

## PARCOURS SOUS INFLUENCE

DE MICHEL OUELLETTE



Photo de  
Michel Ouellette  
par Mathieu  
Girard.

À deux reprises dans les dernières années, j'ai eu l'occasion d'entendre des communications sur mon œuvre dans le cadre de colloques universitaires. Chaque fois, la sensation était étrange de se trouver dans une salle pour entendre un chercheur présenter le fruit de ses recherches sur mon théâtre. C'était comme me regarder dans un miroir et découvrir de nouveaux aspects de mon visage.

En 2002, gagné par une certaine lassitude face au métier d'auteur dramatique, j'ai décidé de retourner aux études et d'entreprendre une maîtrise en lettres françaises à l'Université d'Ottawa. Ainsi, j'ai rejoins le côté de la critique, en bonne partie pour me ressourcer et pour mieux comprendre la littérature et l'écriture. En 2004, je soutenais avec succès ma thèse de création littéraire qui s'intitule *Iphigénie en trichromie* et dont la partie réflexive porte le titre « Entre construction et déchéance. Réflexions sur le processus

de création littéraire ». Ce travail auto-réflexif m'a obligé à considérer la critique de mon œuvre, d'y réagir, de la commenter et d'y ajouter.

Je vous présente ici un prolongement de mon travail de réflexion. Ma thèse de maîtrise fut une occasion de retourner sur mon œuvre pour tenter d'y voir plus clair. Comme projet de création littéraire, j'avais délibérément choisi un sujet—une adaptation d'une tragédie—loin de mes préoccupations habituelles (en apparence, seulement) et une forme difficile d'accès. Je voulais écrire un texte que je croyais irrecevable par le milieu théâtral et par le public. J'ai donc plongé dans la mythologie grecque pleinement, pour aller à la source des mythes. En me rapprochant de la forme originelle du mythe d'Iphigénie, j'espérais dégager le personnage de son histoire littéraire, de ses incarnations d'Euripide à Racine à Michel Azama, et lui donner de nouvelles dimensions. En même temps, je souhaitais écrire comme un auteur du XXI<sup>e</sup> siècle, conscient des théories du postmodernisme.

Ce travail m'a amené à une meilleure compréhension du processus de création littéraire chez moi. Ce processus se joue entre construction et déchéance, entre l'élan créateur et une pulsion autodestructrice. Je crée du nouveau et je détruis de l'ancien. Je donne une forme à une matière et je la brise en même temps. Je casse des formes, des phrases, des structures. J'assemble aussi des fragments et des miettes. Ces deux forces sont à l'œuvre dans ma démarche d'écriture. D'un côté, je construis un texte, je le structure, je le considère aussi dans la continuité de mes autres textes, et d'un autre côté, je tente de détruire les fondements de mon écriture, de me défaire de mes habitudes, de briser les formes, de démolir les figures récurrentes de mon théâtre. Par exemple, ma pièce *Requiem* est construite sur le support textuel du *Requiem* de Mozart. Il y a là un travail de forme rigoureux. J'ai choisi la traduction française de la messe des morts comme squelette de la pièce. Dans celle-ci, je mets en scène certains des personnages de *French Town* dans une confrontation entre la vie et la mort. Cindy est enceinte. Elle est aux prises avec les âmes errantes de son frère Pierre-Paul et de son père Bobotte et avec l'âme vivante de son fils à naître. En reprenant ces personnages, j'ai dû les transformer, les voir autrement. Cindy, analphabète dans *French Town*, suit des cours d'alphabétisation dans *Requiem*. Bobotte prend la parole, lui qui était absent dans la première pièce. Comme stratégie de déchéance, j'ai mis des extraits de *French Town* dans *Requiem*. La déchéance, je la vois aussi dans une pièce comme *Willy Graf* qui met en scène un pompier. Les feux qu'il éteint sont à rapprocher

avec les feux de *French Town*. Quand j'écris une nouvelle pièce, je sais que j'écris dans la continuité et dans la rupture, le choix des personnages ou la situation dramatique peuvent être liés à d'autres textes, souvent de manière très consciente.

Souvent j'ai voulu écrire un théâtre difficile, un théâtre qui n'existerait pas encore dans mon milieu d'origine et d'écriture, c'est-à-dire l'Ontario français. J'ai cru, je crois toujours, que c'était là le sens d'une démarche artistique assumée. Pour moi, l'art est dans la révolte. Cette attitude semble m'avoir valu l'étiquette d'être un auteur « dont les pièces [sont] réputées injouables » (Guay). Cette réputation a certes contribué à semer le doute chez moi quant à la pertinence de mon travail d'écrivain (Ouellette, « Avez-vous »). Souvent j'ai eu l'impression qu'on ne me jouait pas assez, que plusieurs de mes textes n'étaient pas montés, surtout ceux-là qui proposaient des difficultés dramaturgiques importantes.

Je ne suis pas insensible à la critique. La critique de spectacle, celle qu'on retrouve dans les médias après une première, peut me bouleverser. Il m'est arrivé de réagir fortement à une critique négative. Parfois, certains mots, certaines phrases de la critique restent en moi, m'obsèdent et m'inspirent une nouvelle pièce. La critique littéraire, basée sur le livre plutôt que sur le spectacle, me pousse à réfléchir car elle met souvent en évidence des aspects que je n'avais pas remarqués dans mon œuvre. Les commentaires et les analyses des chercheurs m'ont forcé à prendre une position différente par rapport à l'écriture, une position « intratextuelle » plus forte. Maintenant quand je m'enferme dans un projet d'écriture, je ne suis plus le même chasseur de personnages que j'ai été, je suis un chasseur qui a appris à repérer la bête plus rapidement.

Pour les besoins de cet article, j'ai répertorié toutes les pièces de théâtre que j'ai écrites depuis mon entrée dans le monde du théâtre professionnel franco-ontarien, en 1987.<sup>1</sup> Ce répertoire m'a permis d'identifier cinq périodes importantes dans mon parcours, cinq périodes qui montrent comment la critique a pu avoir une influence, ou non, sur mon écriture au fil des années.

### **Le répertoire: quelques statistiques**

Entre 1987 et aujourd'hui, depuis *Les ordres du jour* jusqu'à *Götterdämmerung*, j'ai écrit plus de 30 pièces de théâtre,<sup>2</sup> sans compter quelques monologues ou scènes dialoguées écrits pour des spectacles collectifs (notamment 72 *miroirs cassés*, de la Compagnie Vox Théâtre). Parmi ces pièces, sept ont été produites par des compagnies de théâtre professionnel, huit ont été produites par des troupes de théâtre amateur (communautaire ou en milieu

scolaire) et onze autres textes ont fait l'objet de mise en lecture à Ottawa, au Québec (Montréal et Québec) et en Belgique (Mons) par des structures professionnelles. Donc, 26 pièces ont été présentées devant un public. De plus, dix de ces pièces ont été publiées, dans sept livres, ce qui constitue, de façon générale, la source de la critique littéraire de mon théâtre. Ces nombres confirment une chose, j'ai été joué, lu, produit.

### **1987-1994: de l'amateur à la consécration professionnelle**

J'ai commencé à écrire des pièces de théâtre vers l'âge de 15 ans et cette activité est demeurée au cœur de mes préoccupations jusqu'à ce que je décide « d'écrire pour de vrai », de façon « professionnelle », en 1987. Pendant les sept années qui ont suivi, j'ai écrit sept pièces: *Les ordres du jour*, *Corbeaux en exil*, *Dans ses souliers*, *Apache et Sandrine*, *La rançon*, *Lavalléville* (une adaptation de la pièce d'André Paiement) et *French Town*. Cette période est marquée par mon engagement dans la communauté théâtrale franco-ontarienne. J'ai été président de l'organisme provincial Théâtre Action, de 1991 à 1995, et j'ai pris part activement aux États généraux du théâtre franco-ontarien et à la mise en œuvre des recommandations issues de cette rencontre importante. Au même moment, Sylvie Dufour, nouvellement arrivée à la direction du Théâtre du Nouvel-Ontario (TNO), m'invitait à travailler avec elle. Commençait alors une collaboration fructueuse.

Fait particulier, durant cette période, je vivais à Toronto, mais je créais à Sudbury et j'assistais à des réunions de Théâtre Action à Ottawa. J'étais donc présent dans les trois centres de l'Ontario français, ce qui me donnait une perspective large, tant politique qu'artistique, sur la réalité franco-ontarienne du début des années 1990.

Autodidacte, formé au fil des années dans le cadre d'ateliers à l'école secondaire ou d'activités de formation de Théâtre Action, j'écrivais, à mes débuts, pour moi, sans prétention littéraire ni théâtrale. Mes premiers textes « professionnels » traitaient de sujets souvent personnels auxquels je tentais, parfois, de donner des dimensions mythiques. Je m'inspirais de mes propres souvenirs et expériences, ainsi que de l'histoire du Nord de l'Ontario. Souvent ces textes s'articulaient autour d'une vision politique et sociale que je défendais à Théâtre Action. Je ne pouvais séparer mon discours artistique de mon discours politique. D'une certaine manière, je m'insérais dans une tradition propre au TNO et qui m'a marqué dans ma jeunesse, notamment quand Brigitte Haentjens et Jean Marc Dalpé ont pris en main la compagnie. Cette tradition d'un théâtre fait par et pour la communauté remonte au début de la

compagnie qui se donnait alors comme principe « [d']exprimer d'une façon réaliste la vie des gens de Sudbury et du Nouvel-Ontario » (Gaudreau 14). Je tentais de réconcilier cette vision, dans laquelle l'engagement communautaire nécessite quasiment le don de soi à la cause, avec mes propres préoccupations esthétiques. Il n'était pas question pour moi de faire carrière en théâtre, mais plutôt d'être utile. Quand Sylvie Dufour m'a offert d'adapter *Lavalléville* d'André Paiement, pour souligner le vingtième anniversaire de la compagnie, j'avais l'impression d'aller à la rencontre du créateur mythique qu'était devenu Paiement. J'étais honoré, fier de mêler ma voix à celles des premiers créateurs du Théâtre du Nouvel-Ontario.

Dès lors, mon écriture s'engageait dans un rapport dialogique avec mes prédécesseurs au TNO, Paiement et Dalpé. L'adaptation de *Lavalléville* n'a pas été une actualisation de la pièce et certainement pas une célébration du passé. Pour moi et les autres artistes engagés dans le projet, il s'agissait de prendre parole pour notre génération, c'est-à-dire les derniers-nés des baby boomers, ceux qui étaient trop jeunes pour avoir pu prendre part aux grandes actions révolutionnaires et artistiques de la « génération lyrique », comme l'a désignée François Ricard. Nous voulions faire le point sur les rêves et les visions des fondateurs de notre théâtre. Nous arrivions à un constat qui nous désolait: le rêve était devenu un business, l'art assujéti à l'argent. Ce constat n'était pas sans rappeler la thématique de ma première pièce, *Les ordres du jour*, dont l'action se passe dans un centre culturel où un conflit naît entre le conseil d'administration qui veut assurer la rentabilité du centre et les artistes qui veulent protéger la vision artistique d'origine. Au milieu de ces discussions, un fils a des reproches à faire à son père. Le drame familial s'insère dans le conflit idéologique.

Je crois que toute cette première période de mon parcours d'écrivain est imprégnée d'un ressentiment générationnel qui s'articule concrètement dans ma pièce emblématique *French Town*. Mélange des discours, œuvre stratifiée et complexe, *French Town* était pour moi un projet totalisant, qui pourrait faire la synthèse de ma réalité en tant que Franco-Ontarien. Je voulais créer une structure dramatique, un support textuel qui rassemblerait différents fragments de la réalité franco-ontarienne et de mon histoire personnelle pour former un tout. Je voulais créer des dialogues entre ces fragments, des dialogues nouveaux, non-conventionnels. J'avais l'impression de m'aventurer hors des sentiers battus. À titre d'exemple, cette approche me permettait de mettre en dialogue les règles de grammaire et un récit. Ce qui parle dans la pièce n'est pas

toujours un personnage, c'est aussi un objet, un texte emprunté que les personnages débitent pour ponctuer l'action.

La pièce met en scène, entre autres choses, la langue française en Ontario, quatre inflexions de cette langue incarnées par la mère, le fils aîné, la fille et le fils cadet. Quatre personnages qui communiquent mal entre eux, une famille désarticulée, dysfonctionnelle. J'avais le goût de dire mes propres difficultés avec la langue française, une langue à la fois maternelle et seconde, une langue familière et étrangère, dont d'apprentissage est continu.

Dans son articulation primitive, le projet d'écriture était axé autour des édifices revendiqués et construits par différentes générations: les églises pour les parents et grands-parents, les écoles secondaires de langue française pour les jeunes des années 1970 et les collèges pour la génération émergente. Puis j'ai trouvé l'histoire de French Town dans des photos d'archives de mon village natal. Les grandes lignes de la structure narrative sont empruntées aux fêtes chrétiennes, Noël et Pâques. Pendant l'écriture de la pièce, j'avais toujours en tête mon adaptation de *Lavalléville* et *Le Chien* de Dalpé. J'étais habité par un thème commun aux deux pièces: le fils contre le père, symbolisation de la jeune génération contre la génération vieillissante. Dans ma pièce, ils sont trois « fils » face à l'héritage paternel — trois fils parce que la fille, Cindy, est aussi un fils puisqu'elle a pris la forme et la place du père. Mais le père n'est pas à abattre comme dans la pièce de Dalpé; ici, il est déjà mort, on ne voit même pas son fantôme sur scène. Accompagnés par les récits de la mère morte qu'ils n'entendent pas, les enfants sont seuls, habités par le souvenir douloureux du paternel violent. À la fin, chacun à sa façon se déleste du poids du père. La pièce se termine par une mort qui annonce un renouvellement des forces vives. C'est Pâques, après tout. Pierre-Paul y joue le Christ sacrifié et Martin est le Christ ressuscité. Ce dernier s'implique dans la politique locale, tandis que Cindy, qui a retrouvé sa féminité, quittera le village, réalisant les désirs de Diane dans *Lavalléville*.

Puis, j'ai quitté moi aussi mon village, ma ville, ma province. En quittant Toronto, en 1994, pour m'installer à Gatineau, de « l'autre côté de la rivière » — au Québec donc — je quittais physiquement l'espace qui m'avait vu naître, qui m'avait formé, qui m'avait défini. Ce fut un moment de doute, en écriture surtout; j'ai pensé tourner le dos à ma vie d'artiste engagé, je voulais me réinventer, faire autre chose. J'allais avoir 33 ans (est-ce significatif?). Toujours est-il que j'ai été incapable d'aller au bout de ce désir. Je me suis remis à l'écriture et, un bon matin, une voix au téléphone m'an-

nonçait que j'avais remporté le Prix littéraire du Gouverneur général. C'était à l'automne 1994. De quoi me réjouir et me relancer.

### 1995-1997: les grandes années

Je situe la deuxième période de mon parcours littéraire entre l'obtention du Prix du Gouverneur général et la fin de ma relation avec le Théâtre du Nouvel-Ontario. C'est aussi le début d'un travail d'exploration sur la forme et d'une démarche d'écriture plus littéraire, motivés tant par les voyages que par l'attention de la critique littéraire. Pendant cette période, j'ai écrit douze pièces, du *Bateleur* à *L'homme effacé*. En plus de ces deux productions au TNO, une autre pièce a été produite professionnellement, *Duel*, par la Compagnie Vox Théâtre. Trois autres textes ont fait l'objet de mise en lecture: *L'occupante*, *La dernière fugue* et *Fausse route*. Certains textes ont eu une première mouture dans ces années: *Aux voleurs!*, *Le testament du couturier* et *Moi, j'aime ma femme* (commande pour le théâtre communautaire).

L'activité marquante de cette période est assurément les voyages en France. À deux occasions, je suis allé dans ce pays. La première fois, à la suite du Prix du Consulat général de France à Toronto, en 1995, et puis en résidence d'écriture, à Limoges, sous l'égide du Festival international des francophonies en Limousin. Le contact avec les Français et le théâtre français contemporain m'a ouvert les yeux sur de nouveaux horizons. La lecture d'auteurs tels que Philippe Minyana, Eugène Ionesco et Bernard-Marie Koltès m'a fait voir de nouvelles possibilités d'écriture dramatique. Je me suis alors interrogé sur la langue. Je voulais travailler ma langue d'écriture pour en faire une langue ouverte, capable de passer les frontières. Mais, comme j'étais actif au sein d'une compagnie, je me sentais aussi soumis aux exigences de la réception du public local: mes pièces devaient être recevables pour le public franco-ontarien. J'étais au centre d'une tension entre deux forces opposées, entre l'écriture et la production, entre le vertige de la page et l'angoisse de la salle. Je n'ai pas résolu cette tension durant cette période. J'ai simplement écrit, presque sans arrêt, avec la confiance que donne la reconnaissance critique.

Ce fut aussi une période d'ouverture sur Montréal. Je suis devenu membre du Centre des auteurs dramatiques (Cead), ce qui m'a valu une mise en lecture de ma pièce *La dernière fugue* et une plus grande diffusion de mes œuvres. C'est aussi à l'occasion de cette mise en lecture que j'ai rencontré Michel Tanner, de Belgique, qui m'a alors invité à faire une résidence dans la province du Hainaut.

Avec la reconnaissance est venu aussi un intérêt pour mon travail accru par la critique. On écrivait de plus en plus sur mon théâtre, pas seulement des comptes rendus et des commentaires dans les journaux, mais des articles dans des revues savantes. Je prenais connaissance de ces articles avec une fierté certaine, troublé parfois par les passages négatifs. Je pense notamment à un article de Pierre Karch dans *Francophonies d'Amérique*. Ces passages m'ont marqué de manière importante. Souvent les phrases, les mots ont continué de résonner en moi longtemps après la lecture, revenant m'interpeller occasionnellement comme s'ils exigeaient une réponse de ma part. Parfois j'ai répliqué à ma manière, des réponses directes, des répliques à la critique, des textes pour évacuer une frustration, des textes abandonnés dans des carnets ou dans des tiroirs.

Amorcée dans *French Town*, la recherche formelle est devenue une impulsion importante de mon travail d'écrivain. Dans *Le bateau-leur*, je me suis attaqué à la mobilité de l'identité du personnage, un acteur pouvait jouer deux personnages qui étaient deux évocations de la même figure—ici l'actrice devait interpréter les rôles d'Éliza et de Betty, passant d'un rôle à l'autre sans artifice, se glissant d'une à l'autre, faisant basculer la fiction entre le présent et le passé, le réel et le fantasmé. Ce procédé a été repris dans *Le testament du couturier* de façon plus totale: tous les personnages sont joués par le même interprète. Dans *Duel*, j'ai créé une fiction dans la fiction, troublant encore plus la frontière entre la réalité scénique et la fiction scénique. Le texte se repliait sur lui-même, sur son auteur aussi. J'y ai fait intervenir des bouts de textes de mes pièces précédentes, appelant à contribution les personnages de mère dans mes autres pièces pour créer une dimension intratextuelle inusitée. À plusieurs reprises, je me suis engagé dans des projets se voulant humoristiques (*Fausse route*, *Aux voleurs!*). Mais ces projets n'ont pas abouti à des productions. Étais-je prisonnier d'une image, celle d'un auteur dramatique sérieux, traitant de sujets profonds et difficiles? Je crois qu'il y a toujours eu une part d'humour, de dérision parfois, dans mon théâtre. Cet aspect a généralement été occulté tant par les metteurs en scène que par les critiques.

Cette deuxième période se termine avec *L'homme effacé*, pièce produite et publiée en 1997. Le personnage principal, Thomas, ne dit pas un mot tout au long de la pièce. Des personnages fantomatiques parlent à sa place dans un trio vocal incarnant sa mémoire trouble. Si, à la fin, il prononce un mot, personne n'est là pour l'entendre. Est-ce une image de ma situation dans ces années, la voix perdue, cherchant une nouvelle voie? Mon association avec le



TNO prenait fin avec le départ de Sylvie Dufour à la direction de la compagnie. Petit à petit le lien qui me liait à la metteuse en scène s'effritait. Je me suis senti à l'abandon et j'ai accepté cet état parce que je revendiquais de plus en plus l'autonomie de l'auteur dramatique face aux metteurs en scènes et aux directions artistiques. Je voulais que de nouveaux rapports s'établissent entre nous, basés sur autre chose que la création collective et le travail en collaboration. Je voulais dissocier le travail littéraire et le travail sur le spectacle.

### 1997-1998: exil de proximité

Les années 1997 et 1998 ont été pour moi des années folles sur le plan de l'écriture. J'ai écrit quatre textes pendant cette période, tout en reprenant l'écriture de deux pièces plus anciennes. J'entrais dans une phase d'exploration formelle tournée vers la réalité franco-ontarienne, vécue à distance, sur la rive québécoise de la rivière des Outaouais. J'écrivais avec des contraintes imposées pour me pousser hors des cadres convenus. La pièce *King Edward* était un projet d'écriture basé sur la marche. Pendant une douzaine de jours, j'ai marché l'artère routière d'Ottawa, l'avenue King Edward, m'inspirant des lieux et des moments, à la recherche d'une histoire et de personnages. La démarche d'écriture de *À ceux qui luttent* était axée sur les articles publiés dans le quotidien *Le Droit* pendant la lutte contre la fermeture de l'hôpital Montfort. Travail sur le document, transformation du réel actuel en fiction dramatique, la pièce a été lue un 27 mars, Journée mondiale du théâtre, devant un petit auditoire.

Pour ce qui est de la pièce *Requiem*, je l'ai écrite malgré moi, en bonne partie en réponse à l'article de Pierre Karch, et pour me purger du personnage du père absent dans *French Town*. Ici, Bobotte est présent. Il a été le premier à se manifester quand je me suis résigné à écrire ce texte — qui se voulait initialement une exploration du *Requiem* de Mozart et du mythe d'Électre. J'ai dû abandonner Électre parce que les personnages de *French Town* m'interpellaient plus fortement. En cours d'écriture, je savais que je répondais à la critique en replongeant dans cet univers. Ce n'est pas anodin que Cindy, dans cette pièce, suive des cours d'alphabétisation. Elle qui avait un vocabulaire très limité dans la pièce d'origine réapprend ce qu'elle avait mal appris parce qu'elle veut être une bonne mère pour son enfant à naître. La structure de la pièce s'appuie directement sur la structure du requiem, reprenant des éléments traduits du texte latin de la messe des morts et quelques extraits de *French Town*. Les personnages ne dialoguent

pas directement. Il s'agit plutôt de trois monologues croisés qui se déploient en se répondant et s'interpellant. Œuvre polyphonique, elle a fait l'objet d'une lecture à Montréal. Publiée, la pièce a été finaliste au Prix littéraire du Gouverneur général, en 2001.

### 1998-2003: entre les origines et l'avenir

De 1998 à 2003, j'ai écrit quatre pièces pour le milieu scolaire franco-ontarien. Mon travail professionnel s'est résumé à trois textes: *Soleil abîmé*, *La maison Cage* et *Voyage vers le désert*. J'ai également participé à deux résidences d'écriture: en Belgique, à la Fabrique de théâtre, sur l'invitation de Michel Tanner, et à Orford, dans le cadre d'une résidence internationale organisée par le Cead. *La maison Cage* est issue de la première résidence et les deux autres textes ont été travaillés dans le cadre de la seconde.

Le travail pour des troupes d'école secondaire m'a rappelé mes débuts, à l'école secondaire de Smooth Rock Falls. J'étais alors sans prétention, je n'avais pas d'attentes. J'ai été heureux de faire ce travail qui me gardait actif, dans un contexte où les compagnies de théâtre professionnel démontraient peu d'intérêt pour mon travail. D'un autre côté, les résidences d'écriture m'entraînaient ailleurs, me forçaient à reconsidérer mon travail d'écriture globalement, à m'interroger.

En 2001, l'Université d'Ottawa organisait un colloque sur la littérature franco-ontarienne sous le thème « Voies nouvelles, nouvelles voix ». Une séance sur le théâtre proposait plusieurs communications qui traitaient en partie ou en totalité de mon œuvre. Flatté par cette reconnaissance institutionnelle, je n'étais cependant pas réconforté dans ma position d'écrivain en marge des institutions de production théâtrale, lié à aucune compagnie de théâtre. J'étais intéressé par ce que les chercheurs me faisaient découvrir sur mes textes — les symboles et les thèmes récurrents, la place de la mère, le traitement de l'espace et du temps — mais je ne voyais pas comment ces découvertes pouvaient me relancer dans l'écriture. Je n'étais pas en panne d'inspiration, j'étais en pleine hésitation créatrice, de plus en plus conscient que je n'écrivais pas un théâtre jouable dans mon milieu ni ailleurs, un théâtre à lire, à publier, un théâtre peut-être pour un public à venir, un théâtre pour rien d'autre que l'acte de l'écrire. Compte tenu de cet état de choses, j'ai décidé de m'éloigner de l'oralité et de travailler de plus en plus dans le sens de la littérarité du texte, malgré et contre les praticiens du théâtre de mon milieu, acteurs et metteurs en scène, qui voyaient souvent là une autre marque « d'injouabilité ».

En janvier 2001, je m'engageais dans une démarche particulière: l'interprétation d'un de mes textes, *Le testament du couturier*. Depuis la première écriture de ce texte, en 1996, j'avais en tête d'en faire un projet de production autogérée, une performance de l'auteur qui se fait comédien. Mis de côté et repris plusieurs fois, le texte a toujours exercé sur moi une influence de répulsion et d'attraction. Souvent je me disais que ce texte ne pourrait intéresser personne parce qu'il était difficile sur le plan formel et parce qu'il présentait une réalité et des thèmes hors de l'ordinaire. Je considérais ce travail comme une anomalie, voire une erreur de parcours, un projet à abandonner dans le fond d'un tiroir. Mais, téméraire, j'ai osé le rendre public et l'interpréter devant une quarantaine de personnes dans la salle de répétition de la Nouvelle scène, à Ottawa, le 26 janvier 2001. À la fin de la soirée, j'étais bien heureux d'avoir porté ce projet à terme, avec l'aide de la metteuse en scène Geneviève Pineault. Mais je demeurais convaincu qu'il n'y aurait pas de suite. J'ai soumis le texte à mon éditeur qui a accepté de le publier. Puis Joël Beddows, du Théâtre la Catapulte, a décidé de monter la pièce. En 2003, je recevais le prix Trillium pour *Le testament du couturier*. De plus, la production de la Catapulte a été couronnée de plusieurs prix et connaît du succès, localement et ailleurs.

### Depuis 2003...

Depuis 2003, j'ai écrit cinq textes: *Willy Graf*, *La colère d'Achille*, *Iphigénie en trichromie*, *Itinéraires vers la visibilité* et *Götterdämmerung*. Ces pièces se situent pleinement « entre construction et déchéance », elles sont des tentatives d'aller ailleurs et de me défaire de mon théâtre. Dans *Willy Graf*, j'ai voulu éteindre l'incendie de *French Town*. Le personnage éponyme est un pompier, il combat un feu intérieur, une histoire du passé, un terrible sentiment de culpabilité: il a tué une petite fille en la percutant avec sa voiture alors qu'il se rendait sur les lieux d'un incendie. Des années plus tard, la sœur de la petite fille, elle-même survivante de l'accident, vient se venger. Mais la vengeance cède le pas à la rédemption. La pièce traite aussi de l'art, du pouvoir rédempteur de l'écriture. J'ai adopté une structure plus linéaire, presque conventionnelle, comme si je me soumettais à des normes, comme si je voulais que la pièce soit plus jouable.

Par contre, les quatre autres textes s'éloignent de ces préoccupations. Avec *La colère d'Achille* et *Iphigénie en trichromie*, j'ai voulu aller vers le mythique pour assumer pleinement et clairement cet aspect qui a toujours été derrière ma démarche créatrice.

En effet, j'ai régulièrement puisé dans la mythologie pour nourrir mon imaginaire. C'est pourquoi j'ai été très heureux du commentaire du jury qui m'a décerné le Prix du Gouverneur général en 1994, pour *French Town*: « [u]ne pièce dense et forte qui s'inscrit dans la grande tradition tragique » (Ouellette, *French Town* 113). Et c'est un peu pour cette raison que j'ai choisi de réécrire le mythe d'Iphigénie. Pour ce qui est de *Itinéraires vers la visibilité*, il s'agit d'une démarche inspirée du postmodernisme et de la cybernétique. J'ai considéré les personnages comme étant des données à entrer dans un ordinateur qui traite cette information selon des critères réguliers pour produire du récit. En clair, dans cette pièce, le personnage est un porteur d'histoire dans un aéroport, qui se déleste de son récit fondateur au gré des contacts avec les autres personnages. Ainsi la part invisible devient visible. On pourrait évidemment y voir une réponse à *L'homme invisible*, de Patrice Desbiens. *Götterdämmerung* a été lue dans le cadre de la Semaine de la dramaturgie, en décembre 2006, à Montréal. La pièce met en scène un homme qui lit la pièce jouée devant le public: une pièce qui peu à peu se déconstruit, s'effondre sur elle-même, comme dans un mouvement de fin du monde, pour renaître par l'homme qui lit et s'identifie comme étant l'auteur de la dite pièce.

En retraçant mon parcours d'écrivain, j'ai tenté d'y mettre de l'ordre, d'y déceler les grandes articulations, en m'efforçant de mettre en évidence mes rapports avec la critique. J'ai ajouté aussi des pistes d'analyse et d'interprétation de mes œuvres. Évidemment l'auteur n'est pas la seule autorité en la matière. Le lecteur ou le spectateur construit le sens de l'œuvre qu'il lit ou qu'il regarde indépendamment des volontés de l'auteur. J'espère seulement que ce texte permet de mieux situer mes œuvres dans leur contexte d'écriture. Pour moi, une pièce de théâtre, un texte, c'est toujours un moment d'écriture bien situé dans le temps et l'espace, un moment sur lequel je ne souhaite plus revenir dès que j'ai décidé que mon travail a été fait. C'est pourquoi il y aura toujours des textes qui resteront sans lecture ni production, des échecs d'écriture. Mais l'histoire est aussi dans les échecs.

En conclusion, j'avancerais que la critique est désormais un troisième pôle de dialogue dans ma démarche, après la scène et le public. Quand j'écris, je pense aux possibilités (et aux impossibilités) scéniques et littéraires. Maintenant, je ne peux m'empêcher de considérer aussi la critique dans ma démarche. Non pas la critique à venir, mais la critique des œuvres du passé. La critique me ramène en arrière, révélant des pans de lumières dans les profondeurs de mon travail. Par contre, ce qui me pousse à écrire est plus

mystérieux. Il s'agit d'une pulsion qui me fonde, que je ne peux éteindre malgré mes ambivalences face à mon travail d'écrivain, malgré les bonnes ou mauvaises critiques, malgré les prix obtenus, malgré les déceptions, malgré tout, malgré moi. Pour travailler, j'ai besoin de garder le contact avec cette pulsion. ❁

## NOTES

- 1 La majorité de ces pièces sont disponibles, sous forme de livre (Le Nordir), d'éditions électroniques (ADEL) ou de tapuscrit (Cead).
- 2 Il m'est difficile d'être plus précis. Certains textes ont été perdus ou oubliés et aucune copie n'est disponible. Je pense notamment à *De souche* et *Danton Therrien*, écrits peu avant 1990.

## OUVRAGES CITÉS

- Guay, Hervé. « Une obscure clarté. » *Le Devoir* 9 octobre 2005: E3.
- Gaudreau, Guy (dir.). *Le Théâtre du Nouvel-Ontario. 20 ans*. Sudbury: Éditions TNO, 1991.
- Karch, Pierre. « French Town de Michel Ouellet ». *Francophonies d'Amérique* 5 (1995): 91-92.
- Ouellette, Michel. « Aveux d'un auteur dramatique sans aveu. » *Liaison* 111 (2001): 10-13.
- . *French Town*, Ottawa: Le Nordir, coll. « BCF, » 2000.
- Ricard, François. *La génération lyrique. Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*. Montréal: 1992.