restent tapis dans l'asile qu'ils habitent; leurs narines largement ouvertes sont percées sur le côté; leurs mâchoires présentent six molaires et leur longue queue ne paraît avoir aucun but d'utilité. Les sagouins, comme la disposition de leurs fausses molaires indique, sont insectivores autant que grugivores.

Si on regarde de près cette description des sagouins, notant bien leurs caractéristiques on y trouvera plusieurs caractéristiques qu'on pourrait attribuer à la Sagouine. A la lumière du passage suivant le rapport entre le personnage/narratrice et son nom devient évident:

L'histouère à Pierre à Pierre à Pierrrot, greyé en femme asteur, figurez-vous, et qui s'a sauvé dans les arbres en sautant d'une branche à l'autre comme un singe, pour pas être aparçu des Sauvages pis des Anglais qui le guettiont dans les bois. (p.195)

L'emploi du même nom - 'Pierre à Pierre à Pierrrot' nous permet de voir le lien entre la Sagouine et ses aïeux. Comme le sagouin (celui à longue queue apparemment inutile) qui est parent de tous les autres singes américains, la Sagouine est parente de l'aïeul qui se sauve comme un singe durant la Déportation. Avec la métaphore 'comme un singe', Maillet crée l'icône de la toute petite créature agile et astucieuse dont tout le monde connaît bien les traits. Donc, avec cette image du petit singe, ses traits de-

viennent automatiquement attribués à la Sagouine.

Bien qu'elle soit de la même espèce que ses aïeux, elle s'en distingue comme le sagouin se distingue des autres singes américains. Ceux-ci, qui ont l'occasion de manger à leur gré les feuilles les plus savoureuses et les plus nourrissantes de la forêt, sont comme les Acadiens de l'époque dont la Sagouine parle; ils pouvaient se nourrir d'une variété de fruits et de légumes selon leurs goûts ou leur zèle au travail de la terre. Et pourtant, la Sagouine est aujourd'hui le type d'Acadienne qui, comme le sagouin, est contrainte de se chercher un refuge dans les broussailles et les crevasses des rochers. Comme le sagouin qui a plus d'assurance le soir aux approches de l'obscurité, la Sagouine reste en bas dans l'obscurité loin des autres Acadiens parce qu'elle ne peut faire rien d'autre.

Je reste en bas, mais c'est pas là que
je suis née. (p.199)

Rappelons aussi l'ample proportion d'intelligence qu'ont reçue les sagouins! Or, notre Sagouine, qui nous parle comme une philosophe est largement dotée d'une semblable vive intelligence.

Cette image d'une créature "créée avec les mots d'un langage transmis de 'bouche en oreilles' (p. 102) du XVIIe siècle est très apte. Le sens accordé au mot créature au XVIIe siècle, selon le Petit Robert est: "personne qui tient sa fortune, sa position de quelqu'un à qui elle est dévouée." Certainement la Sagouine est dévouée à ses aïeux - elle doit même son existence de façon plus ou moins directe à l'ancêtre qui s'est habillé en

femme pour se sauver des Sauvages et des Anglais. (p. 195).

Cette épithète est très justifiée: la Sagouine, écrite au féminin sans doute parce que la créature de qui elle 'tient sa fortune' était "greyée" en femme. Donc le nom "Sagouine" est un signifiant, porteur de multiples signifiés anciens.

Le sens moderne qui est attaché au nom "Sagouine," ainsi que la notion de saleté sont souvent associés au mot pauvreté. Cependant, le sens ancien, comme nous l'avons démontré, accorde à la Sagouine de très bonnes qualités telles que: l'intelligence et le zèle, qualités pas toujours attendues, visibles dans le personnage 'servile' qui n'a guère d'instruction. Enfin parce que l'article défini y est généralement attaché, ceci suggère un être complètement déterminé, un individu spécifique. Toutefois l'article indéfini ajoute à l'icône/Sagouine l'image d'un être distinct des autres peut-être, mais dont l'individualisation reste indéterminée.

A part son nom, l'apparence et le costume de la Sagouine sont également porteurs de sens. Dès la préface, l'auteur nous fait des remarques sur la longue carrière de la Sagouine, sur ses rides et gerçures, sur la langue qu'elle parle, même sur son âge. Chose étonnante, elle ne dit rien sur l'habillement de la Sagouine. C'est la Sagouine elle-même qui nous renseigne sur cet aspect de son apparence physique:

J'ai passé ma vie à forbir. Je suis pas moins guénillouse pour ça . . . Parsoune s'en vient non plus laver nos hardes. Ni coudre, ni raccommoder. (p.49).

Notons que le mot "hardes" dans son sens ancien veut dire

simplement vêtements. Mais le sens moderne a une connotation péjorative qui veut dire 'vieux vêtements'. Le mot 'raccommoder' vient renforcer immédiatement la notion de vêtements usés. A cause de la combinaison de certains mots dans les trois premiers paragraphes (pp.49, 50), le lecteur/spectateur commence vite à se rendre compte de l'humiliation et de la frustration que la Sagouine ressent vis-à-vis ceux qui l'exploitent. Par exemple:

moins guénillouse passer pour
 crasseux parsonne s'en vient non
 plus laver nos hardes. . . . par chance
 qu'ils avont de la religion
 charité journées d'ouvrage (qui
 sont payées avec "leurs vieilles hardes"
 trop mal attifés. (p.50)

C'est ainsi qu'au cours de son monologue, on apprend que la Sagouine s'habille en guénilles parce qu'elle n'a pas d'autre moyen de s'habiller et qu'elle porte les vêtements dont les autres ne veulent plus, vêtements qui lui sont donnés parfois au lieu de gages pour ses journées de travail. (p.50) On ne sait jamais ni la couleur, ni la forme de ces vêtements tellement ils sont usés:

un chapeau qui "commence à cobir"
 des châles "que personne ne voulait plus"
 "des bottines" qui ne sont plus à la
 mode, "un manteau trop petit" et sans
 boutons (p.50)

Nous savons donc non seulement comment est habillée la Sagouine, mais aussi son extrême pauvreté et la richesse relative des autres qui ont les moyens de s'acheter des chapeaux "de velours" ou bien des "bottines" à la mode. De plus, que les hardes soient données au lieu de gages et seulement lorsqu'elles sont usées à la corde, indique l'esprit peu généreux et parcimonieux

de la part des autres, les riches. Cette image d'extrême pauvreté inspire à la fois la pitié pour la Sagouine et la colère contre ceux qui ne lui donnent pas l'argent qu'elle mérite. De plus, l'image de la Sagouine que cette description suscite celle d'un personnage quelconque et débraillé, nous fait aussi voir une image drôle, une caricature de la société dont parle la Sagouine.

Nous savons, dès la préface, que la Sagouine a des rides et des gerçures. De plus, le personnage se réfère lui-même à son apparence frappante:

J'ai peut-être ben la face nouère pis la
peau craquée, ben j'ai les mains blanches (p.49)

A l'âge de soixante-douze ans, on s'attendrait à des rides et peut-être même à des gerçures, mais pourquoi "la face nouère et la peau craquée"? On trouve la réponse plus loin:

Une parsoure c'est un petit brin coume
un abre ou un animeau: a finit par prendre
la couleur de la terre qui l'a nourrie . . .
je crois ben que c'est pour ça que nous
autres itou je finissons par ressembler
à la terre. (p.174)

Donc, elle a "la face nouère et la peau craquée" parce qu'elle ressemble au pays.

J'avons la peau brune et un petit brin
craquée; et à mesure que je vieilzons,
j'avons des seillons dans la face coume
un jardinage; et des ous tordus aux jointures
coume des branches de boleaux et des
pieds qui creusent dans la terre coume s'i
vouliant prendre racine. Je ressemblons
au pays: que je dis. (p.174)

La Sagouine ressemble aussi à la mer:

Au pays, pis à la mer. C'est yelle qui nous a le plusse nourris et sauvés de la pardition . . . Faut point rejimber contre la mer que je dis aux autres, a'nous a sauvés tant et tant de fois . . . C'est yelle qui nous a faits et qui nous ressemble le plus. (p. 174)

C'est pourquoi elle a les yeux bleus, les joues hautes, les "usses" rapprochés et la voix rauque et grave:

. . . J'avons les yeux creux et bleus à force de 'saouère mirer dedans. Pis à force d'ouère guetté le poisson au fond de l'eau, j'avons les joues hautes et les usses rapprochés. (p.174)

La Sagouine prend donc les traits du visage du pays et de la mer. Or, elle ressemble tellement au pays et à la mer qu'elle finit par représenter l'Acadie:

C'est coume ça que je finissons par ressembler à la mer qui entoure le pays. (p. 175)

Mais pourquoi a-t-elle les mains blanches? Chose curieuse, ces mains blanches pour quelqu'un qui tient sa couleur du pays et de la mer. On s'attendrait à des mains rougies par un métier qui exige que les mains soient toujours dans l'eau. Mais, la Sagouine nous dit que les siennes sont blanches. Pourquoi? Essentiellement parce que la couleur blanche est un signe universel de pureté et la Sagouine fait souvent référence à des objets de couleur blanche. On sait qu'elle aussi accorde à cette couleur la même pureté lorsqu'elle fait allusion à la pureté de ceux qui prennent part à la première communion:

tout ce qui est blanc, faut pas toucher à ça. C'est pour ça que je portions un ouèle blanc de première communion. (p. 204)

et lorsqu'elle fait sa confession à l'église

je sortions de là blancs coume des draps. (p. 100)

Elle parle toujours au sens figuré tout en y incorporant la notion de pureté. Bien qu'elle fasse partie d'un milieu socialement inférieur, son travail est honnête, son âme est pure. C'est au niveau des mains blanches, du signe symbolique, où il n'y a pas de motivation, où le signifié vient de la convention que la couleur blanche est signe universel de pureté.

Pour la Sagouine, la pureté des mains blanches symbolise le fait que sa pauvreté n'est pas du tout de sa fabrication. Au cours du récit on apprend pourquoi elle doit toujours dépendre des autres. Dans son enfance, par exemple, elle a été la victime du système comme elle l'indique dans le monologue de la distribution des cadeaux à Noël:

Chaque pauvre avait droit à son présent. Les enfants, ben sur. Quand je coumencions à grandi', j'avions pus droit, ça fait que je regardions la distribution. (p. 72)

De plus, au lieu de donner à La Sagouine et aux siens l'éducation et le secours nécessaires pour en faire des personnes qui pourraient subvenir à leurs propres besoins, l'Etat et l'Eglise les traitent comme des paresseux, leur jetant de temps en temps quelques petits brins de réconfort. En fait, pendant ladépression, la Sagouine a du compter sur le peu de nourriture que lui offre

l'Etat:

Durant la dépression, par exemple, ils
 avont inventé la soupe. A partir de ce
 temps là, j'avons coumencé à être ben.
 J'avions tous les mois notre sac de farine
 et notre cruchon de mélasse et des fois
 même de la boquite pour des crêpes. (p. 185)

La piteuse assistance sociale donnée aux pauvres par l'Eglise
 est clairement critiquée lorsque la Sagouine parle du matelas
 usé à la corde que le prêtre lui a donné:

Un vrai matelas avec des ressorts que le
 prêtre nous a donné. Même que les res-
 sorts nous rentrent dans l'échine si je
 pornons pas garde. (p. 82)

Les prêtres, comme l'Etat et les riches ne donnent rien aux pau-
 vres sauf quand la chose donnée ne leur est plus utile à eux-
 mêmes.

Ce n'est pas la faute de la Sagouine si elle est pauvre.
 Oui, son travail est honnête, mais l'échange, le troc travail/
 rémunération ne l'est pas. Des guenilles au lieu de gages pour
 un travail dur ne peut constituer un échange valable. Ce n'est
 pas étonnant que la Sagouine ait les mains blanches. Elles sont
 le symbole de son honnêteté et de son innocence dans ses rapports
 avec l'Eglise et l'Etat. C'est pourquoi elle peut dire au
 "Monsieur" (le spectateur) que lui aussi "auras les mains blan-
 ches" s'il mène une vie comme la sienne.

La notion d'honnêteté et d'innocence montrée par les mains
 blanches revient dans l'expression corporelle:

Femme de ménage, aussi, qui achève sa vie
à genoux devant son seau, les mains dans
l'eau. (Préface)

Tout en parlant, la Sagouine 'fourbit'. Consciencieuse, elle frotte beaucoup car c'est aussi un travail acharné, ardu qu'elle doit faire. Son expression corporelle, à genoux, la position requise pour son travail, souligne son métier. De plus, cette position démontre l'humilité qu'elle manifeste devant Dieu et l'Eglise et indique qu'elle fait partie d'une culture encore attachée à la religion. On a déjà mentionné qu'elle fait partie d'une classe socialement inférieure, qu'elle mène une vie de pauvreté. L'expression corporelle infère son statut spécial, inférieur aux autres classes sociales, y incorporant tout à la fois l'humiliation, la résignation et la soumission.

Comme éléments théâtraux, le seau, le balai et les torchons ont aussi leur rôle à jouer. Les outils de son travail marquent et soulignent encore le métier de la Sagouine. L'eau qui remplit son seau indique non seulement le métier qui l'oblige à ramasser toute la crasse du pays, mais indique aussi la mer près de laquelle toute sa vie se passe. Au sens figuré, elle montre l'eau troublée par 'une vie ardue', pleine de difficultés. Cette "eau trouble" bien qu'elle soit sale, est cependant, selon l'auteur: "encore capable de refléter le visage" (Préface) de la Sagouine. La crasse des autres qu'elle ramasse dans son seau n'a pas tout à fait rempli le seau. Il y reste encore un peu d'eau pour qu'elle continue son travail ardu et pour refléter, si indistincte qu'elle soit, son image. En plus, le seau indi-

que que le métier de la Sagouine est en bas de l'échelle sociale:

Non, jamais rien vu d'autre que la place
des autres que je m'en viens forbir . . .
Toute la crasse des autres dans le fond
de ton siau (p. 54)

En même temps, par les références fréquentes à son rôle, à sa position inférieure, le seau met l'accent sur la position inférieure de la vie de la Sagouine. Dans la préface par exemple, le seau est mentionné quatre fois, sur quatre courts paragraphes.

- 1) La première fois indique de quelle façon la Sagouine finira sa vie: "qui achève sa vie à genoux devant son seau" (Préface)
- 2) La deuxième fois, la position corporelle relativement au seau indique qu'elle travaille durement: "penchée sur son seau" (préface).
- 3) La troisième fois indique son manque de biens temporels: "Elle n'a pour tout décor que son seau, son balai et ses torchons". (préface).
4. Et, dernièrement, "c'est à son eau trouble qu'elle parle". (préface).

Elle parle à son public qui est surtout "a ses pieds dans son seau" (préface), ce qui suggère une position de supériorité pour la Sagouine même si elle est en bas de l'échelle sociale. Le seau est mentionné à six autres occasions: on en trouve la mention à deux reprises dans le contexte de l'emploi de la Sagouine:

"Tu frottes et ramasses leu crasse que tu rapportes le souère dans ton seau. Toute la crasse des autres dans le fond de ton siau". (p. 54) Puis, on le trouve deux fois

lorsque la Sagouine parle encore de son métier.

Auparavant, l'eau sale dans le seau n'a reflété que l'image de la Sagouine. Ici le seau indique la collectivité: "avec les mains dans ton siau et le nez dans ton breyant, que tu ouas se mirer dans ta place des faces que tu counais . . ." (p. 65) ce qui suggère la même position en bas de l'échelle pour la collectivité. Le seau qui auparavant était toujours une nécessité du métier de la Sagouine est mentionné par rapport à un souhait de bonheur: "JésusàChrist du Bon Djeu! Ça se pourrait-i' par adon que vous avez souhaité de vous fourrer la tête dans mon seau?" (p. 167). Le 'vous' pluriel se réfère au public qu'elle pense intéressé au contenu du seau c'est-à-dire à toute la crasse du pays et qui, en s'y intéressant voudra peut-être le changer. Car, ce n'est qu'à ce moment là qu'il trouvera son bonheur. Le seau est mentionné une dernière fois lorsque la Sagouine fait la comparaison du contenu de son seau à la vie après la mort. "S'il n'y auras pas de changement, c'est-à-dire un monde meilleur après la résurrection, ça vaut pas la peine de chercher le renouveau. Si le monde ressuscité se mettait à ressembler à ce que j'ai dans mon siau . . . aussi ben pas se douner autant de trouble pour s'en aller le qu'ri qu fond du tombeau." (p. 181). En fin de compte, le seau est un signifiant porteur de multiples signifiés.

La Sagouine continue sa discussion au sujet de la source du bonheur en parlant de la destinée tout le long du chapitre intitulé: "Les Cartes". Même si elle cherche la destinée dans les cartes dit-elle, elle sait qu'il faut toujours choisir

entre deux voies. Elle observe que la réponse qu'elle y trouve n'est pas plus claire que la "savonnure" dans son seau parce qu'il y a une autre carte qui "rend l'eau trouble", (p. 167) entre le trèfle et le carreau. En tout cas, la Sagouine semble voir dans le trèfle et le carreau un trésor, pas un trésor d'argent, mais le bonheur dans la vie. La Sagouine parsème son discours d'exclamations religieuses, mais pas vraiment dans l'intention de blasphémer. Elle nomme le Bon Dieu, la Sainte-Mère de Dieu de Père, et Jésus-Christ du Bon Dieu. Puis, elle suggère tout de suite après, que le vrai trésor serait comme si on avait souhaité de se mettre la tête dans son seau. En mêlant le choix de cartes avec l'idée de la destinée et du bonheur de la vie, et en mettant à proximité les noms de la Sainte Trinité, la Sagouine parvient à faire voir, par analogie, que le travail ardu et humble au service d'autrui est comme le service de Dieu, la voie qui mène au bonheur:

C'est coume si vous aviez trouvé un trésor, ma grand foi du Bon Djeu! C'est peut-être pas un trésor en argent . . . ça m'a l'air d'autre chouse . . . comme un . . . Ah! c'est malaisé à ouère dans vos cartes, vous . . . Sainte Mère de Djeu le Père! . . . si c'était pas que c'est quasiment blasphémer . . . je dirais que votre souhaite pis votre bonheur de vie, ils sont pas loin d'icitte. Ya de quoi qui marche pas saccordjé! Par rapport que votre souhaite arrive et pis que c'est de quoi de bon et pis, coume je disais, ça m'a l'air d'un vrai trésor . . . ben il est par icitte . . . Je suis quasiment assis dessus, batêche! Jésus-Christ du Bon Djeu! ça se pourrait-i par adon que vous ayez souhaité de vous fourrer la tête dans mon siau? (p. 167)

Comme le seau, le balai et les torchons sont les indices

du métier. Aussi, ils meublent la scène qui ne contient aucun autre décor :

Elle n'a pour tout décor que son seau, son balai et ses torchons. (Préface)

On peut donc déduire par l'apparente nudité de la scène que ce à quoi Maillet veut faire appel se concentre dans l'icône de la Sagouine et des outils de son métier. Seule sur scène, la Sagouine comme individu est ainsi mise en valeur. Il n'y a rien d'autre pour détourner l'attention du lecteur/spectateur à qui la Sagouine s'adresse directement.

Le dernier élément théâtral, la voix de la Sagouine, transmet le récit. C'est ici qu'on apprend son histoire et le comportement des autres. Sa propre pauvreté, illustrée par ses guenilles, nous apprend aussi l'humiliation qu'elle éprouve d'être trop mal "attifée" dans ses termes, pour aller à l'église. On apprend également la fausse charité des autres quand elle dit :

Je finissons par les recouère pour nous payer nos journées de l'ouvrage (p. 50)

Pour la payer, donc, on lui donne de vieux vêtements usagés et selon la Sagouine, on le fait par charité 'parce qu'ils avont de la religion'. (p. 49) De cette manière, les hardes de la Sagouine deviennent signe d'un autre monde. Elles renforcent le discours et lui ajoutent une certaine importance, donnant ainsi naissance à toute une série de questions qui se posent autour des mots 'religion' et 'charité'. Pourquoi cette charité de guenilles, d'oripeaux au lieu des gages qui lui reviennent de droit?

Quelle sorte de religion autorise une telle charité? C'est la Sagouine qui va nous l'expliquer au cours de son récit.

La Sagouine/Icône/Porte-Parole

En se servant du parler franco-acadien, Maillet a trouvé la clé, le véhicule le plus représentatif pour présenter l'idéologie de son peuple. Le parler de la Sagouine, reçu 'de goule en oreille' de ses pères, qui d'abord ressemble à un baragouin est, selon Antonine Maillet 'bel et bien du français'. C'est la langue populaire du XVIIe siècle, la langue de Rabelais apportée en Acadie par les premiers colons. Grâce à son langage, la Sagouine n'a pas seulement sous la main le moyen d'exposer avec fierté la richesse de ce langage désuet, mais elle a également le moyen de faire rire son lecteur/spectateur.

A part certains mots anciens comme forbir pour froter (p.49) saye (seie) pour soit (p.56) bréyant pour torchon (p.65) ainsi que l'ancienne prononciation qui semble les déformer, on trouve dans la morphologie du verbe un archaïsme assez frappant: pouère pour pouvoir (p.54) aouère pour avoir, (p.196) saouère pour savoir (p.55)- la conjugaison d'un pronom singulier avec un verbe à la 1ère personne du pluriel. Ainsi la Sagouine dit: "Je pouvons ben . . ." (p.49), je portons . . . ils nous avont baillés . . . (p.49).

Ce sont là des traits de caractère de l'ancien français qui sont restés presque intacts, isolés, jusqu'à nos jours à cause d'une culture orientée vers l'agriculture, à l'exclusion de toute autre industrie. A mesure que l'industrie agricole n'est plus lucrative et que les jeunes gens ne s'y intéressent

plus dans ce monde où la science prédomine, il ne reste qu'une petite minorité qui parle exclusivement cette vieille langue, - une minorité pour la plupart vieillie comme la Sagouine. Ceux qui ne parlent plus cette langue sont souvent portés à la mépriser, c'est-à-dire qu'ils lui trouvent un relent d'atavisme, la déclassant, comme une façon de s'exprimer spécifique aux pauvres: "Pauvre langage, langage de pauvres, cette identification dans l'âme populaire ne sera pas renversée par des symboles"²⁵

Au lieu d'être une source de fierté, ce vieux parler devient une pierre d'achoppement pour ceux qui le parlent exclusivement, rompant ainsi la communication entre deux lignes, deux clans d'un même peuple. Cette élite est composée des gens d'en haut et du clergé. Ce sont ceux qui ont des connaissances étendues et qui parlent "en grandeur":

Je sons pas instruits, nous autres, et je parlons pas en grandeur: ça fait que je savons point coument dire ça. Le prêtre lui dans son prône, il parle coume la femme du docteur, il sort des grands mots pis il vire ben ses phrases . . . Ça fait que c'est malaisé de parler au prêtre. (p.102)

ou encore:

C'est point aisé non plus d'apprendre à parler en grandeur et à se comporter coume du monde parmi le monde, quand c'est que t'as pas le droit de leur adresser la parole sans passer pour un effaré. (p.51)

Alors, pourquoi employer une telle langue comme mode de communication dans une oeuvre artistique? Pourquoi l'auteur a-t-elle trouvé valorisant d'employer ce langage archaïque?

Premièrement, comme le dit Antonine Maillet elle même, le parler franco-acadien "demeure le plus riche et le plus proche de l'ancien français qui soit parlé en Amérique du Nord."²⁶ Donc, ce n'est ni une langue pauvre ni nécessairement une langue des pauvres. Au contraire, c'est une langue transmise oralement, presque intacte trois siècles plus tard. Ce n'est "ni joual, ni chiac, ni français international. [La Sagouine] parle la langue populaire de ses pères descendus à crû du XVI^e siècle." (Préface)

Le vieux parler révèle les qualités à la fois de permanence et d'originalité de "cette langue, miracle et musée populaires".²⁷ Or, c'est la langue parlée qui, en Acadie, est la gardienne de la culture populaire dont l'auteur elle-même fait partie; elle est:

L'instrument du peuple dans la conservation
de ses rites et croyances, voire plus,
elle en est la clef. 28

Bogatyrev nous explique que le personnage qui fait exprès des fautes en parlant désigne souvent une figure comique:

Le discours d'un personnage . . . qui parle en faisant des fautes désigne non seulement un étranger, mais souvent aussi une figure comique. C'est pour cela que l'acteur qui joue le rôle tragique d'un étranger, ou du représentant d'un autre peuple . . . donnerait une nuance comique aux passages les plus tragiques. 29

C'est justement le rôle que joue la Sagouine avec son vocabulaire bizarre de mots anciens qu'elle déforme encore plus parce qu'à son âge, elle est probablement édentée. Donc, la Sagouine comme

intermédiaire d'un autre peuple se présente d'une manière comique faisant rire son lecteur/spectateur lorsqu'elle parle des situations tragiques à cause de son parler étrange et inattendu.

De plus, à cause de la morphologie du verbe, un trait caractéristique de la langue, Maillet a trouvé le moyen de faire d'un seul personnage, d'une seule icône, le porte-parole d'un peuple. Remarquons l'énoncé suivant:

Nous autres j'avons pas de quoi nous greyer pour une église de dimanche. Ça fait que j'y allons des fois sus la semaine. Mais y en a qui veulent pas y retourner parce que les prêtres leur avont dit que la messe en semaine ça comptait pas. Ils font rien qu'un péché de plusse d'aller communier le vendordi matin avec leu messe de dimanche sus la conscience. Quand c'est que Gapi a vu ça il arrête d'y aller aussi ben le vendordi coume le dimanche et asteur j'y retournons pas souvent. (p.50) (C'est nous qui soulignons).

Cet extrait commence avec les mots "nous autres" sujet pluriel de la phrase, mais tout de suite on trouve, en apposition, le pronom "je" comme sujet du verbe "avons" ce qui dénote cependant un seul et même sujet. On trouve dans la même phrase le pronom "nous" référence plurielle au sujet, et dans la phrase suivante, la modalité "j'y allons". Remarquons la notion de pluralité qui se continue dans le reste du paragraphe avec ces mots: "y en a qui veulent" (verbe pluriel, sujet pluriel), "leur" (pronom pluriel se réfèrent au pronom relatif qui); "ils font" (sujet pluriel qui se réfère au sujet pluriel de la phrase précédente); "leu" (pronom pluriel-adjectif qui modifie le nom 'messe').

Dans le texte, en parlant de Gapi comme individu, la Sagoguine emploie la modalité, sujet singulier "Gapi" avec verbe

singulier "a vu", mais elle se réfère à elle-même en employant le pronom singulier avec un verbe pluriel "j'y retournons pas". (p.50).

Lorsque la Sagouine ne parle que de sa vie personnelle ou quand elle raconte sa propre histoire comme individu, on trouve toujours le pronom singulier plus le verbe au singulier, jamais un pronom singulier et un verbe pluriel. Par exemple, lorsque la Sagouine se présente au commencement du monologue: "J'ai peut être . . . j'ai forbi sur les autres" (p.49), ou encore "J'ai beau être une Sagouine je suis . . . j'en ai . . . idée?" (p.69). Il y a donc, deux Sagouines: l'individu et la porte-parole d'une collectivité. Lorsque notre héroïne acadienne parle comme porte-parole de son peuple opprimé, elle se sert toujours du pronom singulier accompagné d'un verbe au pluriel. Par exemple: "Ils peuvent ben nous trouver guénilloux: je portons les capots usés . . ." (p.49) ou "Nous autres, j'avons pas de quoi nous gréyer . . ." (p.50) ou "Ça fait que nous autres, je guettons encore . . ." (p. 107) ou encore: "je ferons pas les difficiles. J'avons pas été . . . Je demandons pas" (p. 208). Elle semble vouloir "embarquer" tout le monde dans le même bateau. Ainsi la notion de la collectivité exprimée par l'emploi de modalités diverses de la langue du XVIIe siècle s'affirme par la proximité d'autres mots pluriels. Remarquons, par exemple, dans la phrase suivante que l'adjectif "blancs" qui modifie le sujet singulier "je" est écrit au pluriel: "je sortions de là blancs coume des draps. (p. 100). Alors la collectivité ainsi établie, là où la modalité se présente, l'icône/porte-parole

fonctionne avec tous les mêmes signes applicables à l'icône/individu et alors seulement, elle peut témoigner de l'idéologie du peuple acadien.

Conclusion

Au début de cette partie, nous avons cité Iouri Lotman qui remarque que tout organisme incapable de réagir et de s'adapter aux influences extérieures périra inévitablement. La Sagouine, l'individu âgée de 72 ans va sûrement périr comme tout être de la même espèce. Cependant, si la Sagouine représente l'organisme qui est l'Acadie comme nous l'avons démontré, elle peut continuer à vivre indéfiniment pourvu que cette femme et cette collectivité comprennent les signes que la vie lui envoie et qui lui permettront de s'y adapter.

Pour communiquer ce qu'elle voit comme éléments nécessaires à la survie de l'Acadie, Antonine Maillet les a insérés dans une oeuvre artistique. Cette oeuvre bâtit autour de l'icône/Sagouine personnage qui sait survivre à tout prix, contient toute l'information nécessaire à cette survie. En sa fonction d'être humain, la Sagouine devient le code que tout le monde devra reconnaître. C'est un code très facile à déchiffrer. Comme femme pauvre et mère d'enfants, tout le monde peut comprendre sa pauvreté financière et ses difficultés familiales. On comprendra aussi les rides et les gerçures de quelqu'un de soixante douze ans. Cependant, comme représentante de l'Acadie, cet âge de soixante-douze ans indique pour le peuple Acadien, les années d'une longue et dure lutte pour la survie collective. C'est l'époque qui a

commencé au début du XXe siècle jusqu'à l'année 1972 lorsque Antonine Maillet a terminé son oeuvre La Sagouine. C'est l'époque où l'Acadie, bien qu'elle ait fait des efforts pour conserver son héritage national, n'a réussi ni à faire front commun, ni à s'intégrer dans l'économie du monde moderne. Au début du siècle lorsque la Sagouine est née, la terre pouvait nourrir tous ceux qui avaient l'habileté et le zèle de la travailler. Mais pendant la jeunesse de notre héroïne, la première guerre mondiale a été néfaste pour l'économie des provinces.

Les provinces maritimes sont impuissantes en général à s'adapter aux changements profonds qui bouleversent les données traditionnelles dans tous les domaines. Les activités mixtes paralysaient le développement des terres déjà incultes et mettaient la plupart des fermiers à la merci de la conjoncture. 30

Les hommes sont allés à la guerre. Il y en a beaucoup qui n'en sont jamais revenus. Toutes seules, les femmes ne pouvaient ni labourer la terre, ni démarrer les barques de pêche. Forcées de les abandonner et de chercher du travail ailleurs, surtout dans les villes, elles ont connu la même pauvreté vécu par la Sagouine dans sa jeunesse.

Et puis, il y eut la crise économique de 1929 où le monde entier aussi bien que l'Acadie a souffert. Il y en a qui ne se sont jamais remis de cette dernière crise. Ils étaient destinés, comme la Sagouine pour une raison ou pour une autre, à "être pris" dans la pauvreté pour toute leur vie. C'est l'époque d'une deuxième guerre mondiale après que toute une série de

changements économiques ont exigé le savoir-faire ou une profession bien différente que celle exigée par l'économie du passé qui était orientée vers l'agriculture et la pêche. Ceux qui n'ont pas voulu s'y adapter ou, comme la Sagouine qui ne l'ont pas pu à cause d'une certaine idéologie qui a permis à l'état et à l'Eglise de garder le pouvoir, sont destinés à périr.

Par contre, il y eu ceux qui se sont très bien adaptés, renonçant entièrement à leur riche héritage. Pour ceux qui voudraient conserver et maintenir leur identité comme peuple de la race acadienne tout en améliorant leur situation actuelle, Antonine Maillet a présenté une icône, un signe unique, pour indiquer la plus grande pierre d'achoppement des Acadiens, c'est-à-dire la nécessité de se débarrasser de l'idéologie qui révère le passé mais qui ne sait pas assurer l'avenir. Elle présente un organisme vivant, soit l'Acadie, dans son personnage de la Sagouine.

Antonine Maillet incorpore dans la Sagouine, d'un seul coup et l'histoire actuelle et l'héritage d'un passé merveilleux. Elle veut conserver, prendre soin de ce long héritage, ne voulant pas se séparer de cette histoire encore vivante tout comme le sagouin qui ne veut pas se départir de sa longue queue bien qu'elle lui soit apparemment inutile.

Afin de mettre en lumière les faits, tout désagréables qu'ils soient, Maillet a choisi l'icône/Sagouine et utilisé la langue ancienne, parlée en Acadie. La dualité du signe, l'icône/index qui apparaît dans le personnage de la Sagouine remplit idéalement ces conditions pour créer le "ver-

fremdung", la distanciation. Les éléments théâtraux qui se rattachent à l'icône révèlent clairement le personnage et de façon assez transparente pour être un excellent véhicule du signe polysémique. Comme Brecht l'ordonne, c'est une icône familière, accessible mais frappante et inattendue en même temps. Pour communiquer l'idéologie acadienne, la Sagouine répond donc parfaitement à ces critères.

NOTES - CHAPITRE I

1. I. Lotman, La Structure du texte artistique, Editions Gallimard, 1973, pour la traduction française, p. 28.
2. Ibid., p. 29.
3. Ibid., p. 29.
4. Ibid., p. 41
5. Ibid., p. 23.
6. Ibid., p. 52.
7. Ibid., p. 53.
8. Camille Demange, Brecht, Seghers, 1967, p. 142.
9. Idem., p. 142.
10. Patrice Pavis, Problèmes de Sémiologie Théâtrale, Les Presses de l'Université du Québec, Montréal, 1976, p. 9.
11. R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon, Poétique du Récit, Editions du Seuil, Paris, 1977, p. 118.
12. R. Barthes, op. cit., p. 126.
13. C. Peirce, Collected Papers, Vol. 2 (1931-1958) Cambridge Mass. Harvard, U.P., p. 248.
14. K. Elam, The Semiotics of Theatre and Drama, Methuen, London and New York, 1980, p. 21.
15. P. Pavis, op. cit., p. 61.
16. Ibid., p. 260.
17. Ibid., p. 16.
18. Ibid., p. 16.
19. C. Peirce, op. cit., p. 248.

20. B. Brecht, Brecht on Theatre, translated by John Willett, London, 1964, p. 143.
21. P. Pavis, op. cit., p. 16.
22. C. Peirce, op. cit., p. 249.
23. P. Pavis, op. cit., p. 260.
24. P. Bogatyrev, Les Signes du théâtre, dans Poétique II, 8, 1971, pp. 517-523, p. 519.
25. Michel Roy, L'Acadie des origines à nos jours, Québec, Editions Québec/Amérique, 1978, p. 237.
26. A. Maillet, Rabelais et les traditions populaires en Acadie, Les Presses de l'Université Laval, Québec, 1971, p. 133.
27. Ibid., p. 132.
28. Ibid., p. 131.
29. P. Bogatyrev, op. cit., p. 332.
30. Michel Roy, op. cit., p. 215.

CHAPITRE II

LES SIMILITUDES ENTRE L'OEUVRE
DE BRECHT ET CELLE DE MAILLET

1. Le modèle maternel

Ainsi que nous l'avons vu dans la première partie, l'icône comme véhicule de communication remplit plusieurs conditions du théâtre épique. Comme le voudrait la théorie brechtienne, elle fait valoir d'une manière nouvelle l'idéologie que l'auteur veut présenter. L'icône remplit ainsi la condition du premier ordre c'est-à-dire la distanciation. Chez Maillet, parce que l'icône/Sagouine reste seule sur scène sans l'interaction d'autres personnages, il n'y a pas d'autre forme possible pour la transmission du récit que la narration, un autre élément très important du théâtre selon Brecht.¹ De plus, à cause de son monologue, c'est la Sagouine seule qui détermine le sens du drame. C'est elle, un être social placé devant le lecteur/spectateur qui présente une vision du monde, un monde d'après la Sagouine. Tout cela répond à la théorie brechtienne. Or, Brecht, le praticien n'appliquait pas toujours avec rigueur toutes les conditions de sa théorie. C'est dans son propre style dramatique, dans la structure de ses pièces qu'on trouve surtout des exemples précis de distanciation et d'une volonté ferme de produire chez le lecteur/spectateur une prise de conscience.

Les exemples que nous avons choisis dans l'oeuvre brechtienne sont tirés de Mother Courage and her Children and The Mother.²

Ce choix fut orienté par le fait qu'on peut y trouver des ressemblances avec la pièce de Mailliet. En effet, on se rend compte que la Sagouine ressemble à plusieurs égards, aux protagonistes de ces deux pièces. Ce sont de bons exemples du théâtre épique. The Mother est, selon Sergy Tretiakow, la première pièce de Brecht qui soit vraiment épique.³ Franz Norbert Mennemeier note que Mother Courage est un exemple classique et très populaire du théâtre épique.⁴

Dans les premiers textes de Brecht c'est le jeune homme-protagoniste qui se trouve devant des problèmes épineux de la vie. Mais dans The Mother Brecht a choisi la femme dans son rôle social comme étant le meilleur protagoniste possible pour illustrer des situations morales. Après The Mother, c'est désormais la femme qui devait faire face aux choix multiples de la vie. Pour Brecht, la femme demeure le protagoniste le plus proche du code moral, celui qui engendre le plus le désir de répondre à tous les besoins humains d'autrui. Dans l'univers brechtien, c'est la femme qui travaille et qui se prépare à accomplir les besoins, les désirs et le potentiel d'autrui là où c'est possible, elle qui répond aux besoins des enfants - l'espoir de l'avenir. La génération future donnera toute sa mesure ou non selon que la femme, jadis elle-même enfant, pourra satisfaire avec détermination, et d'une manière ingénieuse toute la gamme des besoins de l'enfant. C'est la femme plus que l'homme qui se charge de la responsabilité d'élever l'enfant. De plus, dans la mesure où la femme dans son rapport avec l'homme est vulnérable à l'exploitation, sa capacité de conformité totale à la morale

maternelle diminue. Le cycle mère/enfant que Brecht a vu comme la racine des relations humaines est donc à la fois merveilleux et démoralisant. L'être maternel est pour Brecht, celui qui se hasarde aux périls de la vie afin d'aider les autres. Brecht ne qualifie comme moraux que les personnages qui embrassent la morale maternelle - qui servent la cause de l'humanité.⁵ Donc pour lui, ce qui est maternel est moral. Dans cette catégorie de femme/mère, on trouve Pélagea⁶ Vlassova, personnage principal de The Mother.

Au début du drame, cette femme résiste au mouvement révolutionnaire des ouvriers contre l'état. Cependant, entraînée par son fils Pavel qu'elle veut protéger, Vlassova accepte de distribuer des tracts, risquant ainsi sa vie. De plus, elle assiste à la manifestation non-violente où Pavel est arrêté. C'est alors qu'elle apprend à lire et qu'elle aide les paysans en grève en opérant une presse illégale. Pavel s'échappe de Sibérie, mais on le reprend et il est fusillé. Vlassova proteste contre la guerre de 1914. Enfin, pendant l'hiver 1916, elle porte le drapeau rouge dans une grande manifestation anti-guerre. Elle se rend compte que l'état qui rongait sans cesse le maigre salaire de son fils et de ses camarades impose aux ouvriers une pauvreté terrible. Elle voit enfin que dans la situation actuelle, la maternité n'est plus valable, ni pour elle, ni pour toute autre mère. Cette mère devient ainsi une révolutionnaire convaincue, choisissant enfin la lutte violente comme mode de vie dans l'espoir d'améliorer la situation socio-économique de la classe ouvrière:

How often you hear how quickly the mothers lose their sons; but I have kept my son. How have I kept him? Through a third, the cause. He and I were two; the third it was, the common cause, commonly driving us, that is what united us (p. 105, The Mother)

Contrairement à cette héroïne révolutionnaire, la mère, dans Mother Courage s'intéresse peu au bien-être d'autrui. Pendant la guerre de trente ans Mère Courage traîne sa charrette⁷ un peu partout, vendant sa marchandise au plus offrant, même changeant de camp et allant où la fortune des armes la mène. Ses deux fils sont fusillés. Plus tard, elle perd aussi sa fille. Bien que ces tragédies la touchent profondément, elle ne voit dans la guerre qu'un moyen de gagner sa vie. Comme le lui dit le sergent qui veut recruter, contre sa volonté à elle, ses deux fils: "You want to live off war and keep you and yours out of it. . ." (P.40 Mother Courage) Même vieille, seule et misérable, elle ne semble avoir rien appris, ne risquant jamais rien pour autrui. Matérialiste acharnée, elle insiste toujours sur sa part.

En revanche, Kattrin sa fille muette semble avoir l'instinct pour aider les autres. Dans ce personnage on voit les traits que Brecht qualifie comme maternels. En risquant sa propre vie Kattrin sauve un enfant dans un village en ruines et joue avec lui pendant que les autres continuent, comme d'habitude à se disputer et à voler. Plus tard, avec les paysans, Kattrin prie pour la sécurité de la ville de Halle qui est sur le point d'être attaquée par surprise. Lorsqu'elle apprend des paysans qu'il y a de petits enfants dans la ville, elle grimpe sur le toit d'une

hutte où elle bat du tambour pour donner l'alarme à la ville. Ayant peur d'être tués eux-mêmes, les paysans veulent qu'elle s'arrête de battre le tambour. Les soldats la menacent, lui offrant d'épargner sa mère qui est aussi en ville, mais elle continue et les soldats la fusillent. Bien qu'elle meure, la ville et les enfants sont sauvés.

Vlassova, Courage et Kattrin sont toutes les trois des icônes/femmes/mères. En réalité, seulement deux sur trois sont mères, mais comme d'après Brecht, ce qui compte pour désigner la mère c'est le caractère et non pas le statut de l'individu, les trois femmes sont donc qualifiées pour appartenir à l'image. On le sait, Vlassova dépend de son fils Pavel pour sa nourriture et elle s'occupe de son ménage; c'est cette dépendance totale de son fils qui l'empêche de se conformer parfaitement à l'image traditionnelle de la maternité. Néanmoins, tout en protégeant son fils, elle se rend compte des besoins socio-économiques urgents de la société ouvrière. Le fait que Vlassova apprend à lire, qu'elle aide les paysans en grève, qu'elle opère une presse illégale est une critique sociale sévère car il indique les failles d'une société où le paysan n'a ni voix, ni l'occasion d'améliorer son sort. Au fur et à mesure que Vlassova s'implique dans la révolution, elle évolue elle-même devenant enfin symbole de la femme/mère dans la société ouvrière.

De même, bien que Kattrin ne possède plus les moyens d'attirer un mari, au contraire de sa mère, elle manifeste des traits maternels envers l'enfant étranger. Elle se montre

douce et gentille avec l'enfant qu'elle a tiré des ruines. Face au danger le plus évident, elle n'hésite pas à courir le risque de perdre la vie pour les enfants des autres, choisissant l'intérêt de son prochain au lieu du sien. Par contre, sa mère, Courage, ne risque jamais sa vie pour autrui. Elle appuie sur les traits qui l'aident à gagner de l'argent.⁸

La Sagouine exhibe elle aussi ces traits que Brecht qualifie de maternels. Jeune et belle, la Sagouine veut se marier, se conformer au rôle maternel accepté dans la société où elle ne s'occupera que des enfants et de son mari. Mais les conditions économiques ordonnent autrement. Il lui faut choisir le seul moyen à sa disposition pour augmenter ses ressources bien maigres. Elle se prostitue comme beaucoup d'autres jeunes filles se trouvant dans les mêmes difficultés: "La mer, c'est ce qui nous a sauvés nous autres. Sans les épélans, les coques, les huîtres, pis les matelots." (p. 61)

Bien que la prostitution aide à nourrir sa famille, la Sagouine est assez consciente des risques qu'elle court, même auprès des enfants qui lui posent des questions gênantes:

Et ils te questiounont. Quoi c'est que tu vas faire à la ville? Pourquoi c'est que t'apporte pas ta moppe pis ton siau si tu vas forbir la place de la station? (p.65)

Beaucoup plus grave, peut-être, est le risque de maladie vénérienne:

Pourvu que t'attrapis pas d'autre chouse entre les deux boutes. C'est ça qu'est le plus grand malheur. (p.65)

On voit donc que la Sagouine est prête à faire le métier le plus dégradant pour protéger et nourrir ses enfants. Les difficultés ne diminuent pas quand plus tard elle se met à faire des ménages. C'est alors que ses compatriotes, ceux qui la payent de guenilles pour sa journée de travail, l'excluent et refusent même de reconnaître sa présence:

C'est point aisé non plus d'apprendre
à parler en grandeur et à se comporter
coume du monde parmi le monde quand
c'est que t'as pas le droit de leur
adresser la parole sans passer pour un
effaré. (p.51)

Et les hommes l'exploitent aussi. Sachant qu'elle se prostitue pour nourrir sa famille, ils la condamnent par leur indifférence: "Ça Gapi a jamais pu l'envâler. Parce qu'icitte, il voyait au moins ce qui se passait. Mais à la ville ... Viens-y que j'y ai dit, viens ouère ... Pas de danger. Il badgeule, mais il grouille pas ... (p.65). De plus, il la réprimande de ne pas avoir gardé sa virginité pour lui: "Ben t'étais pas obligée de me cacher ce que t'avais fait avec le garçon à Dan dans le mocauque de Saint-Norbert ... T'avais ben pu me le dire avant que je te prenne." (p.205).

Femme mariée, la Sagouine se montre pleine de vitalité, indifférente au prix de la responsabilité qu'elle assume pour autrui. Elle aide sa fille lorsqu'elle est abandonnée et doit subvenir seule aux besoins de ses deux enfants. (p. 103). Elle prend pitié du marin allemand dont personne d'autre ne veut (p. 63); elle se préoccupe même du bien-être spirituel d'autrui:

Et quand tu sors du confessionnal et que t'as confessé tous tes péchés et tous ceux de ton homme et tous ceux de tes enfants ... (p. 103)

Mais, la capacité de la Sagouine de se conformer au rôle maternel attendu d'elle par la société est diminuée de tous les côtés: par sa pauvreté, par son manque d'instruction et par les hommes qui l'exploitent. Par contre, elle correspond bien aux aspects que Brecht considère maternels et dont Lee Baxandall parle:

The motherly person for Brecht generally displays such an impulsiveness, openness to experience, unusual energy, and disregard for the costs of responsibility. 9

La Sagouine est bel et bien la femme-mère brechtienne par excellence. Comme Brecht, Maillet a trouvé un modèle maternel très efficace. Le rôle maternel n'a pas changé au cours des siècles: la capacité de la femme de s'y réaliser pleinement est encore en jeu, les caprices de l'homme ou de l'économie dictent toujours le destin des femmes. Montrer une femme du type maternel dans son rôle social c'est montrer l'idéologie d'une société. Il faut montrer l'interaction entre la mère et la société et donc, le comportement d'autrui.

2. L'intertextualité

D'après Julia Kristeva, l'intertextualité est la transposition d'un ou des systèmes de signes dans un autre contexte, accompagnée d'une articulation nouvelle de la position de l'énonciation et de la dénotation.¹⁰

De son côté, Brecht transpose les systèmes de signes qu'il

juge pertinents à son but dans d'autres systèmes, leur donnant ainsi une nouvelle articulation. Afin d'exposer l'idéologie qu'il vise à critiquer ou plutôt soumettre à la critique des spectateurs, par exemple, il situe son icône/mère maternelle dans le cadre d'une autre histoire déjà connue dans le monde littéraire. Puis il l'altère, mettant l'accent sur les situations les plus urgentes, laissant tomber la linéarité et les personnages connus du récit originel. A cette fin aussi, Brecht a souvent employé la parodie.¹¹

Par exemple, l'histoire de Vlassova dans The Mother se présente comme étant l'histoire d'une femme qui lutte contre le régime tsariste lorsqu'en réalité c'est la parodie du Mother, un roman du même titre écrit par Maxime Gorki. L'histoire de ce dernier concerne la mère d'un ouvrier battu qui, à travers les activités révolutionnaires de son fils se transforme pour comprendre enfin et pour participer^à la lutte des classes. Gorki a créé son personnage en employant des événements et des personnages réels de l'époque. Alors que Brecht a basé sa pièce sur ce classique connu, il n'a pas adhéré exactement au récit, mais l'a adapté à son propre usage. Dans sa version à lui, Brecht met en lumière quelques problèmes de la classe ouvrière à l'époque où le nazisme gagnait du terrain. Où l'homme souffre de la cruauté infligée par son semblable, Brecht n'a pas hésité à prendre fait et cause pour l'opprimé. Il a essayé de démontrer les effets qui proviennent des actes de cupidité ou le manque d'égards envers autrui commis par une minorité.

Mother Courage and her Children est également basé sur une

oeuvre classique. Cette fois Brecht a employé comme fond de sa pièce les récits de Grimmelhausen: Simplicissimus et sa contrepartie The Arch Cozener and Vagabond Courasche. L'action se passe lors de la guerre de trente ans au XVIIe siècle. L'auteur démontre par les yeux d'une vagabonde, Courasche, l'horreur et la dévastation que la guerre crée pour l'homme ordinaire. La parodie qui est Mother Courage and her Children sert à distancier les événements qui montrent la condition sociale et les malheurs de l'individu pendant la guerre pour que le spectateur voie mieux certains problèmes. Dans ce cas, Brecht voulait traiter du sort de l'individu en temps de guerre devant un public dont le gouvernement était en guerre contre une nation voisine, la Pologne. Il voulait exposer l'idéologie d'un peuple qui fait subir les horreurs de la guerre à des individus d'un autre peuple. La parodie, c'est-à-dire l'inter-textualité dans Mother Courage and her Children n'est pas substantielle. Brecht n'en a pris que le nom: Courage et l'arrière plan: la guerre de trente ans.

De même que Brecht, Maillet emploie la parodie pour montrer certaines conditions qui affectent le sort de l'homme. Avec l'individu posé contre le fond d'une autre histoire, surtout l'histoire lointaine, le spectateur peut voir comment l'individu réagit dans des circonstances données, sans être impliqué lui-même. De plus, il peut juger par lui-même l'effet des événements sur l'individu. Pour distancer les problèmes de l'individu acadien d'aujourd'hui, Mme Maillet choisit une histoire bien connue de tous les Acadiens: elle parodie le poème de

Longfellow, Evangeline.

Comme tous les Acadiens sont impliqués d'une manière ou d'une autre dans cette histoire ancienne, il est tout d'abord difficile de voir les avantages d'une telle parodie. Mais, Maillet réussit à faire de cette histoire reconnaissable, une histoire nouvelle, extérieure à la vie actuelle. Pour accomplir cette distanciation, Maillet emprunte à Evangeline plusieurs idées et quelques données historiques qu'elle place stratégiquement dans La Sagouine. Cependant, alors que l'histoire de la Sagouine est parallèle à celle d'Evangéline, les deux personnages se révèlent comme opposés ou, comme l'auteur le dit elle-même dans la préface de sa pièce, la Sagouine est: "un envers de médaille". Tout ce qu'était Evangéline, la face de la médaille, la Sagouine le présente à l'envers.

Longfellow a écrit son épopée Evangeline en deux parties, chacune divisée en cinq sections. Précédées d'un avant-propos, les parties n'ont pas de titre. Il n'y a que des chiffres romains qui séparent les sections. Chaque section du poème est une histoire complète, un épisode qui peint un tableau assez descriptif de la vie de l'héroïne, Evangéline. Bien que complète en elle-même, chaque section est cependant reliée à la suivante par un mot ou une idée clé qu'on trouve vers la fin de chaque épisode, souvent dans le dernier vers et repris dans les premiers vers de l'épisode suivant. Par exemple, on trouve à la fin de la section I:

Sunshine of Saint Eulalie was she called; for
 that was the sunshine
 Which, as the farmers believed, would load their
 orchards with apples;
 She too, would bring to her husband's house de-
 light and abundance,
 Filling it with love and the ruddy faces of children. ¹²

et au début de la section II:

Now had the season returned, when the nights
 grow colder and longer
 And the retreating sun the sign of the Scorpion
 enters. (Evangeline, p. 45)

De même, à la fin de la section II:

Blushing Evangeline heard the words that her
 father had spoken,
 And, as they died on his lips, the worthy notary
 entered: (Evangeline, p. 51)

qui trouve son écho au début de la section III:

Bent like a laboring oar, that toils in the surf of
 the ocean,
 Bent, but not broken, by age was the form of the
notary public; (Evangeline, p. 51)

De plus, il y a une progression régulière du temps. La narration ne saute pas d'un temps à l'autre; les chiffres consécutifs en tête de chaque section indiquent une séquence qui assure, aussi bien que les mots en liaison, la linéarité du récit. C'est ainsi que le poète avance son récit.

Ecrite en hexamètre, le mètre qui passe pour le plus musical, on trouve tout le long de cette narration poétique, une pureté douce et limpide, un air constant de jeunesse. Les cinq premières sections du poème représentent la vie d'Evangéline

comme femme. Les cinq dernières sections représentent la vie pure et simple d'une religieuse. Les deux moitiés s'unissent dans un tout formant dix sections, un nombre entier mais divisible en deux ce qui montre l'unité de l'homme et de Dieu quand l'homme choisit le chemin vers Dieu.

Bien qu'Evangeline soit un texte poétique et que La Sagouine soit un monologue théâtral, les deux histoires possèdent cependant des traits communs. Comme celle d'Evangéline, l'histoire de la Sagouine débute par un prologue qui annonce le sujet et qui nous donne quelques renseignements sur La Sagouine. Le Métier, première section du récit présente des parallèles sémantiques avec la première section d'Evangéline où on apprend quelle sorte de vie ces deux femmes mènent au bord de la mer. Toutes les deux jeunes et belles envisagent leur rôle dans la vie. Evangéline "would bring to her husband's house delight and abundance, filling it with love and the ruddy faces of children" (Evangeline, p. 45). Et la Sagouine qui était "jeune et ben tournée" (p.60) n'a point "eu besoin de jongler longtemps pour trouver [ses] idéals" (p. 60). Mais la Sagouine mène une vie bien pauvre et dure: "J'avons pas de vocations, ben j'avons des idéals" (p. 60)... "Tu pourras pas te respecter ben longtemps parce qu'il faut que tu vives . . . Ça fait que t'ajustes tes idéals à tes moyens" (p. 61). Par contre Evangéline mène une vie presque idyllique:

Thus, at peace with God and the world, the
farmer of Grand Pré
Lived on his sunny farm, and Evangeline
governed his household (Evangeline, p. 42)

La Jeunesse, deuxième section, ressemble aux sections deux et trois d'Evangeline, car on présente les deux femmes dans leur jeunesse. C'est alors que toutes les deux doivent faire face à ce que la destinée leur a préparé. Séparée de ceux qu'elle aime, forcée de laisser tous ses biens à cause de la grande dispersion, Evangéline est exilée. Elle n'a pas d'autre choix.

La Sagouine n'a pas de choix elle non plus. Pour elle, jeune et belle aussi, mais élevée dans la pauvreté, sans instruction, sans même un peu de terre à labourer, la prostitution reste son seul moyen de gagner sa vie. Tandis qu'Evangéline fait un long pèlerinage à la recherche de son bien-aimé Gabriel, le pèlerinage de la Sagouine est tout simplement, pendant sa vie entière, la recherche ardue de son pain quotidien. Pour Evangéline, dans un pays abondant en flore et en faune, tous les besoins terrestres sont remplis sans souci. Même sa nourriture spirituelle est assurée parce qu'elle a toujours à ses côtés le prêtre, le père Félicien, son conseiller, son ami d'enfance.

A l'époque d'Evangéline, d'après l'enseignement de l'Eglise catholique, une femme n'avait que deux choix dans la vie pour assurer son salut éternel: devenir femme et mère de famille, ou devenir religieuse. Alors que le poète accorde à son héroïne un rôle terrestre qui suppose l'accomplissement d'un des choix, c'est-à-dire devenir épouse et plus tard mère de famille en se mariant avec Gabriel, le destin en décide autrement. Ayant déjà montré au début de son poème que le personnage d'Evangéline

possède toutes les qualités requises pour devenir ou bien mère ou bien religieuse, le poète parvient plus tard à communiquer au lecteur l'importance de la piété et du dévouement des deux rôles à la fois dans une seule héroïne. Ayant été toute sa vie fidèle à son fiancé terrestre, Evangéline devient religieuse, donc fidèle à Dieu, son fiancé céleste. Evangéline a donc lieu de croire que son salut éternel est doublement assuré. A part le grand dérangement qu'elle subit comme tous les Acadiens, Evangéline n'est jamais exploitée dans son rôle de femme/mère/sœur. Son mariage n'est jamais consommé elle reste vierge résolue dans la quête de son salut et de son mari. Elle remplit donc les conditions requises et pour le rôle d'une femme/mère d'enfants, et pour le rôle d'un membre des Soeurs de la Charité. C'est le portrait d'une sainte, d'une femme idéale, fait exprès par le poète pour montrer "the beauty and strength of woman's devotion" (Evangeline, p. 38) C'est l'association de deux rôles bien différents qui se conjuguent dans la perfection.

Malgré le fait que des sections de la pièce La Sagouine aient une grande ressemblance avec celles d'Evangeline, et que les deux histoires possèdent des traits communs, le portrait de la Sagouine a peu de ressemblance avec la femme idéale, l'héroïne dans Evangeline. Contrairement à Evangéline, la réalité de gagner sa vie est prioritaire pour la Sagouine. Elle n'est assurée de rien, ni de la nourriture terrestre, ni de la nourriture spirituelle. Elle vit au jour le jour, toujours à la merci des événements, souvent réprimée ou repoussée avec mépris par les prêtres parce qu'elle ne peut pas suivre à la lettre toutes les

règles de l'Eglise et de la société. Elle est assez consciente que, selon l'enseignement de l'Eglise, il n'y a que deux chemins pour arriver à son salut éternel, soit la bonne femme/mère de famille, soit la religieuse. "Tes Pâques pis ta dîme, avec ça t'étais assuré de ton trou au cimetchière" (p. 101). La Sagouine est imprégnée de la même tradition, de la même langue, du même catholicisme qu'Evangeline et elle vient de la même bonne souche acadienne. Cependant, la similitude entre les deux se termine là. Evangéline a connu la belle vie. Séparée de son mari à cause de la grande dispersion, elle saurait choisir un autre mari si elle le voulait.

Here is Baptiste Leblanc, the notary's son, who has
 loved thee
 Many a tedious year; come, give him thy hand
 and be happy.
 Thou art too fair to be left to braid St. Cather-
 ines tresses.
 Then would Evangeline answer, serenely but sad-
 ly - "I cannot" (Evangeline, p. 74)

Evangeline a l'occasion de mener encore une fois une belle vie comme femme et mère d'enfants, mais soutenue par l'Eglise elle choisit une autre voie.

Lorsqu'elle opte plus tard pour la vie de religieuse, elle fait de son gré les vœux de chasteté, de charité et de pauvreté.

En revanche, née dans la pauvreté, la Sagouine n'a jamais connu la belle vie. Ayant opté dans sa jeunesse pour le rôle de femme/mère pour atteindre au salut, la pauvreté devient l'obstacle permanent dans la seule voie céleste qui lui reste. Elle ne peut pas y échapper. Il faut qu'elle se prostitue

afin de survivre, elle n'a pas le choix. La voilà, la grande différence entre les deux femmes. A travers la parodie, Maillet met en valeur cette différence, soulignant l'importance du choix. Comme Evangéline, La Sagouine est jeune et belle, et elle veut se marier, devenir mère de famille. Malheureusement, pour elle aussi le destin en décide autrement. A cause de son extrême pauvreté, la Sagouine doit s'adonner à la prostitution pour gagner sa vie, bien avant qu'un époux se présente pour lui demander sa main en mariage; la voie du salut comme religieuse est maintenant fermée à la Sagouine. Même, une fois mère de famille son extrême pauvreté, l'exploitation par la société et l'indifférence des prêtres à son égard semblent se concerter pour la détourner du chemin qui mène vers le ciel. Gapi, le mari de la Sagouine lui-même l'exploite. Bien qu'il l'ait prise avant le mariage, il la réprimande en lui disant qu'elle n'était pas vierge avant qu'il la prenne. Alors elle est obligée d'entendre: "T'avais ben pu me le dire avant que je te prenne".

(p. 101). Plus tard, Gapi ferme les yeux sur le fait que sa femme se prostitue au village lorsqu'il ne trouve pas de travail et qu'ils ont besoin d'argent pour nourrir leurs enfants. Quand la Sagouine doit chercher plus loin les clients, Gapi n'aime pas ça, mais il ne fait rien:

Et tu happes le bus et tu débarques à
la ville une fois par semaine. Ça Gapi
a jamais pu l'envaler. Parce qu'icitte,
il voyait au moins ce qui se passait.
Mais à la ville . . . Viens-y, que j'y
ai dit, viens ouère . . . Pas de danger.
Il badgeule, mais il grouille pas. (p. 65)

Pendant sa vie entière, Evangéline même pauvre, peut s'appuyer

sur le prêtre, toujours à ses côtés pour la conforter et lui montrer le chemin de Dieu. Par contre, pour la Sagouine, les "arprésentants du Bon Djeu" semblent s'intéresser davantage aux manifestations extérieures de la loi ecclésiastique qu'aux sentiments et au bien-être des pauvres. Quand La Sagouine choisit de rendre hommage à Dieu la semaine plutôt qu'à la messe du dimanche parce qu'elle se sent trop mal habillée, les prêtres se montrent complètement intolérants vis-à-vis de son choix pratique:

Nous autres, j'avons pas de quoi nous greyer pour une église de dimanche. Ça fait que j'y allons des fois sus la semaine. Mais y en a qui veulent pus y retourner, parce que les prêtres leur avons dit que la messe en semaine, ça comptait pas. Ils faisient rien qu'un péché de plusse d'aller communier le vendordî matin avec leu messe de dimanche sus la conscience (p. 50)

Le mépris et l'indifférence des prêtres à l'égard des pauvres autour de la Sagouine se manifeste de plusieurs manières. Alors que la Sagouine se sent trop guénilleuse pour aller à l'église, les prêtres eux portent des vêtements très riches:

Le prêtre se gréyait dans ses plus belles hardes: des soutanes, des écoles, des chasubes, des surplus par-dessus à pus saouère quoi c'est en faire. Et tout ça en dentelle de couvent. (p. 74)

La Sagouine elle n'a que des crêpes et des fayots pour se nourrir.

Moi je me lève de bon matin et je fais des crêpes pour que j'en ayons toute la journée.

Arrivé le soir, ils avont été réchauffées
deux fois. Ça fait que je les mangeons
avec de la mélasse pour outer le goût. Pis
le samedi pis le dimanche, c'est des fayots.
(p. 82)

Par contre, il y a toujours assez de nourriture pour les prêtres
y compris pour l'évêque invité à dîner chez les enfants qui vont
être confirmés:

Apparence qu'une seule tournée de conforma-
tion pouvait l'engraisser de vingt livres
notre évêque. (p. 152)

Il est difficile pour la Sagouine de s'assurer le soutien
des prêtres qui n'expliquent jamais le pourquoi. De plus, la
communication entre les prêtres et les pauvres reste toujours
difficile voire impossible à cause du manque d'instruction de
ceux-ci.

. . . et j'aurais ben voulu le dire au prêtre
si ç'avait pas été que c'est malaisé de par-
ler au prêtre quand c'est qu'on est pas ins-
truit (p. 87)

Quelle différence entre ces prêtres et celui qui a accompagné
Evangéline:

There upon the priest, her friend and father
confessor,
Said with a smile, O daughter! thy God thus
speaketh withen thee! (p. 74 Evangéline)

En revanche, à cause de l'interprétation de la loi ecclésiasti-
que faite par les prêtres chez La Sagouine, ils embrouillent
les idées des fidèles qui font leur possible pour trouver le bon

chemin. Par exemple, le père Nap refuse de marier la Sagouine à Gapi parce qu'ils sont cousins germains: "Alors il a dit: Par rapport à la loi qui guérit les mariages, je peux pas marier des cousins adjermés" (p. 201). Après qu'ils se marient devant un ministre qui ne leur a pas posé de questions, le Père Nap change d'idée. Gapi lui dit que rien n'a changé, qu'ils sont encore cousins germains, mais le prêtre insiste sur le mariage catholique:

Ça fait que j'avons suivi le Père Nap jusqu'à la sacristie. Il nous a confessé, mariés, bénis; il a même refusé la piastre que Gapi a voulu lui bailler. Coume disait Gapi: 'Avec ça je sons mariés deux fois, ça devrait compter. (p. 202)

Il semble que le seul acte le moins charitable des prêtres consiste à faire cadeaux aux pauvres de ce qui n'est plus utile pour eux-mêmes.

Un vrai matelas avec des ressorts que le prêtre nous a donné. Même que les ressorts nous rentrent dans l'échine si je pornons pas garde (p. 82).

Le même mépris et la même indifférence montrés par le clergé envers les pauvres sont évidents ailleurs dans la société. Alors qu'à l'époque d'Evangeline les gens s'entraidaient "Their the richest was poor and the poorest lived in abundance" (p. 40, Evangeline), la Sagouine, elle reçoit des vêtements usés à la corde au lieu de gages qui lui reviennent pour sa journée de travail. La Sagouine dit que c'est par charité qu'ils lui donnent "leux vieilles affaires" (p. 50), mais c'est

plutôt l'exploitation que la charité!.

Les enfants de la Sagouine souffrent aux mains des riches. Parce que les riches craignent les puces des pauvres, ils sont repoussés à l'école vers l'arrière de la classe où ils trouvent bien difficile d'entendre la leçon:

Ils veulent pas s'assire à côté de nos enfants et les envoyont derrière la classe d'où c'est qui ouayont et comportent rien. C'est point aisé de te faire instruire quand c'est que tu ouas pas le tableau et que t'entends pas la maîtresse (p. 51)

Faute d'éducation, les jeunes pauvres ne pouvaient pas améliorer leur sort. La Sagouine elle-même, lorsqu'elle essaye d'apprendre quelque chose des gens instruits, se trouve exclue: "C'est point aisé non plus d'apprendre à parler en grandeur et à se comporter coume du monde parmi le monde quand c'est que t'as pas le droit de leur adresser la parole sans passer pour un effaré (p.51).

Rejetée par la société et le clergé en temps normal, la Sagouine se trouve la bienvenue dans le monde politique au temps des élections. En sollicitant les votes, les candidats en plus des promesses électorales, offrent des pots de vin tels que de la bière, des fers à repasser et même des phonographes: "Ils nous baillont tout ça pour rien, parce que vous êtes des citoyens à part entchère et que vous avez droit de vote" (p. 86). Une fois l'élection passée, personne ne s'intéresse plus à la Sagouine: ". . . une fois les élections finies, le gouvernement apus le temps de se bodrer de nous autres" (p. 86). Par contre, au moment

du recensement, la Sagouine se trouve insignifiante dans le cadre du monde politique. Elle n'est rien qu'une statistique et même alors, une statistique sans catégorie spécifique:

Parce qu'ils avont eu pour leu dire que l'Acadie, c'est point un pays, ça pis un Acadjen c'est point une nationalité, par rapport que c'est pas écrit dans les livres de Jos Graphie. Eh! ben, après ça, je savions pas quoi trouver et je leur avont dit de nous bailler la nationalité qu'i voudriont. Ça fait que je crois qu'ils nous avont placés parmi les Sauvages (p. 192)

Bientôt la Sagouine n'aura même pas le peu de terre qui lui reste à présent, car on lui dit qu'il faut qu'elle s'installe ailleurs:

Ils allont tout râfler les terrains de la côte, qu'i contont, par rapport que c'est pas eugénique et que ça fait du tort à l'économie du pays (p. 197)

Elle est sur le point d'être dérangée, dispersée comme l'avait été Evangéline, séparée des parents et cette fois sans même les conseils du prêtre pour la réconforter. "Oui, faut se tchendre parés deboute pour le prochain Grand Dérangement. Par rapport que c'te fois-citte, je sais point quand c'est que je reviendrons au pays." (p. 197). D'après les enseignements de l'Eglise, il est peu probable que la Sagouine gagne son salut. Le portrait est "un envers de médaille" (Préface), une parodie d'Evangéline, l'héroïne pleine de bonté de Longfellow.

Maillet continue la parodie lorsqu'elle évoque souvent la tradition et l'idée de la tribu comme l'a fait Longfellow.

ns Evangeline l'avait-propos qui annonce le thème "A Tale of Acadie", situe le poëe dans le temps:

This is th forest primeval. The murmuring
 pips and the hemlocks,
 Bearded wth moss, and in garments green in-
 distinct in the twilight.
 Stand lik^{Druids} of eld, with voices sad and
 pphetic,
 Stand lie^{carpers} hoar, with beards that rest on
 eir bosoms.
 Land fro^{its} rocky caverns, the deep-voiced
 ighbouring ocean
 Speaks, id in accents disconsolate answers the
 ail of the forest. (p. 37, Evangeline)

deuxième strop précise plus clairement le sujet, le situant
 s l'espace:

Naught tradition remains of the beautiful
 village of Grand-Pré.
 Ye wh^{believe} in affection that hopes, and
 endures, is patient,
 Ye w^{believe} in the beauty and strength of
 woman's devotion
 List^{to} the mournful tradition, still sung by the
 pines of the forest;
 Lis to a Tale of Love in Acadie, home of the
 happy. (p. 38, Evangeline)

Les mots "forest primeval", la référence aux "Druids of eld"
 ont la même connotation mystique accordée au temps primitif
 la Bible. Deux fois répétée, l'expression "Ye who believe
 " évoque l'idée d'une histoire très ancienne comme celle de
 Bible, aussi bien que d'une histoire très estimable. La
 première section de la première partie peint une scène pastora-
 le, presque idyllique au bord de la mer où demeure la belle et
 vertueuse Evangéline. Entourée de la tendresse des villageois,
 surtout celle de son vieux père, elle est élevée dans la foi

catholique. Elle pratique tous les arts d'une femme vertueuse avec une main preste, et d'une telle perfection qu'en nommant Evangéline "the sunshine of Saint Eulalie" le poète évoque l'image d'une sainte vierge. Les sections deux et trois traitent des préparations pour le mariage d'Evangéline, fiancée de Gabriel Lajeunesse, son ami depuis l'enfance. Le contrat de mariage signé le jour de la Toussaint, tout le monde s'assemble à la ferme du père d'Evangéline pour les noces dans l'ambiance et la richesse d'une récolte très abondante. Longfellow décrit la liaison entre deux familles, deux tribus, saines et fortes tout en faisant une comparaison biblique:

As out of Abraham's tent young Ishmael wandered
with Hogar! (p. 38, Evangeline)

Evangéline et Gabriel sont, en quelque sorte, les aïeux de la tribu acadienne. Or les noms du héros et de l'héroïne dans La Sagouine ressemblent à ceux d'Evangéline. La dernière syllabe du nom "Sagouine" par exemple, se prononce comme celle d'Evangéline. Remarquons aussi que le mot 'ange' qui évoque l'idée du ciel, le destin désiré par les deux héroïnes est évident au milieu du nom Evangeline et existe aussi, mais à l'envers dans le nom Sagouine. Gabriel, le nom de l'époux d'Evangéline rappelle encore l'idée du ciel en ce sens que c'est le nom de l'archange Gabriel qui annonce à la Vierge qu'elle sera Mère du Sauveur. Et l'époux de la Sagouine se nomme Gapi, un sobriquet pour le nom Gabriel. Dans Evangeline le nom de famille de Gabriel, le mari terrestre est "Lajeunesse". On trouve ce nom de famille, avec son double sens comme titre du deuxième chapitre

dans La Sagouine. le nom de famille de Gapi n'est jamais mentionné dans la pièce, mais La Jeunesse évoque aussi bien que la jeunesse le nom de famille de Gabriel/Gapi parce que c'est dans ce chapitre que la Sagouine parle de l'idéal:

la jeunesse c'est le meilleur temps" (p. 59)

Elle y associe Gapi, content lorsqu'elle trouve assez de travail chez lui mais qui n'aime pas qu'elle le cherche ailleurs:

ça le pornait chaque fois que je partais pour la ville. Parce qu'il était pas accoutumé Gapi. Au commencement, j'avais point besoin de m'exiler pour vivre (p.64)

La façon ancienne de nommer la descendance de père en fils se prête également à l'idée de continuité et donc à l'idée de la tribu. Maillet l'emploie souvent dans La Sagouine. Par exemple: "l'histoire à Pierre à Pierre à Pierrot" (p. 195) et/ou "pis saluer un descendant de ton aïeux Pit à Boy à Thomas Picoté" (p.54), et/ou "Tu ouas aussi ben Gilbert à François à Etchenne" (p. 61). Dans le chapitre Les bancs d'Eglise l'emploi de cette forme d'appellation ajoute une connotation très importante à l'histoire que la Sagouine raconte. Elle parle de Louis à Livaï. Il faut faire attention à ce nom parce qu'il est répété six fois dans l'espace de trois paragraphes. De plus, à cause de la diérèse sur la lettre (i) le mot se prononce comme celui de Levi qui rappelle le nom biblique de Levi, troisième fils de Jacob. Levi donna son nom à l'une des tribus d'Israël, celle qui fournissait les ministres de l'autel. Tout en donnant ce nom au fidèle qui sacrifie sur l'autel de son église tous ses biens afin

de payer son banc, Maillet évoque la notion d'une tribu sainte et ancienne. Lorsque Louis à Livaï perd son banc au plus offrant pendant l'encan, elle détruit d'un seul coup toute notion de continuité.

L'idée de la tribu revient aussi dans les histoires racontées par la Sagouine sur le clergé. Par exemple, dans l'histoire d'Eve et du péché originel:

Pis il aimait point les femmes, l'evêque . . . Il l'a dit ben des fois du haut de la chaire, que les femmes étiont des occasions de péché et qu'i' fallit s'en méfier. Tous les prêtres l'avont dit . . . Ah! une femme est tout le temps une femme qu'i' disait, l'évêque. Et c'est yelle qu'a coumis la première faute au paradis terrestre (p. 152)

Ainsi, l'auteur regroupe toutes les femmes du monde qui d'ailleurs d'après l'Eglise sont toutes responsables de la condition de l'homme:

C'est pour ça qu'asteur elle est punie et doit obéir à son houme qu'est le maître pis le pus fort. Y a rien que quand c'est qu'i' se fait tenter par sa femme qu'il est faible l'houme, à part de ça, c'est tout le temps lui le pus fort. (p. 153)

Même lorsqu'elle discute sur la faute originelle, la Sagouine finit par relier tous les êtres humains à Adam et Eve:

Et dans c'te cas-là je ouas pas pourquoi c'est qu'i' fallit faire porter le blâme à l'un putôt qu'à un autre. Parce qu'i' nous avons dit: pas de diffarence qui c'est qu'arait été à la place d'Adam et Eve, il arait fait coume zeux. (p. 153)

Elle renforce ainsi l'idée de la parenté tribale entre tous les êtres humains.

De même, la Sagouine n'hésite pas à s'associer à la tribu acadienne et à ceux comme Evangéline qui avaient été déportés, il y a longtemps:

J'avons déjà été garochés une fois, coume ça, et j'avons landé en Louisiane, asseurement. Si c'est pour r'coumencer! Ils trouvent-i' que j'en avons point eu assez, encore? Mon père nous contaît que son propre aïeux à lui en avait gardé la souvenance, de c'te déportation-là, et i' leu racontait dans les veillées les misères de sus s'em-premier (p. 194)

Elle lie sa propre parenté à celle d'Evangéline lorsqu'elle emploie les pronoms personnels "te et toi", en parlant de la déportation et des louanges accordées au mythe d'Evangéline:

ça se paye ces voyages-là. C'est vrai que tu fais parler de toi après: ils te dounont toute sorte de façon de beaux noms, coume Evangéline et les Saints martyrs canadjens (p. 194)

Elle prolonge le lien jusqu'au sacro-saint:

Ils l'appelont un peuple héroïque et martyr et ils te jouquent quasiment dans la niche de l'Ecce Homo (p. 195)

Enfin, l'idée de la tribu est exprimée à travers l'icône qu'est La Sagouine. Dans la mesure où elle représente l'individu aussi bien que le pays d'Acadie, elle évoque l'idée de continuité, d'un long héritage. Encore une fois, c'est la combinaison des formes singulier et pluriel dans la même modalité qui connote la collectivité:

ça fait passé deux cents ans et je sons
encore en vie. Je continuons à labourer
nos champs de romanelle, pis à pêcher
nos palourdes, nos huîtres, pis nos épé-
lans. Je nous efforçons encore d'attra-
per les deux bouts pis de pas mourir
avant d'aouère trépassé (p. 196)

Ainsi, ce que Longfellow est parvenu à faire à travers son style biblique, c'est-à-dire évoquer la tradition et la notion de tribu, Maillet l'accomplit par l'emploi de la parodie de cette histoire littéraire. La Sagouine comme Evangéline, essaye d'obéir à l'enseignement de l'Eglise mais, à cause du mépris et de l'indifférence de la part du clergé et de la société, elle trouve la voie assez dure, même difficile. La Sagouine veut survivre, elle fait son possible pour y arriver mais pour le faire, elle doit aller à l'encontre des prêtres.

Lorsqu'elle pense au jour du jugement, elle regrette de ne pas être devenue religieuse: "Quand je pense à c'te jour-là, je regrette quasiment de pas m'aouère fait soeur" (p. 182) Mais à vrai dire, la Sagouine ne le regrette pas vraiment. Elle a la joie de vivre. Tout comme son homologue, elle aime plaisanter, danser, boire, tout ce qu'on accepte comme faisant partie de la vie du village dans Evangeline. Au notaire venu pour faire le contrat de mariage, Evangéline offre de la bière:

Filled till it overflowed, the pewter tankard with
home-brewed
Nut brown ale that was famed for its strength
in the village of Grand-Pré.

(p. 54, Evangeline)

Pour la danse, aux noces d'Evangéline, le joueur de violon bat la mesure avec ses sabots:

And Anon with his wooden shoes beat time to the
music.
Merrily, merrily whirled the wheels of the dizzy-
ing dances . . . (p. 59, Evangeline)

Mais pour la Sagouine tous ces plaisirs sont défendus par les prêtres. De plus, elle n'a pas les moyens d'acheter le vin ou le rhum et, faire sa bière lui est défendu par les prêtres: "Arrêtez de faire de la bière aux mères dans vos caves" (p. 101) Cependant, la Sagouine n'accepte pas cet état de choses. A ceux qui voudraient interdire la fabrication de la bière elle répond: "C'est de la bière aux mères de nos propres caves ou rien entoute" (p. 101). Bien que la danse soit elle aussi défendue, la Sagouine y participe en allant à la paroisse voisine:

Pornez de mon temps, la danse était défendue dans la paroisse; ben pas dans la paroisse d'à côté parce là c'était des Irlandais et ils aviont pas le même évêque que nous autres
(p. 151)

Dans la paroisse des Irlandais, un peuple qui garde aussi une longue tradition de la danse, la Sagouine peut danser sans peur de faire un péché. Dans sa propre paroisse, la tradition de la danse est défendue. La Sagouine ne peut pas danser même chez elle, sans faire un péché.

Tandis que chaque fois que je dansais avec Gapi chus nous, je pouvais pas aller com-
munier le lendemain matin. (p. 151)

On remarque dans ces mots la même joie de vivre, la même gaiété qu'on trouve dans la citation ci-dessus où Longfellow parle de la danse aux noces d'Evangéline:

J'avons tout embarqué et j'avons viré des quadrilles toute la veillée. Y avait le Petit Maxime avec son violon, Gérard à Jos avec sa bombarde et Pierre Fou qui tapait du pied. Rendu à la fin de la veillée y avait pus un Irlandais ni un Sauvage dans la quadrille, j'avions pris toute la place. Ah! c'avait été une ben belle danse! et tout ça sans faire un seul péché véniel asseurement. (p. 151)

Dans la belle tradition acadienne, la Sagouine continue à s'amuser de temps en temps, et à danser et à boire de la bière. Plutôt que de montrer une préférence pour la vie spirituelle, c'est la vie matérielle qui l'attire. Toujours brouillée avec les prêtres, elle questionne même l'existence ou le mérite du salut éternel:

Ben des fois je me demande pourquoi c'est qu'i' nous l'avont baillé, le paradis, si c'était tout décidé d'avance que j'allions le pardre (p. 153)

Ben une parsoune peut-i' saouère d'avance quoi c'est qu'a ferait si c'était à refaire . . . et pis c'est jamais à refaire. Ça fait que je ouas pas trop pourquoi c'est qui fallit tant se désâmer pour essayer de se bailler du farme propos . . . Surtout, que je sons pas trop sûre si i' sarvira à de quoi (p. 206)

Gapi, lui, ne questionne plus. Il ne croit à rien, sauf à ce qu'il connaît par expérience. Il ne croit ni qu'on a mis un homme sur la lune: "Ben un houme dans la lune, point d'histoires de même. Il demordra pas sus ça, Gapi! (p.109) Ni qu'il y a une guerre au Vietnan: "il veut pas couère ça non plus qu'ils avont une vraie guerre à la Viet-Nam" (p. 115). Ni que Dieu est rescussité le matin de Pâques. "Il veut pas crouère ça que le Bon Djeu russuscité au matin de Pâques? (p. 188) "C'est

toutes des histouères inventoriées, ça qu'il a dit."(p. 115)

Et pourtant, la Sagouine, elle, ne veut pas risquer son salut. Bien qu'elle n'ait aucune assurance que le paradis existe, elle veut y croire:

Vous faudra faire un choix. Le plus malaisé c'est le jour où c'est que t'es rendu à une fourche de vie et qu'il te faut faire ton choix. (p. 160)

Même si on choisit mal, la Sagouine considère que c'est mieux d'avoir mal choisi que de ne pas avoir à choisir, que de voir que tout est décidé d'avance comme dans sa vie à elle:

Tu viens au monde parce que tu peux pas faire autrement, t'es élevée dans toute les obligations, tu te maries obligée, t'es obligée de vivre le restant de la vie, et pis tu sais d'avance que t'accompliras ta dernière obligation avec ton darnier souffle. Eh ben, c'est ce qui s'appelle ouère la libarté obligée, à mon dire. (p. 161)

En tant que tireuse de carte, la Sagouine remarque: "Mieux vaut en aouère trop que pas assez" (p. 159). Cependant, elle se fie au trèfle plutôt qu'au valet de carreau parce qu'elle voit là-dedans le bonheur de vie. Avec ses trois feuilles, le trèfle symbolise pour elle, une trinité essentielle à la vie. D'ailleurs, la joie, l'espérance et la charité, sont des vertus tant louées par l'Eglise Catholique:

Ben jetez quand même vos yeux du côté du treuffle. Il vous espère à tous vos coins de vie, pis est de fiance, c'ti-là. Je m'y fierais, moé. Votre joie, votre espérance et votre bonheur de vie sont dans le treuffle. Pornez en soin. (p. 162)

Ainsi, la Sagouine accepte le pari de Pascal, philosophe du XVII^e siècle qui affirmait que chacun de nous doit parier son sort. Puisque nous sommes tous ignorant du vrai fonctionnement du monde cosmique, puisqu'il n'y a pas de théologie de la nature,^{il} vaut mieux parier sur le catholicisme romain que de souffrir aux Enfers. Ainsi, malgré tout, la Sagouine garde encore la foi en Dieu. Elle la garde comme elle garde les autres choses qu'elle aime et qui lui ont été léguées par la tradition. Bien que la vie de la Sagouine ne corresponde ni à la pureté ni à la dévotion d'une personne aussi pieuse qu'Evangeline, elle contient néanmoins les mêmes qualités de foi, d'espérance et de charité. Comme Evangeline, cette vieille Acadienne opte pour le catholicisme qu'elle essaye, malgré toute son incrédulité, d'accepter comme système valable:

Je finis d'accoutoume par dire au
 Bon Djeu de pas trop se fier à moi
 ben de me donner la grâce de me fier
 à lui (p. 157)

Evangeline et la Sagouine se ressemblent donc dans la mesure où elles partagent certains traits maternels brechtiens, ainsi que la même conception du salut. Néanmoins, la Sagouine n'accepte pas d'être passive dans sa vie terrestre. Elle raisonne, elle pèse le pour et le contre faisant ce qu'il faut faire pour survivre même si elle se révolte contre l'autorité du clergé pour ce faire. Elle n'accepte pas sa situation sociale. Elle veut de tout son coeur la changer et c'est en cela qu'elle ressemble à Pélagie Vlassova dans The Mother. En fait, tout en parodiant Evangeline, Maillet parodie aussi The Mother. Comme

la Sagouine, la mère Pélagea possède les traits maternels brechtiens. Comme elle, elle est d'un certain âge, un âge qu'on pense souvent trop avancé pour une femme qui, fanée, ne sert presque plus à l'homme. Dans sa pièce The Mother, Brecht a montré comment une telle femme peut apprendre, comment elle peut être un leader dans la société et peut représenter la collectivité nationale du peuple. Dans La Sagouine, comme nous l'avons remarqué dans le chapitre I, la collectivité est présentée sous la forme de la langue ancestrale de la Sagouine (e.g. j'avions). La Sagouine est, elle aussi, le porte-parole de son peuple.

Pour parler de l'extrême pauvreté de la Sagouine et de son peuple, Maillet choisit dans The Mother deux symboles, la nourriture et les vêtements. Pendant une altercation avec d'autres femmes, l'héroïne de The Mother protège féroce-ment un chaudron de nourriture:

Better the Bible torn apart than the food
spilled 13

Et la Sagouine pense encore au chaudron de nourriture, soit celui qui fut volé par la Sainte:

J'ai encore sus le coeur tout le chaudron
de fricot qu'a m'a volé sur mon propre
devant de porte (p. 187)

Dans The Mother, les ouvriers menacés de la fermeture de l'usine sont forcés de subir une diminution des gages déjà trop maigres. Le prix d'un manteau pour son enfant devient ainsi trop élevé

pour la mère qui doit le laisser au magasin:

Now go and tell the snow and the wind
that right here is where they should snow;
for here is where the coats hang (p. 109, The Mother)

Pour Brecht, le manteau devient le symbole d'un manque, de la pauvreté et de l'exploitation. Chez Maillet, c'est également un manteau qui symbolise la pénurie et l'exploitation:

ça arrive même qu'ils te donnent deux
claques du même pied, ou ben un manteau
trop petit ou c'est qu'ils avont louté
les boutons. Ils pouvoent ben trouver
que je sons mal attifés. (p. 50)

Dans les deux pièces, en temps de guerre, la pauvreté devient moindre dans la mesure où l'état paye aux femmes/mères un traitement pour remplacer les gages de leurs fils devenus soldats:

Jus two more assaults, and then my son's
a sergeant. We'll get twice as much pay
then. (p. 126, The Mother)

Malheureusement, cet argent de la guerre n'améliore pas vraiment la situation des mères, car, d'une façon ou d'une autre, ce sont toujours les femmes et les enfants qui souffrent:

Et les femmes des soldats qui sont pas
revenus avont continué de recouère leux
chèques de veuves. Et Caillou qu'a
laissé l'une de ses jambes en Angleterre
a reçu plus de quoi pour c'te jambe perdue
que pour toute l'ouvrage qu'il arait pu
faire avec l'autre. (p. 136)

Chez Brecht, comme chez Maillet, on discute du sort de l'homme. Une femme dans The Mother parle du besoin de l'homme de croire

en Dieu:

Mankind needs God, Pélagea Vlassova. We
are helpless against fate. (p. 115, The Mother)

Mais la mère nie l'importance de Dieu. D'après elle, l'homme
est le maître de son propre destin:

What we say is this: the fate of man is
man. (p. 114, The Mother)

De même, quand au printemps les paysans prient Dieu et font des
pèlerinages, la mère refuse de se fier à Dieu. Au contraire,
elle préfère acheter une assurance:

Well, when the praying does no good, insu-
rance does help. That's how it is. You
have no need to pray to God anymore when
the thunderclouds stand overhead; but you
must be insured. That will help you. And
if God loses his importance, well that is
too bad for God. Which gives reason to hope
that once this God has disappeared from your
fields he will disappear out of your heads
too.

(p.114, The Mother)

Dans l'oeuvre de Mailliet, c'est Gapi qui nie tout besoin de
Dieu:

Il met pas plusse de fiance dans le printemps
qu'il en met dans les prêtres, dans les huîtres,
ou ben dans le gouvernement. Il dit qu'il se
fie à parsoune pour faire sa vie à sa place. (p. 171)

La Sagouine elle, ne dit pas à qui elle se fie mais il sem-
ble qu'elle préfère Dieu Tout-Puissant, "celui qui fait cadeau
du printemps, même au pauvre monde." (p. 173) Même si elle doit
vivre sa destinée, elle trouve la joie dans le printemps qui

revient toujours d'année en année. Lorsque la Sagouine parle de sa joie du printemps, il y a dans ces mots la suggestion de l'éternité.

C'est pas un mal de coeur, ni rien de même. Non . . . C'est coume un ennui, ben pas un ennui de parsoune ni de rien . . . C'est coume un ennui du soleil de sus l'empremier. (p.176)

Il existe chez Maillet un dualisme inné dans la vie où bien des choses s'opposent, le plaisir/la peine, le bien/le mal, la richesse/la pauvreté, l'action/la passivité. Si on a la liberté de choix, on n'est pas esclave. C'est à l'individu de choisir son rôle dans la vie. Maillet a pris dans The Mother juste assez de parallèles sémantiques pour esquisser le tableau d'une situation urgente pour la Sagouine. C'est une situation qui réclame à grands cris la révolte contre l'oppression. On peut agir ou bien rester dans la passivité.

Dans The Mother on voit la mère et quelques autres femmes en train de faire un choix. Elles prennent du thé tout en discutant de la valeur de la passivité ou de l'action, c'est-à-dire d'accepter ou de refuser le système social. De même, Maillet présente la Sagouine et ses idées sous le symbole universel du bon accueil, une bonne tasse de thé: "ça vous lave l'estomac pis les rognons." (p. 200)

Bien que Pélagea et la Sagouine soient toutes les deux assez conscientes du prix de la guerre, chacune préfère l'action à la passivité. Pélagea ayant déjà perdu un fils à cause de la révolution est encore prête à la supporter contre le système qui

l'opprime, même au prix de sa propre vie. De plus, elle encourage les autres à se révolter contre le système. Malade, après avoir été brutalement battue, elle répond néanmoins:

You are sick, but you are needed.
 Don't die; you must help us. Don't
 stay away; we're going into battle.
 Get up, the party is in danger, get up!
 (p. 123, The Mother)

La Sagouine ne prêche pas les méthodes de révolution violente, cependant elle se rend compte du fait que ce sont les enfants, l'espoir de l'avenir et les femmes qui souffrent le plus:

C'est les gens de par là qu'attraperont
 toute . . . Les femmes pis les enfants
 de la Viet-Nam
 (p. 116)

Même vieille et malade, la Sagouine veut continuer à labourer ses champs et à pêcher: "Je comptions y rester encore quelques générations, sans faire de mal à parsoune". (p. 196)

3. La Structure du texte.

Alors que Brecht préconise l'idée de "chaque scène pour soi"¹⁴ il n'a pas en fait toujours réussi à créer des scènes qui soient totalement isolées l'une de l'autre. D'un côté on trouve dans The Mother et Mother Courage, par exemple, un fil, un certain nombre d'idées et de mots qui relie les scènes les unes aux autres pour leur donner une certaine unité; de l'autre, bien qu'on puisse trouver un thème central, la structure chez Brecht reste plutôt épisodique et discursive.

La structure épisodique est manifeste dans The Mother. C'est un genre de pièce que Brecht a nommé un "Lehrstück", soit une oeuvre faite expressément pour apprendre au spectateur à accepter

son rôle dans la pièce et à faire face à son semblable. La Lehrstücke est une pièce où certains facteurs décisifs sont présentés comme des éléments qu'on peut remplacer par d'autres. C'est une pièce à la fois dynamique et didactique qui montre au spectateur comment le monde évolue et comment on peut le changer. Donc, dans The Mother, au lieu d'une progression chronologique des événements, on trouve plutôt une série d'épisodes basés sur des expériences humaines, reliés les uns aux autres par une idée commune. Par exemple: la nourriture dans les trois premiers épisodes symbolise la situation désespérée des ouvriers. Dans le premier épisode il n'y a assez de nourriture que pour faire une soupe peu épaisse. Dans le deuxième, il n'y a guère assez de thé pour faire une seule tasse de thé. Et dans le troisième, la nourriture se présente comme la marchandise pour laquelle les ouvriers doivent payer de leur maigre salaire. Ayant symbolisé la situation précaire des ouvriers et le besoin urgent de changement, les trois épisodes suivants montrent pas à pas, l'engagement graduel de la mère dans un parti politique qui préconise le changement. Au début, la mère fait le travail du parti simplement pour éviter la participation de son fils. Plus tard, elle le fait parce qu'elle en comprend la raison d'être. Enfin, elle devient active dans les affaires du parti.

Afin de renseigner le spectateur, le Lehrstücke se sert de la narration pour présenter et rappeler l'information au spectateur. Par exemple, lorsque le professeur **donne** la leçon d'écriture à la mère, il narre en même temps un peu de l'histoire de la connaissance et de ses conséquences sur le

monde :

Be sure to write in a straight line, and not over the edge. Whosoever overwrites the margin also oversteps the law. Knowledge has been heaped upon knowledge for generations now, and book after book has been written. As for technical knowledge, we never before had so much. Of what use is it all? We have never been so confused. The entire lot ought to be hurled into the sea at its deepest point - all the books and machines into the Black Sea. Let us raise a resistance against knowledge! Have you finished? At times I sink into a deep melancholy. At these moments I ask myself, what have the really great thoughts, thoughts that concern not merely the here and now, but rather the eternal, lasting and universal man, what have these to do with class struggle?
(p. 78, The Mother)

Ce même procédé est utilisé dans Mother Courage. Bien que cette pièce ne soit pas un Lehrstück fait expressément pour enseigner quelque chose aux spectateurs, la pièce est pourtant faite d'épisodes liés les uns aux autres par un fil conducteur comme dans le cas de The Mother. Au lieu d'une progression chronologique cependant, il y a une série d'épisodes qui sont "gestarium"¹⁵ soit dans le premier épisode de Mother Courage, par exemple, on voit que bien qu'elle gagne sa vie à vendre de la marchandise aux soldats, sur le champ de bataille Mother Courage ne peut pas contribuer au succès de l'armée qui la soutient.

Dans le deuxième épisode on voit Eilif, son fils, qui montre sa bravoure en tuant des fermiers lorsqu'ils essayent de protéger leurs boeufs. Dans le troisième épisode on voit Swiss Cheese, l'autre fils de Courage. Celui-ci est honnête, trop honnête car il perd sa vie parce qu'il tient trop à une des caisses de l'ar-

mée à laquelle il est attaché. Ainsi on voit une série d'épisodes unis par le fil commun de la parenté et par les événements d'une guerre vue à travers les yeux des gens ordinaires, ceux qui sont pris dans l'action de la guerre et qui en souffrent le plus. On voit que la guerre exige toujours son prix, même de ceux qui en profitent. A travers cette structure épisodique, on voit enfin le portrait d'un peuple et l'idéologie qu'il embrasse.

De même, on retrouve dans La Sagouine une structure épisodique et discursive des plus révélatrices. Nous avons déjà mentionné que chaque section du poème Evangeline est une histoire complète en elle-même et que les sections de La Sagouine leur ressemblent. Il faudrait noter cependant que les sections de La Sagouine, quoiqu'elles soient des histoires complètes comme celles d'Evangeline, n'ont pas la même progression chronologique qu'Evangeline. Elles sont plutôt une série d'épisodes qui montrent des attitudes. Par exemple, la première section intitulée Le Métier montre le mépris des riches et de l'église pour les pauvres. Notons également comment Le Métier révèle le bas niveau de travail auquel la plupart des Acadiens peuvent aspirer, à cause de l'attitude de l'Eglise et la société envers l'instruction et la condition sociale:

Mais nous autres, j'avons ni garçons
instruits ni parenté aux Etats (. . .)
J'avons jamais de vacances parce que j'avons
pas d'ouvrage. Je travaillons parmi
les maisons." (p. 52).

La deuxième section La Jeunesse montre que la vie pauvre endurée par la Sagouine n'est pas de son choix. De plus, il montre l'attitude des autres et de l'Eglise envers la Sagouine lorsqu'elle

choisit le seul chemin possible pour se nourrir, pour survivre dans la vie terrestre. En fait, cette série d'épisodes dans la chronologie narrative de la pièce ressemble remarquablement à la période dans l'histoire de l'Acadie dont la Sagouine est l'icône, période qui commence vers le début du 20e siècle.

La Jeunesse et les sections qui la suivent jusqu'à celle des Cartes évoquent les difficultés que l'Acadie a éprouvées dans sa lutte pour la survie sous le joug d'une idéologie rétrograde et mal orientée tout le long du 20e siècle:

A cause de la roue de fortune pis de la merry-go-round qui leu torniont autour de la tête. Ça fait que c'était malaisé pour les juges de les faire marcher en rang, deux par deux coume du temps que j'allions à l'école. (p. 83)

Les quatre dernières sections dépeignent le dilemme actuel de ce peuple. Il faut se décider à mourir tout seul et sans cérémonie pour tomber enfin dans l'oubli, ou bien il faut trouver le moyen d'infuser à l'Acadie une nouvelle vitalité, de prolonger sa vie, apparemment épuisée par sa longue lutte pour la survie. Dans Le Printemps la Sagouine opte pour le renouveau:

quand c'est que le printemps s'a mis a sortir de son hivarnement, j'avons décidé d'en sortir, nous autres itou et j'avons repris de la vigueur. (p. 172)

Elle espère même que le printemps "s'arrêtera pus, ben qui durera." (p. 178).

Dans La Russurrection la Sagouine imagine une nouvelle Acadie bien différente, mais elle remarque que la résurrection ne vaudrait

pas la peine d'être vécue s'il n'y avait pas de changement profond:

Si le monde russucité se mettait à
ressembler à ce que j'ai dans mon siau
. . . aussi ben pas se donner autant
de trouble pour s'en aller le qu'ri'
au fond du tombeau, lui, au bout de
trois jours; (p. 181)

D'après la Sagouine la nouvelle Acadie doit avoir une religion
plus appropriée à la vie terrestre:

J'arions ben aimé ça d'auère eu une
arligion qui aurait eu une petite affaire
moins de mystères et une petite affaire
plus de pain bénit au matin de Pâques"
(p. 186)

Pour être fidèle à son héritage elle gardera les anciens amis:
" . . . avec Joséphine, pis Séraphine, pis Pierre à Tom, pis
Elie; pis Maxime avec son violon; pis Pierre à Fou" (p. 187).
Cependant, elle laissera tomber la Sainte. La Sagouine lie la
Sainte à l'Eglise et la met dans la même catégorie qu'Evangéline
chaque fois qu'elle en parle. Par exemple, à Noël, La Sainte
"pourrait aussi ben leu faire un prône, à toute la Sainte Fa-
mille" (p. 77). La Sainte "a entrepris de se faire Enfant-de-
Marie" (p. 119). Et la Sagouine la relie à "Evangéline et les
saints martyrs canadjens" (p. 194) lorsqu'elle dit: "Jesus Christ
du Bon Djeu des saintes viarges et martyrs confesseurs, quoi c'est
que la Sainte a dans l'idée." (p. 120) Alors en laissant tomber
la Sainte elle se débarrassera de la vénération d'Eyangéline et
de l'idéologie qui l'entoure: "Ben pas la Sainte! Avec yelle,
ça voudra dire une éternité de vêpres, pis de suppliques, pis de
bénéfiction du Saint-Sacrement". (p. 187)

C'est la Sainte qui représente l'Acadie privée de nourriture, disponible autrefois dans son propre jardin:

Non, pas la Sainte. J'ai encore sus
le coeur tout le chaudron de fricot
qu'a m'a volé, sus mon propre devant
de porte. (p. 187)

Dès Le Recencement, la Sagouine dénombre ceux qu'on peut encore compter parmi les véritables Acadiens. Elle dépeint aussi les conditions socio-économiques difficiles qu'il faudrait absolument changer. Elle n'a plus de terre, par exemple, où elle puisse vivre parce qu'"ils allont tout râfler les terrains de côte, qu'i' contont, par rapport que c'est pas eugénique et que ça fait du tort à l'économie du pays". (p. 197).

La dernière section, La Mort montre l'Acadie qui essaye encore une fois de se renouveler. La Sagouine, bien que vieille et malade, ne veut pas mourir:

Je demandons pas à mourir, non plus". (p. 207)

Elle préfère chercher un remède, mais elle hésite parce que le remède peut être pire que la maladie: "C'est point la mort qui m'intchette, c'est ce qui vient après . . ." (p. 201).

Elle n'a pas d'assurance à l'égard de l'avenir. Elle a pourtant sa foi:

Les prêtres contont qu'i pardoune toute,
le Bon Djeu, par rapport qu'il est infi-
niment bon. (p. 204)

Elle a aussi la confiance en elle-même:

Asteur ça, ça veut-i' dire que si c'était à refaire? Oui c'était à refaire, faudrait qu'une parsoune changit de vie, c'est toute. (p. 205)

Enfin, la Sagouine opte définitivement pour le changement lorsqu'elle dit: "Dès demain j'irais ouère le docteur" (p. 208)

Ainsi on voit comment les épisodes qui comprennent la chronologie narrative de la pièce dépeignent la vie et l'évolution de la Sagouine ou de l'Acadie depuis le début du 20e siècle.

Tout en montrant les attitudes des uns et des autres, Maillet parvient à travers les différents épisodes, à informer le lecteur/spectateur de la situation économique et sociale difficile de la Sagouine et de ceux qui l'entourent. Comme dans l'oeuvre de Brecht, on y trouve les facteurs décisifs du Lehrstück ainsi que la citation, la narration, l'information préparée et rappelée, tout pour apprendre au lecteur/spectateur le rôle qu'il a joué et qu'il peut encore jouer dans cette histoire. Par exemple, tout en disant qu'il "faut point parler contre les prêtres" (p. 99) la Sagouine narre deux histoires critiques au sujet des prêtres, les représentants de Dieu. La première suggère que les prêtres punissent ou font punir ceux qui les critiquent:

Et pis ça porte malheur. Vous avez vu ce qu'est advenu à mon cousin Caï et au vieux Yophie? (p. 99)

La deuxième laisse entendre que les prêtres ne sont pas tous des saints:

Et ben mon père en parsoune nous contait tout jeune que fallit point se mêler des

affaires des prêtres . . . C'est parce qu'y avait eu des histouères qu'avaient couru le parouesse sus le dos du prêtre qu'avait deux sarvantes. Et pis après? que mon père nous avait dit. C'est-i' parce qu'un houme a des créatures dans sa maison qu'on va aouère de quoi à redire, nous autres? (p. 100).

La Sagouine, bien qu'elle n'ait "rien à redire" (p. 100) au sujet des prêtres, rappelle par sa narration au lecteur/spectateur que les prêtres ne sont pas Dieu, qu'ils ne sont que des êtres humains aussi capables de péché que le reste de l'humanité. La Sagouine aime donc entendre que tout ce que disent les prêtres n'est pas nécessairement la parole de Dieu et diminue ainsi leur pouvoir aux yeux du peuple.

Ainsi, à travers le récit présenté au lecteur/spectateur^{apparaît} toute l'information nécessaire pour inciter le lecteur/spectateur à une prise de conscience.

Bien que complets en eux-mêmes, les épisodes, comme dans l'oeuvre de Brecht, sont néanmoins unis par des mots ou des idées qui en forment la liaison. Par exemple, on trouve dans le chapitre intitulé La Guerre que la Sagouine parle d'abord de l'enterrement de soixante hommes en terre sainte. Puis dans les derniers mots du chapitre elle revient à l'idée de l'enterrement, grâce à son emploi du mot "trou". (p. 138. Au chapitre suivant intitulé L'Enterrement le fil est repris dans les mots "Je l'ayons enterré" (p. 139). C'est le cas de tous les chapitres qui sont liés les uns aux autres par des mots ou des idées.

Il y a aussi un dernier élément que ces différents chapitres ont en commun, soit la façon que le présent et le passé, l'ici et

l'ailleurs y sont mêlés. Rappelons tout d'abord, que les indices de temps et de lieu dans l'oeuvre de Brecht sont trompeurs car bien que situés dans une époque révolue, ses pièces s'appliquent au présent. Par exemple, le lieu géographique utilisé pour The Mother, présenté en Allemagne en 1932 était la Russie au temps de la Révolution. Néanmoins, grâce aux titres tels que 'Prison', 'Home of the teacher' etc, aussi bien qu'au thème, celui de l'évolution d'une femme dans le travail d'un parti, le lecteur/spectateur peut faire le lien avec les événements des années 30 en Allemagne. On trouve la même similitude dans Mother Courage. L'action se passe en apparence pendant la guerre de Trente Ans. Néanmoins, le drame rappelle facilement les événements de l'époque de sa représentation, soit celle où l'Allemagne avait envahi la Pologne. Ainsi le lecteur/spectateur qui critique de sa propre expérience les événements du passé tout en les associant à ceux du présent, parvient enfin à critiquer les événements de sa propre époque, mais d'un point de vue plus objectif.

De la même manière, le mythe d'Évangéline est né puisque le poète Longfellow ne donna ni temps ni lieu fixe à son récit. Les événements historiques ne servent que d'arrière-plan à son conte de la dévotion. Et pourtant, pour les Acadiens d'aujourd'hui, ces mêmes événements historiques font partie de leur vraie histoire dans laquelle se mêle le mythe d'Évangéline.

Antonine Maillet éloigne elle-aussi les événements du passé pour que son lecteur/spectateur ait l'occasion de les critiquer de nouveau du point de vue de sa propre expérience.

La Sagouine, elle, choisit d'exclure de son récit tout détail chronologique. La Sagouine raconte les histoires de son peuple et de sa vie comme elles lui viennent à l'esprit, mêlant la tradition au mythe du passé avec le présent. Elle parle des événements du passé qui, sous les auspices de quelques groupes religieux et politiques ont été embellis, y compris le mythe d'Évangéline. Bien que celui-ci soit "une belle histoire" elle aime mieux les contes de son défunt père, transmis de bouche à oreille à ses propres aïeux. Ces contes montrent l'histoire des gens dont les exploits sont dignes de la gloire du passé aussi digne que le passé d'Évangéline, mais qui n'ont pas reçu la même marque d'approbation. Comme le dit Sa Sagouine:

Ben c'était pas ceuses-là les héros pis
les martyrs. Non les héros pis les
martyrs c'était Évangéline pis Marie-
Stella (p. 195)

C'est en faisant au présent la comparaison de deux histoires semblables du passé que Maillet dégage pour tout Acadien, son histoire à lui, son mythe du réel. L'Acadien n'aura pas besoin d'une Évangéline s'il possède des héros et des martyrs dans son propre héritage.

Conclusion

Tout procédé dramatique établit un contact entre la scène et l'auditoire. Mais, comme nous l'avons vu, Brecht exige que son spectateur y joue un rôle spécial. Alors que le spectateur ne doit pas s'impliquer dans l'action de la pièce, Brecht insiste pour qu'il en apprenne assez pour vouloir changer le statu quo. Maillet aussi a l'intention d'instruire son lecteur/spectateur

afin qu'il s'implique. Pour y arriver, tous les deux ont choisi comme véhicule de communication le modèle universel de la mère, mais présenté dans un contexte particulier. Comme Brecht, Maillet a trouvé le plus apte le milieu déjà établi dans l'oeuvre classique de Longfellow. En employant la parodie d'Evangeline Maillet fournit le fond qui est l'héritage de tout Acadien, auquel il peut ajouter les épreuves et les expériences de ses propres aïeux. En même temps, la parodie rend étrangère une histoire trop familière.

C'est dans ce contexte que se situe la Sagouine qui nous parle de l'exploitation, de la religion, de la politique et des événements du passé qui se mêlent à ceux du présent. Maillet utilise l'histoire d'Evangeline qui glorifie l'idéal pour montrer comment la situation actuelle dans l'Eglise et la société est loin d'être idéale. La parodie évoque une comparaison qui mène à la critique de la société actuelle. Elle mène également à la critique d'un idéal qui n'est pas vraiment réalisable dans le monde moderne.

Quand Maillet parodie The Mother en employant le modèle mère/maternelle, celle qui risque sa vie pour le bien être d'autrui, elle évoque la comparaison entre la passivité d'Evangeline et le besoin de se révolter contre la société éprouvée par la Sagouine. Ainsi, à travers la parodie, l'auteur transpose au présent le système de signes qui est Evangeline et celui qui est The Mother dans une nouvelle articulation, avec un sens nouveau. A travers cette nouvelle articulation qui est La Sagouine Maillet crée la distanciation que Brecht voulait dans son théâtre épique.

A part la parodie, on trouve plusieurs éléments structuraux dans La Sagouine, qui ressemblent à ceux qu'on trouve dans l'oeuvre de Brecht. Comme on l'a vu, les scènes de La Sagouine comme celles d'Evangeline et celles dans The Mother et Mother Courage sont complètes en elles-mêmes. Elles ont toutes un point focal et un seul fil conducteur. Cependant, La Sagouine ne suit pas la même progression chronologique qui se trouve dans Evangeline. Elle ressemble plutôt à certaines scènes dans The Mother et Mother Courage où la structure disjointe mais significative fait voir une série d'attitudes qui démontrent enfin l'idéologie du peuple dans la pièce.

Ni Maillet ni Brecht n'emploient le temps et l'espace d'une manière fixe. Bien qu'on trouve des personnages et des événements qui évoquent ceux de l'histoire, Brecht ne donne aucune référence précise à l'égard du temps et de l'espace, ni dans The Mother ni dans Mother Courage. Parce que la parodie d'Evangeline rappelle clairement l'histoire du peuple acadien, il semble que les références aux événements historiques dans Evangeline soient parallèles à ceux des discours de la Sagouine. En réalité, le seul parallèle est l'allusion au Grand Dérangement qui fixe l'ère et le fond des événements dans les deux histoires. Sans la linéarité du temps et de l'espace dans la pièce de Maillet, les références ne serviraient qu'à rappeler certaines conditions pour en faire le contraste.

Brecht emploie les paraboles et les allusions bibliques dans certaines situations pour créer l'humour et provoquer de l'indignation devant la condition humaine. Or, les véritables paraboles

créent une pitié et une révérence qui ne laissent pas de place pour la raison. Par contre, lorsque la Sagouine oppose la parabole à l'incrédulité de Gapi qui n'accepte pas les choses que tout le monde accepte comme raisonnable, elle efface effectivement cette révérence et cette pitié. C'est ainsi que Maillet donne la place à la raison dans La Sagouine. De plus, ces proverbes savoureux rendent la réalité plus concrète. Parce que la Sagouine déforme les mots de la parabole originelle il faut que le lecteur/spectateur pense à ce qu'elle veut dire pour en avoir le sens. Donc, il se rend compte de la réalité de ses mots dans le contexte de sa situation et écarte le sens de la phrase toute faite.

Les héros de Brecht et ceux de Maillet ne sont pas de l'espèce qui fait de grands exploits et de bonnes actions comme Evangéline. La méthode brechtienne ne décrit que la situation socio-économique et culturelle, des héros modestes certes, mais qui ont le courage de survivre même face à un monde qui semble vouloir les détruire.

Tous ces procédés contribuent à une distanciation qui nous amène à voir les choses sous un angle nouveau. Ils agissent tous comme indicateurs dans le discours de la Sagouine. Ils créent des icônes dans l'esprit du lecteur/spectateur pour devenir à leur tour les clefs avec lesquelles celui-ci peut construire et compléter la pièce. Ce sont les indices qui s'ajoutent à cette réserve de renseignements sur la Sagouine qui font d'elle un symbole pluridimensionnel.

NOTES - CHAPITRE II

1. Brecht, Bertolt. Brecht on Theatre translated by John Willett, London, 1964, p. 28. Brecht remarque que le théâtre épique "has fulfilled its task if the narrative element that is part of the theatre in general has been strengthened and enriched."
2. Nous avons utilisé la traduction anglaise des textes de Brecht, ne disposant pas de ses oeuvres complètes en français.
3. S. Tratiakov, Brecht, edited by Peter Demetz, Englewood cliffs, N.J. 1962, p. 25.
4. Franz Norbert Mennemcier, Brecht, edited by Peter Demetz, Englewood Cliffs, N.J. 1962, p. 139.
5. L. Baxandall, The Mother: a play by Bertolt Brecht, translated by Lee Baxandall.
 "Brecht's moral code, simple enough and practical enough to be studied in action, readily verified or disproved as to results, and quite impossible to live up to entirely under prevalent conditions, asks: 'Do you work and plan to fulfill other human's needs, desires, and potential wherever met?'" Introduction, p. 13.
6. Notons que ce nom Pelagea est aussi le nom d'une autre mère dans l'oeuvre de Mailliet. Pélagie-la-charrette, Paris, 1979.
7. La charrette, élément théâtral dans Mother Courage, est un élément important dans l'oeuvre de Mailliet, Pélagie-la-Charrette.
8. Alfred D. White. Bertolt Brecht's Great Plays, London, 1978, p. 93. "The qualities she sets store by are the qualities that make money".

9. L. Baxandall, op. cit, p. 15.
10. J. Kristeva, Desire in Language. Columbia University Press, New York, 1980, p. 15.
11. La parodie dans l'oeuvre de Brecht est très bien connue. Il a beaucoup aimé modifier et adapter l'oeuvre d'autres auteurs. Les parallèles littéraires entre ses oeuvres et celles d'autres écrivains sont nombreux; c'est un sujet traité à fond par plusieurs critiques, entre autres: Martin Esslin, Brecht: A choice of Evils, London, 1959, pp. 102, 142, 260; Frederic Ewen, Bertolt Brecht: His Life, His Art and His Times, New York, 1969, pp. 270, 271, 353, 354; John Willett, The Theatre of Bertolt Brecht, New York, 1959, pp. 101, 102.
12. H.W. Longfellow, Evangeline. Ci-après les citations seront marquées après le texte comme suit: (p. no , Evangeline)
13. Bertolt Brecht, The Mother.
Ci-après les citations seront marquées après le texte comme suit: (p. no , The Mother)
14. Nous en avons parlé à la page 11 de ce travail.
15. "Brecht defines [this] play as 'gestarium' (Aj; 1, 274: a collection of instances of human behaviour or attitudes". Alfred D. White Bertolt Brecht's Great Plays, Macmillan Press London, 1978, p. 91.

CHAPITRE III

LES DIFFERENCES ENTRE L'OEUVRE DE BRECHT
ET CELLE DE MAILLET

La Chanson

Alors qu'on trouve une similitude assez remarquable entre l'oeuvre de Brecht et celle de Maillet, il y a aussi quelques différences importantes. On a vu comment la structure globale des oeuvres des deux dramaturges se ressemblent et comment on retrouve les mêmes procédés littéraires dans les deux oeuvres. Or, c'est dans la variance et la quantité de ces procédés qu'on trouve les différences qui donnent finalement sa forme spécifique à chaque oeuvre.

De toute évidence Bertolt Brecht a employé un grand nombre de procédés pris dans des domaines divers. Dans son livre, The Bänkelsang and the Work of Bertolt Brecht, Sammy K. McLean énumère tous les domaines artistiques reconnus comme ayant influencé l'oeuvre de Brecht. Il prétend entre autres que le champ de foire traditionnel en Allemagne, y compris le spectacle du Bänkelsang,¹ a eu un impact très fort sur l'imagination de Brecht. McLean cite Brecht lui-même lorsqu'il rappelle les illustrations rudimentaires d'un montage particulier qui ont si bien exprimé l'épouvante d'une situation historique: la réalité du récit bien que raconté dans l'ambiance de la foire où il y avait un manège et de la musique a eu un grand effet sur Brecht.

Très bien connue en Allemagne depuis le XVIIe siècle jusqu'au

début de la deuxième guerre mondiale, le Bänkelsang prend son nom du 'Bank' (le banc où se place le ménestrel pour donner le spectacle) et du "(ge)sang" (la ballade qu'il chante). A l'origine, le ménestrel ou le Bänkelsänger n'était qu'un colporteur de nouvelles, un 'Zeitungssänger' aux foires et aux festivals. Eventuellement, les groupes de ménestrels ou Bänkelsänger présentaient des spectacles où ils pouvaient dire ou chanter leurs histoires de crimes, d'holocauste ou d'infortune humaine. Leurs chansons exprimaient le triste état de l'homme ordinaire et faisaient remarquer que l'homme de la rue n'était qu'une infime partie du grand nombre dont le destin est contrôlé par la roue de fortune qui, d'ailleurs, ne tourne que pour une minorité. Le Bänkelsang était souvent didactique, exprimant une moralité chrétienne ou une conscience sociale. McLean remarque que les pièces de Brecht expriment une moralité spécifiquement sociale et profane comme celle exprimée dans les brochures vendues au Bänkelsang.

Brecht expressed in his work, as did many of the Bänkelsänger pamphlets, a secular, specifically social morality. In so doing, he establishes an obvious dichotomy between those at the top and those at the bottom of the political/social/economic ladder. 2

Brecht établit une dichotomie évidente entre ceux qui sont au haut de l'échelle économique et politique et ceux qui sont en bas. En parlant de l'oeuvre de Brecht, René Wintzen remarque:

Il n'y a pas pour Brecht un grand nombre de classes sociales. Il y en a deux: celle de 'supérieurs' et celle des 'inférieurs'. D'un

côté de la barricade les riches, les puissants, les propriétaires, en un mot, les méchants, de l'autre les faibles, les opprimés, en un mot, les bons. 3

Nous avons déjà vu comment Brecht s'intéressait à ce thème. Or, le sort de l'homme ordinaire, l'élément fondamental dans les thèmes du Bänkelsang est le même élément fondamental qu'on trouve dans les oeuvres de Brecht. C'est aussi, comme nous l'avons démontré dans le chapitre II de ce travail, l'élément fondamental de La Sagouine.

Pour Maillet aussi, il n'y a que deux classes sociales. On trouve toujours chez elle, la confrontation du monde riche et du pauvre monde. Comme dit la Sagouine, il y a 'ceuses-là' et 'nous autres':

Pourtant, j'arions point haï ça, nous autres itou, d'auère nos vieux jours de ben plantés dans de la boune terre, pis ben garnis. Des vieux jours de vaches grasses, coume i contont. Ah! pas des voyages en traileux avec l'âge d'or, faut pas se faire des accrouères. Parce qu'y en a qui passent leux vieux jours coume ça, apparence, à se promener de ville en ville, pis de pays en pays, en grous trailleux qui ressemble à une maison à pas saouère la différence, apparence. Ben ceuses-là qui pouvont se payer dans leux vieux jours une maison qui roule sus ses quatres roues, sus les grands chemins, ils avont dû s'en payer une, ben ancrée sus une bonne cave, 'tant jeunes. (p.52)

Pendant la présentation du Bänkelsang un banc servait de scène primitive. Les illustrations rudimentaires, attachées à une tringle verticale comme un étendard ou bien au côté d'un wagon servaient à éclairer davantage la ballade. Et voilà le spectacle qui commence: le ménestrel chante quelques stances de la ballade, accompagné d'un instrument musical. Tout en chantant, à l'aide

d'une baguette, il indique aux spectateurs les illustrations pertinentes à l'information présentée dans une stance particulière. Après avoir obtenu l'attention des spectateurs, le ménestrel arrête de chanter pour raconter à haute voix, l'histoire qu'il vient de chanter. De nouveau, il indique le sujet ou l'action dans les illustrations. Il s'adresse directement aux spectateurs, leur demandant de prêter l'oreille et leur faisant dans son commentaire, une admonition ou une exhortation, selon le cas.

Le Bänkelsanger n'est pas un acteur car, il ne joue ni rôle ni personnage. Il narre tout simplement le récit, l'expliquant à l'aide des illustrations en faisant un commentaire. Lorsque le Bänkelsang est terminé, le ménestrel vend à son public des brochures qui contiennent en prose, les histoires des ballades, y compris celle présentée pendant le spectacle.

L'information est présentée au spectateur sous trois formes: il peut la voir à travers l'illustration, il l'entend en prose et en vers; il peut la lire dans la brochure. McLean remarque que les illustrations extériorisent l'information des ballades créant une distanciation entre le spectateur et l'information racontée. L'extériorisation est renforcée parce que l'histoire racontée en vers et en prose est aussi lue dans la brochure.

Toutes ces caractéristiques du Bänkelsang se trouvent dans le théâtre épique de Brecht. Comme le spectateur aux foires, Brecht voulait que son auditoire soit placé devant le spectacle pour qu'il soit observateur, qu'il ait une vision du monde à étudier. Au lieu de l'action il préférait la narration des événements comme celle du Bänkelsanger. Brecht préconisait

chaque scène pour elle-même comme le ménestrel aurait fait en parlant de chaque illustration. D'après lui, le commentaire avec les exhortations ou les admonitions amenait le spectateur à faire des choix. Ainsi l'homme raisonne, c'est l'être social qui détermine la pensée.

Comme l'a fait le ménestrel, Brecht a employé des méthodes visuelles dans la présentation de ses pièces. On sait, par exemple, qu'il y avait souvent à l'arrière de la scène, une toile sur laquelle on projetait, non seulement les titres des actes, mais aussi des textes et des documents en images. Comme le dit Brecht lui-même, à propos de la pièce The Mother:

Thus the stage not only used allusions to show actual rooms but also texts and pictures to show the great movement of ideas in which the events were taking place.⁴

Les allusions dont parle Brecht ne sont pas du tout superflues. Elles font partie intégrale de l'oeuvre dans la mesure où elles doivent extérioriser les idées que l'auteur fait dire par le narrateur. C'est ainsi que le spectateur, tout comme celui du Bänkelsang, reçoit l'information dans le théâtre brechtien, sous trois formes: il voit l'acteur et les illustrations, il entend le discours de l'acteur, et il peut lire les textes.

Bien que les pièces de Brecht ne soient pas des ballades, elles incorporent néanmoins très souvent de la poésie ou des chansons qui les font ressembler au style du Bänkelsang. Séparées ainsi du contexte, les chansons ne font référence ni aux personnages ni à l'intrigue de la pièce. En revanche, c'est ici qu'on découvre les thèmes des pièces. Au lieu du moment de

détente ordinairement attendu par l'insertion d'une chanson, on trouve un thème central et souvent sérieux. Comme le remarque Eric Bentley:

The lyrics from which Brecht's plays spring, or on which they rest, do not contain his plots and characters. They expound his themes. 5

Ainsi, c'est par l'entremise des chansons que Brecht éclaire sa thèse morale pour le spectateur. Par exemple, dans The Mother la chanson de Masha exprime le thème de révolution contre l'état pour améliorer son sort:

If you have an empty plate
How do you expect to sup?
It's up to you to take the state
and turn it over bottoms up,
'til you have filled your plate." (p. 42)

Et la chanson de Courage dans Mother Courage and her children a comme thème principal l'idéal échangé contre la survie.

Long ago when I was a green beginner
I believed I was a special case.
. . .
(Two children round your neck and
the price of bread and what all!)
And the day soon came when I was to discover
They had me just where they wanted me (p. 68)

McLean nous signale que l'acteur brechtien, qui s'adresse directement au public, qui présente à travers la narration et le commentaire une morale à propos du sujet en discussion, devient de temps en temps un chansonnier. Donc, le chansonnier est en principe un Bänkelsanger comme celui qui récitait et chantait les histoires aux foires. De même que la ballade du Bänkelsang

sert d'observation moralisatrice à propos de l'histoire racontée dans la brochure, la chanson dans la pièce de Brecht fonctionne comme un commentaire parabolique de la pièce. Les chansons deviennent plus alors que des moments de détente: elles fonctionnent comme des attractions spéciales dans les pièces. Ces attractions représentent le point central d'une structure dramatique qui est, dans l'oeuvre de Brecht, paratactique. Elles forment la base d'un des principes sur lequel Brecht insiste dans son théâtre épique, celui de 'chaque scène pour elle-même'. Il s'agit donc des éléments qui font partie d'une série d'éléments autonomes, connexes seulement d'une manière lâche. Ainsi on voit que la chanson dans l'oeuvre de Brecht est d'une importance exceptionnelle.

C'est de la même façon que le discours de la Sagouine est sa ballade et fonctionne comme un commentaire parabolique sur l'idéologie acadienne. C'est par l'entremise de la Sagouine et de sa chanson que l'auteur parle au lecteur/spectateur. Pour le lecteur, Maillet transmet l'information sous trois formes: il a devant lui les mots du récit imprimés dans un livre. Mais, avant même de commencer à lire, il voit sur la couverture du livre l'image d'une paysanne, la reproduction d'une peinture de Breugel. Les mots "La Sagouine" imprimés en lettres majuscules au dessus de la peinture créent une association entre les deux. En conséquence, lorsque le lecteur commence à bâtir son icône de la Sagouine d'après la description éparse donnée par l'auteur, il a déjà dans la tête l'icône de la peinture avec laquelle il peut associer les mots du récit. Dans la mesure

où le lecteur est son propre dramaturge il entend le discours de la Sagouine en association avec les mots qu'il lit. Le lecteur voit et entend donc l'icône dans son imagination pendant qu'il lit les mots du récit.

Au théâtre, le spectateur a devant lui la réalité de l'acteur, une icône concrète qui raconte l'histoire de la Sagouine. Alors, le spectateur voit et entend la Sagouine. Cependant, la voix de l'acteur ajoute une autre dimension au contenu sémantique des mots du récit. Le spectateur entend aussi les nuances d'intonation que la voix peut ajouter au sens des mots.

A la différence de Brecht, au lieu d'un dialogue, Maillet a choisi de présenter son oeuvre sous la forme d'un monologue. D'après Pavel, le monologue de par son invraisemblance, est souvent condamné ou réduit à quelque emploi exceptionnel dans le théâtre réaliste. Comme il dit:

Ainsi le théâtre réaliste ou naturaliste n'admet le monologue que lorsqu'il est motivé par une situation exceptionnelle (rêve, somnambulisme, ivresse, effusion lyrique) 6

De plus, c'est une forme dramatique qui ne semble pas se prêter facilement à l'application des éléments du Bänkelsang tel que Brecht les a employés. L'addition de chansons à un monologue ne contribuerait qu'à l'invraisemblance de la forme. Alors, on doit se demander pourquoi le choix d'une forme qui semble avoir tellement de limitations. Comme nous l'avons montré dans la première partie de ce travail, ce choix est motivé par le fait que l'icône/Sagouine étant seule sur scène, met l'individu en valeur.⁷

Bien qu'on sache que la Sagouine s'adresse au 'monsieur', son long discours sous forme de monologue ne sollicite aucune réponse. Donc, l'attention du spectateur n'est pas détournée, il n'a qu'à observer, à écouter l'icône/Sagouine. Mais c'est le genre de monologue que Mailliet emploie dans La Sagouine qui est le plus intéressant. Pavis divise les genres de monologues d'après leur fonction dramatique et leur forme littéraire.⁸

La Sagouine répond à deux aspects de cette fonction dramatique, soit le monologue technique (récit) qui permet l'exposé par un seul personnage d'évènements passés ou ne pouvant être présentés directement; et celle du monologue de "réflexion" ou de décision où le personnage s'expose à lui-même les arguments et les contre-arguments d'un dilemme. Dans ce cas, le discours de la Sagouine embrasse les arguments et les contre-arguments sur le choix du bon chemin pour le salut éternel.

Quant à la forme littéraire, La Sagouine répond encore une fois à deux catégories. La première est une catégorie qui se nomme 'Stances'. Cette forme, d'après Pavis, est "très élaborée, proche d'une ballade ou d'une chanson."⁹ La deuxième est une dialectique de raisonnement que Pavis explique comme un argument logique "présenté de façon systématique et dans une suite d'oppositions sémiotiques et rythmiques."¹⁰ A première vue, ni l'une ni l'autre de ces formes semble applicable à La Sagouine. On n'y voit pas la poésie sous sa forme habituelle. On ne voit pas la forme élaborée de la ballade. A première vue la forme semble être celle de la prose. Cependant, si on étudie le texte de près, on y trouve plusieurs caractéristiques qui nous permettent de qualifier La Sagouine de chanson dans

la catégorie des stances.

Les stances sont des vers présentés en strophes régulières, bâties sur le même modèle de rime et de rythme. Prononcée par le même personnage, le plus souvent seul en scène, chaque strophe se termine par une chute qui marque une étape dans la réflexion du personnage qui parle. Pour mieux expliquer la notion de stance, voici une partie de la définition donnée par Marmontel et citée par Pavis:

dans sa forme la plus régulière ... au gré
de l'oreille comme au gré de l'esprit la
stance la mieux arrondie est celle dont
le cercle embrasse une pensée unique et
qui se termine comme elle et avec elle par
un plein repos. 11

Ce critère s'applique aux vers du poème Evangeline de Longfellow. L'histoire est racontée par une seule voix et est bâtie en strophes régulières de rime et de rythme, en hexamètre. Les sections (que le poète énumère consécutivement) sont complètes en elles-mêmes; chacune d'elles est une histoire complète. De plus, chaque section du poème se termine comme la stance par une chute c'est-à-dire un plein repos. De plus, elle se termine par une référence au thème principal de la section. Par exemple, la première section exprime la beauté et la bonté d'Evangéline et la même idée est reprise à la fin:

"Sunshine of Saint Eulalie" was she called; for
that was the sunshine
Which, as the farmers believed, would love their
orchards with apples;
She, too would bring to her husband's house de-
light and abundance
Filling it with love and the ruddy faces of children
(p.45, Evangeline)

Nous avons déjà remarqué dans le chapitre II de ce travail que La Sagouine comme Evangeline est présentée en sections ou chapitres qui sont des histoires complètes en elles-mêmes. Or, comme dans Evangeline, on voit que la Sagouine sur plusieurs plans ressemble à une strophe. Si on regarde chaque chapitre comme une strophe, on trouve que la forme de chacune de ces strophes est très régulière. Chaque chapitre remplit presque exactement le même nombre de pages dans le livre c'est-à-dire à peu près neuf pages. De plus, bien que chaque chapitre marque une étape différente dans la réflexion du personnage qui parle, il se termine par une réflexion sur le thème principal du chapitre.

Par exemple, le premier chapitre parle du métier de la Sagouine, de sa pauvreté et de son innocence. Le chapitre se termine par 'une chute', dans ce cas, le résumé de la situation de la Sagouine:

Sacordjé oui! Toutes les femmes du pays
 ont beau se laver la peau dans le lait
 de beurre et l'eau de colonne, y en ara
 jamais une seule qu'ara les mains pus
 blanches que la Sagouine qu'a passé sa
 vie les mains dans l'eau. (p. 57)

Le deuxième chapitre qui traite de la dégradation de la situation pour la Sagouine aussi bien que pour d'autres se termine lui aussi par un 'repos' soit par la pensée essentielle du chapitre:

...Il vient un temps où c'est que ça fait
 du bien de saouère que t'es pas tout seul. (p.68)

Et chacun des quatorze autres chapitres est construit de la même façon.

Donc, on voit que l'oeuvre se divise en strophes tout comme les stances mais est-ce que les strophes sont bâties sur le même modèle de rime et de rythme? Est-ce qu'il n'y a vraiment aucune rime dans ces strophes qui ont, à première vue l'apparence de la prose? Bien qu'on ne trouve pas la poésie de l'espèce du poème Evangeline où les vers sont structurés très nettement en hexamètres, on trouve néanmoins un langage poétique dans la mesure où les strophes sont toutes bâties sur le même modèle de rime et de rythme.

C'est une rime et un rythme qui sont marqués par l'emploi de plusieurs procédés inhérents au langage poétique tels la répétition de certains vers semblables sémantiquement ou phonétiquement. Ces vers parcourent le texte comme un refrain:

Le Métier (pp.51-56)

C'est point aisé de te faire instruire

C'est point aisé non plus d'apprendre

C'est malaisé de saouère quoi c'est dire

C'est malaisé d'etre pauvre

C'est pas si aisé de te redorsser

Quand c'est que t'es pauvre

La Jeunesse (pp. 60, 63, 64, 65, 67, 68)

C'était malaisé de choisir

C'était malaisé, malaisé

C'est malaisé à saouère

C'est point aisé.

C'est malaisé, ben malaisé

C'est tout le temps malaisé
 et je nous plaignons pas

Nouël (pp. 71, 74)

C'est moi qui vous le dis
 C'est la Sagouine qui vous le dit

La Boune Année (pp. 79, 80, 83, 87, 88)

C'est moi la Sagouine qui vous le dis
 Mais je nous plaignons pas, ben non
 C'était malaisé pour les juges
 de les faire marcher en rang
 C'est malaisé de parler au prêtres
 C'est pas une raison pour nous plaindre

La Loterie (p. 94)

Gapi a tout le temps eu à dire, lui
 que ça ... ben Gapi faut qu'i badgeule

Les prêtres (pp. 99, 101, 102, 103, 104, 105)

Je m'en vas vous dire une sorte de chouse
 Je m'en vas vous dire une sorte de chouse
 faut point parler contre les prêtres!
 point à parler contre les prêtres:
 Des fois c'était point aisé faut dire
 Je vous dis que c'est point aisé pantoute
 c'est ben malaisé, ben malaisé
 C'est malaisé d'expliquer ça au prêtre.
 C'est malaisé pour lui de saouère

Pis c'est malaisé
 C'est malaisé à dire
 Ça fait que c'est malaisé à saouère.

La Lune (pp. 109, 110, 113)

Ah! Gapi, il est pas aisé
 et que c'est déjà malaisé assez
 Ah ben c'est malaisé c'est malaisé
 Qu'il en aie ou pas il badgeule.

Les Bancs d'église (pp. 119, 120)

Gapi lui il parle pas souvent
 Non Gapi il parle pas souvent

La Guerre (pp. 130, 132, 134)

ben je nous plaignions pas
 c'est malaisé de ouère
 c'était malaisé pour un jeune soldat
 Ah! là Gapi a eu de quoi à dire

L'enterrement (p. 145)

C'a point été aisé
 C'a point été aisé

Le Bon Dieu Est Bon (pp. 155, 156)

Ben la plus malaisé c'est de faire la charité
 C'est malaisé pour un pauvre de faire la charité
 Il est pas aisé, Gapi.

Les Cartes (pp. 159, 160, 162, 164)

Des fois c'est même malaisé à saouère
 Le plus malaisé, c'est le jour
 c'est malaisé
 c'est encore malaisé de la coucher.

Le Printemps (pp. 171, 175)

C'est malaisé, c'est malaisé
 C'est malaisé de parler au monde.

La Russurrection (pp. 179, 184, 185, 186)

Là j'y dis d'arrêter de blasphémer
 c'est malaisé quand c'est qu'on est pas instruit
 c'est aussi malaisé pour un Bon Djeu
 et j'y ai dit d'arrêter de blasphémer.

Le recensement (pp. 180, 191, 193, 194)

Des fois c'est malaisé à repondre
 Ils te demandont des affaires malaisées
 Des questions pus malaisées à repondre
 C'est malaisé
 Encore ben pus malaisée
 C'est malaisé à dire
 Ah! C'est malaisé de faire ta vie
 Ah! C'est aisé de te faire déporter

La Mort (pp. 200, 204, 205)

J'allons pas nous mettre à blasphémer
 C'est la Sagouine qui vous le dit
 C'est malaisé, Ben ça c'est malaisé
 C'est malaisé d'aouère regret.

La répétition de certains phonèmes ajoutent aussi au langage poétique de La Sagouine. Les passages où certaines voyelles et consonnes dominant produisent non seulement des allitérations qui rapprochent mieux les mots en association, mais créent une onomatopée qui imite l'action suggérée par les mots. Dès la page 51, par exemple, on trouve une prépondérance du son [s] qui évoque bien la notion de crasse et le son de la brosse qui "forbit" la crasse:

Ils veulent pas que nos enfants s'asseyissent en avant de la classe trop proche des autres par rapport qu'ils avont des poux. Et ceuses-là qu'en avont jamais eu, avont plusse peur des poux pis des puces que du mauvais mal. Ils doivent croire que ça peut vous dévorer un houme en vie. Ils pouvont se mettre une livre de cire à chaussures ou de graisse d'ourse dans leu propre tignasse, mais s'ils voyont un pou grous coume un oeu' de hareng dans la chevelure d'un autre . . . ils veulent pas s'assire à côté de nos enfants et les envoyont derrière la classe d'où c'est qui ouayont et compornont rien. C'est point aisé de te faire instruire quand c'est que tu ouas pas le tableau et que t'entends pas la maîtresse. (p. 51)

Plus loin, à la page 57 on trouve un passage où les sons durs tels [t], [g] et [p] soulignent la vie dure décrite par la Sagouine:

. . . Ni tant jeune, ni tant vieux. Un pauvre c'est fait pour trainer ses galoches de pavé en pavé pis de porte en porte . . . Traîne tes galoches, ton bruyant pis ton siau. Tu laissera tes galoches sur la galerie pour pas salir la place que tu t'en viens laver: tu forniras ta moppe pis ta chaudière, pis ton savon; tu t'accroupiras sus un carton pour pas qui te rentrit de l'eau dans les genoux; tu prendras des grand'trav'es pour leu montrer ouère que t'es pas regardant à l'ouvrage; tu gratteras la gomme avec une allumette, pis tu feras mirer les têtes de clous; tu frotteras,

rinceras, forbiras . . . pi le souère, ils te bailleront ta paye pis quelques vieilles hardes qu'ils veulent pus porter. Tu sortiras de là avec la peau un petit brin plusse craquée et les ous un petit brin plusse raides mais t'auras les mains blanches, Monsieur! (p. 57)

Les structures en parallèle font également partie de la prose poétique du récit, l'argument logique poursuivi par la Sagouine. La Sagouine raconte, par exemple, à la page 52 toute une litanie de choses très importantes à la survie, mais qu'elle ne possède pas. Un peu plus tard, à la page 56, elle énonce une autre litanie - ce que les autres, les riches, ne possèdent pas. Normalement ce procédé servirait à rapprocher les deux groupes sociaux pour montrer les traits communs. En réalité ce qui manque à la Sagouine appartient aux autres. Ce que les riches n'ont pas, ^{ce} sont tous les maux dont la Sagouine est affligée. Donc le procédé crée une isotopie, où l'écart entre les riches et les pauvres est clairement manifesté. Ces isotopies qui apparaissent partout dans le récit, présentent systématiquement une suite d'oppositions sémiotiques. Et, c'est ainsi que les chapitres de La Sagouine finissent par ressembler à des stances poétiques.

Maillet a aussi structuré sa ballade comme une plainte du type susceptible de toucher l'auditoire acadien, dans ce cas, la chanson des morts en mer. En Acadie, ce genre de chanson a presque toujours comme thème le départ occasionné ou bien par un mariage ou par le travail à l'étranger ou bien par la mort. Il s'agit d'une geste ou d'une plainte, chanson en vers de facture populaire, une forme de littérature orale où s'exprime un malheur connu que les gens aiment se remémorer.

La complainte est conforme aux sentiments et à l'humeur de l'homme du peuple. Jean-Claude Dupont explique:

Lorsqu'un chanteur entonne une complainte il la sait désirée par l'assistance qu'il essaie d'émouvoir. 12

Dupont nous explique davantage que la geste du Moyen Age 'où se mêlait l'histoire et les fables' s'apparente beaucoup à la complainte acadienne.¹³ On y retrouve presque toutes les caractéristiques de l'épopée classique. Maillet a commenté "les qualités universelles" de la complainte acadienne:

qui plonge ses racines jusque dans le savant, l'écrit et le littéraire donnant par exemple à notre geste des morts en mer des ancêtres sortis de l'épopée primitive ou de la chanson de geste médiévale. 14

La complainte acadienne, d'après Dupont, est de la poésie épique narrée sous forme théâtrale.¹⁵ L'unique acteur ou chanteur présente à lui seul tous les personnages du récit. L'homme acadien pris dans quelque malheur, fait du monde 'une conception religieuse',¹⁶ où les acteurs principaux sont la foule, Dieu et les saints. De même, l'épopée traditionnelle impose un monde merveilleux dans lequel les acteurs principaux sont la foule, le héros et les dieux. Dans l'épopée classique, la foule prend partie pour ou contre le héros, surnaturel par sa force et qui ne meurt jamais d'une façon banale. La lutte acharnée de l'épopée classique est l'action par excellence. Le héros mérite toute l'admiration de l'auditoire. Cependant, dans l'épopée acadienne c'est le héros qui lutte pour se sauver, mais c'est Dieu (ou les

saintes) qui reçoivent l'éloge final. ¹⁷

On reconnaîtra dans La Sagouine quelques unes des composantes de l'épopée classique aussi bien que certaines de la geste des morts en mer. On sait par exemple que la Sagouine est une héroïne capable de refléter la société acadienne. A cause de l'influence exercée par l'église sur la société, il y a une tendance à donner au monde une conception religieuse. Néanmoins, tous les phénomènes ne s'expliquent pas par l'action de Dieu. La lutte de la Sagouine pour se sauver de la mort s'avère une lutte acharnée, action par excellence de l'épopée épique.

On trouve parfois des éléments qui ressemblent à une geste en particulier. Par exemple, la Sagouine raconte l'histoire d'un orage et des 53 hommes sur 60 qui sont morts en mer:

Apparence que les lames aviont passé
soixante pieds de haut et y en a qu'étiont
en dôré la dedans. La plupart avont échoué
sus la dune, les mâts, les dôrés, et les
reins cassés en deux. Y en avait péri cin-
quante trois d'un seul coup. (p. 135)

or, bien que le nombre des morts soit 35, l'inverse de celui dont la Sagouine parle, on retrouve les mêmes circonstances dans la complainte "Le Désastre de Baie Sainte-Anne."¹⁸

Toutefois, plutôt que le contenu, c'est la forme de la complainte à laquelle La Sagouine ressemble. D'après Dupont, la complainte a sept phases principales:

1) L'entrée en scène.

2) L'ouverture: Aussitôt que le chanteur commence sa complainte "il demande l'attention de l'auditoire et annonce le sujet traité."¹⁹

- 3) Le Premier Tableau. On introduit ici le drame. L'identification de la geste est faite lorsqu'on nomme le lieu du drame ou le nom de la victime. Dans ce tableau se trouve aussi la situation dans le temps. On apprend souvent, par l'occupation de la victime "la saison pendant laquelle le malheur arriva".²⁰ Maintenant, à la fin de ce tableau, l'auditoire est prêt à entendre le noeud du récit - la lutte contre la mort.
- 4) Le Deuxième Tableau. Le narrateur montre l'élément qui détruit l'homme ou bien les éléments ou bien quelque maladie. L'homme devient combattant. Il s'adresse au monde surnaturel, essayant d'apaiser la nature. Le cri d'adieu à la terre annonce l'arrivée dans l'autre monde. A ce point le héros est mort et le drame bien avancé. Le narrateur continue le récit mais il part du monde surnaturel parlant encore de la vie terrestre.

- 5) Le Troisième Tableau. On discute "l'attribution des restes, ceux de l'âme et du corps"²¹
Afin que le mystère soit mené au bout il faut deux jugements - celui de Dieu et celui de l'homme. Alors on s'occupe maintenant des corps réclamés à la mer et le pathétique s'accroît.
- 6) La fermeture. Le chanteur identifie les compositeurs. Il s'excuse de son impuissance à transmettre tous les sentiments de la chanson.
- 7) Retour à l'auditoire. L'assistance revient à la réalité. On demande peut-être une autre complainte mais ordinairement, le chanteur refuse ou ne chante qu'une petite chanson comique.

Dans la préface de la Sagouine, Maillet remplit la première fonction de la complainte soit la présentation de la Sagouine:

L'histoire de la Sagouine, femme de la mer qui est née avec le siècle, quasiment les pieds dans l'eau. L'eau fut toute sa fortune: fille de pêcheur de morue, fille à matelots, puis femme de pêcheur d'huitres et d'éperlans. Femme de ménage aussi, qui achève sa vie à genoux devant son seau, les mains dans l'eau. (p.47)

Tout le premier chapitre "Le Métier" sert d'ouverture. Remarquons comment le chapitre s'ouvre et se ferme par la demande de l'attention du spectateur lorsque la Sagouine s'adresse au monsieur:

J'ai peut-être ben la face nouère pis la
peau craquée, ben j'ai les mains blanches,
Monsieur! (p. 49)

• • •
Mais t'auras les mains blanches, Monsieur! (p.57)

Le premier chapitre annonce aussi le sujet de la plainte:
La Sagouine, et les difficultés qu'elle éprouve à être en bas
de l'échelle socio-économique: "C'est malaisé d'être pauvre".
(p. 56).

Le premier tableau qui introduit le drame commence avec le
deuxième chapitre: "La Jeunesse". Ici on apprend le lieu du
drame - près de la mer et le nom de la victime, la Sagouine.
Bien qu'elle ait ses idéaux, elle n'a pas de choix comme les
autres. C'est une femme d'en bas, sans le moyen de gagner sa
vie d'une manière acceptable à la société.

Une femme d'en bas, ç'a quasiment rien
qu'un choix. (p. 60)

On apprend que c'est la saison de la jeunesse lors-
que la misère de la pauvreté la rejoint. Dans ce chapitre, la
Sagouine se réfère souvent au thème commun des plaintes de
mer - celui du départ. Elle parle de son départ pour la ville,
du départ d'un matelot allemand qu'elle a aimé. Elle touche sur
le départ bien connu de tout acadien, celui du grand dérangement
lorsqu'elle cite la plainte que chante l'allemand:

Par rapport qu'i chantait tout le temps la
même chanson qui racontait la déportation
d'une famille (p. 63)

Lorsque la Sagouine réfléchit sur la question de qui

appartient au bon ou au mauvais bord, elle introduit l'idée d'un autre monde. Puis à cause des actions d'autrui, elle est forcée de partir pour la ville afin de gagner sa vie. La métaphore qui compare son départ à celui de la Sainte Famille ajoute l'idée d'un monde religieux.

Et c'est là que j'avons dû partir pour la ville, comme la Sainte Famille . . . (p. 67)

Jusqu'ici la Sagouine prépare l'auditoire à entendre le noeud du récit, la lutte contre la mort.

Le deuxième grand tableau commence, d'après nous, au troisième chapitre jusqu'au treizième "Le Printemps". Il y a dans tous ces chapitres de nombreux exemples de ce qui manque dans la vie de la Sagouine et de son peuple. Pas assez de nourriture, ni de vêtements, ni de logement. A cause du manque d'instruction, la possibilité de changer leur sort est minime. Mais ce qui leur est le plus dur à supporter, c'est l'indifférence à leur sort de la part de l'Eglise et de l'Etat. Cette indifférence, ce manque est l'élément destructeur dans la plainte de la Sagouine. On le voit lorsque la Sagouine raconte la différence entre ce que les riches et les pauvres reçoivent à Noël. Dès "La Lotterrie" on voit comment l'indifférence a vite privé le pauvre Frank de ses gains. Dans le chapitre intitulé "Les Prêtres" on voit la faiblesse humaine des prêtres bien qu'ils soient les représentants de Dieu. On voit de même leur indifférence envers le plus indigent de leur troupeau. C'est alors que la Sagouine prend le rôle du combattant, toujours forcé de lutter contre l'élément destructeur. Sa seule consolation d'avoir mené une vie tellement

de dure reste dans l'espoir du salut éternel.

De même que dans le tableau des plaintes de mer, le cri d'adieu qui annonce l'arrivée dans l'autre monde se trouve dans le chapitre intitulé "Nouël". La Veille de Noël, les enfants s'endorment dans l'attente de Santa Claus qui vient d'un monde merveilleux. Ils se réveillent lorsqu'ils entendent la musique d'un phonographe que Noume a rapporté de l'autre bord. L'idée du sommeil, du monde merveilleux de Santa Claus, de la musique, tout se combine pour suggérer un transport dans un autre monde. L'idée que l'instrument qui produit la musique est rapporté "de l'autre bord" a la connotation de quelque chose de magique. Même le son du nom de son propriétaire "Noume" ressemble à "gnome", le petit lutin qui appartient au monde de Santa Claus. Le cri d'adieu qui est aussi le cri d'arrivée dans l'autre monde s'annonce dans l'air que la Sagouine a choisi de jouer sur le phonographe. Cet air "It's a long way to Tipperary" est vraiment un cri d'adieu. C'était la chanson des soldats anglais lorsqu'ils partaient pour la zone d'action dans la Grande Guerre. Alors la Sagouine s'embarque dans un espèce de rêve. Elle imagine un monde où l'enfant Jésus est né dans une cabane à pêche. Le rêve montre l'esprit généreux de la Sagouine, reliant son domicile modeste à l'étable de l'histoire biblique. La transcendance est complète lorsqu'à l'arrivée de l'enfant Jésus la Sagouine imagine qu'elle pourrait lui chanter quelque chose :

Pis peut-être que je pourrions y chanter
une complainte ou ben It's a long way to
Tipperary. (p. 77)

Ainsi le cri d'adieu accomplit l'arrivée dans l'autre monde. Dans cet autre monde, la Sagouine continue à exposer les malheurs de la vie. De temps en temps elle raconte quelques exploits hilares, ce qui l'aide à maintenir une certaine légèreté dans une situation autrement navrante. Par exemple, dès "La Lotterie" la situation où le dentiste a mis trois rangs de dents en or dans la bouche de Frank, évoque l'image d'un bouffon ou bien d'un ogre. Malheureusement, à la base de cette légèreté se trouve la misère:

Ça fait qu'une boune journée, il a garroché tous ses râteliers dans le puit et il est resté avec un trou dans la face qu'il en était tout défiguré, le pauvre Frank (p. 92)

A l'arrivée ^{dans} l'autre monde la victime d'après la complainte de mer, est morte. Dans le cas de la Sagouine, cependant, l'héroïne reste vivante. Lorsqu'elle revient du monde surnaturel les événements de cet autre monde fournissent matière à discussion sur l'attribution des restes après la mort et la probabilité d'un salut éventuel au ciel:

Ah! ça fait du bien de penser, par exemple, que sitôt le Jugement Darnier fini, là j'allons russuciter. Asteur ça veut-i' dire que j'allons revenir coume je sons là, et avec notre âge de mort? (p. 182)

Le chapitre intitulé "Le Printemps" marque le point de départ du monde surnaturel. Le récit continue mais la Sagouine parle maintenant de sa longue vie terrestre, du printemps, sa saison préférée. C'est la saison où la vie commence dans le

cycle de vie pour toutes les choses vivantes. C'est la meilleure saison pour le pauvre monde car le temps est beau et la nourriture est plus abondante. C'était au printemps que le Sauveur est allé au ciel dans les temps bibliques. Toute la préparation religieuse du Carême pour une catholique comme la Sagouine mène naturellement à Pâques avec la promesse du salut par Jésus-Christ. Alors la Sagouine espère un printemps éternel:

... un vrai printemps qui s'arrêtera pus
ben qui durera, et pis durera, et pis ...
ben ça sera le ciel ça et c'te jour-là,
je crois ben que je serons morts et en
paradis (p. 178)

"Le Printemps" fournit le fond pour la discussion qui suit dans le troisième tableau.

Le troisième tableau où se passe la discussion sur les restes se compose des chapitres intitulés "La Ressurrection" et "Le Recensement". Comme l'exige la complainte, pour que le mystère soit mené à bout, il faut le jugement de l'homme et celui de Dieu. On voit à travers les yeux de la Sagouine, la grande responsabilité de Dieu pour le monde entier. La Sagouine, tout en examinant tout ce qui est requis pour le salut, explore quelques possibilités pour la disposition de certains gens après la mort. Elle raisonne qu'il faut au moins se préparer comme Dieu l'ordonne dans les Saintes Ecritures. Elle croit au ciel bien qu'elle n'ait pas l'assurance du salut pour elle-même:

C'est un mystère qu'on comprend pas ben
qu'il faut croire parce que c'est Dieu
qui l'a révéilé. (p. 185)

Donc, le mystère dans la religion n'est pas détruit et le

jugement de Dieu sur la victime, la Sagouine, reste intact.

Le chapitre intitulé "Le Recensement" fournit le jugement de l'homme sur la victime et complète le troisième tableau. Afin d'arriver au jugement de l'homme, la Sagouine énumère et commente toute la longue liste de questions posées à tout le monde pendant qu'on fait le recensement de la population. Bien que la Sagouine se dise Acadienne, son commentaire révèle qu'il n'y a pas de pays officiel qui s'appelle encore Acadie. Tout en passant en revue la gloire et les épreuves de l'Acadie du passé, La Sagouine comprend qu'elle est une des dernières représentantes de ce pays qui n'existe plus. Même ces dernières sont menacés par l'état qui veut les déposséder de leurs terrains, ce que la Sagouine nomme "le prochain Grand Dérangement" (p. 197). D'un côté, personne n'admet l'existence de la Sagouine, de l'Acadie. De l'autre, la Sagouine sait qu'elle est encore vivante et qu'à cause de son nom elle commande une certaine visibilité qui la sépare de tous les autres.

Ben je suis encore en vie, toujou' ben.
 Pis je crois ben que je m'appelle encore
 la Sagouine, à l'heure qu'il est. Avec
 un nom de même, ils pouvoit pas me mêler
 avec les recenseux ou la femme du docteur.
 Ça fait qu'ils seront ben obligés de me
 reconnaître quand c'est que je marcherai
 à côté de z'eux, sus le chemin du roi. (p. 198)

En fin de compte la Sagouine et donc l'Acadie se méritent une place à côté de tous les autres peuples.

Tout le long du récit la Sagouine s'occupe souvent des corps réclamés à la mer ce qui ajoute à la croissance du pathétique. Par exemple, elle parle des 53 morts en mer qu'on a enterrés dans

le "cimetchère des senestrés" (p. 136) et de pauvre Joseph qu'ils "avont repêché au printemps avec les huîtres". (p. 137). Lorsqu'elle préside à la disposition des derniers gens qui restent sur les terrains de la côte, le pathétique devient le génocide. Voici que la complainte de la Sagouine se termine sur ces mots.

Alors la Sagouine ferme sa présentation avec le chapitre intitulé "La Mort". Elle se nomme pour vérifier encore une fois son existence.

Ils m'appellent la Sagouine (p. 199)

En résumant les événements de sa vie, elle s'identifie une fois de plus comme compositeur du discours. De plus, elle s'adresse à l'auditoire.

C'est la Sagouine qui vous le dit. (p. 204)

Bien qu'elle ne veuille pas mourir, elle est prête à faire face à la mort même si elle a peur de ce qui vient après. Donc, elle se perd en rêvasserie de ce qui pourrait être si elle avait l'information à l'avance. C'est dans cette rêverie que la Sagouine, comme d'autres chanteurs de complaintes, s'excuse de son impuissance à transmettre parfaitement les sentiments de la chanson:

Je résisterai au superbes et pis j'arai
un extrême regret de vous avoir offensé (p. 208)

Elle continue un peu plus ses rêveries du paradis. En récompense des informations anticipées sur l'au-delà, la Sagouine ne demanderait pas beaucoup. Elle ^{ne} veut presque rien d'autre que la paix,

n'étant jamais accoutumée aux extravagances. Puis, pour que l'assistance revienne à la réalité, la Sagouine se montre réelle dès qu'elle parle du docteur qu'elle va voir le lendemain. Le concept d'une assistance existe à cause du discours de la Sagouine. La présence de l'autre est reconnue et signalée par son usage de "vous":

Vous êtes mieux de boire votre thé
tant qu'il est chaud (p. 200)

. . .

Merci. Je voudrais pouvoir faire du
bon thé de même. Ça vous graisse les
pommons . . . (p. 203)

. . .

J'arai un extrême regret de vous offensé (p. 208)

Il y a donc une différence majeure entre l'oeuvre de Brecht et celle de Maillet puisqu'on voit que la forme de la pièce La Sagouine correspond à celle d'une geste des morts en mer, à une complainte acadienne. De plus, alors que Brecht a inséré dans ses pièces les chansons et la poésie pour exprimer ses thèmes, le thème de Maillet est exprimé dans une pièce qui est une chanson unique, faite d'un langage poétique. Une autre différence entre les deux oeuvres est trouvée dans la présentation des procédés à l'intérieur de la ballade afin de réaliser l'effet désiré. Brecht a appliqué à ses pièces, loin des autres spectacles de la foire, la méthode du Bänkelsang. Il arrête l'action de temps en temps pour présenter une chanson. Par contre, la chanson de la Sagouine est continue et la pièce, par sa forme et son contenu se révèle être comparable à une complainte qu'on pourrait rencontrer soit dans une foire, soit au théâtre.

Le Carnaval

Grâce à l'emploi de certains procédés, Antonine Maillet parvient à créer, dans La Sagouine, une ambiance de festivité, de gaieté, celle précisément qu'on trouve au carnaval quand tout le monde s'amuse et participe aux festivités folkloriques pendant une journée de congé.

L'écriture qui fournit cette ambiance découle d'une longue tradition dérivée de la culture folklorique. L'homme a toujours célébré les saisons de l'année, de sa vie et de l'histoire par des fêtes. Parallèlement aux rites et spectacles qui célébraient l'aspect sérieux de l'évènement existait toute une série de formes festivales basées sur le rire pour en célébrer l'aspect comique.

Bien distincts des cérémonies sacrées, sérieuses et officielles, les rites comiques émanaient du peuple qui avait besoin néanmoins de voir un deuxième monde, une autre vie, sans les interdits et les restrictions du monde officiel. Au début de la Renaissance, la verticale hiérarchique du carême du Moyen Age a subverti l'horizontale égalitaire et historique. Peu à peu toutes les formes comiques des rites du Moyen Age furent transmises au niveau non officiel. Elles ont pris alors une signification plus complexe, devenant enfin l'expression de la conscience folklorique.

Cette conscience folklorique a pris place dans les fêtes et les rites de toutes sortes à la foire et au carnaval. Basé sur le rire et le comique, comme nous l'explique Mikhaïl Bakhtine,

le carnaval est un monde étrange à l'envers :

the peculiar logic of the inside out
 (à l'envers) of the turnabout, of a
 continual shifting from top to bottom, from front
 to rear, of numerous parodies and tra-
 vesties . . . comic crownings and
 uncrownings, 22

Le carnaval célèbre la libération temporaire de l'ordre établi. Il suspend toute hiérarchie du rang et du privilège aussi bien que toute prohibition. La suspension de la hiérarchie crée ainsi une espèce de communication autrement impossible car, au carnaval, tout le monde est égal.

L'expérience carnavalesque du peuple s'oppose aux formes toutes faites exigeant plutôt les formes enjouées et non définies. Ces images non définies qui se transforment, expriment le changement et le renouveau. Celles-ci se caractérisent par un grotesque réalisme dont le principe est la dégradation de la hiérarchie en vigueur afin de s'accommoder au commencement d'un cycle nouveau. L'image grotesque est le phénomène en transformation, une métamorphose incomplète qui contient la mort, la naissance, le devenir, la croissance. D'après Bakhtine, les parties constituantes de ces images sont souvent basées sur les cycles divers du monde cosmique, y compris le cycle des saisons. La moisson puis les semailles démontrent le cycle agraire. La fin d'une époque, le début d'une autre comme la fin du Moyen Age et le début de la Renaissance correspond au cycle historique. Enfin, il y a le cycle de l'homme, de l'enfance à la mort. Chaque nouveau cycle constitue un détronement, c'est-à-dire un renversement

du précédent.

On distingue l'image grotesque dans son inachèvement, son mouvement, son incomplétude. Elle s'ouvre au monde et aux autres. Le terme de grotesque vient de l'italien grotta, mot appliqué aux ornements exhumés aux bains de Titus. Ces ornements, extrêmement enjoués, capricieux et libres en leur forme semblaient s'entrelacer comme s'ils se donnaient naissance:

The borderlines that divide the Kingdoms of nature in the usual picture of the world were boldly infringed (. . .) There was no longer the movement of finished forms, vegetable or animal, in a finished and stable world, instead the inner movement of being itself was expressed in the passing of one form into the other, in the ever incompleting character of being. 23

Toute mystification est rejetée. Ainsi les orifices du corps comme la bouche et le nez des images grotesques sont exagérées. Par exemple, le portrait d'un corps insistera sur les orifices (bouche, anus...) et les protubérances (nez, ventre...) c'est-à-dire sur les parties en relation avec l'extérieur (absorption, élimination) et avec les autres (accouplement, communication), le bas du corps prenant alors une place essentielle, ainsi que les étapes-seuils de la vie (naissance, mort).

D'après Bakhtine, cet aspect humoristique du monde folklorique se manifeste sous trois formes, les rites spectacles, les compositions comiques orales et les divers genres du langage grossier:

1. ritual spectacles: carnival pageants, comic shows of the market place;
2. Comic verbal compositions: parodies, both

oral and written, in Latin and in the vernacular;

3. Various genres of billingsgate: curses, oaths, popular blazons. 24

Le riche idiome de formes, de symboles et du langage de la foire se manifeste aussi dans l'écriture carnavalesque, afin d'exprimer l'expérience carnavalesque du peuple. L'écriture carnavalesque démontre la suspension de toute hiérarchie. Elle rend tout le monde égal et crée une espèce de communication particulière. D'ailleurs, comme dans le carnaval même, tous les symboles carnavalesques appartiennent au domaine du changement et de la renaissance.

On a déjà vu l'influence de la culture folklorique du Bänkelsang sur l'oeuvre de Brecht. L'importance du folklore chez lui se révèle aussi dans la réalité austère que Brecht dépeint dans ses oeuvres. Pour ajouter foi à son texte, il a souvent employé le dialecte, observant que le dialecte est la voie d'expression la plus intime pour le peuple. Il remarque:

The people speaks dialect. Dialect is the medium of its most intimate expression. 25

Brecht a également emprunté à la culture traditionnelle l'emploi de ce que Michail Bakhtine appelle le réalisme grotesque. Bakhtine remarque que Brecht est un des auteurs du XXe siècle (avec Thomas Mann et Pablo Neruda) qui a repris dans son oeuvre le réalisme grotesque de l'esprit du carnaval qui appartient à la culture folklorique et à sa tradition.²⁶ D'après Bakhtine, l'élément principal du réalisme grotesque est la dégradation,

le détrônement de tout ce qui est noble et spirituel; au carnaval, par exemple, l'image grotesque prend souvent la forme d'une vieille femme enceinte. Ces images toujours indéfinies représentent un phénomène en transformation, c'est-à-dire elles reflètent les deux pôles d'une existence permanente, le début/la fin, la naissance/la mort. Ainsi l'image grotesque contient le changement, le détrônement d'un phénomène et le renouveau, le commencement d'un autre. Pour indiquer le changement, l'image grotesque est souvent liée aux saisons où chaque nouveau cycle constitue un détrônement du précédent.

On voit dans le modèle maternel que Brecht a choisi comme protagoniste dans The Mother et Mother Courage and her Children une ressemblance ^{avec} l'image grotesque. La mère maternelle fait partie chez lui, du cycle régénératif mère/enfant. Nous avons aussi démontré que celle-ci évoque et la société en général et la vie maternelle du peuple en particulier à cause de sa dépendance ^{vis-à-vis} la nourriture. Elle fait également partie du peuple à cause de la responsabilité qu'elle prend des autres. Brecht lie souvent les événements de sa vie au cycle des saisons. Par exemple dans The Mother, la mère devenue révolutionnaire, parle d'un changement qui coïncide ^{avec} le printemps, la saison du renouveau. Le changement dont elle parle se passe le 1er mai et comprend le détrônement de la hiérarchie actuelle:

And by the First or May, which gives
us only a week, we must get other plants
where wages are being cut to close down!
(p. 56, The Mother)

Quand plus tard la mère, vieillie et grièvement battue semble proche de la mort, la mort coïncide avec l'automne (le début de la Grande Guerre, 1914) la saison de mort du cycle permanent. Cet événement appelle également une allusion au détrônement de la hiérarchie. "Now we are in the midst of a huge strike in the ammunition factories and we're fighting for power in the state." (p.131, The Mother) Bien qu'il y ait une référence au renouveau dès que la mère revient pour aider la cause qui a changé sa vie et une autre à la nature cyclique des événements dans l'exhortation des ouvriers par la mère, la mère ne correspond pas à un phénomène en transformation. On ne voit pas les deux pôles de son existence. Elle est une figure bien déterminée, jamais le symbole du renouveau comme la vieille femme enceinte, l'image grotesque du carnaval.

Par contre dans Mother Courage, on voit la notion de renouveau dans le personnage de Kattrin. Au début du récit c'est le printemps et Kattrin, muette, est jeune et belle. Sa sexualité naissante se symbolise par son désir pour les bottes rouges de la prostituée Yvette. C'est l'hiver lorsque Kattrin se tue, mais la mort correspond au renouveau du printemps qui suit parce que Kattrin meurt afin que les enfants du village puissent vivre. C'est ainsi qu'elle devient un symbole de renouveau dans le cycle mère/enfant. Pourtant elle aussi est une figure bien déterminée. On ne voit que le renouveau, pas l'image grotesque du carnaval qui dépeint la continuation des cycles dans une seule et même figure.

On retrouve néanmoins dans Mother Courage, de la dégrada-

tion et du réalisme grotesque qui causent le renversement de la hiérarchie sociale, surtout celle de l'Eglise. Grâce à sa parodie de la guerre religieuse de Trente Ans, Brecht réussit à montrer combien l'homme ordinaire en souffre, même si la religion prétend le soutenir. De plus, les métaphores qui exagèrent et choquent soulignent l'avilissement de l'homme à tous les niveaux, causé par cette guerre religieuse. Voyons par exemple la métaphore évoquée par le langage imagé :

Lamb I'm tired of wandering too. I feel like a butchers'dog taking meat to my customers and getting none myself. I've nothing more to sell and people have nothing to pay with. In Saxony someone tried to force a chestful of books on me in return for two eggs. And in Wurttemberg they would have let me have their plough for a bag of salt. Nothing grows any more, only thorn bushes. In Pomerania I hear the villagers have been eating their younger children. Nuns have been caught committing robbery.
(p. 92, Mother Courage)

Le discours du cuisinier critique sciemment le pouvoir de l'Eglise sur le peuple :

If you hadn't degenerated into a godless tramp, you could easily get yourself a parsonage, now its peace. Cooks wont be needed, there's nothing to cook, but there's still plenty to believe, and people will go right on believeing it.
(p. 86) Mother Courage)

Lorsqu'elle espère acheter la liberté de son fils, prisonnier de l'armée en opposition, ^{Mère} Courage se moque de Dieu dans son discours ironique :

I think they'll let us have him. Thanks be to God they're corruptible. They're not wolves, they're human and after money. God is merciful, men are bribable, that's how his will is done on earth as it is in heaven. Corruption is our only hope. As long as there's corruption, there'll be merciful judges and even the innocent may get off. (p. 63, Mother Courage)

La critique grossière de la religion et de la hiérarchie catholique fait partie du réalisme grotesque dont Brecht se sert pour préparer le lecteur/spectateur au renouveau éventuel de l'ordre social. Il faut noter cependant qu'on ne trouve pas dans The Mother, ni dans Mother Courage, le renouveau et la continuation d'un autre cycle concentrique propre au véritable réalisme grotesque.

Le réalisme grotesque dans l'oeuvre de Brecht se montre un peu plus dans sa pièce Galileo. Le carnaval, à l'occasion du Mardi Gras comme fond de la pièce lui fournit l'ambiance idéale pour donner la parole à l'homme ordinaire et pour lancer le défi au monde officiel que Brecht voulait renverser. De plus, les figures souvent grotesques du carnaval donnent à la pièce son aspect de réalisme grotesque. Les fêtes du carnaval exigent la participation de tout le peuple. L'emploi des masques situe tout le monde au même niveau, même l'élite de l'Etat et de l'Eglise. De cette manière, Brecht introduit la notion du changement dans la pièce. C'est au bal masqué du carnaval que l'occasion se présente à Galileo pour parler de son invention à l'élite officielle. Ainsi dans l'ambiance du carnaval où on célèbre une vie euphorique, l'invention de Galiléo, l'instrument

qui peut changer la vie de tout le monde est également célébrée.

Les masques qui créent l'ambiance inhérente au monde carnavalesque servent dans Galileo comme l'interface des deux mondes, et aussi à souligner l'importance de la communication entre les deux. Brecht souligne le changement d'un monde à l'autre, le monde de Galiléo et celui de la bureaucratie par l'emploi de deux niveaux de langue. On y trouve, **surtout la rhétorique** du monde intellectuel et officiel. Cependant, Galiléo par l'emploi du vernaculaire célèbre le changement et le renouveau du carnaval. Il devient ainsi l'instrument du changement par son discours et par son invention.

En situant sa pièce au temps du Carnaval, du Mardi Gras, fête qui se passe au printemps, Brecht lie automatiquement ses figures à la notion du renouveau inhérent aux saisons du cycle permanent. De plus, bien qu'il n'emploie pas spécifiquement une figure de renouveau comme la vieille femme enceinte, il y fait allusion. La vieille sorcière apparaît, par exemple, chaque fois que la source des idées nouvelles (c'est-à-dire Galiléo ou son manuscrit) semble être en danger. De même, lorsque Galiléo risque de mourir de faim, une vieille sorcière paraît et lui apporte du lait. Elle apparaît encore une fois lorsque le manuscrit risque la confiscation par la douane. Galiléo même évoque l'image de cette figure carnavalesque du renouveau quand il compare l'époque nouvelle à une vieille sorcière tachée de sang:

I insist that this is a new age. If it looks like a blood stained old hag then that's what a new age looks like. The

burst of light takes place in the deepest
darkness. (p. 117, Galileo)

Dans la procession du carnaval on montre, par l'emploi des tableaux et des thèmes qui font l'éloge des enseignements de Galiléo, les conséquences sociales de ses idées qui mettent en doute l'enseignement de la Bible tel que préconisé dans le temps. Un des tableaux dépeint Galiléo portant une Bible avec les pages toutes biffées. John Willett remarque²⁷ que la scène du carnaval dans Galiléo présentée sous la direction de Brecht lui-même reste très proche de l'esprit de la peinture du Carnaval par Breugel. Or, l'art de Breugel bien connu pour son contenu folklorique dérange intentionnellement les proportions des parties du corps qui dépassent ou qui sont ouvertes. Dans la figure grotesque de la culture folklorique, les protubérances et les orifices du corps montrent les liens entre l'être et le monde. Ainsi, avec l'emploi d'une grande bouche ouverte, le peintre peut attirer l'attention sur la communication avec autrui. De même, un gros nez peut symboliser un intérêt dans les affaires d'autrui. En tout cas, c'est un réalisme grotesque qui découle de cette espèce d'exagération.

Dans l'oeuvre de Breugel, Brecht a trouvé la même réalité qu'il cherchait pour créer la distanciation. Il dérange intentionnellement les proportions de la vie traditionnelle. Il attire ainsi l'attention sur l'élément dialectique de la pièce afin de mettre en contraste toute une série de faits pour montrer la nécessité de changement ou, ce que Alfred White appelle "the building of contextual contrasts."²⁸

Tous ces éléments, le fond carnavalesque, le langage imagé,

le dialecte et surtout la dégradation créent le réalisme grotesque dans l'oeuvre de Brecht. Brecht emploie ce réalisme pour exagérer, pour attirer l'attention du lecteur/spectateur sur un aspect particulier afin de créer le *Verfremdung*, et une prise de conscience chez le lecteur/spectateur. Notions, cependant, que même dans Galileo quand il emploie le carnaval comme fond du récit, il ne montre pas le renversement du monde officiel. Ses images qui sont liées aux saisons montrent quelques fois le renouveau mais ce ne sont pas les images qui montrent le phénomène en transformation. D'ailleurs, l'élément le plus important au carnaval, le rire de tout le peuple manque dans l'oeuvre de Brecht. Le rire du peuple découle des figures et des jeux du monde à l'envers du carnaval. Bien qu'on trouve dans son oeuvre, le langage du peuple, le dialecte et même quelques fois le langage de la foire comme le juron et le blasphème, il y manque les autres éléments du langage carnavalesque. On ne trouve pas, par exemple, la répétition, les petites histoires comiques hors du contexte, ni les jeux de mots. Il est donc vrai qu'on trouve du réalisme grotesque dans l'oeuvre de Brecht, mais il est aussi vrai qu'il ne s'agit pas de l'écriture carnavalesque.

En revanche, dans La Sagouine, on trouve non seulement l'ambiance du monde à l'envers et le langage du carnaval, mais on y trouve aussi les images, les thèmes et les masques qui appartiennent au langage carnavalesque, et également la répétition, les histoires comiques hors du contexte et les jeux de mots qui sont la marque véritable de ce langage.

Pendant qu'il regarde les évènements du carnaval, l'individu dans la foule est aussi un participant du spectacle entier qui est le carnaval. Comme le dit Julia Kristeva, le carnaval est à la fois la vie même et le spectacle:

It is a spectacle, but without a stage;
a game, but also a daily undertaking;
a signifier but also a signified. 29

Bien que ce soit un spectacle, le carnaval n'a pas d'estrade. Ainsi, la scène pour le carnaval dans La Sagouine est la vie quotidienne à laquelle, avec les autres, la Sagouine participe.

Cette notion de la participation de tout le monde est reprise dans les évènements racontés par la Sagouine, tels la fête de Noël, le pique-nique à Sainte-Anne et l'encan à l'église. Ces scènes fournissent la base de la gaiété et de la camaraderie qui donnent à La Sagouine son ambiance carnavalesque. En parlant des enfants des riches qui se comportent sans contrainte, la Sagouine fait allusion au monde à l'envers, de Cocagne, à un monde d'abondance imaginaire et agréable:

Des vrais sauvages, pornez-en ma parole
qu'a jamais menti. On arait dit que ça
ouâ toute, il fallait que ça touchait à
toute, c'était pire que du monde de
Cocagne (p. 71)

Puis, en parlant de la richesse du vêtements "en dentelle" (p. 74) portés par le prêtre elle fait le contraste entre le monde officiel et le sien: "J'avions pas de hardes de dentelles, nous autres," (p. 74).

Enfin, dans ce chapitre intitulé Nouël elle parle du "vraie

Noël où le peuple rassemblent toutes devant la porte de l'Eglise" pour "finir Noël dans (leurs) cabanes. (p. 75).

Lorsqu'elle raconte dans le même chapitre deux versions des rites qui fêtent le même évènement, Maillet met ainsi en contraste la richesse, l'hypocrisie du monde officiel, en ce cas l'élite de l'Eglise. La Sagouine souligne l'irréalité, la vanité des rites ecclésiastiques lorsqu'elle parle de "l'Enfant -Jésus-de-Cire sur un brancard" (p. 74):

Un belle crèche en beau carton ben propre
et une belle couverte de soie bleue dans
son auge, et de la bonne paille en papier
fin et des animaux en pluche rasée... ça
sentait point la borbis ni la grange là
dedans (p. 74)

Elle ne décrit pas en détail la célébration, ^{se} référant seulement à "la parade (p. 74) et à "la messe de minuit" (p. 74) L'unique indication qu'il y ait de la joie attachée à la fête officielle se trouve dans les titres des chants de Noël bien connus dans le monde chrétien, mais qui évoquent peu l'image d'une fête: "ça fait qu'une fois passé le mênuit chrétien et ça bargers assemblons-nous" (p. 75).

Par contre, on voit dans la célébration folklorique toute la joie du peuple qui fête le renouveau de la vie dans la naissance sainte. La participation de tout le monde à l'évènement même, est évoquée dans une scène imaginaire qui se passe dans le quartier de la Sagouine. Cette fois-ci les chants de Noël sont porteurs de sens:

Je guetterions que les anges viennent
chanter leu Gloria in Excelsis Deo sus
la baie pour avartir les autres qu'y a

un Enfant-nous-est-né dans l'une des
cabanes du bord de l'eau. (p. 76).

Tout le monde participe à cette fête qui pour la Sagouine
est plus réelle que celle à laquelle elle est sensée participer:

ça fait là, je verrions ersoudre tous les
pêcheurs de leux cabanes à épelans, et
tous les pauvres gens de lieux niques, et
la Sainte et l'Originel, et la Cruche, et
moi, pis Gapi . . . et j'envoyerions qu'ri
Sarah Bidoche, la sage-femme, pour aider
au cas de besoins (p. 76)

En plus de la fête folklorique de Noël, un évènement que
l'Eglise célèbre officiellement, on retrouve dans La Sagouine
d'autres évènements dans la vie ordinaire qui sont sujets de la
fête folklorique. Avec la déclaration que "ç'a été une ben boune
année" dans le chapitre La boune année (qui fait allusion à un
renversement dans le monde actuel), elle évoque encore le monde
à l'envers:

J'avions pas eu de pareille depuis la
fameuse de pluie quand c'est que la sor-
cière de vent avait decollé toutes les
couvertures des logis (p.79)

Après avoir lié cette "boune année" au cycle agraire par l'entre-
mise d'une longue liste de choses qui y appartiennent et qui évo-
quent la notion de la naissance, de la croissance et de la mort
dans la nature, la Sagouine y ajoute "des noces, un pique-nique
à Saint-Marie et des Aléctions. Les noces signalent le début,
une nouvelle vie, la renaissance de l'espèce humaine. De même,
les élections indiquent un changement, la promesse de renouveau
dans le cycle historique de l'homme. Le pique-nique suggère

à tout le monde le changement, le renouveau de l'esprit dans une journée de congé, d'amusement. Tous ces événements donc, font partie d'une célébration folklorique.

De plus, les noces fournissent l'ambiance utopique du carnaval:

Je me souviens quend je nous avions marié la première fois, je nous en avons été finir la noce sus la dune. J'ai ramassé de la passe-pierre toute la journée que je m'en ai baillé un tour de rein. Gapi, lui pornait des tétines-de-souris . . . Ben des années avont coulé sous les ponts et j'aimons encore ça, t'as qu'à ouère. (p. 81)

Mais, la dureté de sa vie dans le monde officiel peut être comparée, quand elle parle de cette "bonne année", à la bonté du prêtre:

un vrai matelas avec des ressorts que le prêtre nous a douné. Même que les ressorts nous rentrent dans l'échine si je pornons pas garde (p. 82).

D'après la Sagouine, l'Eglise est riche:

Le prêtre se greyait dans ses pus belles hardes: des soutanes, des écoles, des chasubes, des surplus par dessus, surplus à pus saouère quoi c'est en faire. Et tout ça en dentelle du couvent. (p. 74)

Alors, un tel cadeau reçu de quelqu'un d'aussi riche et de surcroît un soi-disant protecteur des pauvres, sent l'hypocrisie. C'est ainsi que l'auteure nous fait voir l'indifférence de l'Eglise et détruit l'image traditionnelle de la hiérarchie officielle.

L'occasion du pique-nique à Sainte-Marie, nous présente une

étude de la foire avec tous les divertissements du carnaval:

Bien que le pique-nique à Sainte-Marie se passe pendant une journée de congé, la Sagouine fait mention du monde officiel lorsqu'elle parle des juges qui essaient de contrôler les bêtes exaspérées par le bruit du carnaval:

ça fait que c'était malaisé pour les
juges de les faire marcher en rang,
deux par deux coume du temps que j'allions
à l'école (p. 83)

Elle évoque encore le monde officiel et sa tendance à tout ré-
genter lorsqu'elle parle du "président". (p. 84) Elle ne dit pas
président de quoi, ni ne tient aucun compte de ce qu'il dit,
parce qu'il "ventait trop fort". (p. 84) Par contre, elle entend
bien ce qu'elle trouve important pour elle-même:

Ben ça faisait pas grand différence, par
rapport qu'y a tout le temps queque pa-
rouessienne autour du président qu'espli-
que à mesure. C'est coume ça que j'avons
su qu'ils annonciaient le souper au fricot
pi aux poutines râpées. (p. 84)

Alors qu'elle nous rappelle la présence du monde officiel, elle
l'exclut de la fête du peuple par son silence sur la présence
des bourgeois et des bureaucrates. En excluant la hiérarchie
sociale et économique de la fête, elle renverse l'ordre établi.

Aux fêtes des élections, la hiérarchie sociale est de nou-
veau attaquée quand la Sagouine nous parle, non seulement de
leurs promesses vides, mais également des pots de vin qu'ils
reprennent une fois les élections terminées:

Des fois ils revenont même recharger
 leurs fers à repasser pis leux gravaphoumes.
 (p. 86)

Le réalisme grotesque se montre aussi quand la Sagouine fait allusion à son gros nez :

Ils contont que si j'allions mettre le
 nez dans ses coffres . . . Pensez-vous!
 La Sagouine avec le nez dans les coffres
 du gouvarnement! ... Heh! ... (p. 85)

Avec chacune de ces fêtes carnavalesques, (les noces, le pique-nique, les Elections) Maillet nous dépeint une facette particulière de la société et de la hiérarchie qui la domine.

Chacune de ces fêtes est un évènement qui se reproduit d'une façon cyclique. Par l'entremise de la fête de Noël qui se reproduit chaque année en hiver, Maillet attaque la hiérarchie de l'Eglise. Par le pique-nique, l'évènement dont le peuple fait partie habituellement en été lorsqu'il fait beau, elle rappelle la bonne saison du peuple où il n'y a ni contrainte ni aucune hiérarchie sociale. C'est le temps de bonté et de fécondité dans toute la nature, une période de célébration folklorique et de renouveau. Enfin, par les élections qui se reproduisent tous les deux ou quatre ans habituellement en automne, elle critique la hiérarchie de l'Etat.

A travers ces fêtes, Maillet dépeint les cycles dans les cycles. Chacun a son propre cycle et chacun se passe à une saison particulière du cycle permanent. De plus, en montrant le renversement de la hiérarchie qui appartient à chaque cycle elle crée de la place pour le cycle nouveau. Cette action

continuelle de faire et de défaire, attachée aux saisons dans le cycle permanent suggère non seulement le renouveau mais aussi la permanence par le continué renouveau. Le tout se déroule dans une ambiance carnavalesque.

Le carnaval a toujours son complément de divertissements et d'attractions. On 'sy attend à des "ballounes", à des figures masquées, à la danse et à la musique. De plus, on y trouve souvent quelque bonimenteur ou officiel voulant faire impression sur la foule avec ce qu'il a à dire. Tout ceci se retrouve dans **la foire dont parle** la Sagouine dans La boune année:

Y avait de toute sus le terrain: des
ballounes, des auréoles (. . .) . . .
Il manquait de rien. (p. 82)

Dans la célébration carnavalesque de Noël, il y a aussi de la danse et de la musique:

Pis j'envoyerions qu'ri Noume avec sa
granaphone pis ses records. Pis Gérard
à Jos avec sa bombarde. Pis peut-être
que je pourrions y chanter une complainte.
(p. 77)

Et puis on la retrouve lorsque la Sagouine va à la paroisse voisine à la fête du comté voisins:

j'avons viré des quadrilles toute la
veillée. Y avait le Petit Maxime avec
son violon, et Gérard à Jos avec sa
bombarde et Pierre Fou qui tapait du
pied. (p. 151)

Si le peuple participe à la fête, aux yeux de la Sagouine, l'élite n'en fait pas partie. Nous avons déjà vu la présence au carnaval du monde officiel dans le personnage du "président" (p. 84).

Mais la Sagouine ne raconte rien de son discours, l'excluant effectivement de la fête. Il faut noter que chaque fois qu'elle ^{s'}réfère à quelqu'un ^{de} la hiérarchie du monde officiel, on ne trouve que rarement un nom de famille. Elle lui donne habituellement le nom qui désigne son rang dans la hiérarchie. C'est bien évident dès le chapitre Les Prêtres où le sujet du discours de la Sagouine est 'les prêtres' surtout ceux qui desservent sa paroisse. Elle ^{s'}réfère toujours au 'prêtre' ou à 'l'évêque' sans aucune indication de nom de famille, pas même ^{de} leur famille religieuse. L'unique exception à cette règle, c'est sa référence au Père Blanc. A cet homme, elle donne le nom ^{d'}Père Léopold, peut-être parce qu'elle fait allusion au Cardinal Léger, le père blanc connu dans le monde pour une vie dévouée aux pauvres, surtout ceux dans la léproserie de Léopoldville en Afrique. De toute façon, ce Père Léopold est le seul qui semble avoir l'estime des pauvres dans la paroisse de la Sagouine:

C'était ce qui pouvait s'appeler un homme
comme nous autres, le Père Léopold, et
j'avions pas besoin de cacher nos poux
pis nos punaises, quand c'est que je le
voyons lever sa soutane pour sauter par-
dessus notre bouchure (p. 107)

Cette absence ^{de} nom de famille ou de nom religieux chez la plupart des membres de l'élite est non seulement un moyen efficace de les exclure du carnaval, la fête du peuple, mais une façon de souligner le manque de renaissance dans l'Eglise.

D'autre part, à l'exception de quelques individus tels

"La Sainte" (p. 119) ou "La Cruche" (p. 77) la plupart des gens ordinaires qui participent au carnaval sont nommés et ça, à la manière ancienne: "Elizabeth à Zacharie" (p. 75), ou "Frank à Théophie" (p. 90), "la femme à Dominique" (p. 90) ainsi de suite. Maillet se sert ici d'un trait du langage qui porte la notion d'appartenance à une famille, à la culture folklorique, à la foule, au carnaval.

Et, parmi la foule il y a toujours une figure qu'on met en vedette, tel un ménestrel comme le Bänkelsanger qui présente quelque chose d'intéressant ou de comique. Dans la pièce de Maillet, c'est la Sagouine qu'on met en vedette.

Nous avons déjà montré comment l'icône/Sagouine ressemble au modèle mère/maternelle, de Brecht. Or, cette mère/maternelle participe au carnaval et porte un masque carnavalesque pour raconter, en artiste, son monologue, sa complainte au peuple.

Son masque fait de cette mère/maternelle une figure grotesque qui ressemble à la vieille femme enceinte, symbole carnavalesque. De quel marque s'agit-il? Eh bien, de sa 'face nouère'. Quelqu'un qui a les mains blanches aura sûrement la face blanche mais la Sagouine, elle, a "la face nouère", (p. 49). De plus, sa peau est "craquée" ce qui correspond plutôt à un masque de la mort qu'à la figure d'une personne vivante. Des guenilles, quelconques et indéfinissables, complètent l'image d'une figure grotesque.

Le masque du carnaval créé pour la figure de la Sagouine

lui permet de garder son rôle d'être humain âgée de 72 ans et en même temps il lui permet de ressembler quelque fois à d'autres formes, y compris à la terre et à la mer :

J'avions des seillons dans la face coume un jardinage; et des ous tordus aux jointures coume des branches de bolears; et des pieds qui creusent dans la terre coume si i vouliant prendre racine. Je ressemblons au pays que je dis (p. 174)

Au pays, pis à la mer (. . .) c'est yelle qui nous a faits, et qui nous ressemble le plusse . . . J'avons les yeux bleus, à force de saouère mirer dedans. Pis à force d'ouère guetté le poisson, au fond de l'eau, j'avons les joues hautes et les usses reprochés. C'est coume ça que je finissons par ressembler la mer qui entoure le pays (p. 175)

Il s'agit donc de l'image mère/maternelle qui, comme la mer et la terre change et se renouvelle continuellement. De plus, comme la mer et la terre, elle n'est qu'un simple rouage dans le système cosmique. On sait qu'elle a 72 ans, l'âge plus proche de la mort que de la naissance dans le cycle humain. Alors, elle représente le changement, la fin d'un cycle qui doit prendre fin afin que le suivant puisse commencer. C'est par l'entremise du masque que la Sagouine symbolise à la fois une femme ordinaire et une vieille femme enceinte, figure grotesque qui représente la renaissance et les réjouissances carnavalesques.

L'ambivalence du masque carnavalesque permet à la Sagouine l'accès à deux mondes, celui du monde officiel et celui du carnaval. Puisque le monde du carnaval enlève toute contrainte du monde officiel, se débarrassant de tout dogme et mysticisme

ecclésiastique, la Sagouine est libre de parler du monde officiel sans contrainte. Ainsi, la Sagouine, comme participant/ artiste de carnaval, exprime sa pensée sur la condition de la vie en Acadie. Elle parle des pauvres et de leur manque d'instruction et de l'indifférence de l'Eglise et de la bureaucratie à leur égard. Comme figure carnavalesque, la Sagouine met en contraste son monde et celui de la hiérarchie officielle. Cette hiérarchie représentée par le côté de la médaille acadienne qui montre la figure de proue Evangéline est le côté habituellement présenté au monde. Cependant, l'ambivalence du masque carnavalesque que porte la Sagouine, lui permet de nous montrer l'autre face de la médaille. Usée par l'effort incessant pour garder à l'endroit l'image d'Evangéline, l'envers est presque effacé. Mais une fois exposé pour que le peuple comprenne la signification de l'icône/Sagouine, il y a des chances qu'elle soit préservée.

Nous avons déjà vu que l'ambivalence du masque de la figure carnavalesque permet à la Sagouine l'accès à deux mondes, celui du carnaval et celui du monde officiel. Cette ambivalence se manifeste également dans son écriture même, l'écriture carnavalesque:

D'après Julia Kristeva, l'écriture carnavalesque est dialogique, c'est-à-dire elle comprend des analogies, des oppositions et de la distanciation: ". . . distances, relationships, analogies and non-exclusive oppositions", 30

Le dialogisme, comme figure de rhétorique, emploie donc

des rapports, des distances et des analogies pour montrer l'opposition entre certaines idées, même celles qui font partie de la même totalité. La Sagouine par exemple, comprend des spectacles, des compositions comiques et le langage grossier de la foire. De plus, l'écriture carnavalesque de Maillet est caractérisée par son emploi des parodies, des paradoxes, des répétitions et de la polysémie.

La polysémie opère lorsque l'écrivain emploie un mot courant chez un auteur auquel il ajoute un ou des sens différents. Alors le mot a deux significations, et à cause de l'unisson des deux systèmes signifiants, le mot devient ambivalent. La pratique de la polysémie dans La Sagouine contribue énormément au jeu de masques, à des interprétations différentes du texte. La première fois par exemple, que la Sagouine mentionne le mot "cocagne" elle compare la surabondance du monde des riches au monde de Cocagne, un pays imaginaire d'abondance:

C'était pire que du monde de Cocagne (p. 71)

Cocagne indique aussi un lieu en Acadie qui s'appelle Cocagne. Ainsi nommé par les premiers colons du XVII^e siècle à cause de son abondance. Lorsque la Sagouine parle du Viet-Nam, elle fait mention de la "Barre de Cocagne" (p. 116). Peut-être compare-t-elle le Viet-Nam au Cocagne de son propre pays ou peut-être fait-elle allusion à la drogue euphorique, la "cocaïne", drogue bien connue par les soldats américains au Viet-Nam qui semblent l'avoir employée pour oublier temporairement

l'horreur de la guerre imposée aux gens du pays. De toute manière, le mot Cocagne dans ce texte est ambivalent. Le lecteur/spectateur peut y appliquer un sens à son gré.

Maillet aime jouer sur les mots, ce qui crée un texte à multiples interprétations, c'est-à-dire un texte polysémique. On peut également citer l'exemple de la Sagouine lorsqu'elle discute le gros travail de Dieu Tout-Puissant:

Il sait ben, lui que si y a des Roule-
feller pis des Rouleroyce qui roulont
le monde (p. 180)

En déformant les noms Rockefeller et Rolls Royce, dans leur prononciation qui rappelle le verbe "rouler", Maillet parvient à faire allusion à deux grands noms qui font tourner le monde au sens propre et au sens figuré, c'est-à-dire à la compagnie Rolls Royce et à la fondation Rockefeller. Puisque le verbe "rouler" a aussi le sens de "duper", l'allusion insinue que ces institutions ne sont pas toujours honnêtes ou justes. De plus, le verbe "roulont" se prononce comme le verbe "to rule" en anglais qui veut dire "gouverner". En fin de compte, elle réussit à relier les deux géants industriels à des Dieux Tout-Puissants.

Un autre exemple de la polysémie se trouve lorsque la Sagouine joue sur les mêmes sons dans une série de mots qui commencent avec le mot recensement: (c'est nous qui soulignons)

Et ben oui, ils avont passé par chus nous
pour le recensement. Et pis ils nous a-
vont toute recensés, pas de soin: ils
avont recensé Gapi, pis ils avont encensé

la Sainte, pis ils m'avont ensemencée,
 moi itou. Ah c'était une grousse affaire
 pornez-en ma parole qu'a jamais menti.
 Parce que lors d'un recensement coume ça,
 il leu faut encenser tout le monde, avec
 les poules pis les cochons. Ben chus nous,
 j'avons ni tel à poules ni soue à cochons,
 ça fait qu'ils avons ensémenché les matoux.
 Ils fortons dans tes hardes itou, pis ils
 mésurent la maison et ils comptent pis
 qu'aux bardeaux de ta couvarture. (p. 189)

Dans ce calembour, lorsqu'elle fait allusion à la Sainte qu'ils
 avont "encensée" elle fait indirectement l'éloge de la prosti-
 tution. Lorsqu'elle passe à "ensemencée" qui veut dire semer
 et qu'elle ajoute "moi itou" elle suggère que le recensement
 l'a prise pour une prostituée. Le mot ensemencée est également
 utilisé pour évoquer la notion de la promiscuité lorsqu'elle
 dit qu'ils "avont ensémenché les matoux". Maillet parvient
 ainsi à montrer que l'Etat, représenté par le recenseur, n'a
 que du mépris pour elle et pour ses biens.

Dans un autre passage, elle déforme le mot "oecuménique":

Et pis sans depression, ni crache
 écuménique, j'avions pas eu la soupe
 ni les stamps (p. 180)

Ce mot "crache" évoque le verbe "cracher" qui veut dire rejeter
 de la bouche. Mais le son de ce mot évoque aussi le mot anglais
 "crash" qui veut dire "faillite". Pris en conjonction avec les
 mots "depression" et "écuménique" le mot finit par vouloir dire
 une "faillite économique". De plus, en donnant à ces deux
 mots "crache" et "écuménique" une prononciation française, elle
 fait allusion à l'indifférence de l'Eglise qui les a "craché

ou rejetés pendant la dépression.

Ainsi la polysémie des mots crée dans le texte plusieurs systèmes de signes qui se rencontrent et montrent enfin la dichotomie entre le peuple acadien et les dirigeants de l'Eglise et ceux de l'Etat.

La parodie est aussi un moyen d'esquisser cette dichotomie. Comme nous l'avons déjà montré, grâce à sa parodie de Evangéline, Maillet met en parallèle deux systèmes de signes bien différents. Ceux d'Evangeline évoquent la qualité de la vie, l'abondance en Acadie auXVIe siècle, y compris le bon secours de l'Eglise en temps de besoin. Le long pèlerinage d'Evangéline qui ressemble à la vie d'une religieuse semble préconiser la voie religieuse pour une femme qui cherche son salut. De toute façon, elle avait l'occasion de choisir entre la vie comme femme et mère d'enfants et celle de religieuse.

Par contre, le système de signes qui est La Sagouine nous montre le portrait d'une jeune fille qui ne connaît ni le bon conseil de l'Eglise ni aucune abondance dans sa vie. Bien qu'elle opte pour une vie comme femme et mère, il faut qu'elle risque son salut. Afin de se nourrir elle n'a d'autre choix que de se prostituer:

C'est malaisé. Par rapport qu'une par-
soune a pas tout le temps le choix. (p. 205)

A travers la parodie, l'auteure rappelle que l'Eglise exige aujourd'hui l'adhésion des fidèles à la même philosophie qu'elle demandait à l'époque d'Evangéline. De plus, Maillet fait remarquer que l'Eglise actuellement ne soutient plus le peuple

lorsque celui-ci en a besoin. Ainsi la parodie crée encore la notion d'opposition, de dichotomie.

Le paradoxe, un procédé littéraire spécifiquement employé pour évoquer les deux axes d'un dilemme s'avère d'une importance singulière dans La Sagouine. Maillet se sert du paradoxe pour renseigner son lecteur/spectateur sur deux aspects particuliers d'un sujet: d'un côté on voit le code social officiel maintenu par une minorité; de l'autre on voit le peuple accablé du même code lorsqu'on essaye de survivre. Or, quel que soit le côté que la Sagouine choisisse, les conséquences sont toujours peu satisfaisantes. Par exemple, La Sagouine se considère trop mal habillée pour aller à l'église le dimanche parce que "c'est pour aller à l'église que le monde met ses plus belles hardes" (p. 50). Alors elle va à l'église la semaine. Malheureusement, le prêtre n'accepte pas cette situation:

Les prêtres leur avont dit que la messe
en semaine ça ne comptait pas (p. 50)

Si la Sagouine continue d'aller à l'église comme les prêtres l'exigent, elle sera exclue de la famille "paroussienne" à cause de ses "guenilles". Si elle va sur semaine, le prêtre la condamne. La Sagouine résoud ainsi le dilemme: "j'y retournons pas souvent" (p. 50). Alors, en se privant du secours de l'Eglise, elle risque de perdre son salut éternel.

De même, elle sait que la prostitution est défendue par l'Eglise. Cependant, toute jeune, parce qu'elle ne devient pas bonne soeur, elle est obligée de se prostituer plutôt que de

mourir de faim. Elle se prostitue pour se nourrir pour se sauver, mais elle risque encore son salut éternel.

Maillet se sert de nombreux paradoxes pour illustrer l'opposition qui existe entre la doctrine de l'Eglise et l'Etat et l'interprétation que le clergé et les politiciens en font. Avec le paradoxe, l'auteure fait réfléchir le lecteur/spectateur sur ses idées préconçues. Où il s'attend à la crasse, aux guenilles, à la pauvreté, il trouve la propreté et la pureté de l'esprit. Où il pense trouver le raffinement et la propreté, chez les riches, il trouve la mesquinerie et la saleté. En cherchant la charité dans la religion, il ne trouve que l'indifférence. Ainsi, grâce au paradoxe, l'auteure oblige le lecteur/spectateur à faire un choix, à prendre une décision vis-à-vis de ce qu'il apprend de la Sagouine et de son univers.

Afin que cette décision soit basée sur des faits, Maillet emploie partout dans le texte la répétition des mots qui doivent être compris dans leur sens propre. Ceux-ci ne portent donc que la valeur sémantique de leur usage ordinaire. Alors, ayant clairement établi le sens de ces mots dans l'esprit du lecteur/spectateur, Maillet les répète maintes fois afin qu'ils ne soient pas perdus dans le discours, pour que le lecteur/spectateur ne les oublie pas.

Tout au début, par exemple, l'auteure introduit deux mots qui décrivent très bien son sujet, "la religion" (p. 49) et "la charité" (p. 50). Elle ne les répète pas parce que ces mots ont un sens global, ils n'appartiennent pas uniquement à l'Eglise catholique ni même au monde chrétien. Cependant,

lorsqu'elle commence à parler de l'Eglise en ce qui concerne la Sagouine, l'auteure commence la répétition de mots significatifs.

Dans Le Métier elle répète les mots qui évoquent la notion de l'assistance régulière à l'église: "l'église" 5 fois, "dimanche" 4 fois "semaine" 2 fois, tous dans l'espace de deux paragraphes.

Dans La Jeunesse, ce sont les mots qui évoquent les soucis et les priorités de la jeunesse qui sont répétés. En plus du titre, le mot revient sous différentes formes et à plusieurs reprises: "jeune", "jeunesse", "jeune jeunesse"; sur plus de deux paragraphes. Ils sont tout de suite suivis des mots "idéals" ou "idéal" répété 7 fois dans deux paragraphes. (p. 60). Dans les mêmes paragraphes se trouve aussi la répétition de la notion de "choisir" (2 fois) "choix" (3 fois) et "choisit" une seule fois ce qui suggère un choix fait d'avance. La richesse de l'Eglise est mise en relief dans Nouël par la répétition à 3 reprises du mot "dentelle" dans la description des vêtements du clergé.

On ne peut oublier celui qui était dupé de tous ses biens par l'Eglise et par autrui dans La loterie. Le nom de la victime est repris dans chaque paragraphe du chapitre sous une forme ou une autre: "Frank à Théopie", "Frank", "Mossieux Colette" ou Mossieux François à Théo-o-phile Collette". En revanche, au chapitre les Prêtres, l'auteure enlève du prestige du clergé en se référant constamment au "prêtre" ou à l'"évêque" sans jamais leur donner un nom de famille.

Pour ne pas oublier que l'Eglise n'est rien sans le peuple, le nom "Louis à Livaï" est répété 6 fois dans le chapitre Les bancs d'Eglise. Dans l'histoire comique et carnavalesque de l'encan, les bancs, une partie de la structure de l'Eglise tout comme son élite sont "emportés en morceaux" par les paroissiens lorsque l'encan exclut effectivement ceux qui sont comme Louis à Livaï, les piliers de l'Eglise. Ainsi, l'Eglise comme le carnaval dépend des gens. Ni l'un ni l'autre n'a de valeur sans le peuple.

Dans la Geurre, le mot "depression" répété 4 fois, rappelle qu'il y a d'autres évènements à part la guerre qui peuvent ravager les pauvres.

Dans le chapitre intitulé Les Cartes, les mots "choix" (5 fois), "obligation" (6 fois) "souhaite" (8 fois) et "destinée" (5 fois) rappellent au lecteur/spectateur la différence entre le choix fait par obligation et le choix de ce qu'on souhaite librement.

De même, dans La Russurrection, les mots "éternité" et "mystère" sont répétés chacun 4 fois et toujours en proximité l'un de l'autre, rappelant que personne n'est assuré de la vie éternelle. C'est un mystère auquel il faut croire. Il n'y est pas question de choix personnel.

Dans Le Recensement le jeu de mots basé sur la répétition du même son dans le mot "recensement" rappelle le mépris montré par l'Etat envers la Sagouine. La répétition des mots "Canada" "Canadjens", "France, Français," "Québec", "Québécois", "Acadie" "Acadjens" en proximité du mot "nationalité" (p. 192) rappelle

toutes les nationalités auxquelles, l'Acadien pourrait se rattacher tout en montrant qu'il n'appartient à aucune autre qu'à l'Acadie.

Et enfin, dans La Mort, la répétition des deux mots "choix" et "libre" rappelle que la vie nous demande toujours de faire un choix, c'est-à-dire de prendre une décision bien que, comme la Sagouine "une parsoune (aie) pas tout le temps le choix" qu'il préfère. Il faut savoir survivre avant tout.

C'est ainsi que la répétition de certains mots dans le texte fournit le fil, la voie entre deux mondes en opposition, celui de l'ordre établi, officiel et celui du carnaval.

Tous ces procédés littéraires, la polysémie, la parodie, le paradoxe et la répétition soulignent la dichotomie entre le monde officiel et celui du peuple représenté par le monde carnavalesque, un monde tout puissant d'après Julia Kristeva:

the carnival challenges God, authority,
and social law; in so far as it is
dialogical, it is rebellious 31

Ainsi, le style ambivalent, carnavalesque et la polysémie des mots qui créent des systèmes de signes nombreux rend le texte polysémique. On peut lire le code, le registre du texte de plusieurs façons. On peut le lire comme un simple récit, le monologue des événements dans la vie d'une Sagouine ou on peut le lire comme une plainte, comme un texte engagé et séditieux.

Conclusion

Nous avons montré dans cette partie du travail, deux différences entre l'oeuvre de Maillet et celle de Brecht. L'une est l'emploi du procédé carnavalesque, l'autre est l'emploi de la chanson. Alors que Brecht emploie des chansons dans son oeuvre, c'est plutôt le concept originel du Bänkelsang qu'il applique à la totalité de son oeuvre. De son côté, Maillet fait de toute son oeuvre une chanson bâtie sur le modèle d'une chanson du XVIIe siècle. De plus, elle emploie la complainte, un type de chanson bien connu et bien aimé des Acadiens.

Comme nous l'avons démontré, la complainte est une espèce d'éloge, un moyen de parler de ceux qui sont morts, surtout de ceux qui ont péri tragiquement en mer. La coutume d'en parler avec l'auditoire après avoir entendu le chansonnier soulève l'intérêt et incite la participation de tous.

La complainte de la Sagouine parle entre autres choses de son propre décès et de la transition entre la mort et l'éternité. Mais, la Sagouine n'a pas d'assurance qu'après la mort elle sera ressuscitée. Elle ne sait pas en quoi consiste l'avenir. Cependant, elle opte pour le pari de Pascal, acceptant en toute bonne foi qu'il y aura une vie future pour elle.

Le récit en forme de complainte oblige la participation amicale de l'auditoire dans une discussion sur la disposition des restes de la Sagouine. Puisque la Sagouine est une métaphore pour l'Acadie, la complainte fait réfléchir sur la question de l'avenir de l'Acadie.

Quant à l'emploi des procédés carnavalesques, ceux-ci donnent un ton de festivité à La Sagouine qui n'est pas évident dans l'oeuvre de Brecht. Bien que celui-ci emploie le procédé du réalisme grotesque, carnavalesque, il l'emploie seulement pour créer la distanciation et pour provoquer la prise de conscience chez son lecteur/spectateur. Alors qu'il espère le changement du statu-quo comme résultat de la prise de conscience, le réalisme grotesque dans son oeuvre n'indique ni le changement ni le renouveau en progrès. Il ne montre pas le phénomène en transformation comme le fait Maillet.

En revanche, à travers le procédé carnavalesque, Maillet fait de la Sagouine et de l'Acadie un phénomène en transformation. Comme dans le carnaval du Moyen Age, le procédé carnavalesque suspend temporairement la hiérarchie actuelle et enlève toutes les prohibitions qu'elle contrôle. Les fêtes et les cérémonies de la culture folklorique en Acadie qui célébraient autrefois le changement et le renouveau furent presque éteints dans une société dispersée par les événements du monde moderne. Les fêtes officielles de l'Eglise sont devenues des rituels et ne renforcent que l'ordre ancien. Mais, la Sagouine, comme figure carnavalesque et représentative de l'Acadie devient le phénomène en transformation de cette époque. Cette figure qui incorpore les deux poles de l'Acadie, le passé et le présent prêts à devenir l'avenir, propose au peuple une nouvelle perspective^{Pour} l'Acadie. Cette perspective démontre la contrainte que l'Eglise exerce sur le peuple sans détruire le mysticisme traditionnel de la culture folklorique. Alors,

la Sagouine exclue des rites officiels comme à la cérémonie de "Nouël", exclut de sa fête, de sa complainte au carnaval toute la bureaucratie du monde officiel pendant qu'elle célèbre le changement et le renouveau de l'Acadie.

Grâce au carnaval, la peuple fête et célèbre le changement, le renouveau dans une deuxième vie, la vie terrestre, supprimée depuis longtemps à cause de l'idéologie imposée par le culte d'Évangéline.

Le carnaval et la complainte sont deux formes tangibles d'un héritage acadien qui remonte au XVIIe siècle. Tout en les employant comme fond de ses écrits sur la Sagouine, l'auteure joue dans la deuxième vie de son peuple car elle fête le renouveau de son pays.

Enfin, le carnaval et la complainte font partie du discours de la Sagouine et reflètent "le langage populaire de ses pères descendus 'à cru' du XVIIe siècle". (Préface, p. 47)

C'est ainsi qu'ils revalorisent le peuple et lui redonne le droit à la parole.

NOTES -- CHAPITRE-III

1. McLean, Sammy K. The Bänkelsang and the work of Bertolt Brecht.
Mouton, The Hague, Paris, 1972. Preface, p. 7.
2. Ibid., p. 144.
3. Ibid., p. 144.
4. Willett, John, Brecht on Theatre, translation by John
Willett, London, Methuen & Co. Ltd. 1964, p. 58.
5. Bentley, Eric. The Brecht Commentaries, New York, Grove
Press Inc. 1981, p. 115.
6. Pavis, Patrice, Dictionnaire du théâtre, Paris, 1980.
Editions Sociales, p. 260.
7. Voir page 38 de ce travail.
8. Pavis, Patrice, op. cit., p. 261.
9. Ibid., p. 261.
10. Ibid., p. 261.
11. Ibid., p. 382.
12. Dupont, Jean-Claude, Héritage d'Acadie, 1977, Leméac,
Ottawa, p. 29.
13. Ibid., p. 31.
14. Ibid., p. 8.

15. Ibid., p. 30.
16. Ibid., p. 30.
17. Ibid., p. 31.
18. Ibid., p. 50.
19. Ibid., p. 32.
20. Ibid., p. 33.
21. Ibid., p. 36.
22. Mikhaïl Bakhtine, Rabelais and his world, translated by Helene Iswolsky. The M.I.T. Press, Cambridge, Mass, 1965, p. 11.
23. Ibid., p. 32.
24. Ibid., p. 5.
25. Bertolt Brecht. Brecht on Theatre, translated by John Willett. Methuen & Co, Ltd, London, 1964, p. 234.
26. Mikhaïl Bakhtine, op. cit., p. 47.
27. Bertolt Brecht. op. cit., p. 159.
28. Alfred D. White, Bertolt Brecht's Great Plays, The Macmillan Press, London, 1978, p. 77.
29. Julia Kristeva, Desire in Language, New York, 1980, p. 78.
30. Ibid., p. 78.
31. Ibid., p. 79.

CONCLUSION

Notre analyse a démontré que de nombreux procédés littéraires dans l'oeuvre d'Antonine Maillet figurent également dans celle de Bertolt Brecht. Tout d'abord le personnage principal dans La Sagouine est modelé sur celui qu'on trouve dans au moins deux des pièces de Brecht, soit The Mother et Mother Courage and her Children. D'autres similitudes apparaissent dans le choix des mêmes thèmes, dans la narration, dans l'intertextualité que traduit la parodie, dans l'emploi de la parabole et d'une structure épisodique plutôt que chronologique. De plus, les caractéristiques qui rendent l'oeuvre de Brecht didactique sont également présentés dans La Sagouine. Toutes ces analyses font que l'on peut considérer La Sagouine comme une oeuvre essentiellement brechtienne.

Deux différences majeures les séparent cependant. La première réside dans le fait que le récit La Sagouine peut être entendu comme une chanson tandis que dans l'oeuvre de Brecht les chansons servent de véhicules aux thèmes. L'autre est due à l'emploi du carnavalesque, un procédé littéraire qui domine une grande partie du texte de Maillet mais qui ne se manifeste pas dans l'oeuvre de Brecht.

La théorie que Brecht applique dans son théâtre exige que le théâtre épique crée la Verfremdung, la distanciation pour montrer l'individu dans la société sous un angle nouveau, dans le but de produire chez le spectateur une prise de conscience. Toujours contre le système social qui permet aux gens du haut de l'échelle sociale, les riches et les puissants d'abuser des

faibles, des opprimés, Brecht essaye de démontrer dans ses pièces de théâtre le comportement de l'homme envers son semblable. Pour que le spectateur soit convaincu du besoin de changer le statu-quo, Brecht met en évidence l'inégalité et l'injustice du système. Pour lui l'important c'est la capacité des événements et du milieu de démontrer les conditions sociales qu'il cherche à exposer. Alors il mélange les divers niveaux de langue et de style employant divers moyens qui servent à assurer que son spectateur comprend l'information qui lui est présentée

Ainsi le Lehrstücke ou la pièce didactique comme The Mother n'a pas de finalité esthétique. Elles sont construites sciemment en vue de démontrer au spectateur comment arriver à une décision destinée à changer le statu-quo. La prise de conscience devait s'effectuer tout simplement à cause de l'information présentée dans une nouvelle perspective. C'est au spectateur de choisir l'action adéquate et efficace lorsqu'il se rend compte de la nécessité de changer le statu-quo. Brecht se sert de l'ironie, de la parodie, du paradoxe et de la parabole pour présenter son argumentation et pour instiller chez le spectateur le désir de changement. Il n'y a pas de catharsis où tout finit bien. La pièce reste ouverte pour que le spectateur lui-même décide^{de} l'action à entreprendre.

Fondamentalement, La Sagouine d'Antonine Maillet fonctionne de la même manière que les pièces de Brecht en particulier dans le cas de The Mother et Mother Courage and her Children. Nous avons démontré que, sur le mode du théâtre épique les scènes sont présentées dans une ligne épisodique. Dans le discours de

la Sagouine, par exemple, on retrouve les mêmes éléments qui rendent l'oeuvre de Brecht didactique et qui conduisent le spectateur à une prise de conscience. L'intertextualité et le rappel des évènements du passé préparent le spectateur de La Sagouine à une prise de conscience en lui procurant une information dirigée dans ce sens.

La pièce de Maillet, comme Mother Courage and her Children reste ouverte à la fin. Aucune solution n'est offerte. Les problèmes sont tout simplement exposés, à distance. C'est au spectateur de reconnaître qu'ils nuisent à la société et qu'il faudrait les résoudre.

Cependant, l'auteure ajoute à la structure épisodique, brechtienne, la parodie, le paradoxe, l'usage du masque et de la répétition qui caractérisent le style carnavalesque, pour dépeindre la dichotomie qui existe entre le peuple acadien et la bureaucratie de l'Eglise et de l'Etat. L'auteure enveloppe sa vision carnavalesque dans une structure brechtienne pour que le peuple ait la même occasion de parler que "le prêtre" ou "le président", de dire franchement ce qu'il pense. C'est ainsi que la Sagouine chante sa plainte. Cet ajout renforce le message de la nécessité de changement.

Dans l'oeuvre de Brecht, toute la force des procédés littéraires visent le spectateur pour le convaincre du besoin de transformer le monde. Dans l'oeuvre de Maillet, par contre, au concept de changement s'ajoute celui de la continuité incarnée dans la représentation grotesque du carnaval, celle de la vieille femme enceinte. Ainsi Maillet élargit la figure de base

de Brecht la mère/maternelle qui devient signe du passé portant l'avenir en gestation! Antonine Maillet, peut-être parce qu'elle est femme, voit le salut dans le sang de la vie et non dans celui du sacrifice. La violence et la mort inhérentes au concept brechtien de révolution sont tempérés par la continuité que représente la vieille femme enceinte. Dans La Sagouine c'est l'image de la naissance: l'ancien accouchant du nouveau par la voie de la prise de conscience et non par la mort violente du passé, qui domine.

Para tactiques et didactiques, les deux oeuvres se ressemblent dans l'emploi des mêmes thèmes, de l'intertextualité et de la méthode narrative. Elles diffèrent dans leur style en ce sens que Maillet seule fait usage du procédé carnavalesque et de la complainte. Cependant, ces deux procédés n'entrent pas en contradiction avec l'esprit brechtien car ils ont une fonction similaire à celle du dialecte qu'emploie Brecht, dialecte qui émane aussi de la culture folklorique et permet à l'auteur de communiquer avec le peuple. Paradoxalement, ces deux procédés accroissent fortement la distanciation brechtienne dans toute la pièce. Alors que la majorité du peuple acadien reconnaît encore la langue du XVIIe siècle aussi bien que la complainte et les rites du carnaval, ceux-ci ne font plus partie de leur vie quotidienne et peuvent donc être perçus comme anachroniques. Maillet crée ainsi une grande distanciation lorsqu'elle s'en sert comme véhicules de sa vision du monde.

Et c'est à travers cette structure brechtienne (qui inclut aussi le Bänkelsang) qu'Antonine Maillet atteint son objectif:

J'aimerais voir donner à mon oeuvre dramatique et littéraire le sens d'une transposition poétique de la réalité naturelle et humaine de mon pays l'Acadie, dans la mesure où celle-ci est un visage d'une plus vaste réalité qui s'appelle l'homme de tous les temps et du monde entier. 1

Par l'écriture dramatique, Antonine Maillet cherche à capter la vie. Elle prête une grande attention à la structure dramatique parce que "le théâtre est aussi en quelque sorte l'expression rituelle et gestuelle de l'homme."²

Alors le rituel et le gestuel de la Sagouine servent à présenter la vie, l'idéologie de l'Acadie. L'icône/Sagouine s'avère être un véhicule très efficace en ce sens. En elle se concentrent tous les aspects de la vie acadienne, individuels et collectifs. Attirant l'attention sur l'Acadie entre 1900 et 1972, elle ^{nous} permet de voir le déclin et la mort d'une certaine Acadie et le besoin de renouveau. La Sagouine devient donc le symbole de tout ce qui est acadien. Comme Evangéline, elle représente un côté de la médaille acadienne, mais le côté vivant dans la mesure où elle incarne le peuple.

Nous avons vu que La Sagouine répond à la définition du théâtre épique mais est-ce que cette pièce provoque chez les Acadiens la prise de conscience à laquelle le théâtre brechtien vise? Tout porte à croire que cette femme qui fait texte a déclenché une prise de conscience de plus en plus dynamique. Bien que la Sagouine ne puisse pas changer sa vie à elle, comme la Mère Courage de Brecht, elle a au moins le courage de vivre:

the courage to exist in the face of a world that so powerfully recommends non existence. 3

Elle était certes plus vivante que jamais lorsque les Acadiens ont fêté le 375e anniversaire de l'Acadie en 1979. La brochure officielle annonçait:

Les fêtes Populaires du 375e anniversaire de l'Acadie sont une expression authentique de fierté et d'appartenance des Acadiens à leur coin de terre, l'Acadie. 4

Et à l'entrée de Bouctouche, village natal de l'auteure, un grand panneau annonce: "Bienvenue au pays de la Sagouine".

Lorsqu'Antonine Maillet a mis par écrit les monologues de la Sagouine, elle a créé la base d'une littérature à laquelle d'autres écrivains acadiens contribuent actuellement. Dans son article Acadia as Literary Topos, Hans Runte remarque que cette littérature promet même d'être le point focal pour d'autres peuples minoritaires qui essaient de survivre en nourrissant leurs souches:

Acadia as she has been lived and literarily recreated, could serve as the focal symbol for many other boat peoples trying to survive by nurturing their roots. 5

L'acclamation universelle accordée à La Sagouine et à son auteure suggère que l'oeuvre de Maillet, comme celle de Brecht, représente le visage d'une plus vaste réalité qui s'appelle l'homme de tous les temps et du monde entier. 6

NOTES: CONCLUSION

1. Antonine Maillet, Archives des Lettres Canadiennes,
Tome V, Fides, Montréal, 1976, p.812.
2. Ibid., p. 812.
3. Eric Bentley, The Brecht Commentaries, New York, 1981,
p. 100.
4. Antonine Maillet, op. cit., p. 812.

BIBLIOGRAPHIETextes et articles de l'auteure consultés

Maillet, Antonine, La Sagouine, Québec, Leméac, 1974.

----- Pélagie-la-charrette, Paris, Grasset, 1979.

----- Rabelais et les traditions populaires en Acadie, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1971.

----- Antonine Maillet (Portrait) et commentaire
de l'auteure sur son oeuvre, dans Archives des Lettres
Canadiennes Françaises, Le théâtre canadien-français,
Tome V, 198 .

----- " Mon pays, c'est un conte. " Etudes Françaises,
V. 12, no. 1 & 2, avril 1976.

Articles sur Antonine Maillet et son oeuvre.

Anonyme, "Interview: Antonine Maillet", dans l'Actualité,
mai 1978, pp. 8-16.

Arcand, Pierre-André. " La Sagouine de Moncton à Montréal. "
Etudes Françaises, 10, 2.

----- " Les paradis retrouvés. " Dans La Revue
de l'Université de Moncton, Vol. 7, no. 2, mai 1974.

Boissieu, Jean, "Antonine Maillet ou la patrie d'exil." Dans
Le Provençal, 3 septembre 1978.

Chesneau, Germaine, " Les modalités de socialisation du Je de
la récitante dans La Sagouine d'Antonine Maillet. " Archi-
ves des Lettres Canadiennes Françaises, Le théâtre québécois
Vol. 5.

- Després-Péronnet, Louise, "Le parler de La Sagouine," La Revue de l'Université de Moncton, Vol. 7, no. 2, mai 1974.
- Dumas, Evelyn, "Language can be the best revenge." In The Gazette, 1982, 02, 13, p. 138.
- Gobin, Pierre, "La Sagouine: récitante et représentante."
- Godin, Jean-Cléo, "L'Évangéline selon Antonine." Si Que 4.
Études françaises, Université de Moncton, Automne 1979.
- Jaubert, Jacques, "Antonine Maillet s'explique." Dans Lire,
octobre 1979, no. 50, pp. 24-38.
- Lacroix, Jean-Michel, "Antonine Maillet: A propos de La Sagouine."
Études Canadiennes, no 3, 1977.
- Leblanc-Rainville, Simone, "Note sur La Sagouine et nous." La Revue de l'Université de Moncton, vol. 7, no. 2, mai 1974.
- Major, André, "Entretien avec Antonine Maillet." Dans Écrits du Canada Français, vol. 36, 1973, 9-26, pp. 27-38.
- Nickrosz, John, "Les origines populaires de la littérature acadienne contemporaine en prose." Présence Francophone, no. 13, automne 1966, pp. 83-91.
- Parizeau, Alice, "Née à Bouctouche." Dans le Maclean, V. 14, no. 5, mai 1974, pp. 26, 27.
- Runte, Hans R. "Projet de pays: la hantise du spatio-temporel dans l'oeuvre acadienne d'Antonine Maillet." Présence Francophone, no. 11, automne 1975.
-
- Nécrologie de la Sagouine. Si que 4
automne 1979, pp. 57-63.

- Acadia as Literary Topos. Francophone Literature of the New World, edited by James P. Gilroy. Occasional Papers, no. 2, Department of Foreign Languages and Literatures, University of Denver, March 1982.
- Saint-Jacques, Denis, "La Sagouine d'Antonine Maillet." Voix et Images du Pays, VIII, Les Presses de l'University du Québec, 1974.
- Sarkany, Stéphane, La transformation fictive peut-elle libérer une parole dominée? Diglossie et Littérature, Henri Giordan et Alain Ricard. Bordeaux-Talence, 1976.
- Shek, Ben Z. "Thèmes et Structures de la contestation dans La Sagouine d'Antonine Maillet," Voix et Images, Vol. 1, no 2, décembre 1975. Les Presses de l'Université du Québec.
- Smith, Donald, "L'Acadie, pays de la ruse et du conte." Dans Lettres Québécoises, no. 19, automne 1980, pp. 44-53.
- Tremblay, Robert, "Les pauvres sont des sales types." Dans Presque Amérique, V. 1, no. 11, Nov.-Dec. 1972, pp. 21, 22.
- Waterson, Karolyn, "L'envergure des revendications de la Sagouine." dans Présence francophone, no 13, automne 1976, pp.121-129. Célcf, Sherbrooke.
- Textes, sources primaires
- Longfellow, H.W., Evangeline, H. Marshall Ltd, Halifax, 1951.
- Brecht, Bertolt, Brecht on Theatre, translated by John Willett. Methuen & Co, Ltd, London, 1964.

Brecht, Bertolt, Galileo, translated by Charles Laughton: From the Modern Repertoire. Series two. Indiana University Press, 1952.

----- Mother Courage and her Children translated by Eric Bentley: The New Theatre of Europe. Delta, 1964.

----- The Mother, translated by Lee Baxandall, Grove Press, New York, 1965.

----- Über experimentelles Theatre, edition 1970. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Livres et articles sur Brecht

Bentley, Eric, The Brecht Commentaries, Grove Press, Inc., New York, 1981

Brustein, Robert, The Theatre of Revolt, Little Brown and Co. Toronto, 1964.

Demange, Camille, Brecht, Edition Seghers, Paris, 1967.

Demetz, Peter, edited by, Brecht: A Collection of Critical Essays, Prentice Hall Inc. Englewood, Cliffs, N.J., 1961.

Esslin, Martin, Brecht: A Choice of Evils, Heinemann, London, 1959.

Ewen, Frederic, Bertolt Brecht, his Life, his Art, his Times, The Citadel Press, New York, 1967.

McLean, Sammy K. The Bänkelsang and the Work of Bertolt Brecht, Mouton, The Hague, Paris, 1972.

Meyer, Hans, Bertolt Brecht und die tradition, Verlag Güenther Neske, Pfullingen, 1961.

Weideli, Walter, Brecht, Editions Universitaires, Paris,
1961.

White, Alfred D. Bertolt Brechts Great Plays, The Macmillan
Press, London, 1978

Willett, John, The Theatre of Bertolt Brecht, New Directions,
New York, 1959.

Williams, Raymond, Drama from Ibsen to Brecht, Oxford Univer-
sity Press, New York, 1952.

Textes sur l'histoire et la culture acadienne

Bernard, Antoine, Histoire de l'Acadie, Mélançon, Moncton,
1938.

Doughty, Arthur G. The Acadian Exiles: a Chronicle of the Land
of Evangeline. Brook and Company, Toronto, 1916.

Dupont, Jean-Claude, Héritage d'Acadie, Leméac, 1977.

----- Le Parti Acadien, Ecrit en collaboration
Parti Pris, Montreal, 1972.

Griffiths, Naomi, The Acadians: Creation of a People, McGraw-
Hill Ryerson, Toronto, 1973.

Hautecoeur, Jean-Paul, L'Acadie du discours, Les Presses de
l'Université Laval, Québec, 1976.

Jolicoeur, Catherine, Les plus belles Légendes acadiennes,
Stanké, Montreal-Paris, 1981.

Lanken, Dane, "L'Acadienne", Dans Quest, December 1982, pp. 34-42.

Roy, Michel, L'Acadie perdue, Editions Québec/Amérique,
Montréal, 1978.

----- L'Acadie: des origines à nos jours, Editions

Québec/Amérique, Montréal, 1981.

Textes de théorie critique

- Bakhtine, Mikhaïl, Rabelais and his World, translated by Helene Iswolsky. The M.I.T. Press, Cambridge, Mass, 1965.
- Barker, Virgil, Pieter Bruegel the Elder, a Study of his Paintings. The Arts Publishing Corporation, New York, 1926.
- Barthes, Roland, Critical Essays. Translated by Richard Howard Northwestern University Press, Evanston, 1972.
- Elements of Semiology, Translated by Annette Lavers and Colin Smith. Hill and Wang, New York, 1968.
- R. Barthes, W. Kayser, W.C. Booth, Ph. Hamon, Poétique du Récit, en particulier l'article de Philippe Hamon, pp. 115-167.
- Bogatyrev, Petr, Les signes du théâtre, dans Poétique II, 8, 1971, pp. 517-523.
- Eco, Umberto, A Theory of Semiotics, Indiana University Press, Bloomington, 1979.
- L'Oeuvre Ouverte. Paris, Editions du Seuil, 1965.
- Eagleton, Terry, Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism, Verso Editions and N.L.B., London, 1981.
- Elam, Keir, The Semiotics of Theatre and Drama, Methuen, London and New York, 1980.
- Hawkes, Terence, Structuralism and Semiotics, University of California Press, Berkley and Los Angeles, 1977.

Kristeva, Julia, Le Texte du Roman, Mouton Publishers, The Hague, Paris, New York, 1970.

----- Desire in Language, Columbia University Press, New York, 1980.

Lotman, Iouri, La Structure du texte artistique, Editions Callimard, Paris, 1973.

Monod, Richard, Les deux poles dramatiques: Aristote/Brecht. Les Textes de théâtre, C.F.D.I.C., Paris, 1977.

Nichols, Bill, Ideology and the Image, Indiana University Press Bloomington, Indiana, 1981.

Pavis, Patrice, Problèmes de semiologie théâtrale, Les Presses de l' Université du Québec, Montreal, 1976.

Peirce, Charles, Collected papers (1931-58) as quoted by Keir Elam in The Semiotics of Theatre and Drama, pp. 19-31.

Shukman, Ann, Literature and Semiotics, a study of the writings of Yu. M. Lotman, North-Holland Publishing Co, Amsterdam /New York and Oxford, 1977.

Dictionnaires, glossaires et encyclopédies

Abrams, M.H. A glossary of Literary Terms, Holt, Rhinehart and Winston Inc. New York, 1971.

Angenot, Marc, Glossaire: pratique de la critique contemporaine.

Larousse, Pierre, Grand Dictionnaire Universel du XIXe siècle.

Pavis, Patrice, Dictionnaire du théâtre, Editions Sociales, Paris, 1980.