

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3
École Doctorale 267 Arts & Médias
IRET – EA 3959/
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises
CRILCQ-UQÀM

**LA FABRIQUE DES VOIX:
L'AUTEUR ET LE PERSONNAGE DANS LES
ÉCRITURES THÉÂTRALES QUÉBÉCOISES DES
ANNÉES 2000**

Thèse présentée pour l'obtention d'un doctorat d'Études Théâtrales
par Pauline BOUCHET

Sous la direction d'Yves Jubinville et de
Jean-Pierre Ryngaert

Soutenue le 20 juin 2014

Jury :

Joseph Danan (Professeur, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)

Geneviève Jolly (Professeur, Université de Strasbourg)

Yves Jubinville (Professeur, Université du Québec à Montréal)

Sophie Lucet (Professeur, Université Rennes 2)

Lucie Robert (Professeur, Université du Québec à Montréal)

Jean-Pierre Ryngaert (Professeur émérite, Université Sorbonne Nouvelle Paris 3)

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

La fabrique des voix : l'auteur et le personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000

Résumé : Cette thèse de doctorat en études théâtrales propose d'étudier les modèles et pratiques d'écriture du personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000, et, à partir de cette analyse à la fois dramaturgique (études de pièces et définition d'une typologie des personnages) et génétique (entrée dans la fabrique de plusieurs auteurs pour comprendre comment ils créent leurs personnages), de définir la ou les figures de l'auteur dramatique dans ce contexte de création. La dramaturgie québécoise présente des survivances du personnage, quand d'autres ne cessent de le remettre en question. Mais loin de perpétuer un réalisme psychologique américain, les auteurs québécois des années 2000 mettent en scène des êtres profondément déterritorialisés dont la profondeur psychologique disparaît au profit d'une profondeur intertextuelle ou métathéâtrale. Ces personnages-créatures invitent à entrer dans la fabrique des auteurs pour interroger le partage des voix qu'ils opèrent afin de détourner un réalisme encore majoritaire dans les dramaturgies d'Amérique du Nord. À partir des pôles d'écriture du personnage que sont la langue, le corps, l'intertexte et la scène, la thèse analyse les pratiques d'écriture de plusieurs auteurs issus de générations et de formations différentes : Normand Chaurette, Daniel Danis, François Godin, Étienne Lepage et Larry Tremblay. Ces auteurs, qui doivent négocier sans cesse avec une altérité, qu'elle soit réelle (le contexte de production québécois invite les auteurs à échanger avec les autres actants du processus théâtral) ou fictive (les auteurs sont profondément habités par des autres qui parlent à travers eux), se trouvent démultipliés dans le processus d'écriture. Il semble alors que, face à cette démultiplication et à la difficulté de plus en plus grande pour l'auteur de faire entendre sa voix, les auteurs québécois choisissent le chemin de l'autopoïétique et exploitent dans leurs dernières créations leur moi d'auteur comme un matériau et comme un hyperpersonnage surplombant la fiction. C'est alors une voix de l'écriture unifiée, toujours aux limites de l'autofiction et de l'autobiographie, qui habite des dramaturgies qui ne seraient plus capables de faire advenir l'autre, un personnage entièrement détaché de la voix de son créateur.

Mots-clés : Auteur, personnage, dramaturgie contemporaine, théâtre québécois, génétique, pratiques d'écriture.

*Building voices: the author and the character in Quebecois playwriting in the years
2000*

Summary: The purpose of this doctoral thesis in drama studies is to investigate the models and practices in character writing in Quebecois drama in the years 2000, and from this investigation, which will have both a theatrical approach – through the study of plays and the elaboration of a typology of characters – and genetic – by entering into the authors’ factory to understand how they create their characters –, to identify the figure(s) of the playwright in this creative context. In Quebecois playwriting, characters still survive, while they are constantly questioned in other writing contexts. However, far from perpetuating realism as it prevails in American character writing, Quebecois authors in the years 2000 create deeply deterritorialized characters whose psychological depth disappears to make room for intertextual and metatheatrical profoundness. These creature-characters invite us into the authors’ factory to examine the sharing of voices they perform so as to circumvent North American drama’s still dominant realism. The four poles of character writing – language, body, intertext and stage – will then allow us to analyze the writing practices of several authors who belong to different generations and followed different trainings: Normand Chaurette, Daniel Danis, François Godin, Etienne Lepage and Larry Tremblay. These authors, who constantly have to deal with an otherness whether it is real – the production contexts in Quebec lead authors to interact with the other actors of drama’s creative process – or fictional – authors are deeply inhabited by others who speak through them –, find themselves demultiplied inside the writing process. It then seems that, when facing this demultiplication and the growing difficulty to make their voice heard, authors in Quebec are choosing the path of autopoiesis and using their “I” as authors in their latest creations as a material and as a supercharacter which dominates fiction. The act of writing then acquires a unified voice, constantly on the fringe of autofiction and autobiography, which inhabits plays that would may no longer be able to bring forth the other, a character which would be entirely separated from its creator’s voice.

Keywords: author, character, contemporary drama, Quebecois theater, genetic, writing practices.

*À Mamie Marizou et à Marie-Aude,
leur disparition a bouleversé ce travail*

Remerciements

En premier lieu, je tiens à remercier mes deux directeurs de thèse, Yves Jubinville et Jean-Pierre Ryngaert, qui, de part et d'autre de l'Atlantique, ont su me guider et comprendre mes besoins pour que ce travail de recherche se déroule le plus sereinement possible. Comprendre un doctorant, trouver des réponses à ses questions, n'est pas chose facile, merci à mes directeurs d'y être parvenus.

Je remercie l'Institut d'Études Théâtrales au sein duquel j'ai pu développer mes recherches et surtout prendre goût à l'enseignement. Je tiens à remercier particulièrement Sylvie Chalaye qui m'a permis de donner des cours autour de la dramaturgie québécoise. Ces cours dispensés à des élèves motivés, dont certains ont suivi la même route que moi, celle du Québec, ont été le lieu d'échanges qui ont certainement nourri les pages qui suivent.

Je souhaite également remercier les auteurs de mon corpus (primaire ou secondaire), Guillaume Corbeil, Daniel Danis, François Godin, Etienne Lepage, Larry Tremblay. Ils ont accepté, et toujours avec joie, de me confier des documents inédits, qui appartiennent à leur espace intime, celui de l'atelier. Ils ont aussi accepté, hiver comme été, chez eux, par courriel ou dans les cafés de Montréal, de me rencontrer pour échanger autour de leurs pratiques d'écriture. Sans leur confiance, ce travail n'existerait pas, c'est certain.

Je veux remercier aussi mes parents, qui m'ont soutenue sans jamais me pousser, qui m'ont donné le goût de la connaissance – en faisant mine de savoir peu de choses – et surtout m'ont donné la curiosité de l'autre, celui qui est loin et celui qui est tout près. Je veux remercier également Mamie Nandou : quiconque me connaît, sait quelle importance elle a dans ma vie. Merci aussi à Benjamin qui est loin, mais présent quand il le faut.

Un grand merci à Mélanie, ma meilleure amie, toujours près de moi, rencontrée par un hasard heureux lors de mon premier séjour à Montréal et qui, depuis, accompagne toutes les étapes importantes de ma vie. Merci à Florent, mon ami, qui m'a embarquée dans un projet théâtral fou entre Grenoble et Montréal.

Merci à mes collègues doctorantes de Paris 3, devenues de vraies amies, Melisa, Johanna et Cyrielle, qui ont fait ce même chemin sinueux de la thèse à mes côtés et avec lesquelles j'ai pu partager travail, angoisses et surtout joies.

Merci à mes amis de là-bas, Dominique, David, Julie, Alexandre, qui m'ont aidé à mieux comprendre le théâtre québécois et le Québec tout simplement.

Merci à mes amis d'ici, de Lyon, de Paris, de Beauvais, de l'Ardèche qui ont su être là quand j'en avais besoin. Un merci particulier à Maud qui m'a accompagnée dans cette dernière année lyonnaise.

Et surtout merci à Tanguy, qui a supporté mes longs voyages outre-atlantique, mes angoisses de thésarde, qui a relu avec finesse et intelligence tout ce travail, et sans qui, de toute façon, rien n'est possible.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	11
I LA FABRIQUE DES VOIX	11
1. <i>La question du personnage</i>	12
2. <i>Les voix de la création</i>	15
II ENTRER DANS L'ATELIER DES AUTEURS : UN CORPUS, UNE METHODE	19
1. <i>Choix du corpus primaire</i>	19
1.1 Critères dramaturgiques pour un panel d'auteurs.....	19
1.1.1 Diversité des formations et des générations d'auteurs.....	19
1.1.2 Unité du corpus : persistance du personnage.....	22
1.2 Choix des œuvres et exemplarité.....	24
2. <i>La méthode génétique appliquée au personnage de théâtre : vers des pratiques d'écriture</i>	27
3. <i>Analyse des fabriques : étapes d'élaboration</i>	31
PREMIERE PARTIE	37
LES VOIX DU THEATRE QUEBECOIS : MODELES ET SURVIVANCES DU PERSONNAGE	37
I LE PERSONNAGE DANS LES DRAMATURGIES QUEBECOISES : DES MODELES D'ECRITURE ...37	
1. <i>Le personnage théâtral contemporain : morts et renaissances</i>	37
1.1 Le personnage théâtral comme « foyer axiologique ».....	37
1.2 La « crise du personnage » ...	41
1.3 ...et ses conséquences : « figures », « impersonnages » et autres « créatures »	43
1.3.1 « Figures » et « impersonnages » : le personnage comme lieu d'énonciation.....	43
1.3.2 Créatures : le personnage et son auteur.....	46
2. <i>Traditions et évolutions de l'écriture du personnage dans le théâtre québécois</i>	48
2.1 Personnages du théâtre québécois et réalisme : un rapport ambigu.....	48
2.2 Les bases d'une conception québécoise du personnage de théâtre : la dramaturgie de Michel Tremblay.....	50
2.2.1 Le « personnage-collectivité ».....	51
2.2.2 L'exemple d' <i>Albertine, en cinq temps</i> (1991) : modèle de l'un et du multiple	53
2.3 Monologues et narrations : l'identité comme récit.....	59
2.3.1 Monologue et « polylogue » : l'autre c'est moi.....	59
2.3.1.1 Le monologue comme forme privilégiée du théâtre québécois.....	60
2.3.1.2 L'exemple de <i>Je suis d'un would be pays</i> de Godin (2006).....	64
2.3.2 L'identité-récit : les dramaturgies de Daniel Danis et Carole Fréchette.....	70
2.3.2.1 L'identité et le récit : héritages du conte.....	70
2.3.2.2 Le théâtre-récit : conteurs et créatures.....	74
2.3.2.3 Des créatures aux créateurs.....	79
2.4 Une dramaturgie métathéâtrale : dire la création, décrire le processus de création.....	82
2.4.1 <i>Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans</i> de Normand Chaurette: les débuts d'une tradition métathéâtrale.....	82
2.4.2 De la mise en scène de l'acte de création dans <i>J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres</i> de Jean-François Caron.....	91
2.4.3 ...à la métathéâtralité des pièces de Larry Tremblay.....	96
II LES ÊTRES DETERRITORIALISES DU THEATRE QUEBECOIS DES ANNEES 2000 : ESSAI D'UNE TYPOLOGIE	100

1.	<i>Décomposition du modèle familial</i>	101
1.1	Les pères absents.....	102
1.2	Les familles dysfonctionnelles	104
2.	<i>... et familles recomposées : substitutions et démultiplications</i>	106
2.1	Les parents démultipliés, les enfants absents	106
2.2	Dédoublément et jémellité.....	108
2.3	Interchangeabilité et renaissances perpétuelles	109
2.4	Un monde animal : cycle de la vie et nouvelles tribus.....	112
2.4.1	Animaux-témoins et recombinaison familiale.....	112
2.4.2	Troubles et métamorphoses	115
2.4.3	Au-delà de la mort et cycle de la vie.....	117
3.	<i>Les apatrides du théâtre québécois</i>	121
3.1	Des maisons et des hommes : l'autochtonie chez Daniel Danis.....	121
3.2	Des visages de l'américanité	125
3.2.1	La fin de l' <i>American dream</i> : les sans-territoire de <i>Louisiane Nord</i>	126
3.2.2	<i>Desperate family</i> : les américains « en toc » de <i>Le Plan américain</i>	129
4.	<i>Les spectres intertextuels ou les revenants du théâtre québécois</i>	133
4.1	<i>Ce qui meurt en dernier</i> de Normand Charette : l'omniprésence des absents	135
4.1.1	L'intertextualité comme source de l'écriture des personnages.....	135
4.1.2	Présence-absence : les fantômes de l'hypotexte	138
4.2	Évelvne de la Chenelière : le spectre de l'écriture.....	140
4.2.1	Contre les « générations spontanées ».....	140
4.2.2	Une revenante comme source et forme de la fiction théâtrale.....	142
4.2.3	Transferts de présence	144
4.2.4	Intertextualité et héritage artistique.....	147
5.	<i>Les « hommes sans qualité » : les personnages du monde médiatique</i>	150
5.1	Le monde médiatique comme modèle d'écriture des personnages : trois instantanés des années 2000.....	151
5.1.1	<i>Judith aussi</i> : le modèle publicitaire et les êtres sans histoire	152
5.1.2	<i>Félicité</i> d'Olivier Choinière et la société du spectacle.....	154
5.1.3	<i>Rouge Gueule</i> : les détournements du confessionnal.....	155
5.1.4	Le modèle médiatique contre le « télévisisme »	157
5.2	Le personnage dramatique et son auteur à l'épreuve des formes médiatiques : l'extimité dans <i>Nous voir nous</i> de Guillaume Corbeil (2013)	158
5.2.1	Le modèle dramaturgique du réseau social.....	159
5.2.1.1	<i>Facebook</i> comme modèle de structure dramatique.....	160
5.2.1.2	Les personnages face à la modélisation	162
5.2.2	« Personnages-réseaux » et <i>ethos</i> de l'auteur dramatique	166

DEUXIEME PARTIE 175

« PARTAGE DES VOIX » ET PRATIQUES D'ECRITURE DU PERSONNAGE :

L'AUTEUR ET SES AUTRES 175

I L'AUTEUR ET SES AUTRES: ECRITURE DRAMATIQUE ET CONTEXTE QUEBECOIS 175

1. Entrer dans les genèses théâtrales: altérité et dialogisme..... 175

1.1 L'auteur et ses moi multiples..... 175

1.2 Génétique et pratiques d'écriture..... 178

2. Les spécificités du contexte québécois d'écriture: visages et socialité de l'auteur dramatique 182

2.1 Le Centre d'Essai des Auteurs Dramatiques à Montréal : des alternatives à la solitude de l'auteur dramatique 183

2.2	Figures auctoriales et positionnements publics divers : la génération de Normand Chaurette et Larry Tremblay	188
2.3	L'École nationale dans les années 2000 et le dialogue intégré : l'exemple d'Étienne Lepage	194
II	CONTRE LE REALISME PSYCHOLOGIQUE: LA LANGUE ET LE CORPS	199
1.	Louisiane Nord, <i>d'une écriture naturaliste à une écriture de la langue</i> : François Godin à l'écoute de ses personnages	199
1.1	Motel Shell ou l'échec d'une écriture à programme des personnages	200
1.2	Du programme au processus : le tissage des voix	208
1.3	À l'écoute du personnage : les naissances d'une langue	214
2.	<i>De l'atelier de jeu aux poupées russes du Ventriloque de Larry Tremblay</i>	219
2.1	L'anatomie ludique appliquée à l'écriture dramatique : corps du personnage et voix de l'auteur en dislocation	222
2.2	Balzac, Gaby et Tremblay : l'écriture de l'emboîtement ou les vertiges des voix auctoriales	232
III	LES NOUVELLES PROFONDEURS DU PERSONNAGE : LES PRATIQUES DE L'INTERTEXTE	236
1.	<i>De l'intime à l'Amérique : les personnages-palimpsestes d'Abraham Lincoln va au théâtre de Larry Tremblay</i>	236
1.1	Franz et Frank : personnages-surfaces et intimité	237
1.2	Laurel, Hardy et Lincoln : un jeu et un élargissement des perspectives	239
2.	<i>La langue, le corps et l'intertexte: donner une chair aux personnages, Le Petit Köchel de Normand Chaurette</i>	242
2.1	Normand Chaurette : appel et pied-de-nez à la génétique ou le fantasme du texte-source	242
2.2	La naissance d'une langue : le modèle de la conférence et les bribes de personnages	247
2.3	Les personnages en chair et en os: le motif du cannibalisme	251
2.4	Les plis et replis des personnages: une écriture hypertextuelle	260
2.4.1	L'humain et le matériel	261
2.4.2	L'intertextualité	264
2.4.3	Le personnel dramatique comme équilibre de forces	267
IV	LES APPARITIONS DU PERSONNAGE A PARTIR DE LA SCENE	270
1.	<i>Un imaginaire scénique débordant: le personnage éclaté en « mille morceaux » dans e [un roman-dit] de Daniel Danis</i>	270
1.1	Un personnage-source : Caïn	271
1.2	Du corps concret d'un acteur à des déploiements virtuels	277
1.3	Poupées, masques et personnages	283
1.4	Écrire l'autochtonie : l'auteur-ventriloque et son enfant-dire	288
2.	<i>D'une scène à une autre : récit et présences dans Ce qui meurt en dernier de Normand Chaurette</i>	291
2.1	Du silence à la parole : les personnages du récit	294
2.2	Démultiplication et effets de présence : les personnages en scène	298
3.	<i>L'écriture du « personnage flottant » chez Étienne Lepage : scènes concrètes, scènes possibles</i>	304
3.1	Vers toutes les scènes possibles : une écriture de l'anonymat	306
3.2	L'écriture du personnage au-delà des contraintes scéniques	310
3.2.1	D'un projet artistique au texte dramatique sous contraintes : l'auteur dans <i>La Cellule</i>	310
3.2.2	Sortir de <i>La Cellule</i> , entrer dans <i>L'Enclos de l'éléphant</i> : texte versus dispositif	316

3.3	Écriture dramatique contemporaine et contraintes	319
4.	<i>De la performance au personnage de fiction : « Jenèse » de la Trilogie des flous de Daniel Danis</i>	320
TROISIEME PARTIE		332
LA CONFUSION DES VOIX : L'AUTEUR-PERSONNAGE DANS TOUS SES ETATS, DE L'ATELIER A LA SCENE		332
I	VENTRILOQUIES EN TEXTE ET EN SCENE : LA RHAPSODIE ASSUMEE	335
1.	<i>Larry Tremblay et ses poupées : le modèle dramaturgique de la ventriloquie</i>	335
2.	<i>Autofictions et ventriloquies scéniques dans les solos de Marie Brassard</i>	340
2.1	Héritages et modèles de l'auteur-acteur	340
2.2	<i>La Noirceur</i> ou le métadrame d'une auteure-actrice	344
2.3	<i>Moi qui me parle à moi-même dans le futur : ventriloquies du moi créateur</i> ...	349
II	LE MOI DE L'AUTEUR AU CENTRE DES DISPOSITIFS : DRAMATURGIES DE LA GENESE	357
1.	<i>Mouawad seul(s) : le moi de l'artiste au centre de la polyphonie scénique</i>	357
2.	<i>Danis et la page blanche : les moi rêvés</i>	365
2.1	Le moi-auteur écrivant en scène : <i>La Trilogie des flous</i>	367
2.2	L'auteur face à lui-même : <i>L'Enfant Lunaire</i> et <i>Dernier Demain</i>	371
3.	<i>Je pense à Yu et Entrefilet de Carole Fréchette : la mise en scène du moi de l'auteur dans la création</i>	377
3.1	L'auteur-personnage : fait divers et autoreprésentation dans <i>Je pense à Yu</i>	379
3.2	Entrefilet : le théâtre des voix de la création	384
III	LE MOI-AUTEUR INDIVIDUEL ET COLLECTIF: PERFORMANCES VERBALES ET EXPOSITIONS DE FABRIQUES	394
1.	<i>Un, Deux, Trois... : le moi ludique de l'auteur en jeu Mani Soleymanlou</i>	395
2.	<i>Voix de l'individu, voix du collectif : quand « l'auteur passe à l'acte », le cas du spectacle Jusqu'où te mènera ta langue du Jamais Lu</i>	403
3.	<i>L'hyperauteur ou le suprapersonnage d'un réseau de voix de la création : acte de langage versus acte de communication</i>	414
3.1	L'auteur en ligne face à ses autres : le blogue du CEAD.....	417
3.2	Voix archivées et fabriques exposées	421
CONCLUSION : L'AUTEUR DRAMATIQUE ET SES VOIX, NOUVELLES CONFIGURATIONS AU QUEBEC ET AILLEURS		433
I	DU PERSONNAGE A LA VOIX DE L'ECRITURE	433
II	LES VOIX DE LA CREATION : L'AUTEUR DRAMATIQUE ET L'ALTERITE.....	436
III	L'AUTEUR HYPERMODERNE, PERSONNAGE DE SES AUTOPOÏÈSES	443
BIBLIOGRAPHIE		450
I	CORPUS PRIMAIRE	450
1.	<i>Textes publiés</i>	450
2.	<i>Dossiers génétiques (des extraits sont reproduits dans les annexes)</i>	450
II	CORPUS SECONDAIRE	455
1.	<i>Pièces québécoises</i>	455
2.	<i>Pièces hors Québec</i>	456
III	CORPUS CRITIQUE.....	456
1.	<i>Ouvrages généraux sur l'individu (sociologie, anthropologie, philosophie)</i>	456
1.1	Monographies	456
1.2	Périodiques et articles.....	457
2.	<i>Ouvrages de littérature générale</i>	457

3.	<i>Ouvrages sur l'identité et la littérature québécoises</i>	457
3.1	Monographies	457
3.2	Périodiques et articles.....	458
4.	<i>Ouvrages de génétique</i>	458
4.1	Ouvrages généraux.....	458
4.1.1	Monographies.....	458
4.1.2	Périodiques et articles.....	459
4.2	Ouvrages de génétique théâtrale.....	460
4.2.1	Monographies.....	460
4.2.2	Périodiques et articles.....	461
5.	<i>Ouvrages généraux sur le théâtre</i>	461
5.1	Monographies	461
5.2	Périodiques et articles.....	462
6.	<i>Ouvrages sur le personnage (de théâtre)</i>	463
6.1	Monographies	463
6.2	Périodiques et articles.....	464
7.	<i>Ouvrages sur l'auteur (de théâtre)</i>	464
7.1	Monographies	464
7.2	Périodiques et articles.....	464
8.	<i>Ouvrages sur le théâtre québécois</i>	465
8.1	Monographies	465
8.2	Périodiques et articles.....	466
9.	<i>Ouvrages sur les dramaturges québécois</i>	468
9.1	Corpus primaire	468
9.1.1	Normand Chaurette	468
9.1.1.1	Monographies	468
9.1.1.2	Périodiques et articles	468
9.1.2	Daniel Danis.....	469
9.1.2.1	Monographies	469
9.1.2.2	Périodiques et articles	469
9.1.3	François Godin.....	470
9.1.4	Étienne Lepage.....	470
9.1.5	Larry Tremblay	470
9.1.5.1	Monographies	470
9.1.5.2	Périodiques et articles	470
9.2	Corpus secondaire.....	471
9.2.1	Marie Brassard	471
9.2.1.1	Monographies	471
9.2.1.2	Périodiques et articles	471
9.2.2	Évelyne de la Chenelière.....	471
9.2.3	Olivier Choinière.....	471
9.2.4	Pier-Luc Lasalle	471
9.2.5	Michel Tremblay.....	471
9.2.6	Wajdi Mouawad.....	472
9.2.7	Mani Soleymanlou	472

ANNEXES (DOSSIERS GENETIQUES ET ENTRETIENS).....473

I	ENTREVUES AVEC AUTEURS ET CONSEILLERS DRAMATURGIQUES.....	473
1.	<i>Entretiens avec Daniel Danis</i>	473
1.1	Entrevue à la Caserne à Québec, 8 février 2011, « La langue et les moi multiples de l'auteur».....	473

1.2	Entrevue à l'UQAM, 16 février 2011 : « Pratiques d'écriture du personnage »	479
2.	Entretien avec François Godin, 10 octobre 2012, Montréal, « Processus d'écriture de <i>Louisiane Nord</i> »	482
3.	Entretien avec Étienne Lepage, 18 avril 2012, Montréal, « Écrire avec les autres »	488
4.	Entretien avec Larry Tremblay, 5 mai 2011, « Alternatives au personnage psychologique »	492
5.	Entretien avec les conseillers dramaturgiques du CEAD (Paul Lefebvre et Elizabeth Bourget), Montréal, 14 novembre 2012, « Écrire du théâtre au Québec aujourd'hui »	496
II	EXTRAITS DE DOSSIERS GENÉTIQUES	507
1.	<i>Normand Chaurette</i>	508
1.1	Extraits du dossier génétique de la pièce <i>Le Petit Köchel</i>	508
1.2	Extraits du dossier génétique de la pièce <i>Ce qui meurt en dernier</i>	514
2.	<i>Daniel Danis</i> , extraits du dossier génétique de la pièce e[un roman-dit]	516
3.	<i>François Godin</i> , extraits du dossier génétique de la pièce <i>Louisiane Nord</i>	528
4.	<i>Étienne Lepage</i>	534
4.1	Extrait du dossier génétique de la pièce <i>Rouge Gueule</i> : tapuscrit « Poutine », non daté, p. 1-3.	534
4.2	Extraits du dossier génétique de la pièce <i>L'Enclos de l'éléphant</i> : courriel d'Étienne Lepage expliquant tout le processus d'écriture de la pièce et incluant des échanges avec Sylvain Bélanger, 30 janvier 2012, p. 2-5.	537
5.	<i>Larry Tremblay</i>	540
5.1	Extraits du dossier génétique de la pièce <i>Le Ventriloque</i>	540
5.2	Extraits du dossier génétique de la pièce <i>Abraham Lincoln va au théâtre</i>	545
5.2.1	Tapuscrit, <i>Franz et Frank</i> , 1994, p. 1.	545
5.2.2	Tapuscrit <i>Lincoln</i> - 2003- Paris, Recherches, p. 11-12.	546

INTRODUCTION

La voix ouvre le lieu du langage. [...] Celui qui énonce, le locuteur est avant tout une voix [...] La dimension de signification de l'être coïncide avec l'expérience de la voix comme pure indication et pur vouloir dire.¹

I LA FABRIQUE DES VOIX

Dans le cadre d'un master en études théâtrales, nous avons travaillé sur le théâtre québécois contemporain et en particulier sur l'œuvre de Larry Tremblay que nous avons analysée sous l'angle du personnage et notamment de l'adéquation entre la méthode du jeu d'acteur développée par Tremblay comme pédagogue qu'il nomme l'« anatomie ludique » et sa pratique de l'écriture du personnage qui prend pour fondement la division de son corps. Dans ce travail de recherche, il s'agissait d'étudier la fabrique du personnage chez Tremblay à partir de sa théorie très physique de l'écriture et à travers l'analyse dramaturgique de plusieurs de ses pièces qui questionnaient fortement l'adéquation entre la voix et le corps des personnages. La conclusion de ce mémoire ouvrait sur l'intérêt possible d'une étude génétique du corpus qui mettrait à jour les processus complexes d'écriture de ce que nous avons alors appelé des « personnages-palimpsestes », c'est-à-dire des personnages dont la profondeur n'était plus psychologique, mais intertextuelle.

Le projet de ce doctorat conserve donc cette volonté d'entrer dans la genèse des personnages et propose en fait un élargissement du corpus à plusieurs dramaturges québécois autour de leur production des années 2000 pour étudier les pratiques d'écriture du personnage, la fabrique des voix de la fiction théâtrale grâce, notamment, à une étude génétique de plusieurs pièces de Normand Chaurette, Larry Tremblay, Daniel Danis, François Godin et Etienne Lepage.

Les études récentes ont longuement examiné les personnages-surfaces dans le théâtre contemporain, c'est-à-dire, sans profondeur psychologique et à même de recevoir des voix extérieures à eux et des identités mouvantes et empruntées. Mais si les études sur le personnage ont souvent pris la forme d'une analyse du mode d'apparition des êtres en texte et en scène, elles n'ont jamais vraiment posé la question du processus de création de ce nouveau type de personnage et elles ne se sont que rarement intéressées à un corpus québécois.

¹ Giorgio AGAMBEN, *Le Langage et la mort*, Paris, Christian Bourgois, 1982, p. 75.

Pourquoi analyser cette question du personnage dans un corpus spécifiquement québécois ? La spécificité de ce théâtre québécois, en dehors de la comparaison trop souvent faite avec la dramaturgie américaine ou la dramaturgie européenne, reposerait sur une écriture dramatique qui interroge toujours la langue et fait persister le personnage dramatique, mais en jouant sur un « réalisme distancié² » comme le propose Marie-Christine Lesage, c'est-à-dire en présentant des personnages décalés par rapport au modèle réaliste psychologique d'écriture du personnage en Amérique du Nord.

De plus, le choix d'un corpus très récent, celui des années 2000, n'est pas anodin. On se demandera ce que devient l'écriture dramatique du personnage – dans le cadre d'une écriture qui se fait encore avant le passage au plateau – dans un contexte québécois de création qui a consacré des écrivains scéniques (Robert Lepage, Wajdi Mouawad) qui représentent d'ailleurs le théâtre québécois à l'étranger et notamment en France. Les dramaturges contemporains qui ne sont pas à proprement parler des écrivains scéniques ont dû en effet, eux aussi, repenser leur rapport à la scène.

Il s'agira enfin de revenir aux fondements de l'écriture dramatique et notamment aux fonctions et aux visages de l'auteur dramatique en rapport avec la création d'êtres fictifs que sont les personnages. Ce rapport créateur-créature, non-être et démultiplication de l'humain, qui est défini par beaucoup de dramaturges comme inhérent à l'expérience de l'écriture dramatique est en adéquation avec les types de personnages récurrents dans la dramaturgie québécoise : des personnages déterritorialisés et métathéâtraux qui font signe vers leur création.

1. La question du personnage

Notre recherche s'inscrit dans une réflexion globale sur le personnage de théâtre. Alors que l'on peut penser la disparition du personnage au profit de la présence de l'acteur dans un théâtre qui tendrait vers la performance, le personnage est une entité qui sert toujours d'appui pour la communication entre les différents actants du processus dramatique, notamment au Québec, comme nous le verrons :

Personnage- L'affaiblissement de la notion de « caractère » et les effets de la déconstruction se font sentir sur le personnage. Dédoublé, divisé, nanti d'une identité floue, simple support d'énonciation, le personnage de théâtre a été mis à mal dans les textes, mais il renaît obstinément dans la mesure où l'acteur et l'actrice lui redonnent en scène un corps et une substance humaine. Ses contours sont plus difficiles à repérer, son identité sociale s'est souvent dissoute et les

² Marie-Christine LESAGE, « La dramaturgie québécoise contemporaine : Petits instantanés d'un paysage en pleine transformation », *Pausa*, n°32, 2010.

analyses psychologiques ne suffisent pas à rendre compte de sa fonction dramaturgique de « carrefour du sens » qui rassemble, ne serait-ce que sous un sigle, une somme de discours. Le théâtre contemporain ne peut cependant pas se passer du personnage même si la façon de l'envisager évolue.³

Le personnage permet à la fois une réflexion générale sur le sujet, l'individu dans une société donnée – ici la société québécoise –, et en même temps, il doit absolument être dissocié de la personne humaine et être conçu comme un signe textuel :

Chklovski disait d'ailleurs à propos du personnage qu'il est « comme une croix sur une photo ou un copeau à la surface de l'eau ». Il focalise l'attention, il se fait voir, mais il fait aussi voir le reste, tel un indicateur à la surface des choses. Il ne capitalise par le sens mais il indique le sens : il est un *monstre*, puisqu'il montre.⁴

C'est d'abord un signe linguistique, une apparition en texte, en deux dimensions, qui projette des possibles en trois dimensions. Ainsi, dans l'étude du personnage de théâtre, il faut toujours prendre en considération cette double manifestation textuelle et scénique et l'on aura à s'interroger notamment sur les potentialités scéniques ouvertes par le personnage en texte et sur la façon dont les dramaturges programment des effets de présence :

Lorsque le dramaturge crée un personnage, il travaille avant tout à rendre sensible une présence, ce que nous avons appelé dans les pages qui précèdent, *l'être-là* ou encore *l'espace ludique* du personnage, puisque, rappelons-le, il lui est impossible, contrairement au romancier, de prendre la parole à titre de narrateur pour nous dire *qui est* le personnage.⁵

En outre, le personnage étant le support d'un monde fictionnel, on peut interroger le rapport au monde réel qui est installé à travers lui, en somme, se poser la question d'un référent ou non possible dans le réel. Dans la fabrique du personnage intervient donc à différents degrés la construction d'une référence qui peut aller d'un référent connu (le personnage historique ou le personnage intertextuel) à un refus de toute référence. Ainsi, le lien entre le texte et le hors-texte, entre le texte et la société dans laquelle il est produit, peut entrer dans une analyse du personnage, surtout dans le cadre d'une analyse génétique qui tient compte du contexte de production d'une œuvre et de ses étapes de création. « Ce hors-texte est à la fois un préalable à quoi ils se réfèrent (et qui autorisera leur lisibilité) et, symétriquement, le lieu de l'expérience du lecteur⁶ ». En effet, le personnage est bien une représentation mentale qui n'existe pas en dehors des esprits qui la conçoivent « tantôt en

³ Jean-Pierre RYNGAERT, *Écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 212.

⁴ Monique MARTINEZ THOMAS (dir.), *La notation informatique du personnage théâtral*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2010, p. 155.

⁵ Georges ZARAGOZA, *Le personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 165.

⁶ Christine MONTALBETTI, *Le personnage*, Paris, Garnier Flammarion, 2003, p. 63.

consonance avec la mémoire de son public, tantôt relié à l'imaginaire social, tantôt en liaison avec instances fondatrices de l'inconscient collectif⁷ ».

L'approche du personnage de fiction implique aussi de comprendre en quel sens utiliser le terme « création » car le dramaturge crée son personnage sans pour autant « accroître la population mondiale⁸ » et le personnage est donc le révélateur des modalités de l'activité créatrice d'un auteur, une activité hybride ou « monstrueuse » comme la définit le dramaturge grec Dimitris Dimitriadis :

Créer de l'humain par la voie contre-nature qu'est l'art de la poésie dramatique, c'est entrer, presque par effraction, dans un processus de génération qui n'a rien à voir avec la normale mais qui pourtant n'en est pas moins générateur d'une humanité de second degré, une espèce d'humanité où se conjuguent le charnel et l'intemporel, le palpable et l'intouchable, le mortel et l'incorrupible, tout en étant absolument inventée, poétique : manufacturée. [...] Accouchement monstrueux.⁹

Le lien entre la voix de l'auteur dramatique et les voix fictives de ses personnages sera au centre de notre recherche. Plusieurs auteurs dramatiques soulignent d'ailleurs le lien intime entre leur moi et les personnages qu'ils créent qui sont autant de possibles émanant d'eux-mêmes, de multiples en lien avec leur propre subjectivité et leur vision de l'humanité. Or, dans notre corpus, nous verrons à quel point cette négociation entre la voix de l'auteur dramatique et celle de ses autres (fictifs ou réels) est essentielle.

On peut se référer à ce propos à ce que le dramaturge Dimitris Dimitriadis dit de son rapport à l'écriture. Cet auteur s'intéresse beaucoup à la question de la présence humaine vivante au théâtre. Il interroge la création même du personnage théâtral en se demandant ce qu'est véritablement un être humain sur scène et va même jusqu'à interroger la nature de l'être humain, la créature que produit l'auteur dramatique. Pour lui, l'auteur dramatique invente des personnages avec ce qu'il connaît déjà, mais il y a nécessairement dans l'écriture l'occasion de réinventer aussi à loisir l'être humain. La fonction du créateur est alors pour Dimitriadis celle de recréer et révéler l'être humain. Et en même temps, cet auteur se définit comme un non-être, qui donne naissance à une multiplicité d'êtres possibles. Il insiste même sur le fait que l'auteur doit nécessairement être inexistant pour pouvoir créer de l'humain, inexistence supposée que nous aurons à interroger voire à remettre en question dans notre corpus :

Néanmoins, et malgré l'état de totale inexistence qui est le mien, il y a un moyen, appartenant à cette même inexistence, pour se créer un moi, et pas un seul, pour

⁷ Robert ABIRACHED, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1994, p. 42.

⁸ Christine MONTALBETTI, *op.cit.*, p. 45.

⁹ Dimitris DIMITRIADIS, *Le Théâtre en écrit*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2009, p. 22.

s'en créer plusieurs, des moi multiples mais qui sont des autres et qui restent des autres, des autres qui sont des moi qui appartiennent à ce néant que je suis et qui les a créés.

On est au cœur du sujet : écrire pour le théâtre présuppose une totale inexistence, une prédisposition génétique de celui qui écrit pour le théâtre à l'absence existentielle, consciente et éprouvée. Un auteur dramatique est une personne qui ne s'appartient pas, un personnage qui n'est constitué de personne, une non-personne, tout le contraire de la personnalité, un vide absolument disponible et prêt à être rempli par l'apparition de ces moi différents qui vont, d'une façon ou d'une autre, selon les époques, surgir de son vide même, car ils sont ses propres génitures¹⁰.

Nous aurons à interroger *l'ethos* que nos auteurs construisent, en particulier dans l'élaboration de leurs textes et dans la conception de leurs personnages, mais aussi dans le travail d'effacement-révélation qu'ils opèrent sur leur voix.

2. Les voix de la création

Notre travail portera donc sur les pratiques d'écriture du personnage en s'attachant à proposer d'abord des modèles d'écriture dans le théâtre québécois, ainsi qu'une typologie des personnages présents dans les dramaturgies des années 2000, pour entrer ensuite concrètement dans leur fabrique, par l'analyse de dossiers génétiques.

Pour sa partie textuelle, « le personnage théâtral est un être de papier en attente d'incarnation, la question de son apparence (contrairement à un roman) reste ouverte »¹¹. Il y a alors un nécessaire inachèvement dans la forme textuelle du personnage, de façon à permettre des naissances et renaissances scéniques. De plus, le texte de théâtre doit programmer un passage de ses êtres d'un plan en deux dimensions (la page) à un plan en trois dimensions (la scène) et cela suppose un processus d'écriture spécifique. Enfin, dans le théâtre défini comme intercommunication entre un auteur, un metteur en scène, des acteurs et des spectateurs, le personnage apparaît comme un point nodal, un *médium*, dont la présence ou l'absence modifie en profondeur le caractère de cette intercommunication.

Il faut ajouter à cela que le théâtre contemporain est par définition à géométrie variable et que même la définition « d'art à deux temps » où le premier temps serait celui de l'écriture et le second, celui de la mise en scène, est désormais caduque. Joseph Danan a d'ailleurs récemment parlé dans le cadre de journée d'études consacrée aux « Nouveaux modes de productions du [texte] de théâtre¹² » d'un « art à mille temps » où les allers-retours entre écriture dramatique et plateau seraient nombreux et de natures très diverses. L'écriture du

¹⁰ *Ibidem*, p.19.

¹¹ Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales, 2006, p. 47.

¹² Journées d'études organisées à l'Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle les 14 et 15 mars 2014.

personnage est donc elle aussi à plusieurs temps de sorte que le personnage lui-même prend mille et un visages selon les contextes de création.

Or, les études qui portent sur le personnage dans le théâtre contemporain ont souvent pris la forme d'une analyse dramaturgique des personnages dans les textes (définis comme des figures ou des voix), mais elles n'ont jamais vraiment posé la question du processus d'écriture de ce nouveau type de personnage. Néanmoins, elles nous serviront de fondement théorique, en particulier dans la première partie constituée d'analyses dramaturgiques du personnel dramatique du théâtre québécois des années 2000.

C'est le cas par exemple de l'ouvrage *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*¹³ de Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert qui nous sert de référence parce qu'il donne une méthodologie pour analyser les personnages dans le théâtre contemporain et parle d'un « effet-figure » en détournant le titre d'un célèbre ouvrage de critique littéraire Vincent Jouve sur le personnage de roman¹⁴.

De la même façon, on peut citer l'ouvrage plus récent de Sandrine Le Pors, *Le Théâtre des voix, à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*¹⁵, qui analyse l'énonciation dans le théâtre contemporain et notamment les effets récurrents de polyphonie et de choralité qui créent des personnages sans corps et/ou vocalement démultipliés et qui nous sert de point d'appui pour parler de fabrique des voix et d'une « rhapsodie » de plus en plus assumée dans notre corpus :

Reste que, dans la perspective de l'analyse du texte de théâtre, la démarche la plus commune est d'avoir recours au concept de voix par un usage métaphorique ou symbolique. La voix désigne alors le sujet de l'énonciation ou de la parole. [...] Cette approche nous renvoie aux travaux sur le dialogisme, la polyphonie et l'intertextualité mais aussi, plus récemment, aux travaux de Jean-Pierre Sarrazac sur le « devenir rhapsodique » du drame qui, évoquant et creusant la notion de polyphonie, signale la présence de voix multiples au sein d'une voix unique tenue parce qu'il appelle la voix du « rhapsode ». Ce « devenir rhapsodique » correspond à une dynamique d'écriture, antérieure à la tragédie grecque et à la spécialisation des formes selon les modes épique, lyrique et dramatique. S'affranchissant d'une vision szondiennne selon laquelle le théâtre épique figurerait le dépassement dialectique du théâtre dramatique, Sarrazac, en annonçant un « devenir rhapsodique » du drame, compare l'auteur dramatique, dans ses pratiques, à la figure du rhapsode antique, cousant ensemble les différentes formes existantes ou une sorte de patchwork [...]. Le statut hybride – Sarrazac dit aussi « monstrueux » - définit la rhapsodisation et dans cette configuration, la voix du rhapsode s'intercale ou s'immisce dans l'ensemble du tissu textuel de la pièce : soit en

¹³ Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *op.cit.*

¹⁴ Vincent JOUVE, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, « Écriture », 2001.

¹⁵ Sandrine LE PORS, *Le théâtre des voix, à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2011.

chevauchant les voix des personnages, soit plus implicitement, en tant que monteur ou qu' « opérateur » au sens mallarméen.¹⁶

Cette question de l'adéquation entre le corps et la voix dans l'écriture du personnage du théâtre contemporain, et notamment l'idée de « dramaturgies marionnettiques », que continuent de développer Julie Sermon et Sandrine Le Pors sera au centre de notre réflexion puisque les rapports corps/voix dans notre corpus sont cruciaux, notamment autour du motif récurrent de la ventriloquie, sur lequel nous reviendrons longuement dans la dernière partie. Cependant, ces études sont essentiellement centrées sur des dramaturgies européennes voire françaises et n'abordent pas ou peu le corpus du théâtre québécois contemporain (Julie Sermon étudie seulement la pièce *Celle-là* de l'auteur québécois Daniel Danis, auteur appartenant à notre corpus).

Nous aurons donc à étudier, dans un corpus uniquement québécois, les spécificités d'un personnage, qui, comme dans le reste du théâtre contemporain, est totalement reconfiguré, en particulier dans ce qu'il dit de la place de l'auteur :

Contrairement à un ensemble de textes où les personnages ont perdu une partie de leurs qualités, et où nous avons constaté leur « amaigrissement », une autre tendance, moins souvent commentée et plus récente, voit donc leurs caractéristiques s'enrichir de nouvelles fonctions, qui échappent aux lois de la *mimesis*. [...] Elles se fondent surtout sur l'évolution de la place de l'auteur et sur la nature des liens qui l'unissent au personnage, en interrogeant la façon dont les dramaturgies racontent. [...] le personnage n'est plus tenu d'imiter, sauf par intermittence ou comme distraitement, puisque c'est un acquis de l'histoire du théâtre. Il n'est pas davantage cadré par les limites de l'action. Jouissant de pouvoirs étendus, il se construit en s'énonçant, énonce sa construction et prend de l'avance sur ce qu'il a à raconter. Dans tous les cas, il sort du cadre de l'élaboration vraisemblable d'un caractère, et, au lieu d'en être diminué, comme on l'a souvent avancé, il subit une métamorphose qui élargit ses fonctions. Il est moins agent de l'action que narrateur, témoin et juge de celle-ci.¹⁷

Si l'on suit les analyses d'Yves Jubinville dans son article « Le partage des voix : approche génétique de la langue dans les dramaturgies contemporaines », on peut dire que toute écriture dramatique, contrairement à l'écriture romanesque qui peut jouer sur la voix du narrateur et celle de l'écrivain, suppose l'abandon par l'auteur de sa voix au profit d'autres voix, celles des personnages. D'une certaine façon, ces personnages vont être des protecteurs

¹⁶ *Ibidem*, p. 23.

¹⁷ Jean-Pierre RYNGAERT, « Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique », *L'Annuaire théâtral*, n°43-44, Printemps-Automne 2008, p. 111.

autant que des porte-parole du dramaturge mais tout cela, en parlant et en agissant, en somme, en étant des « entreparleurs¹⁸ ».

En effet, se pose alors pour l'auteur la délicate question de sa présence dans le texte et sur scène : doit-il s'effacer devant les voix des êtres qu'il a créés ou devenir l'omniprésence implicite derrière chaque personnage? Les êtres dramatiques doivent-ils être réduits à ne porter chacun qu'une partie du discours de l'auteur, tel un monologue diffracté en polyphonie ou doivent-ils être porteurs de contrepoints possibles à la pensée profonde du dramaturge pour créer de *l'agôn* propice au théâtre? En tout cas, le dialogue est détourné dans les dramaturgies contemporaines et l'on peut parler avec Jean-Pierre Sarrazac de « polylogues », comme le rappelle Flore Garcin-Marrou :

Cette « redialogisation du drame » passe par la mise en scène d'un « dialogue autre », d'un nouveau type : l'insularité des personnages ne permet pas le dialogue à deux voix, mais une polyphonie pouvant prendre la forme d'une coexistence de soliloques, dits ou tus, entrecoupés de longs silences. À l'intérieur d'un même soliloque, une pluralité de voix peut se faire entendre dans l'impersonnage qui, dans sa solitude peuplée, profère une parole solitaire, à plusieurs voix : ce que J.-P. Sarrazac identifie comme le « polylogue ». Le monologue est dialogique en ce qu'il est une rencontre plus intense avec l'Autre, une relation plus intense au monde, lorsqu'il n'est pas seulement relégué à sa fonction traditionnelle d'instant de décision. Si bien que des pièces contemporaines présentent des successions de monologues non joints, qui n'en demeurent pas moins dialogiques.¹⁹

Pour le dramaturge surgit clairement la question d'une séparation entre sa parole qui sera portée par des corps en scène (les acteurs) et son véritable corps qui sera ou non (et c'est là qu'on peut voir une volonté d'omniprésence dans le processus de création chez Tremblay et Danis) présent sur scène. C'est ce parcours de la voix (de l'auteur à ses personnages) qui guidera les analyses génétiques de la seconde partie de notre travail dans lesquelles nous remonterons à la « vocalité originelle » du texte, décrite notamment par Michel Bernard :

Un texte théâtral était, est toujours hanté par la vocalité originelle qui sous-tend son écriture et qu'un metteur en scène se doit de dévoiler, si possible, la structure et le fonctionnement de ce vecteur corporel essentiel. [...] Ainsi nous sommes en droit de penser que la matrice vocale parcourt la totalité du processus de création théâtrale en se réfractant de différentes façons ou sous des avatars distincts. Autrement dit, le théâtre est, selon moi, le déploiement, la démultiplication et la transmutation de diverses formes vocales, depuis celle de l'auteur du texte jusqu'à celles des acteurs qui l'actualisent et des spectateurs qui les perçoivent, en passant par celles du texte lui-même.²⁰

¹⁸ Yves JUBINVILLE, « Le partage des voix : approche génétique de la langue dans les dramaturgies québécoises contemporaines », *Études françaises*, Volume 43, numéro 1, 2007, p. 101.

¹⁹ Flore GARCIN-MARROU, « Le drame émancipé », *Acta Fabula*, novembre-décembre 2012, volume 13, numéro 9, <http://www.fabula.org/revue/document7404.php>, consulté le 3 janvier 2014.

²⁰ Michel BERNARD, « Voix de l'auteur, voix de l'acteur », in « Entre deux, du théâtral et du performatif », *Théâtre/Public*, n°205, Genevilliers, juillet-septembre 2012, p. 36.

Dans notre travail, c'est aussi la figure de l'auteur dramatique qui sera questionnée de manière générale et il s'agira à travers l'étude de l'écriture du personnage chez plusieurs dramaturges d'analyser les évolutions et développements des pratiques même de l'auteur dramatique au sein de contextes de création où la multiplicité des interlocuteurs est accrue et où l'auteur doit s'inventer une place, proposer un *ethos* singulier :

On est toujours tenté de réduire le nœud à un des anneaux : la *personne*, pour l'histoire littéraire, qu'elle soit sociologisante ou psychologisante, *l'écrivain*, pour les recherches sur les institutions littéraires, *l'inscripteur*, pour les adeptes de l'œuvre ou du texte à l'exception de tout. [...] L'« identité » créatrice, par quelque biais qu'on la prenne, ne se ramène donc pas à une position, une substance ou un support.²¹

Or, la notion d'*ethos* permet d'articuler corps et discours : l'instance subjective qui se manifeste à travers le discours ne s'y laisse pas concevoir seulement comme un statut, mais comme une voix, associée à la représentation d'un « corps énonçant » historiquement spécifié.²²

II ENTRER DANS L'ATELIER DES AUTEURS : UN CORPUS, UNE METHODE

1. Choix du corpus primaire

1.1 Critères dramaturgiques pour un panel d'auteurs

1.1.1 Diversité des formations et des générations d'auteurs

Notre corpus primaire se compose de pièces de cinq auteurs de différentes générations. Ce sont, pour les premiers, des auteurs qui ont commencé à écrire dans les années 1980 et qui ont été qualifiés d'auteurs de l'intime car ils se sont inscrits contre la vague des créations collectives des années 1970 ou en marge d'elle. Ainsi, nous nous intéresserons aux œuvres récentes de Larry Tremblay et Normand Charette qui poursuivent tous les deux un travail commencé dans les années 1980 autour de la fragmentation du sujet (*Le Ventriloque*²³), de la mort (*Stabat Mater II*²⁴, *Ce qui meurt en dernier*²⁵), de la métathéâtralité et du jeu (*Le Petit Köchel*²⁶, *Abraham Lincoln va au théâtre*²⁷). Ces deux auteurs font partie du paysage de la dramaturgie québécoise contemporaine que dessine Marie-Christine Lesage dans un article qui vise à retenir ce qui est le plus intéressant dans ce théâtre :

²¹ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 108.

²² *Ibidem*, p. 207.

²³ Larry TREMBLAY, *Le Ventriloque*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2003 [2001].

²⁴ Normand CHAURETTE, *Stabat Mater II*, Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud, 1999.

²⁵ Normand CHAURETTE, *Ce qui meurt en dernier*, Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud, 2010.

²⁶ Normand CHAURETTE, *Le petit Köchel*, Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud, 2000.

²⁷ Larry TREMBLAY, *Abraham Lincoln va au théâtre*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2008.

Normand Charette, pionnier de cette nouvelle dramaturgie avec, entre autres pièces, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1981), est depuis devenu un des auteurs majeurs du Québec. [...] Son écriture est caractérisée par une littéarité performative, car il recourt à une langue soutenue, poétique, raffinée qu'il inscrit dans une architecture dramatique complexe exigeant d'être jouée comme une partition rythmique et musicale. Cette caractéristique va s'accroître dans ses créations subséquentes, ainsi que l'indiquent leur titre : *Le petit Köchel* (2000), *Stabat Mater I et II* (1997-99).

Larry Tremblay, une autre figure marquante dans ce tableau de la dramaturgie québécoise contemporaine, est un auteur atypique qui a, c'est le moins qu'on puisse dire, le sens de la forme : il écrit des partitions pour des corps et des voix où prime une théâtralité fondée sur le double, le masque, les emboîtements complexes de multiples niveaux dramatiques et le simulacre. [...] Avec *Le Ventriloque* (2001) puis *Abraham Lincoln va au théâtre* (2008), Larry Tremblay déploie toutes les ressources de son inventivité pour créer des machines textuelles complexes, où un personnage en cache toujours plusieurs autres et où l'enchaînement de multiples récits donne lieu à des formes labyrinthiques composées avec art, qui au final paraissent interroger les origines du geste créateur²⁸.

Nous travaillerons aussi sur l'œuvre de deux auteurs qui ont commencé à écrire dans les années 1990 (Daniel Danis, François Godin), une période peu propice à l'écriture dramatique, car le milieu théâtral québécois peinait alors à trouver des metteurs en scène prêts à se lancer dans la création de nouveaux textes. Ces derniers se sont donc fait une place dans le début des années 2000 surtout, années qui ont vu éclore de nombreux nouveaux auteurs, et parmi eux, Étienne Lepage, qui entrera aussi dans notre corpus. Nous analyserons plusieurs œuvres de Daniel Danis qui, lui, se situe dans une recherche poétique qui a souvent pris la forme du théâtre-récit. Ce dernier propose de nouvelles formes épiques (*e [un roman-dit]*²⁹) en mettant en scène des personnages dédoublés, démultipliés, et interroge le rapport de l'individu à la communauté autour de paraboles scéniques (*La Trilogie des flous, Mille Anonymes*³⁰) :

Tant par la forme que par la langue hautement poétique de ses œuvres, la dramaturgie de Danis est d'abord apparue comme un ovni dans le paysage théâtral québécois, ouvrant sur un réalisme poétique voire magique et incantatoire tout à fait inusité. Il demeure aujourd'hui une des voix fortes de la dramaturgie québécoise, qui continue de créer des œuvres repoussant les frontières des rapports entre drame et narration (voir sa pièce *e [un roman dit]* (2005)), tout en auscultant avec sensibilité les zones troubles d'un monde où règne une dureté qui étouffe les possibles du rêve (lire ses pièces pour la jeunesse *Kiwi* (2007), et *Bled* (2009)).³¹

²⁸ Marie-Christine LESAGE, « La dramaturgie québécoise contemporaine : Petits instantanés d'un paysage en pleine transformation », *Pausa*, n°32, 2010, p. 2.

²⁹ Daniel DANIS, *e [un roman dit]*, Paris, L'Arche, 2005.

³⁰ Daniel DANIS, *La Trilogie des flous [comprenant Mille Anonymes et Ayiti tètè frajil ou L'île saline]*, Paris, L'Arche, 2010.

³¹ Marie-Christine LESAGE, *op.cit.*, p. 3.

Le travail de François Godin, lui, se concentre sur la recherche d'une langue singulière dans laquelle les personnages peuvent évoluer, c'est le cas notamment dans *Louisiane Nord*³². Étienne Lepage, enfin, met en scène des anonymes, des personnages ordinaires, dépourvus d'intériorité ou exposant au contraire une intériorité superficielle (*Rouge Gueule*³³) et pour lesquels le dialogue avec l'autre semble impossible si ce n'est par exemple sur le mode de l'échange commercial (*L'Enclos de l'éléphant*³⁴).

Le choix des auteurs que nous faisons vise à explorer une multiplicité de façons d'écrire qui proviennent de formations très différentes. Ainsi, Normand Chaurette a suivi des études de littérature et une de ses activités est la traduction d'œuvres anglophones en français. Il entretient donc un rapport très fort à la précision de la langue, à sa musicalité, et une forme de méfiance vis-à-vis du théâtre. Il semble à chaque pièce remettre en scène une histoire littéraire, puisque ses personnages sont souvent issus d'un personnel déjà présent dans la littérature. C'est donc l'intertextualité qui sert souvent de moteur à Chaurette, voire une intratextualité, puisqu'il s'amuse à créer des réseaux de références entre ses différentes pièces. De plus, depuis la fin des années 1990, son travail d'écriture s'inscrit dans une collaboration étroite avec le metteur en scène Denis Marleau qui tient donc une grande place dans le processus d'écriture des pièces.

Larry Tremblay, lui, a d'abord suivi une formation d'acteur et il a été longtemps pédagogue en jeu à l'UQAM. C'est ce qui fait que le corps est souvent au fondement de son écriture, une écriture très physique qui met en scène des personnages aux prises avec un trouble identitaire qui peut être lié à une inadéquation entre leur voix et leur corps. Ce rapport entre corps et écriture va même très loin puisque Tremblay applique sa théorie du jeu de l'acteur, « l'anatomie ludique », qui consiste à jouer un personnage à partir de l'énergie d'une partie de son corps en particulier, à sa pratique de l'écriture dramatique. En effet, chaque personnage trouverait naissance dans un lieu précis du corps du dramaturge.

François Godin a aussi suivi une formation d'acteur et la question de l'incidence de son métier d'acteur sur sa pratique d'auteur est un élément qui l'intéresse et sur lequel il émet aussi des doutes. Pour lui, on n'est pas un meilleur auteur de théâtre parce qu'on est acteur, et d'ailleurs, tout auteur a une capacité particulière à entendre les textes dans sa tête sans pour autant avoir une formation en jeu. De plus, François Godin travaille souvent en doublage de

³² François GODIN, *Louisiane Nord*, Montréal, Leméac, 2004.

³³ Étienne LEPAGE, *Rouge Gueule*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2009.

³⁴ Étienne LEPAGE, *L'enclos de l'éléphant*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2011.

sorte que son intérêt est toujours celui d'entendre le texte, de déceler la singularité d'une langue.

Daniel Danis vient, pour sa part, des arts visuels, et c'est ce qui lui donne un rapport privilégié à la scène, puisqu'il met souvent en scène ses pièces et focalise son travail sur la production d'images saisissantes pour le spectateur, ce qui est visible aussi dans ses pratiques d'écriture qui mélangent récits de rêves spectaculaires, croquis de personnages ou de décor et écriture poétique.

Enfin, Étienne Lepage a suivi la formation en écriture dramatique de l'École nationale de théâtre, ce qui lui a permis de développer son écriture à travers des exercices variés et toujours en rapport avec d'autres collaborateurs artistiques, acteurs, metteurs en scène, scénographes. De plus, c'est un auteur jeune, qui tient une place particulière dans notre corpus car il n'a pas encore constitué ce qu'on pourrait appeler une œuvre et n'est pas encore reconnu comme les autres dramaturges qui nous intéressent. Mais ses pratiques d'écriture, excroissances de ses travaux à l'École nationale, témoignent des nouvelles tendances de l'écriture dramatique et offrent des dossiers génétiques singuliers car entièrement informatiques où se côtoient monologues à peine retouchés, échanges de courriels avec les collaborateurs artistiques et recherches documentaires issues du *web*.

1.1.2 Unité du corpus : persistance du personnage

Malgré la grande diversité de ce corpus, nous avons mis en place des critères de sélection des auteurs. Il s'agit tout d'abord d'auteurs qui n'écrivent pas à proprement parler à partir de la scène, mais qui entretiennent cependant un lien avec elle sur le mode de l'aller-retour et souvent dans le cadre d'une collaboration privilégiée avec un metteur en scène. Cette collaboration peut être de plusieurs types : l'exclusivité comme c'est le cas de Normand Charette avec Denis Marleau ses dernières années, la collaboration ponctuelle, avec ses difficultés particulières, comme c'est le cas de Daniel Danis avec Alain Françon, ou encore le compagnonnage comme c'est le cas de Larry Tremblay avec Claude Poissant. On peut d'ailleurs noter que le metteur en scène Claude Poissant relie plusieurs pièces de notre corpus dont il a proposé la création : *Louisiane Nord* de François Godin, *Rouge Gueule* d'Étienne Lepage et *Le Ventriloque et Abraham Lincoln va au théâtre* de Larry Tremblay.

Nous parlerons un peu des démarches très intéressantes de Marie Brassard ou encore d'Evelyne de la Chenelière qui peuvent être davantage qualifiées d'écrivains scéniques et qui prendront place dans le premier et le dernier chapitre qui s'offrent davantage comme des

panoramas des dramaturgies québécoises. Nous pourrions d'ailleurs les relier ponctuellement à certaines pratiques des auteurs de notre corpus primaire. Ainsi Marie Brassard, dans le travail qu'elle fait autour de la poésie scénique et du solo polyphonique est à mettre en lien avec l'œuvre de Daniel Danis, notamment avec ses spectacles les plus récents qui tendent vers le solo performatif. Evelyne de la Chenelière, pour sa part, développe des thématiques (l'être médiatique et médiatisé) et des pratiques (l'intertextualité pour sa toute dernière pièce *La Chair et autres fragments de l'amour*) que l'on pourra rapprocher du travail d'Étienne Lepage ou de Larry Tremblay.

Le travail de Wajdi Mouawad ne fera pas non plus partie de notre corpus primaire, malgré sa visibilité internationale, puisque d'une part, il s'est souvent présenté comme un écrivain scénique, inventant à partir d'expérimentations du plateau, notamment pour sa tétralogie *Le Sang des promesses* et son solo *Seuls*, et d'autre part, parce qu'il propose une écriture du personnage particulière qui trouve notamment son modèle chez les tragiques antiques. Il trouvera cependant une place dans le dernier chapitre puisque son spectacle *Seuls* rejoint nos interrogations sur le rapport entre la voix de l'auteur et les voix de ses personnages et la mise en scène du moi de l'auteur.

Le deuxième critère dramaturgique, essentiel, qui a compté dans le choix des auteurs du corpus est à la fois une persistance du personnage, que Marie-Aude Hemmerlé désigne comme une spécificité du théâtre québécois par rapport à un théâtre européen qui n'a de cesse de miner cette entité, et la proposition d'une écriture singulière du personnage qui s'éloigne à la fois du modèle psychologique réaliste américain et du modèle européen du personnage-figure.

Ainsi, nous avons choisi un corpus qui construit une dramaturgie d'êtres déterritorialisés, profondément inscrits dans le temps présent de la fiction, mais sans lien avec un passé, une origine ou un passif qui pourraient aider le lecteur-spectateur à leur construire une psychologie. Les personnages de notre corpus sont la plupart du temps décontextualisés et s'inscrivent dans un *hic et nunc* qui remet en question la possibilité de déceler pour eux un univers de référentialité autre que la fiction dramatique elle-même.

La mort et les présences fantomatiques ont par exemple une grande place dans l'œuvre de Normand Chaurette qui met souvent en scène des êtres déjà disparus. Chaurette interroge en fait sans cesse les pouvoirs démiurgiques de la fiction dramatique et c'est en cela que son œuvre est riche pour une réflexion sur la création d'êtres dramatiques. Larry Tremblay se joue de nous en proposant toujours une liste problématique de personnages pour ensuite complexifier son personnel dramatique dans une fiction à étages et il travaille sur

l'inadéquation entre la voix et le corps et l'impossibilité d'accéder à une identité-source pour ces personnages qui sont emportés dans un mécanisme de renaissances successives. Daniel Danis propose toujours une mise au monde dans ses pièces. Il entretient aussi un lien privilégié à la culture autochtone et l'histoire de ses pièces prend souvent place dans un univers merveilleux où les personnages sont à la recherche de leurs origines, une « terre-mère » toujours disparue et à retrouver et qu'ils s'inventent au fur et à mesure de la fiction. Les personnages de François Godin sont profondément des apatrides, errants dans un espace-temps diffus, qui est toujours menacé de disparaître. Ils n'ont pas de repère stable et n'appartiennent donc à aucun territoire, ce qui trouble leur identité. Enfin, Étienne Lepage propose des « hommes sans qualité », qui peuvent paraître interchangeables et qui exposent une forme de superficialité en lien avec une société globalisée et médiatique qui fait d'eux des êtres parlés.

1.2 Choix des œuvres et exemplarité

Le choix des œuvres tient à la volonté de travailler sur les années 2000, période où la scène a beaucoup changé, afin de comprendre comment les auteurs dramatiques écrivent dans une société globalisée et dans un nouveau contexte de production particulièrement interdisciplinaire. Il s'agit à partir de là de proposer un panorama des pratiques d'écriture dramatique, en particulier autour des pôles de la langue, du corps, de l'intertexte et de la scène qui structurent le personnage.

Ainsi, nous avons tout d'abord retenu les deux pièces de Normand Chaurette, *Le Petit Köchel* et *Ce qui meurt en dernier*, qui ont été écrites à dix ans d'intervalle. Cet intervalle nous permet d'analyser les changements dans la pratique d'écriture de Normand Chaurette, mais toujours dans le cadre d'une très étroite collaboration avec le metteur en scène Denis Marleau. Chaurette propose une pratique d'écriture intéressante, car elle puise très fortement dans une culture littéraire et en même temps ouvre sur une scène concrète, celle de Denis Marleau. De plus, les processus d'écriture des deux pièces montrent la naissance concrète d'une théâtralité, car les premières versions se présentent sous la forme de textes peu dialogués et donc, dont la théâtralité, et en particulier celle des personnages, reste à construire. En effet, *Le Petit Köchel* trouve sa source dans un autre texte, *Les Conférencières*, qui avait été présenté en lecture publique en 1998 et qui proposait la rencontre de personnages logorrhéiques. La forme était alors celle d'une succession de longs discours argumentatifs qui laissaient une part infime au dialogue. De la même façon, dix ans plus tard, Chaurette, qui ne

veut plus écrire du théâtre, propose un texte à Denis Marleau qui se présente sous la forme d'un court récit *a priori* non théâtral qui donnera finalement naissance à la pièce *Ce qui meurt en dernier* qui conserve d'ailleurs une forme essentiellement narrative. L'auteur a déposé ses carnets de travail et premières versions aux Archives du Canada pour *Le Petit Köchel* et nous disposons de plusieurs versions de *Ce qui meurt en dernier* obtenues auprès de la compagnie Ubu qui a créé le texte et qui conserve aussi plusieurs versions des *Conférencières*.

Larry Tremblay propose une autre pratique d'écriture qui est intéressante, car, contrairement à celle de Chaurette par exemple, elle puise dans le corps de l'acteur. Larry Tremblay écrit à partir de son corps et même de certaines parties de son corps puisqu'il a développé une méthode d'écriture qui se fonde sur ce qu'il a appelé l'« anatomie ludique ». Il a d'abord proposé cette méthode aux acteurs à qui il enseignait à l'UQÀM. Il s'agissait de déconstruire la globalité de son corps pour jouer chaque personnage avec une partie de son corps en particulier. De la même façon, Tremblay parle de ses textes en termes de « texte-ventre », « texte-bouche », « texte-sexe », pour montrer à quel point chaque texte trouve son origine dans une partie de son corps. L'écriture dramatique pour lui est intimement liée au jeu et c'est pour cela que nous avons choisi tout d'abord de travailler sur *Le Ventriloque* qui trouve sa source dans un atelier de jeu que Tremblay a réalisé lui-même et qui lui a servi de base pour l'écriture, une écriture qui s'est alors démultipliée pour proposer des personnages poupées russes pris dans un emboîtement vertigineux de fictions. C'est cette pratique de la démultiplication qui nous intéresse, du corps de l'auteur-acteur à une dramaturgie infiniment complexe que l'on retrouve aussi dans la deuxième pièce que nous avons choisie : *Abraham Lincoln va au théâtre*. Cette pièce propose un processus d'écriture sur une très longue période, une douzaine d'années et montre aussi le passage d'une dramaturgie de l'intime à une dramaturgie qui cherche à embrasser une totalité notamment en réutilisant des personnages symboliques de la culture américaine : Laurel, Hardy et Abraham Lincoln. Larry Tremblay a fourni lui-même les dossiers génétiques entiers du *Ventriloque* et d'*Abraham Lincoln va au théâtre* à Yves Jubinville, dans le cadre du projet de recherche autour de la génétique théâtrale des textes contemporains que mène ce dernier.

Daniel Danis, pour sa part, qui écrit aussi à partir de lui-même, mais davantage à partir de ses visions, de ses rêves (qu'il prend soin de noter scrupuleusement et qui constituent la source de la plupart de ses pièces), nous a donné accès aux dossiers génétiques de la plupart de ses œuvres. Nous avons fait le choix de travailler sur celui de *e [un roman-dit]* car il propose un trajet d'écriture très riche, que l'on peut rapprocher de la pratique de Larry Tremblay dans la mesure où l'écriture de la pièce commence par le projet d'un solo pour un

acteur en particulier, Clovis Cornillac, et que ce projet grossit, se déploie sur plusieurs années qui font éclater le solo à cause d'une polyphonie grandissante et qui aboutiront à une forme épique au nombre démesuré de personnages. Or, cette oscillation entre le solo et l'épopée autour de la polyphonie est exemplaire de tout un pan de la dramaturgie québécoise.

François Godin a confié à Yves Jubinville les manuscrits de sa pièce *Louisiane Nord*. Or, le processus d'écriture de cette pièce est aussi exemplaire dans la mesure où il montre un auteur, François Godin, qui applique, en premier lieu, toutes les méthodes d'écriture qu'il a pu apprendre (notamment l'invention d'une structure dramatique précise, le développement d'une psychologie de personnages) et qui, petit à petit, à travers un travail de plus en plus envahissant sur la langue des personnages, quitte cette méthode d'écriture qu'il juge inféconde pour proposer une langue originale, dans laquelle vont habiter les personnages qui n'ont plus alors de réel territoire. Or cette trajectoire est symbolique de celle que le théâtre québécois a pu suivre dans son ensemble, quittant peu à peu une forme dramaturgique réaliste pour aller vers ce que Marie-Christine Lesage nomme un « réalisme distancié » et qui définit d'une certaine façon le théâtre québécois des années 2000.

Enfin, Étienne Lepage, propose encore une autre pratique d'écriture qui tend toujours vers le plus de scènes possibles et se fonde sur la volonté de proposer aux collaborateurs artistiques une forme dramatique assez ouverte pour qu'ils puissent y mettre leur empreinte, trace de sa formation à l'École nationale de théâtre pendant laquelle il côtoyait toujours les autres actants du processus dramatique. Nous avons choisi tout d'abord de nous intéresser à *Rouge Gueule* texte pour lequel Étienne Lepage (qui ancre peu sa pratique dans du manuscrit, contrairement aux autres auteurs de notre corpus) a écrit plusieurs monologues, comme autant d'essais d'écriture sans lien entre eux qu'il a confiés au metteur en scène Claude Poissant, chargé de trier, alors que ce dernier était décontenancé par ce qui pour lui, ressemblait fortement à des premiers jets. Pourtant, c'est dans le travail de création scénique de la pièce que cette suite de premiers jets a été placée dans un ordre cohérent pour une mise en scène, un ordre qui intéressait peu Lepage, loin de la volonté de proposer une « pièce bien faite ». Pour *L'Enclos de l'éléphant*, dont Étienne Lepage nous a aussi fourni le dossier génétique, le rapport à la scène est aussi primordial puisqu'à l'inverse, c'est un metteur en scène, Sylvain Bélanger, qui avait proposé un dispositif scénique précis comme point de départ de l'écriture de la pièce. Mais ce qui sera intéressant, c'est de voir les liens entre ce dispositif scénique et l'émancipation de l'écriture de Lepage qui veut justement tendre vers des scènes possibles et non une scène concrète.

Ainsi, notre corpus restreint de pièces et donc de dossiers génétiques nous permettra de dresser, dans la seconde partie, une typologie des pratiques d'écriture du personnage à travers le lien sans cesse renouvelé entre texte et scène et le rapport à la théâtralité de chacun des auteurs.

2. La méthode génétique appliquée au personnage de théâtre : vers des pratiques d'écriture

Nous avons choisi d'utiliser les méthodes de la critique génétique pour analyser l'écriture du personnage dans le théâtre québécois contemporain. En réalité, notre méthode tient de la critique génétique et de la poïétique puisqu'il s'agit d'analyser le processus de création d'une œuvre dans le détail de ses différentes versions et à travers les carnets de travail des auteurs, mais aussi à travers une réflexion sur les pratiques de chacun de nos auteurs en rapport avec un contexte de création et la construction de leur figure auctoriale.

La génétique et la poïétique sont des méthodes qui décrivent toutes les deux l'écriture comme un devenir et comme un faire et s'intéressent aux mécanismes de la création littéraire. La génétique permet d'entrer dans la fabrique du texte au fil de documents souvent encore inexplorés déposés dans des archives publiques ou conservés par l'auteur. La poïétique, elle, discipline récente (même si Paul Valéry dès la fin des années 1930 inventait le terme pour parler de l'étude des conditions de la genèse d'une œuvre d'art) s'intéresse à la relation de l'écrivain à son œuvre en train de se faire.

Il s'agira, quoi qu'il en soit, d'entrer dans l'atelier des dramaturges pour déplier une écriture qui se construit sur le mode du palimpseste :

Le stockage de différents matériaux au cœur de l'atelier donne lieu à une image fréquente, celle de couches sédimentaires qui, pareilles à des couches archéologiques, permettraient de reconstituer l'histoire d'une pratique d'écriture, les différentes étapes de l'élaboration d'un livre. Cette métaphore est d'ailleurs récurrente lorsque les auteurs dramatiques abordent leur pratique d'écriture.³⁵

Ce qui est, de plus, intéressant du point de vue de la méthodologie de recherche, c'est que l'évolution que l'on constate dans le genre théâtral qui abolit une forme de finalité scénique du texte et une temporalité linéaire qui irait du texte à la scène est à rapprocher de

³⁵ Julie VALÉRO, *Entre pratique et poétique : l'espace autobiographique de trois auteurs et metteurs en scène. Journaux et carnets de Didier-Georges Gabily, Jean-Luc Lagarce et Jean-François Peyret*, Thèse de doctorat dirigée par Mme Catherine Naugrette, soutenue le 2 décembre 2009, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, p. 270.

celle qui touche les études génétiques, qui ne considèrent plus seulement le texte imprimé comme finalité aux manuscrits et carnets de travail des auteurs, mais analysent au contraire des allers-retours féconds entre eux. D'ailleurs, les premières études génétiques théâtrales « supposaient la linéarité chronologique du processus, du texte rédigé au texte imprimé et du texte imprimé au texte joué. Linéarité remise en question dès les premières observations d'archives du XX^e siècle³⁶ ».

Pour appréhender les dossiers génétiques des pièces de mon corpus, nous fonderons en partie notre travail sur les écrits méthodologiques d'Almuth Grésillon qui a théorisé la critique génétique. Plusieurs ouvrages permettent de comprendre de quoi il s'agit et dans quel paradigme méthodologique il faut se placer. On peut en citer deux : *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes* paru chez PUF en 1994 et *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques* paru aux éditions du CNRS en 2008.

Ces deux ouvrages visent à expliquer la spécificité des analyses génétiques par rapport aux analyses textuelles. En effet, il s'agit pour cette méthode de s'inscrire en opposition à une position structuraliste qui visait à considérer les textes comme figés et à les analyser en termes de structures, de systèmes fermés détachés d'un auteur. Selon la critique génétique, il faut redonner à la littérature son caractère essentiellement ouvert et dynamique et revenir à l'idée de l'écriture comme faire. La critique génétique s'intéresse aux processus plus qu'aux produits et propose d'analyser des dynamiques de sens à l'œuvre dans la création plutôt que de prendre le texte comme un objet fixe à analyser. Cette vision génétique s'applique donc très bien au genre théâtral qui est nécessairement ouvert et dans un devenir, puisqu'il tend vers une scène qui va s'avérer plurielle et infinie.

On note d'ailleurs qu'Almuth Grésillon a consacré plusieurs de ses articles à la génétique théâtrale, pourtant naissante, pour en montrer les intérêts et les difficultés³⁷. Elle explique le passage complexe de l'espace de la page à celui de la scène qui met en place un continuel aller-retour entre le lisible et le visible et elle se pose la question de l'influence de la scène sur les premiers états d'une pièce. L'auteur a-t-il une scène concrète à l'esprit lorsqu'il écrit une pièce ? Y a-t-il dans les textes dramatiques un appel nécessaire à la scène ?

Il s'agit pour le généticien théâtral de fixer les moments éphémères d'un mouvement et la dynamique d'ensemble qui sous-tend l'acte d'écrire pour le théâtre. L'ouvrage très utile

³⁶ *Genèses théâtrales*, sous la direction de Almuth GRÉSILLON, Marie-Madeleine MERVANT-ROUX et Dominique BUDOR, Paris, CNRS Éditions, Textes et manuscrits, 2010, p. 18.

³⁷ Almuth GRÉSILLON, «La double contrainte: texte et scène dans la genèse théâtrale», <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14206>, consulté le 12 octobre 2012.

de ce point de vue-là est l'ouvrage *Genèses théâtrales*³⁸ publié sous la direction d'Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Dominique Budor qui fait le point sur la génétique théâtrale à travers des études interdisciplinaires et qui traite de différentes époques théâtrales. Il s'agit pour les auteurs de montrer que « le véritable élément permanent n'est pas le texte, c'est le mouvement entre l'écrit et le geste, entre le geste et l'écrit, avant, pendant, après la représentation »³⁹. Ainsi, l'ouvrage revient sur la définition même de la critique génétique qui est précieuse pour nous :

En considérant, sans les hiérarchiser *a priori*, les traces des diverses pratiques, en accordant beaucoup d'attention aux contextes esthétiques, socioculturels, politiques dans lesquels elles s'inscrivent (une entreprise théâtrale, même la plus confidentielle, est un événement social), les chercheurs retrouvent des démarches et des interrogations qui sont depuis longtemps déjà celles des artistes : comment noter, puis transmettre de tels processus de création à la fois intimes et publics?⁴⁰

Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Dominique Budor proposent alors de diviser la critique génétique théâtrale actuelle en deux tendances, qui seraient géographiquement repérables :

À l'ancienne séparation tranchée entre genèse du texte et genèse de la scène se substitue, depuis quelques années, une complémentarité complexe entre une première génétique du théâtre « à la française », ou « européenne » qui explore les processus de création scénique tout en demeurant fortement ancrée dans l'étude des manuscrits, et une autre génétique, qui se fonde exclusivement sur l'étude des répétitions (...) au Canada et dans le monde anglophone.⁴¹

Or, au vu des travaux récents d'une chercheuse française comme Sophie Proust qui travaille sur une forme d'anthropologie des répétitions et d'un chercheur québécois comme Yves Jubinville qui travaille sur une génétique encore très attachée à la production de textes, cette géographie de la recherche en génétique semble arbitraire et doit peut-être laisser place à une division de la critique génétique selon deux modalités qu'ont adoptées les chercheurs ces dernières années.

La première serait à rattacher à la très longue tradition de la philologie, c'est-à-dire la recherche des manuscrits d'un texte qui permettront soit de fixer une version définitive à publier, soit d'enrichir l'analyse d'un texte en proposant une édition savante qui rende compte des variantes présentes dans l'avant-texte. Mais les disciplines de la génétique et de la philologie, si elles ont des liens historiques forts, ne se fixent pas totalement les mêmes buts :

³⁸ *Genèses théâtrales, op.cit.*

³⁹ *Ibidem*, p. 6.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 7.

⁴¹ *Ibid.*, p. 14-15.

Les deux perspectives n'en sont pas moins fondamentalement différentes – ce qui ne signifie pas qu'elles soient mutuellement exclusives. On peut mettre bien des choses sous l'appellation de philologie : on entendra ici par ce mot la « critique textuelle », cette pratique séculaire, voire millénaire, qui consiste à critiquer un texte, à l'examiner pour s'assurer de son authenticité et de sa pureté, à des fins religieuses ou culturelles. Pour dire les choses en deux mots et pour simplifier à l'extrême, la philologie s'intéresse à la *répétition* du texte, tandis que la critique génétique s'intéresse au processus de création, c'est-à-dire à l'*invention* ; l'une vise à établir le texte en le faisant émerger de la foule de ses incarnations accidentelles, alors que l'autre a plutôt pour effet de le déstabiliser en le confrontant à l'ensemble de ses brouillons.⁴²

La seconde tendance des études génétiques est celle à laquelle notre travail se rattache. Il s'agit de plonger dans les dossiers génétiques d'œuvres pour définir des pratiques d'écriture, des « rites génétiques » comme les définit Dominique Maingueneau, activités repérables dans un ou plusieurs processus et qui définissent le rapport de l'auteur à son œuvre et, dans le cadre de notre recherche, de la voix de l'auteur à celle de ses personnages :

La part de l'existence des écrivains qui est la plus directement en prise sur leur création, ce sont les activités consacrées spécifiquement à la fabrication de l'œuvre. On parlera de *rites génétiques* pour ces activités plus ou moins routinisées à travers lesquelles s'élabore un texte. La notion de « rites génétiques » n'est en rien propre à la littérature, ni même aux discours constituants. Dans certains genres de discours les étapes de cette élaboration sont normées (ainsi pour un journal quotidien ou la rédaction d'un texte de loi) ; dans d'autres genres, elles le sont moins. Mais de toute façon un genre de discours contraint en amont son mode d'élaboration, comme en aval son mode de diffusion.⁴³

Ainsi, au-delà d'une analyse, dans des dossiers génétiques, qui assume une description de cas particuliers, de « rites » d'écriture du personnage, nous pourrions interroger la place du sujet de l'écriture, l'auteur et ses avatars, dans l'histoire du théâtre québécois et la société québécoise :

Entre une histoire spécifique de la dramaturgie et l'histoire générale, les raccordements ne sont toutefois pas impossibles si l'on accepte de recentrer l'enquête historique sur la singularité des expériences. Une approche des textes définis en termes de pratiques d'écriture, qui impliquent de la part des auteurs un corps à corps avec les potentialités communicatives du théâtre – ce que permet d'exposer, par exemple, une étude de genèse –, constitue une première initiative en ce sens. Ce que cette démarche propose, au-delà d'une plongée au cœur de la fabrique des textes, c'est de comprendre comment le travail dramaturgique inscrit concrètement le sujet dans l'histoire en l'obligeant à faire des choix et à les expliciter dans un récit de pratique.⁴⁴

⁴² Daniel FERRER, « Critique génétique et philologie : racines de la différence », in « Théorie : état des lieux », *Genesis*, n°30, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2010, p.21.

⁴³ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 121.

⁴⁴ Yves JUBINVILLE, « Portrait de l'auteur dramatique en mutant », *Voix et images*, volume 34, numéro 3 (102), printemps-été 2009, p. 77.

3. Analyse des fabriques : étapes d'élaboration

Les dossiers génétiques, par définition, ne proposent pas d'objets dramaturgiques finis, il faut donc, d'une certaine façon, construire pour chaque dossier génétique une méthode singulière et laisser chaque processus de création singulier ouvrir sur une grille interprétative. C'est d'ailleurs le principe fondamental de la génétique que Pierre-Marc de Biasi explique très bien :

La génétique est une approche qui fabrique son objet : non pas l'œuvre, dont s'occupent précisément les autres options, mais le double antérieur de l'œuvre, son sous-sol, l'extraordinaire sédimentation des débris dont elle est issue. [...] À la différence de toutes les autres méthodologies critiques, la génétique a ceci de particulier que son principe ne consiste pas à associer une œuvre et un présupposé interprétatif, mais au contraire à oublier tout présupposé interprétatif initial pour s'intéresser à ce qui la précède, aux vestiges de ce qui existait quand l'œuvre n'existait pas encore. [...] son rôle est au contraire de s'effacer devant la mise en évidence des processus qu'il reconstitue. Ces processus impliquent qu'il mette les mains dans le cambouis, qu'il s'immerge *in medias res* dans l'immanence des médiations qui ont fait l'histoire de la genèse.⁴⁵

Le genre théâtral pose, de ce point de vue-là, des problèmes particuliers puisqu'il donne à lire des œuvres en attente d'une actualisation scénique, nécessairement inachevées. Les frontières internes et externes de l'objet génétique théâtral sont donc floues et exigent une définition. De plus, l'abondance de documents informatiques pose la question de la visibilité du processus de création dans des écrits dont la mobilité n'est pas visible puisqu'ils sont perpétuellement modifiables, révisables. Et en même temps, l'usage, par les dramaturges, de l'informatique permet aussi la conservation d'un plus grand nombre de documents, en particulier des traces de recherches documentaires, précieuses pour la compréhension des nouvelles pratiques d'écriture. En tout cas, c'est en examinant ces documents que nous essaierons de visualiser un partage des voix dans l'écriture. Il est utopique de vouloir suivre pas à pas ce partage des voix dans les dossiers génétiques des pièces que nous avons (on n'a jamais la totalité des documents d'un processus de création). Il faut donc décider dans chaque dossier génétique les points d'intérêt sur lesquels se focaliser en rapport avec la fabrique des personnages.

Parmi ces points d'intérêt, le premier est sans doute l'évaluation de la place de la voix de l'auteur et la construction dans nos documents de sa figure, de son *ethos* unique et pluriel,

⁴⁵ Pierre-Marc de BIASI, « Pour une génétique généralisée : l'approche des processus à l'âge numérique », in « Théorie : état des lieux », *Genesis*, n°30, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2010, p. 167-168.

et cela en rapport avec sa création d'entités fictives, entités avec lesquelles il entre en dialogue. Dans le sens de cet intérêt pour les figures de l'auteur, nous porterons notre attention sur tous les éléments autoscopiques des documents de travail, ces moments où l'écriture se ressaisit elle-même, où l'auteur dresse un bilan sur le processus d'écriture en construisant sa figure de sujet écrivant, et en particulier, pour ce qui nous intéresse, sur tous les bilans qui concernent l'écriture des personnages.

Ensuite, nous nous concentrerons sur les différentes modalités d'écriture du personnage : les moments de réduction des possibles (listes de noms, paragraphes descriptifs, exposition d'une structure dramatique, de situations), les moments de démultiplication du personnage (approfondissement par le biais de recherches documentaires, effets de polyphonie). Nous nous demanderons aussi ce qui vient en premier dans l'écriture du personnage pour chacun de nos auteurs (le corps, la voix, la langue, le récit) de façon à comprendre d'où proviennent les personnages : un univers de référence concret (un lieu, le corps et la voix d'un acteur destinataire du texte) et/ou un univers de référence littéraire ou scénique qui dit le rapport de l'auteur à la théâtralité et les allers-retours constants qui existent entre texte et scène dans le processus d'écriture d'une pièce.

La première partie de la thèse est donc consacrée à la mise à jour de modèles dramaturgiques du personnage dans le théâtre québécois des années 2000, et elle ouvre un panorama dont le corpus de pièces est plus large que le corpus primaire de dossiers génétiques qui sont analysés dans la deuxième partie.

Nous cherchons en premier lieu à déceler les concepts opérants dans le corpus québécois parmi ceux mis à jour dans les études théâtrales européennes pour définir le personnage dramatique contemporain (la « crise du personnage » de Robert Abirached, l'« effet-figure du personnage » de Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert, l'« impersonnage » ou la « créature » de Jean-Pierre Sarrazac). Se dessinent alors deux pôles du personnage qui servent de points d'appui pour notre corpus : le personnage-figure et le le personnage-créature. Puis nous dessinons des héritages féconds (autour d'abord de la figure tutélaire de Michel Tremblay) dans les modalités d'écriture du personnage au Québec en nous appuyant davantage sur des ouvrages théoriques québécois. Cela nous permet d'analyser des formes récurrentes dans l'écriture du personnage théâtral au Québec. Nous mettons alors à jour l'importance de la forme du monologue (l'abondance des formes monologiques dans le théâtre québécois et le rapport de cette forme à la question identitaire), celle du récit (l'invasion narrative dans le théâtre), de la métathéâtralité (motif récurrent de la dramaturgie québécoise depuis la pièce *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand

Chaurette, très bien décrit par Marie-Aude Hemmerlé dans sa thèse où elle aborde la récurrence du « personnage de créateur » dans la dramaturgie québécoise) et enfin les détournements d'un modèle familial qui a présidé à la naissance du théâtre québécois et qui se fissure, se fragmente, autour notamment de l'absence de figures paternelles et d'impossibles filiations.

Nous travaillons alors à une typologie des personnages d'un corpus dramaturgique des années 2000 comme êtres déterritorialisés. Nous proposons des catégories de personnages. D'abord nous analysons les personnages dédoublés, démultipliés, hybrides qui entretiennent un rapport fécond à l'animalité pour pallier la destruction du modèle familial prégnant dans le théâtre québécois : les familles recomposées de Daniel Danis, incestueuses de Larry Tremblay et entièrement féminines de Normand Chaurette. Ensuite, nous analysons ce que nous appelons des « hyperpersonnages » ou spectres intertextuels qui désignent les revenants de la littérature particulièrement présents chez Normand Chaurette, en particulier dans sa dernière pièce *Ce qui meurt en dernier* qui met en scène un personnage issu de *Lulu* de Wedekind. Nous nous intéressons aussi aux personnages-créatures qui semblent apparaître *ex nihilo*, à partir du territoire-terreau de la fiction théâtrale et qui sont profondément métathéâtraux et donc dépendants de leurs créateurs : par exemple les êtres issus de l'utopie de l'autochtonicité développée par Daniel Danis dans *le Chant du dire-dire* ou dans *e [un roman-dit]* et, d'une façon très différente, les personnages apatrides de François Godin à travers lesquels l'auteur interroge une définition dysphorique de l'américanité, comme anti « *American dream* ». Enfin, nous abordons la question des personnages-figures dans leur aspect le plus récent, les êtres parlés par les médias (télévision, réseaux sociaux) aux modalités énonciatives particulières : l'impossible intersubjectivité, la peur du silence, la parole logorrhéique dans les pièces d'Étienne Lepage, Olivier Choinière ou Guillaume Corbeil (les auteurs les plus jeunes du corpus).

Le seul territoire des personnages déterritorialisés étant celui de la fiction, cela déclenche les études génétiques qui constituent la seconde partie de notre travail, et qui interrogent à proprement parler les pratiques d'écriture du personnage dans le théâtre québécois des années 2000 à travers les dossiers génétiques de quelques pièces de cinq auteurs : Normand Chaurette, Larry Tremblay, Daniel Danis, François Godin et Étienne Lepage.

Après avoir dessiné un contexte québécois de production qui favorise le dialogue avec des collaborateurs au cours même des processus d'écriture, nous voyons en particulier comment les auteurs échappent au modèle réaliste psychologique du personnage tel qu'il est

encore dominant dans les dramaturgies d'Amérique du Nord en questionnant leur rapport à la langue, au corps, aux intertextes et à la scène comme autant de pôles d'attraction de l'écriture dramatique contemporaine. L'idée est de comprendre ce qui influence la création d'un personnage dans les textes dramatiques contemporains. On essaie alors de décrire la singularité de chacun des auteurs dans son laboratoire de fabrication d'entités fictives et peut-être de déceler des méthodes communes qui seraient signes d'une manière d'écrire le personnage dans le milieu théâtral québécois contemporain.

Cette analyse des dossiers génétiques des pièces du corpus primaire dit la diversité du corpus, les multiples voix de l'auteur dramatique présentes dans les processus d'écriture dramatique, et montre que le personnage est encore un *medium* dans une communication démultipliée par le nombre d'interlocuteurs de l'auteur pendant l'écriture. Elle permet de constater la place qu'occupe l'auteur dans une institution théâtrale québécoise (en particulier le Centre des Auteurs Dramatiques) qui privilégie les bilans d'étape dans l'écriture, les lectures multiples avec des acteurs et/ou devant un public avant la fixation d'un texte pour la publication qui accompagne souvent une première création. Elle met aussi en avant la récurrence de procédés dans l'écriture du personnage : le refus du dialogue au profit d'une voix narrative, la démultiplication des personnages à partir de formes monologuées pour aller vers des structures dramatiques complexes ou encore le rapport privilégié à une scène concrète ou au contraire à des scènes possibles. Ce chapitre qui questionne le rapport que les auteurs ont avec les autres (collaborateurs réels, voix de la fiction) conduit finalement à la définition d'une figure d'auteur omniprésente dans les processus étudiés : l'auteur ventriloque, dépiécé par les voix de la création. Or, c'est cette figure de l'auteur, ce moi déconstruit, démultiplié, reconstruit qui est omniprésent dans les créations les plus récentes des auteurs de notre corpus et de leurs contemporains.

Ainsi, adoptant à nouveau, après l'exploration de dossiers génétiques particuliers, un point de vue global sur les dramaturgies québécoises les plus récentes, au-delà de notre corpus primaire – en particulier à réintégrant à notre réflexion des écrivains dits scéniques (Robert Lepage, Marie Brassard, Wajdi Mouawad) –, nous analysons la récurrence de la figure de l'auteur comme personnage, qui va au-delà d'une métathéâtralité maintes fois constatée dans le théâtre québécois, en montrant comment le modèle du rhapsode défini par Jean-Pierre Sarrazac peut se trouver réactivé à travers la récurrence du motif de la ventriloquie devenu sujet et dispositif dramatique (Larry Tremblay) et scénique (Brassard).

On pourra alors définir des « dramaturgies de la genèse » qui poussent plus loin une métathéâtralité très présente dans le théâtre québécois en plaçant le moi de l'auteur écrivain

au centre des pièces comme thématique, matière à façonner, voix à utiliser, détourner, retravailler dans le cadre de formes qui interrogent toujours l'autofiction. Ainsi, c'est même la voix réelle de l'auteur redevenu personnage public, porte-parole d'une société, qui peut ressurgir notamment dans le cadre de dramaturgies collectives, d'événements théâtraux (comme le festival Jamais Lu) qui privilégient la présence concrète de l'auteur sur scène, lisant et incarnant son propre texte et donnant littéralement corps aux voix qu'il a créées. Cette omniprésence de l'auteur qui, au lieu de faire advenir la voix des autres, les personnages, privilégie une mise en scène de sa propre voix, donnant ainsi accès à la fabrique de l'écriture, trouve son aboutissement en ligne dans des blogs qui lui permettent d'exprimer la pluralité de ses voix.

PREMIERE PARTIE

LES VOIX DU THEATRE QUEBECOIS : MODELES ET SURVIVANCES DU PERSONNAGE

Le personnage a la peau dure : quand bien même le voudrait-on, on ne se débarrasse pas si facilement de lui, comme on ne se défait pas, par un effet de magie, de la mimésis. Car lui (le personnage) comme elle (la mimésis) relèvent d'une production imaginaire qui appartient autant au spectateur qu'à ceux qui font le théâtre, et qui ne se trouve qu'entamée mais pas nécessairement annihilée lorsque le théâtre regarde du côté de la danse ou de la performance.⁴⁶

I LE PERSONNAGE DANS LES DRAMATURGIES QUEBECOISES : DES MODELES D'ECRITURE

Il s'agit tout d'abord de faire un point théorique sur la question du personnage dans les dramaturgies contemporaines pour déceler les concepts qui, mis à jour par les études théâtrales françaises et québécoises, pourront nous aider à proposer une typologie des personnages dans le théâtre québécois des années 2000, un théâtre dans lequel persistent encore des personnages qui sont construits sur le modèle d'un réalisme sans cesse détourné et contourné.

1. Le personnage théâtral contemporain : morts et renaissances

On peut en premier lieu redire la situation particulière et paradoxale du personnage dans le théâtre contemporain qui, tout en étant toujours une catégorie dramaturgique valable pour l'analyse des textes de théâtre et un *medium* dans la communication théâtrale, est pourtant remis en question par certains auteurs et metteurs en scène.

1.1 Le personnage théâtral comme « foyer axiologique »

Le personnage théâtral est par définition un médiateur entre l'auteur et le spectateur et cela par le biais du jeu de l'acteur dirigé par le metteur en scène. Mais sa fonction va plus loin puisqu'il est un lien entre le texte de fiction et la société, une potentialité signifiante, dans la mesure où l'auteur le conçoit depuis un contexte de création particulier et pour un public singulier à une époque donnée. De fait, dans le personnage se communique un système de

⁴⁶ Joseph DANAN, « Des nouvelles du personnage », in « À propos de dramaturgie contemporaine », *Théâtre/Public*, n°183, Genevilliers, novembre 2006, p. 7.

valeurs relié au dramaturge, mais aussi à la pensée d'une société tout entière. C'est en cela qu'André Petitjean le définit comme « un foyer axiologique » :

Le personnage théâtral (dramatique et scénique) est comme un foyer axiologique, épistémique et esthétique, vecteur de l'interaction entre le texte et le hors texte et dans lequel se déposent, en creux, des normes, des croyances, des savoirs, des discours et des valeurs.⁴⁷

Le personnage embrasse donc sans cesse une double dimension, collective et individuelle.

S'il est d'abord le reflet d'une société, c'est qu'il fait appel à l'implicite d'une collectivité qui le reçoit, il est « tantôt en consonance avec la mémoire de son public, tantôt relié à l'imaginaire social, tantôt en liaison avec les instances fondatrices de l'inconscient collectif »⁴⁸. Il n'est donc pas totalement dissociable de la conception de l'individu qu'a une société particulière, ici la société québécoise. Mais, en même temps, il faut prendre en considération le monde globalisé dans lequel nous vivons et analyser avant tout le personnage en termes dramaturgiques et le relier, seulement quand cela s'impose, aux problématiques de la société québécoise qui appartient aux sociétés dites « occidentales » et partage donc avec elles une certaine conception de l'humain, au-delà de son rapport particulier à l'identité nationale.

Un personnage de théâtre peut d'ailleurs avoir plus ou moins de liens avec un univers référentiel reconnaissable. On peut ainsi dresser une typologie des personnages de théâtre selon leur degré de référentialité. C'est ce que Philippe Hamon propose dans son article « Pour un statut sémiologique du personnage » en distinguant notamment « les personnages référentiels⁴⁹ » et les « personnages embrayeurs⁵⁰ ». Les premiers seraient donc issus de l'Histoire ou de la mythologie, auraient été figés par une culture et exigeraient de la part du lecteur-spectateur une culture suffisante pour les reconnaître. On peut d'ailleurs se demander à quel point ces personnages restent totalement le signe d'une référence ou au contraire sont réappropriés par la fiction théâtrale qui les emploie :

Le personnage référentiel se comprend alors comme un personnage qui renvoie (qui semble renvoyer) à une personne réelle, et le débat porte sur la question de

⁴⁷ André PETITJEAN, « Problématisation sémio-linguistique du personnage dramatique », in Françoise LAVOCAT, Claude MURCIA et Régis SALADO (dir.), *La Fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 32.

⁴⁸ Robert ABIRACHED, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1994, p. 41-42.

⁴⁹ Philippe HAMON, « Pour un statut sémiologique du personnage », in Roland BARTHES, Wolfgang KAYSER, Wayne.C BOOTH et Philippe HAMON, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 122.

⁵⁰ *Idem*.

savoir si ce personnage référentiel en somme importe localement son statut référentiel dans le texte de fiction, lorsqu'il apparaît dans un tel texte, ou bien si la fiction globale à l'intérieur de laquelle il paraît l'absorbe sous son régime et lui confère ainsi un statut logique finalement indistinct dans le texte de celui des personnages purement fictionnels.⁵¹

Les autres, « les personnages embrayeurs », seraient, au contraire, les signes de la présence dans un texte d'un auteur et équivaleraient à des personnages « porte-parole⁵² ». Car le personnage est, en effet, le témoin du positionnement particulier d'un dramaturge à travers un processus de création :

Le personnage est à observer comme l'un des révélateurs majeurs d'une activité intentionnelle, une « imitation créatrice » (P.Ricoeur, 85) qui appartient en propre au dramaturge. Il faut donc :

- une description sociohistorique qui objective la « position » de l'auteur dans le champ littéraire
- une description sociohistorique de la « posture » de l'auteur, c'est-à-dire des représentations qu'il se fait ou donne à voir de ses « modalités d'être écrivain » (N.Heinich, 2000) et de ses conceptions des enjeux de l'écriture.⁵³

C'est donc à travers le personnage que le dramaturge construit un *ethos* singulier et nous parle de sa conception de l'écriture théâtrale, *a fortiori* dans un théâtre comme le théâtre québécois qui, comme nous le verrons, joue sans cesse sur une métathéâtralité forte.

De plus, le personnage de théâtre a bien sûr ceci de particulier par rapport au personnage de roman qu'il est « une entité à double manifestation possible : sous une forme sémio-linguistique, à l'intérieur du texte dramatique, ou d'un être « concrétisé », au moment de son incarnation scénique par le comédien⁵⁴ » et qu'il faut, pour l'analyse, se poser la question de la « dimension "opérale" de la fiction dramatique⁵⁵ » : quel type de présence en scène est programmé par le personnage en texte ? Quelles opérations devront être réalisées pour construire le personnage en scène ?

Il faut répondre que si le personnage n'existe pas en dehors de la fiction qui le construit, contrairement à la personne, l'auteur lui octroie une forme d'existence nécessaire à la fois au processus d'écriture et à la réception de la pièce, comme l'explique Vincent Colonna :

⁵¹ Vincent JOUVE, « Le personnage pragmatique », in Christine MONTALBETTI (dir.), *Le personnage*, Paris, Garnier Flammarion, 2003, p. 109.

⁵² Philippe HAMON, *op.cit.*, p. 123.

⁵³ André PETITJEAN, « Problématisation sémio-linguistique du personnage dramatique », in Françoise LAVOCAT, Claude MURCIA et Régis SALADO (dir.), *La Fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 34.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 24.

⁵⁵ *Idem.*

L'écrivain, dont le métier revient à manipuler des représentations, qui est une espèce particulière de penseur, ne doute pas que ses personnages sont des êtres « sans entrailles », mais il a accompagné leur fabrication d'une présupposition d'existence, condition de son travail créatif et de leur imposition au lecteur.⁵⁶

Le personnage de théâtre a donc une identité paradoxale : il a plusieurs caractéristiques en commun avec une personne réelle humaine, il a été créé par l'homme, mais paradoxalement, il ne s'ajoute pas à la population, il existe seulement en tant qu'idée mentale, sauf à penser que les mondes fictionnels sont autant de mondes possibles en concurrence avec le monde réel :

D'un côté, une ontologie stricte conçoit le paradoxe, ou le statut particulier, de la « création » du personnage, qui fait que l'auteur « crée » son personnage, « sans accroître pour autant la population mondiale » (Margaret Macdonald, dans G.Genette éd., *Esthétique et poétique*, p. 219). De l'autre, une conception de la fiction en terme de mondes, qui entrent en comparaison – ou en concurrence – avec le monde réel, conduit à définir le personnage fictionnel comme un personnage « surnuméraire ». ⁵⁷

Mais, quoi qu'il en soit, même si le personnage reste un « foyer axiologique » dans lequel se joue le rapport d'un dramaturge au réel et à la société dans laquelle il écrit, le personnage n'a d'existence que dans et par l'écriture dramatique. Il ne préexiste pas à la fiction théâtrale, ne présente pas une psychologie cohérente, conformément à la crise qui touche la forme dramatique depuis le début du XX^{ème} siècle et qui a été notamment analysée par Jean-Pierre Sarrazac dans son ouvrage fondateur *L'avenir du drame*⁵⁸. C'est cette existence du personnage uniquement dans l'écriture que définit aussi le dramaturge belge Jean-Marie Piemme :

Le personnage n'existe pas avant l'écriture. Il ne se promène pas dans la rue, même si par commodité nous parlons parfois de lui comme si c'était le cas. Le personnage n'est pas le double d'une personne véritable, c'est une construction du langage, un assemblage de facettes, il est vivant quand l'écriture joue judicieusement sur la tension entre les facettes. Les notions de cohérence psychologique sont ici hors de propos. Rigoureusement parlant, il faudrait toujours parler d'un effet-personnage produit par et dans l'écriture. ⁵⁹

⁵⁶ Vincent COLONNA, « À quoi sert un personnage ? », in Françoise LAVOCAT, Claude MURCIA et Régis SALADO (dir.), *La Fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion, 2007, p. 147.

⁵⁷ Christine MONTALBETTI « Complétude et incomplétude du personnage » in Christine MONTALBETTI (dir.), *Le personnage*, Paris, Garnier Flammarion, 2003, p. 37.

⁵⁸ Jean-Pierre SARRAZAC, *L'avenir du drame*, Circé, Paris, 1981.

⁵⁹ Jean-Marie PIEMME, *L'écriture comme théâtre*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2012, p. 72.

Ainsi, le personnage est touché de plein fouet par la crise de la forme dramatique et c'est Robert Abirached qui introduit l'idée d'une « crise du personnage⁶⁰ », crise dont les conséquences s'étendent jusqu'à aujourd'hui.

1.2 La « crise du personnage » ...

La question qui se pose d'emblée quand on étudie le personnage de théâtre, c'est son rapport à l'acteur, son incarnation en scène. Comme l'explique très bien Josette Féral dans son ouvrage *Mise en scène et jeu de l'acteur*, deux conceptions de cette relation personnage-acteur existent. On peut concevoir le personnage comme une entité textuelle déjà entièrement définie par le texte et dans laquelle l'acteur aurait à se glisser comme dans une peau : « Oublié et s'oubliant derrière son personnage, l'acteur perd alors son identité pour devenir tout entier comme un idéogramme en mouvement⁶¹ ». C'est d'ailleurs cette conception qui domina longtemps les théories du jeu de l'acteur et ce, jusqu'à la fin du XIX^{ème} siècle. Il s'agissait alors d'une conception essentialiste du personnage.

La seconde conception est celle qui est la plus répandue dans le théâtre contemporain et qui poursuit l'idée selon laquelle la psychologie du personnage n'existerait pas et le personnage serait essentiellement une construction et en particulier une construction de la représentation théâtrale :

Quelles relations établir, donc, entre l'acteur et le personnage? Deux écoles de pensée s'affrontent. Celle qui voit dans le personnage une donnée quasi anthropomorphique incarnée par l'acteur, ce dernier lui prêtant son corps et sa voix. La seconde, qui y voit plutôt le résultat d'une donnée textuelle, d'un rapport à l'espace et au temps. Le personnage n'aurait pas alors d'existence spécifique. Il serait un effet discursif de la représentation.⁶²

L'ouvrage de référence qui retrace une histoire du personnage de théâtre en signant sa disparition ou du moins sa transformation au profit d'êtres dramatiques hybrides est *La Crise du personnage*⁶³ de Robert Abirached. Or, dans cet ouvrage, Abirached suit justement le fil des relations entre personnage et acteur en approfondissant les notions d'incarnation et de représentation. Il montre, en effet, la métamorphose du personnage dans le théâtre moderne et contemporain qui, tout en quittant petit à petit un ordre mimétique qui le constituait, laisse une place de plus en plus grandissante à l'acteur qui « devient le sujet et l'objet de l'acte

⁶⁰ Robert ABIRACHED, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1994.

⁶¹ *Ibidem*, p. 19.

⁶² Josette FÉRAL, *Mise en scène et Jeu de l'acteur, Entretiens, Tome 1 : L'espace du texte*, Québec/Carnières-Morlanwelz, Éditions Jeu/Éditions Lansman, 1997, p. 57.

⁶³ Robert ABIRACHED, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1994.

théâtral⁶⁴ ». L'intérêt de cet ouvrage est véritablement son caractère historique puisqu'on peut y lire clairement l'évolution de la notion même de personnage dans le temps.

Abirached retrace l'histoire de la notion de « personnage » du masque (*persona*) antique au « caractère » du théâtre classique pour aller vers la déconstruction progressive du personnage au profit d'une prépondérance de l'acteur. Il montre ainsi combien la notion de *mimesis* qui avait présidé à la naissance du théâtre (Abirached revient en effet à la *mimesis* aristotélicienne) comme art de la représentation disparaît petit à petit dans la volonté des créateurs de quitter le régime de représentation du réel pour sa simple présentation. Il parle en effet de « bouleversement de la notion de *mimesis* dans le théâtre moderne⁶⁵ », c'est-à-dire à partir du théâtre des années 1880. C'est ce bouleversement de la *mimesis* décrit par Abirached qui va le plus influencer les dramaturgies québécoises.

Ainsi, entre les deux conceptions du personnage définies par Josette Féral, il y a celle de Pirandello que Robert Abirached analyse dans son chapitre « le jeu des rôles ». Dans ce chapitre, Abirached montre la complexité de la conception pirandellienne du personnage qui remet en question les deux pôles du réel et du fictif dans une vision renouvelée de la *mimesis*. Or cette conception qui invente une nouvelle forme de métathéâtralité a largement influencé la conception du personnage dans le théâtre québécois. En effet, pour Pirandello, c'est l'homme qui est pris dans un univers d'apparences qui le fait quitter sa vérité, son unité, tandis que le personnage est le signe d'une authenticité, d'une profondeur, d'une existence :

« Un personnage a vraiment une vie propre, marquée de caractères particuliers, c'est toujours quelqu'un. Tandis qu'un homme, en général, peut n'être personne » : on reconnaît ici la tension même qui est à la base de la *mimesis*, mais exactement et terme à terme inversée. D'un côté, le monde décrit comme un chaos d'apparences à quoi il est impossible de se référer : jeu d'ombres vides, ballets de masques en vain remués, lieu d'illusion. De l'autre, le théâtre défini comme l'univers de la seule authenticité accessible, où les choses et les êtres portent vraiment un nom : là, on peut du moins saisir une vérité des visages et trouver une sécurité dans le contour des formes. Toute l'œuvre de Pirandello, on le sait, est fondée sur ce paradoxe, qui pose le personnage comme l'unique détenteur d'une substance et fait ressembler l'état civil à un registre douteur, porteur d'identités falsifiées.⁶⁶

Or cette inversion de perspectives est par exemple au cœur des dramaturgies métathéâtrales de Normand Chaurette et Larry Tremblay qui dénoncent la facticité du monde réel au profit d'un monde où chaque personnage assume son caractère artificiel, faux et joue littéralement sa vie.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 443.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 11.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 232.

Abirached poursuit, après l'exploration de la dramaturgie pirandellienne, son analyse du personnage dans le théâtre moderne comme nécessairement ouvert dans une présence-absence qui met en avant le corps singulier de l'acteur et propose au spectateur de construire lui-même le sens. C'est à Artaud et à sa notion de « théâtre de la cruauté » qu'Abirached relie la plus importante théorisation de la dissolution du personnage au profit de l'acteur. Artaud rêve en effet d'une « mort du personnage consommée⁶⁷ », d'un « théâtre de représentation mis au rancart⁶⁸ » au profit d'un théâtre qui place l'acteur comme « seul pivot du cérémonial dramatique : martyr et prophète de la surréction des corps⁶⁹ ».

Mais cette disparition pure et simple du personnage et de sa psychologie n'est pas si évidente, comme le signale Josette Féral à propos justement de l'attitude des metteurs en scène québécois :

Les metteurs en scène renoncent-ils pour autant à parler de psychologie des personnages? Certains d'entre eux répondent par l'affirmative sans hésitation (Wilson, Maheu, Lepage, Alice Ronfard, Lecompte); d'autres, par contre, s'abstiennent de donner une réponse et disent à l'acteur de décider lui-même pour lui-même des moyens à trouver pour créer l'intériorité nécessaire à la vie du personnage, lui accordant toute liberté dans ce travail d'approche du texte.⁷⁰

En effet, si Abirached annonçait en 1978 la mort du personnage en particulier psychologique au profit de l'acteur devenu le centre de la représentation, force est de constater qu'au début de ce XXI^{ème} siècle, les visages du personnage sont multiples et qu'après la « crise » est venue le temps des « recompositions » pour reprendre le terme de Julie Sermon et Jean-Pierre Ryngaert dans leur ouvrage de 2006 sur le personnage dans le théâtre contemporain : *Le personnage théâtre contemporain : décomposition, recomposition*. Ce sont ces recompositions que nous allons ici aborder et en particulier les notions inventées pour les désigner.

1.3 ...et ses conséquences : « figures », « impersonnages » et autres « créatures »

Les dramaturgies contemporaines oscillent entre ces deux pôles (personnage et figure), avec, entre les deux, toutes les incertitudes de l'entre-deux.⁷¹

1.3.1 « Figures » et « impersonnages » : le personnage comme lieu d'énonciation

⁶⁷ *Ibidem*, p. 378.

⁶⁸ *Idem*.

⁶⁹ *Idem*.

⁷⁰ Josette FÉRAL, *op.cit.*, p. 19-20.

⁷¹ Joseph DANAN, « Des nouvelles du personnage », in « À propos de dramaturgie contemporaine », *Théâtre/Public*, n°183, Gennevilliers, novembre 2006, p. 7.

Le personnage, débarrassé d'un modèle psychologique devenu inadéquat, retrouve désormais son fondement : la parole. En effet, la spécificité du personnage de théâtre est qu'il ne dépend pas de l'existence d'un narrateur qui viendrait le décrire et introduire son discours. Il en est littéralement réduit à parler pour exister ou à dépendre de la parole de l'Autre qui va le qualifier. Or c'est cette idée de la parole comme survie du personnage qui est au centre des dramaturgies contemporaines :

En opposant, à la dramaturgie de l'action, une dramaturgie des actes de paroles, les auteurs substituent à la logique narrative du personnage classique, construit et confirmé au fil du dialogue, une poétique d'identités performatives : leur principe de caractérisation se confond avec le mouvement propre de leur énonciation. Dans ces écritures d'entrepailleurs, c'est le théâtre des humains aux prises avec la parole - ses stratégies, ses tragédies, ses drames, ses pouvoirs, ses coquetteries, ses faux-semblants - qui se voit mis en scène.⁷²

Les états de conscience des personnages, loin de découler d'une psychologie retraçable, se trouvent visualisés, concrétisés, spatialisés. Ainsi, les personnages n'ont de valeur que comme apparitions théâtrales, ils n'ont plus à faire illusion, mais ils apparaissent simplement dans leur corporéité et leur vocalité présentes. Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon les ont d'ailleurs définis comme des « figures », « c'est-à-dire des êtres qui, s'ils n'ont plus grand-chose à vivre en leur nom, sont en revanche chargés de rapporter des propos, de transmettre des informations, de commenter des faits, des souvenirs, des expressions, dont ils sont les médiateurs attirés⁷³. »

On peut, de ce point de vue, voir l'héritage du modèle du personnage beckettien et de celui des théâtres du Nouveau Roman sur ces figures contemporaines. C'est ce modèle qui est encore dominant aujourd'hui, celui qui a fait « sauter les chaînes de la psychologie traditionnelle⁷⁴ ».

D'ailleurs, le personnage que mettent en scène les théâtres du Nouveau Roman, s'il est défini par sa parole, est surtout victime d'un « prêt-à-parler⁷⁵ », un discours déjà tout fait, des paroles qui circulent dans l'espace collectif, une langue d'autrui qui l'envahit, lui qui devient alors une coquille vide prête à recevoir « des discours qui reviennent à autrui, ou qui ne reviennent à personne en particulier⁷⁶ » et sur lesquels il n'a plus de pouvoir :
[...] les personnages de ce théâtre, parce qu'ils sont principalement des interlocuteurs, peuvent se définir par le risque ou la chance que ce relatif vide

⁷² Jean-Pierre RYNGAERT, « Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique », *L'Annuaire Théâtral*, n°43-44, Printemps-Automne 2008, p. 106.

⁷³ Jean-Pierre RYNGAERT et Julie SERMON, *Le personnage théâtral contemporain décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales, 2006 p. 59.

⁷⁴ Arnaud RYKNER, *Théâtre du Nouveau Roman*, Paris, Corti, 1988 cité dans Éric EINGENMANN, *La Parole empruntée, Sarraute, Pinget, Vinaver*, Paris, L'Arche, 1996, p. 8.

⁷⁵ Éric EINGENMANN, *La Parole empruntée, Sarraute, Pinget, Vinaver*, Paris, L'Arche, 1996, p. 37.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 7.

personnel soit envahi par la parole d'autrui, en l'occurrence celle de la collectivité : le risque ou la chance de se fondre en elle.⁷⁷

C'est d'ailleurs là tout le paradoxe que l'on retrouve dans les dramaturgies les plus contemporaines, et notamment dans celles qui exploitent le modèle des médias de masse et des réseaux sociaux (que nous aborderons à la fin de ce premier chapitre) : les personnages sont définis par des discours collectifs qui circulent en eux, qui font d'eux à la fois des êtres interchangeables et singuliers (dans le rapport qu'ils ont avec ce discours emprunté), « *singulier[s] pluriel[s]* dans la mesure où il[s] apparten[en]t au monde du "ils"⁷⁸ » :

[...] la fragilité même des personnages, confrontés à l'impersonnalité du discours collectif, les constitue. [...] Relative, variable d'un individu à l'autre mais aussi d'un moment à l'autre, cette fragilité est en quelque sorte dynamique.⁷⁹

Ainsi l'avènement de ce nouveau type de personnages est propice à la naissance de dramaturgies qui vont jouer sur l'indécision des sources de l'énonciation, créer des effets de polyphonie, de choralité et mettre en scène des personnages habités par de multiples voix et parfois une voix qui peut s'incarner dans plusieurs corps de sorte que l'adéquation traditionnelle entre une voix et un corps autour de la cohérence énonciative d'un personnage est remise en question. C'est la thèse défendue par Sandrine Le Pors dans son ouvrage *Le théâtre des voix, à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines* :

Dans ces cas précis, en effet, l'identification d'une voix ne se superpose pas nécessairement à l'identification d'une instance énonciatrice clairement identifiable ou unique. On parle ainsi « des voix » d'un même personnage, spécialement quand sa parole se fait polyphonique. Les auteurs dramatiques qui racontent aujourd'hui ce pluriel de la voix, si justement formulé par Roland Barthes, et surtout inventent les dispositifs dramaturgiques propres à le déployer et à le faire retentir en nous, outre de défaire toute tentation de fixer la fiction théâtrale dans un point de vue unique, dramatisent un bouleversement dans l'ordre des discours au moyen de « personnages » (jamais exactement identifiables à des « personnes », plutôt des « masques » entretenant nécessairement une distance avec le monde) qui, avant ou au lieu d'être proprement constitués, concentrent les contradictions d'un être, voire d'un ensemble social, composé de multiples représentations du monde.⁸⁰

Le personnage ainsi démultiplié et incertain, que Jean-Pierre Sarrazac nomme l'« impersonnage » – comme pour mieux montrer qu'il se construit en opposition au modèle classique du personnage – n'est plus alors menacé de mort, puisque « contrairement à la

⁷⁷ *Ibidem*, p. 77.

⁷⁸ Jean-Pierre SARRAZAC *Poétique du drame moderne, De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 233.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 237.

⁸⁰ Sandrine LE PORS, *Le théâtre des voix, à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2011, p. 27-28.

dépersonnalisation qui entraîne l'abstraction et la vacuité totales du personnage, l'impersonnalisation crée un personnage ouvert à tous les rôles, à tous les possibles de l'humaine condition. L'impersonnage est fondamentalement *transpersonnel*⁸¹ ».

Les voix du théâtre contemporain sont souvent brouillées et elles posent la question d'une source identifiable de la parole qui ne peut plus être le personnage devenu vide existentiel, surface de projection. On peut alors remettre en question ce qui a longtemps été considéré comme une évidence dans l'écriture théâtrale : la disparition de la voix de l'auteur au profit de celle des personnages qui viennent dialoguer en scène.

1.3.2 Créatures : le personnage et son auteur

Contrairement à l'auteur de roman dont la présence est toujours décelable ou affirmée par la voix particulière d'un narrateur qui lui tient lieu de porte-parole ou par la présence de sa voix propre qui peut entrer en dialogue avec les personnages comme avec le lecteur, on présuppose au théâtre, qui s'est longtemps défini comme une forme dialoguée au discours direct, la disparition de sa voix de l'auteur. Ainsi l'auteur dramatique est conçu comme le chef d'orchestre d'une polyphonie dont la présence ne peut pas être visible, si ce n'est dans l'espace qui y est réservé dans les didascalies, qui sont une parole directe, assumée, mais à l'extérieur de la fiction et concernant la mise en œuvre scénique de la pièce :

[...] la voix de l'auteur investit-désinvestit la voix du personnage par une sorte de battement, de pulsation qui « travaille » le texte du théâtre [...]. Dans la mesure où le discours théâtral est discours d'un sujet-scripteur, il est discours d'un sujet immédiatement dessaisi de son Je, d'un sujet qui se nie en tant que tel, qui s'affirme comme parlant la voix d'un autre, de plusieurs autres, comme parlant sans être sujet : le discours théâtral est discours sans sujet. La fonction du scripteur est d'organiser les conditions d'émission d'une parole dont il nie en même temps être responsable.⁸²

Or, il va de soi que, comme pour l'auteur de roman, l'auteur dramatique invente ses personnages à partir de lui-même et que c'est de son moi intérieur que naît une multiplicité de personnages. L'auteur expérimente alors dans l'écriture la présence d'une multiplicité de voix en lui et essaie de mettre cette multiplicité en rapport avec sa conception d'un monde fictif qui doit pouvoir entrer en résonance avec le monde réel, le vécu des lecteurs-spectateurs :

Écrire pour le théâtre permet de vivre et d'expérimenter l'expérience suivante dont je rendrai compte de façon littéraire : comme si, à l'intérieur de moi, il y en avait plusieurs qui coexistent souvent, qui parfois se relaient, entrent en interaction, en conflit, se construisent à chaque tour une identité mouvante.[...] Mais il y a plus : mes multiples se confrontent aux multiples du monde. L'écriture théâtrale c'est

⁸¹ Jean-Pierre SARRAZAC *Poétique du drame moderne, De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 232.

⁸² Anne UBERSFELD, *Lire le théâtre*, I, Paris, Belin, 1996, p. 197.

réunir tout cela en une forme qui n'unifierait pas mais qui engloberait et montrerait à voir à entendre à goûter à sentir toutes ces différences : différences de moi, différences en moi en relation avec les mondes changeants d'un univers qui n'en finirait pas de se constituer et de se déconstruire.⁸³

L'auteur dramatique ne disparaît donc pas dans l'écriture de personnages, mais l'expérience de l'écriture dramatique lui permet d'expérimenter l'altérité. Il se fait envahir par des voix qui sont les siennes et celles des autres, mais il n'est pas perméable à toutes les voix, il n'est pas seulement un passeur, « on ne peut pas dire "je" à la place de n'importe qui. L'auteur n'est pas n'importe qui. Il n'existe pas à la place de n'importe quel autre⁸⁴ ».

Et le plus intéressant c'est que l'auteur est créé par ses personnages autant qu'ils sont créés par lui. C'est dans l'écriture dramatique qu'il s'invente une place dans le monde, qu'il construit son *ethos*, un *ethos* en dialogue avec les créatures dramatiques qu'ils inventent :

[...] car l'écrivain de théâtre part de la vie, ou plutôt de sa vie subjective qu'il déploie si l'on se réfère à une conception individualiste, son être-au-monde dont il rend compte si l'on pense que toute personne est indissolublement liée au monde dont elle fait partie et qu'elle crée en même temps. L'écrivain de théâtre fait, le temps de l'écriture, partie d'un autre monde qu'il recrée et qui le recrée. Il joue aussi avec les possibles, créateur, et lui-même identifié à ses créatures, et créé aussi par elles comme si elles aussi lui (re) donnaient vie.⁸⁵

Ainsi, selon Enzo Cormann⁸⁶, « écrire en s'effaçant, être présent en s'absentant, s'exhiber en se cachant, parler en se taisant, tel est l'ouvrage complexe du dramaturge⁸⁷ ».

De ce rapport toujours ambigu de l'auteur à ses personnages, Jean-Pierre Sarrazac a dressé une forme de typologie qui a donné naissance à son concept repris, depuis, dans beaucoup de travaux en études théâtrales : le « dramaturge-rhapsode ». Ce concept désigne justement l'état intermédiaire d'un auteur dramatique qui coud ensemble les voix de ses personnages, des « créatures » auxquelles il serait pourtant toujours intimement lié dans la mesure où leur monstruosité exhibe sans cesse leur fabrication :

Deux possibilités pour l'écrivain de théâtre par rapport à ses personnages : soit il s'efface devant eux... dans l'espérance que ces créations de papier deviendront des êtres de chair parfaitement autonomes ; soit il parle à travers eux et, auteur

⁸³ Jean-Pierre KLEIN, « On n'achève pas l'écheveau de l'écriture théâtrale », in *Cet étrange désir d'écrire du théâtre*, Colloque des Écrivains Associés du Théâtre sous la direction de Jean-Pierre Klein, Paris, Éditions de l'Amandier, 2007, p. 21.

⁸⁴ Enzo CORMANN, *Ce que seul le théâtre peut dire*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012, p. 64.

⁸⁵ Jean-Pierre KLEIN, *op.cit.*, p. 16.

⁸⁶ Enzo Cormann dirige la section écriture dramatique de l'École Nationale Supérieure des Arts et Techniques du Théâtre à Lyon (seule section d'écriture dramatique existant dans une école de théâtre française).

⁸⁷ Enzo CORMANN, in *Cet étrange désir d'écrire du théâtre*, Colloque des Écrivains Associés du Théâtre sous la direction de Jean-Pierre Klein, Paris, Éditions de l'Amandier, 2007, p. 99.

ventriloque, il s'expose à n'être considéré que comme un vulgaire manipulateur de mannequins. [...] peut-être une troisième possibilité : celle du dramaturge-rhapsode : celle d'un personnage à l'anthropomorphisme incertain que l'auteur accompagnerait tout au long de son périple théâtral, dont il suivrait pas à pas les tribulations, auquel il serait aussi indissociablement lié que le Docteur Frankenstein à sa Créature.⁸⁸

Ce sont ces « personnages-créatures », hybrides et monstrueux, nés du territoire seul de la fiction dramatique et concourant à une forte métathéâtralité des textes, qui habitent en nombre le théâtre québécois :

Le personnage-créature sort du néant au début de la pièce et il y retourne à la fin. Il n'a d'existence que paradoxale et de viabilité que le temps de la représentation. Il dépend étroitement de son créateur. La créature, c'est l'essence monstrueuse du personnage. Non seulement elle est dépiécée et couturée (...) mais encore elle fait l'objet d'une *montre* qui la désigne dans son extrême et insupportable singularité.⁸⁹

L'existence de ces créatures théâtrales invite à entrer dans la genèse des œuvres pour y observer les processus de création qui sont représentés dans les pièces et voir comment s'installent petit à petit les rapports de l'auteur à ses personnages et ce « partage des voix⁹⁰ » si particulier dans le théâtre contemporain. Ce sera l'objet de notre second chapitre.

Avant cela, il faut comprendre comment ces modèles de personnage-figure et de personnage-créature sont opérants dans le théâtre québécois :

Le drame contemporain tend globalement à élargir le champ du personnage : en amont, à travers le corps singulier de la créature ; en aval, à travers le territoire symbolique de la figure. Ce qui effacé, dans le va-et-vient incessant entre la créature et la figure, ce sont les contours sécurisants d'une individualité humaine qui ne peut plus désormais être considérée comme le foyer du drame.⁹¹

2. Traditions et évolutions de l'écriture du personnage dans le théâtre québécois

2.1 Personnages du théâtre québécois et réalisme : un rapport ambigu

La récente thèse de Marie-Aude Hemmerlé, intitulée *Représentations et figurations des dramaturgies québécoises contemporaines : de Normand Chaurette à Daniel Danis*⁹² est sans doute la première en France à faire le point, à la fois de manière synthétique et par le

⁸⁸ Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, Paris, Circé, 1999, p. 78.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 78-79.

⁹⁰ Nous reprenons ici l'expression au titre de l'ouvrage de Jean-Luc Nancy (Jean-Luc Nancy, *Le Partage des voix*, Paris, Galilée, 1982) qui s'est intéressé à la question du dialogue. Depuis, cette expression est très souvent utilisée en études théâtrales, nous en ferons nous-même usage dans le cadre de l'étude génétique des pièces de notre corpus.

⁹¹ Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, Paris, Circé, 1999, p. 85.

⁹² Marie-Aude HEMMERLÉ, *Représentations et figurations des dramaturgies québécoises contemporaines : de Normand Chaurette à Daniel Danis*, thèse de doctorat dirigée par M. Jean-Pierre Ryngeart, Université Paris3-Sorbonne Nouvelle, 2010.

biais d'analyses dramaturgiques de détail, sur la singularité du théâtre québécois et notamment sur la persistance, dans ce théâtre, de la fable et du personnage (ce qui le différencie d'une grande partie des dramaturgies françaises contemporaines).

De plus, Marie-Aude Hemmerlé souligne le caractère hybride du personnage dans le théâtre québécois des années 1980 et 1990 qui ne s'apparente pas au personnel dramatique des pièces réalistes américaines, ni ne correspond totalement aux figures décrites dans la dramaturgie européenne :

Le personnage, tout d'abord. Ce dernier ne disparaît pas, mais il vacille entre incarnation et figure, entre tradition américaine et tradition européenne. On discerne toujours son identité, même s'il renvoie de moins en moins à une entité psychologique. Au contraire, il s'extrait de tout traitement peu ou prou réaliste, devenant le témoin de sa propre histoire, un conteur qui s'invente. Cette oscillation va de concert avec des temporalités et des espaces qui se jouent de toutes cohérences.⁹³

Il y a d'ailleurs un malentendu sur le prétendu réalisme du théâtre québécois, même aujourd'hui, alors que la véritable période du réalisme pur a été très courte dans le théâtre québécois et qu'elle est intervenue dans les années 1950 et 1960 encore très imprégnées par le modèle américain :

La seule période véritablement « réaliste » ne couvre que vingt années de notre histoire, de 1948 à 1968 : l'époque de Gélinas et de Dubé, qui proposeront enfin ce répertoire « canadien » que l'Équipe cherchait en vain. Représentations spéculaires d'une société qui amorce une longue quête d'identité coïncidant avec des migrations sociales - de l'univers rural (Saint-Anicet) à l'univers urbain de Dubé - et avec une transformation marquée des idéologies traditionnelles que la Révolution tranquille va accélérer de manière foudroyante.⁹⁴

Même un auteur contemporain comme Serge Boucher, que l'on peut être tenté de qualifier de réaliste, propose un « réalisme détourné ». Les auteurs qui constituent notre corpus, s'ils ne sont pas qualifiés de réalistes et qu'ils se distancient volontairement d'un modèle notamment psychologique du personnage qui appartient encore aujourd'hui à une grande partie des dramaturgies américaines et canadiennes anglophones, ne proposent pas pour autant une dramaturgie sans rapport à un réel, sans représentation du réel. Ils « témoignent d'un réel troublant et troublé, de la quête d'un réalisme redouté, mais en même temps recherché, toujours à redéfinir. ⁹⁵ »

Ce rapport au réalisme peut être étendu à la littérature québécoise dans son ensemble,

⁹³ Marie-Aude HEMMERLÉ, « Les nouvelles écritures dramatiques du Québec », « Théâtres du contemporain », *Revue d'Études théâtrales, Registres*, n°11-12, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, hiver 2006-printemps 2007, p. 224.

⁹⁴ Jean-Cléo GODIN, « Les avatars du réalisme québécois », *Jeu*, n°85, (4) 1997, p. 71.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 72.

qui, selon Pierre Nepveu, est fondée sur le motif de la destruction et de la renaissance perpétuelles et donc sur l'idée que la réalité est transformable à loisir et à l'infini :

La littérature « québécoise », elle, *transforme*, ou veut transformer, la réalité. Elle est portée par une sorte de mythe faustien où s'affirment les infinies possibilités de développement du moi (individuel ou collectif) mais où, du même coup, comme l'a rappelé Marshall Berman (*All that is solid melts into air. The experience of Modernity*) à propos du mythe de Faust dans la modernité, se pose l'exigence d'une perpétuelle et infinie destruction.⁹⁶

D'ailleurs, Pierre Nepveu relie à cette vision d'ensemble de la littérature québécoise une pensée sur l'individu dans la société québécoise, un sujet toujours menacé de mort, toujours renaissant, et dont l'identité se définit justement par ce mode d'être précaire :

Au-delà de toute perspective nationaliste, c'est bien une théorie du sujet québécois qui s'énonce ici : sujet-catastrophe, dont le mode d'être serait justement la rupture permanente, la fragmentation vécue dans la plus profonde ambivalence comme désastre-crédation, comme éternel retour du même dans l'hyper-altérité, comme centrifugation cyclique hors d'un centre vide, ou, si l'on veut, comme sujet radicalement exotique (par rapport à lui-même, et en tant que l'exotisme constitue pour lui une manière d'être, de chercher paradoxalement la présence à soi).⁹⁷

Or, si cette conception du sujet dans la société québécoise semble déjà dépassée, on constate un réel lien entre cette pensée d'un « sujet-catastrophe » et les personnages du théâtre québécois contemporain qui, comme leurs homologues européens, sont frappés de plein fouet par la fragmentation et l'hybridation. Mais il faut ajouter à cette dimension une autre très importante dans le théâtre québécois depuis les années 1980 : la métathéâtralité, que Marie-Aude Hemmerlé définit comme une autre spécificité du théâtre québécois et sur laquelle nous reviendrons.

Pour les dramaturges québécois, « il s'agit [donc] de retravailler les aspects artificiels d'un personnage de théâtre ou d'explorer les différentes possibilités qu'offre un jeu avec les identités et leurs simulacres »⁹⁸ pour remettre sans cesse en question le modèle réaliste que Michel Tremblay – le dramaturge considéré comme le fondateur du théâtre québécois et dont chacun des auteurs de notre corpus se réclame d'une façon ou d'une autre l'héritier – a commencé à fissurer dès sa première pièce, *Les Belles-Sœurs*, créée en 1968 et qui a posé les bases d'une conception québécoise du personnage de théâtre.

2.2 Les bases d'une conception québécoise du personnage de théâtre : la dramaturgie de Michel Tremblay

⁹⁶ Pierre NEPVEU, *L'Écologie du réel, Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Éditions du Boréal, 1999, p. 19.

⁹⁷ *Ibidem*, p. 158.

⁹⁸ Bernard ANDRIEU et Pascal RIENDEAU, « La dramaturgie depuis 1980 », dans Réginald HAMEL, (dir.), *Panorama de la littérature québécoise*, Montréal, Guérin, 1997, p. 218.

2.2.1 Le « personnage-collectivité⁹⁹ »

La pièce de Michel Tremblay *Les Belles-Sœurs* a, comme on le sait, provoqué un véritable retentissement dans le paysage théâtral montréalais et elle est, aujourd'hui encore, considérée comme le début officiel de la dramaturgie québécoise à proprement parler, en opposition à une dramaturgie canadienne française qui avait occupé les scènes jusque-là et qui était le plus souvent une pâle copie de pièces du répertoire français ou américain.

Cette pièce inaugure aussi une dramaturgie pleine de paradoxes qui persistent encore, même dans les dramaturgies québécoises les plus récentes. L'intérêt de cette dramaturgie réside justement dans le détournement que Michel Tremblay fait du réalisme. Même s'il est le premier à ancrer son théâtre dans une réalité concrète et reconnaissable pour le spectateur québécois, il offre pourtant une dramaturgie nourrie à la fois de modèles antiques (en particulier celui de la tragédie grecque) et de modèles français qui lui sont contemporains (en particulier le théâtre de l'absurde) si bien que dès sa première pièce, il prend ses distances avec une forme de réalisme psychologique :

L'auteur dramatique représentatif de ce mouvement est Michel Tremblay et sa pièce *Les Belles-sœurs* (1965) : cette œuvre phare s'éloigne du théâtre réaliste axé sur la psychologie des personnages en s'inspirant à la fois de formes brechtiennes (chœurs, chansons, effets de distanciation par le grossissement des personnages) et du théâtre de l'absurde.¹⁰⁰

Depuis 1968, il me semble que nous sommes entrés dans une nouvelle ère du malentendu dont *les Belles-Sœurs* nous ont présenté le cas le plus clair : parce que cette pièce décrivait crûment une réalité populaire - certains ne tarderont pas à parler de misérabilisme -, elle a été perçue comme une œuvre réaliste, alors que son esthétique la rapproche plutôt de Ionesco.¹⁰¹

Il installe donc une tension permanente entre un ancrage local fort et une volonté d'atteindre à l'universel (tension inhérente à toute œuvre dramatique, mais qui était alors d'autant plus visible sur ce territoire québécois qui n'avait pas encore son propre théâtre). L'œuvre de Tremblay s'inscrit dans sa culture et son temps, mais se présente comme une surprise dans le paysage littéraire où elle apparaît ; de plus, tout en traitant d'une classe sociale particulière montréalaise, elle parvient à questionner le rapport de l'individu à la société dans sa globalité. Michel Tremblay écrit selon des schémas de tragédie antique en utilisant une langue plus que contemporaine (le joul) ce qui l'installe en deçà d'une modernité qui elle est en crise :

⁹⁹ Janusz PRZYCHODZEN, *Vie et mort du théâtre au Québec*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 321.

¹⁰⁰ Marie-Christine LESAGE, « La dramaturgie québécoise contemporaine : Petits instantanés d'un paysage en pleine transformation », *Pausa*, n°32, 2010, p. 2.

¹⁰¹ Jean-Cléo GODIN, « Les avatars du réalisme québécois », *Jeu*, n°85, (4) 1997, p. 71.

Au final, le jocal est stylisé, mis en rythme, il en fait une langue hautement théâtrale, musicale, d'autant qu'il recourt aux chœurs, à des chansons, ce qui en bout de ligne instaure une distance avec la forme réaliste de la langue. Ainsi, Tremblay ne crée pas une œuvre réaliste au sens américain du terme, il invente une langue théâtrale à partir d'une langue populaire, qui lui sert de matière poétique pour concevoir un monde qui rêve d'autonomie et de liberté identitaire, tant politique que sexuelle (car ses pièces donnent aussi la parole aux travestis et aux homosexuels exploités par les petits gérants de la *Main*).¹⁰²

Ainsi, tout au long de son œuvre dramatique prolifique, prenant appui sur un espace clairement défini, restreint, la rue Fabre et la « Main » à Montréal, Michel Tremblay parvient pourtant, par les contrastes de son œuvre et l'aspect pléthorique de son personnel dramatique, à s'adresser à un public universel. En outre, c'est justement par la constitution d'un personnel dramatique reconnaissable dans chacune de ses pièces que Tremblay a favorisé une identification possible des spectateurs québécois. Tremblay invente une constellation de personnages qui entretiennent des liens entre eux et en particulier des liens familiaux forts qui lient aussi les spectateurs québécois dans une communauté de réception :

Depuis une trentaine d'années, depuis *Les Belles-Soeurs* surtout, les personnages qui composent l'œuvre de Michel Tremblay nous sont devenus familiers. C'est à se demander, en fait, s'ils sont devenus des nôtres ou si nous ne sommes pas plutôt devenus peu à peu des leurs, par la magie de la fréquentation des œuvres de fiction. [...] À force de nous y retrouver et, par empathie autant que par voyeurisme, de « revisiter » notre propre histoire – petite et grande –, par le biais et par les travers de la leur. [...] Au fil des ans et au cœur des textes, tous genres confondus, ont surgi des figures réelles et fictives et se sont développés des réseaux de personnages incroyablement riches de portée et de sens. Bien sûr, les créatures de Tremblay vivent leur « petite vie », mais plusieurs sont des figures emblématiques de notre identité collective.¹⁰³

Ce modèle familial inscrit dans la dramaturgie de Tremblay est le reflet d'une société québécoise en quête d'appartenance à une communauté dans les années 1970 et 1980 :

Ainsi, non seulement l'œuvre de Michel Tremblay constitue en elle-même une famille de personnages, mais elle est révélatrice de la fascination qu'exerce la cellule familiale sur la dramaturgie québécoise dont elle est l'emblème. Comme si, au-delà de la quête identitaire individuelle, se lisait en filigrane la matrice d'une quête collective qui trouverait dans les métaphores obsédantes des relations familiales l'écho d'un mythe cathartique.¹⁰⁴

Mais Tremblay constitue ainsi un modèle dramaturgique du personnage, que l'on retrouve dans une grande partie du théâtre québécois, même à travers la destruction d'un modèle familial classique et sa reconstruction au profit de symboles plus souples de la

¹⁰² Marie-Christine LESAGE, *op.cit.*, p. 3.

¹⁰³ Lorraine CAMERLAIN, « Germaine, Marie-Lou, Hosanna, Josaphat, la Grosse femme... et tous les autres », in « Personnages », *Jeu*, n° 83, 1997, p. 88.

¹⁰⁴ Dominique LAFON, « Un air de famille » in Dominique LAFON (dir.), *Le Théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », tome X, 2001, p. 94.

collectivité :

[...] modèle commun d'un personnage-collectivité, qui, au niveau des représentations identitaires intermédiaires et particulièrement de la représentation de la famille, fait osciller le spectacle entre les deux références capitales, l'individu et la communauté, tantôt en diminuant leur signification, tantôt en l'élargissant, et en donnant en fin de compte naissance à une sorte de fausse famille, qu'il faudrait définir plutôt comme une tribu, un clan ou une mi-société, exactement comme le cas des *Belles-Sœurs*, qui semblent au premier abord constituer une famille, pendant que leurs noms de familles révèlent au spectateur le contraire exact de cette situation.¹⁰⁵

D'ailleurs, ce qui peut définir le personnage du théâtre québécois, c'est le rapport problématique qu'il a avec la collectivité, notamment à travers sa parole. D'ailleurs, Madeleine Greffard dans l'ouvrage collectif *Le monde de Michel Tremblay*¹⁰⁶ analyse *Les Belles-Sœurs* de manière très structurale pour montrer qu'il s'agit déjà d'une systématisation du rapport entre individu et société. Cette systématisation, selon Madeleine Greffard, est opérée par la structuration de la parole qui fait s'alterner chœurs et monologues, ce qui aboutit à une faillite du dialogue et donc inscrit d'emblée l'œuvre dramatique de Michel Tremblay dans un questionnement de la parole, un éloignement du réalisme et une représentation du rapport entre l'individu et la collectivité.

Enfin, Michel Tremblay, en créant un véritable personnel dramatique que l'on retrouve d'une pièce à l'autre, construit une cohérence interne à son œuvre, un monde dramatique qu'habitent ses personnages. À ce propos, Micheline Cambron, toujours dans l'ouvrage *Le monde de Michel Tremblay* (dont le titre indique bien ce constat d'une cohérence dramaturgique à l'échelle de l'œuvre d'une vie) vise à montrer l'existence d'un tissu de références intra, auto, inter et métatextuelles dans l'œuvre dramatique de Michel Tremblay. Et en effet, Michel Tremblay utilise, dans une œuvre profondément autoréflexive et inscrite dans l'histoire littéraire, des procédés d'écriture du personnage promis à un bel avenir dans la dramaturgie québécoise et notamment dans notre corpus : l'intertextualité et la métathéâtralité.

Toutes ces préoccupations présentes dans la dramaturgie de Tremblay (le rapport de l'individu à la collectivité, les problèmes de communication entre les individus, le questionnement du théâtre lui-même) se retrouvent concentrées notamment dans la pièce *Albertine, en cinq temps* qui exploite au maximum les figures de l'un et du multiple.

2.2.2 L'exemple d'*Albertine, en cinq temps* (1991) : modèle de l'un et du multiple

¹⁰⁵ Janusz PRZYCHODZEN., *Vie et mort du théâtre au Québec*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 321.

¹⁰⁶ Gilbert DAVID et Pierre LAVOIE (dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, édition revue et augmentée, t.1 : « Théâtre », Carnières-Morlanwelz, Editions Lansman, 2003.

Les Québécois démultiplient les personnages. Les Français les annihilent [...] finalement une même tendance, la toute puissance de la parole¹⁰⁷.

*Albertine, en cinq temps*¹⁰⁸ de Michel Tremblay présente un modèle d'écriture du personnage qui s'applique en grande partie au corpus des années 2000 que nous étudierons. Cette écriture est fondée sur la démultiplication d'un personnage, sur une parole toujours à la fois monologique et polyphonique qui construit un faux solo autour d'un personnage principal dont la profondeur provient d'une multiplicité de couches spatio-temporelles et qui parle à un personnage dont l'existence est incertaine, fantomatique.

Cette pièce, publiée en 1984, met en scène, pour la première fois, le personnage d'Albertine, qui fait partie du personnel romanesque de Tremblay. D'ailleurs, Jean-Cléo Godin souligne, dans son article sur *Albertine, en cinq temps*¹⁰⁹, que cette pièce fait le pendant au quatrième roman des « Chroniques du Plateau Mont-Royal » qui paraît au même moment (*Des nouvelles d'Edouard*) et qui met en scène le frère d'Albertine. L'idée de la pièce est de mettre en scène le personnage d'Albertine dans cinq périodes de sa vie et ce, simultanément sur la scène.

L'analyse du titre de cette pièce nous permet d'entrer dans les problématiques qu'elle développe et qui seront aussi au cœur de notre travail. Le titre met en exergue un personnage, Albertine, mais morcelé dans cinq temporalités. Ce morcellement pose donc deux questions : celle de l'originalité du chronotope choisi par Tremblay et celle de la caractérisation du personnage d'Albertine prise dans une problématique de l'un et du multiple. En outre, si le titre opère une focalisation sur le personnage d'Albertine, dès la didascalie d'ouverture, apparaît un personnage secondaire, Madeleine, dont il faut interroger la particularité et la fonction dramatique. Enfin, il faut accorder une importance particulière au personnage d'Albertine à soixante-dix ans qui est le seul personnage doté d'une forme de réalité dans cette fiction dramatique, puisque les autres apparaissent tels des fantômes surgis de la mémoire de cette Albertine aînée.

Michel Tremblay se lance un défi de représentation puisqu'il choisit de représenter le même personnage à cinq époques de sa vie, dans cinq lieux différents, en même temps sur scène. La première didascalie rend compte de la position de chaque Albertine. On note

¹⁰⁷ Nadine DESROCHERS, *Le récit dans le théâtre contemporain*, Thèse de l'Université d'Ottawa sous la direction de Dominique Lafon, 2001, p. 252.

¹⁰⁸ Michel TREMBLAY, *Albertine, en cinq temps*, in *Théâtre 1*, Montréal-Arles, Léméac-Actes-Sud Papiers, 1991.

¹⁰⁹ Jean-Cléo GODIN, *Albertine et la maison de l'enfance*, in Gilbert DAVID et Pierre LAVOIE (dir.), *Le monde de Michel Tremblay*, édition revue et augmentée, t.1 : « Théâtre », Carnières-Morlanwelz, Editions Lansman, 2003.

d'emblée que les lieux recèlent une symbolique forte. Ainsi, il y a une différence nette entre le lieu d'Albertine aînée « un centre d'accueil pour vieillards¹¹⁰ » fondé sur l'idée d'une stabilité, d'un apaisement (mais récent puisqu'elle « vient d'arriver¹¹¹ ») et les lieux-frontières dans lesquels sont mises en scène les autres Albertine. En effet, tous les autres lieux laissent apparaître une tension entre un intérieur et un extérieur : Albertine à trente ans est sur une « galerie », Albertine à quarante ans est sur un « balcon », Albertine à cinquante ans est appuyée sur un « comptoir » et enfin, Albertine à soixante ans est « autour de son lit ». Tous ces lieux sont donc instables et – pour les trois premières Albertine en tout cas, puisque Albertine à soixante ans s'inscrit dans un mouvement circulaire de fermeture à la communication – permettent une ouverture à la communication avec l'autre car ils sont ouverts à la fois vers l'intérieur et l'extérieur.

Outre cette instabilité créée par des lieux-frontières, on note d'emblée une alternance dans le mouvement de ces Albertine. Les Albertine à trente ans et à cinquante ans trouvent une certaine stabilité dans ces lieux : « est assise », « est accoudée¹¹² » tandis que les autres Albertine ont des mouvements qui montrent leur inquiétude : « se berce », « rôde », « vient d'arriver¹¹³ ».

Pour le cadre temporel, on trouve des années : « 1942 », « 1952 », « 1962 », « 1972 », « 1982 ». On peut noter la régularité de l'intervalle de temps qui donne à voir à la fois la distance temporelle (dix ans à chaque fois) mais une certaine permanence. C'est cette permanence qui justifie l'aplanissement temporel sur un plan horizontal avec l'alignement des femmes sur scène. Mais la distance temporelle est elle aussi marquée par l'image de cinq femmes chacune dans son environnement, son temps, sa bulle : « Duhamel », « la rue Fabre », « le restaurant du parc Lafontaine », « le lit », « le centre d'accueil pour vieillards¹¹⁴ ». Cette première didascalie décrit donc les contrastes créés par ce chronotope si particulier : distance et proximité, identité et différence, et finalement une grande instabilité dans les lieux et une porosité peut-être possible entre les différents temps.

On peut prendre l'exemple d'un court dialogue entre Albertine à trente ans et Albertine à soixante-dix ans : « ALBERTINE A 70 ANS. La campagne...Dieu que c'tait beau, c'te soir-là !/ ALBERTINE A 30 ANS. En ville, on voit jamais ça.../ ALBERTINE A

¹¹⁰ Michel TREMBLAY, *op.cit.*, p. 345.

¹¹¹ *Ibid.*, p. 345.

¹¹² *Idem.*

¹¹³ *Idem.*

¹¹⁴ *Idem.*

70 ANS. Oh, non...En ville, tout est gris hôpital...¹¹⁵». On voit à l'œuvre une forme de contamination temporelle. Albertine à soixante-dix ans s'inscrit d'abord dans une temporalité de la nostalgie, un souvenir du passé, puis Albertine à trente ans introduit un temps présent par le présent de vérité générale qui permet à Albertine à soixante-dix ans de la rejoindre dans une même temporalité – qui est en fait une atemporalité – ce présent de vérité générale.

La grande originalité de cette pièce et aussi son grand défi est de représenter un personnage à la fois un et démultiplié. Albertine doit être à la fois toujours la même et toujours une autre. On peut noter que, si la première didascalie installe bien chaque Albertine dans un temps et un lieu particuliers, il y a comme une identité dans la différence – comme nous l'avons vu précédemment – dans l'utilisation d'années se terminant toutes par le même chiffre 2. Comme si ce chiffre 2 représentait textuellement une constante, ce qu'il reste d'une Albertine permanente dans chacune de ses réalisations temporelles.

Mais ce qui prévaut dans cette pièce est bien une multiplication des visages et un travail sur la spécificité de chaque visage d'Albertine. On peut remarquer notamment que la présence d'Albertine à quarante ans est retardée et que ce retard s'explique par sa présence dysphorique. Elle apparaît comme un élément perturbateur. Son entrée en scène se fait sur le mode de la colère et elle focalise l'attention des autres Albertine sur elle, telle une anti-Madeleine qui focalise l'attention sur elle par son *ethos* de douceur maternelle : « ALBERTINE A 40 ANS. J'espère qu'y a d'autres mondes, parce que celui-là est pas vargeux ! (*Les autres femmes la regardent*) Que c'est que vous avez à me regarder comme ça ? Vous trouvez ça endurable, ici, vous autres ?¹¹⁶ ». La figure opposée pourrait être Albertine à cinquante ans qui se place dans une autre position de rupture, celle de la *tabula rasa*, du rejet à la fois d'une certaine nostalgie et d'une sphère enfantine que représenterait Albertine à trente ans. En effet, Albertine à trente ans représente le temps des origines, d'un avant la souillure (ou juste après comme nous l'apprenons au fil de la pièce), en tout cas, d'une naïveté aveugle.

Il y a donc une alternance chronologique entre euphorie et dysphorie dans les différents visages d'Albertine. Albertine à trente ans est dans la joie naïve, Albertine à quarante ans dans l'aigreur, Albertine à cinquante ans dans la joie du recommencement et Albertine à soixante ans dans le dégoût. C'est d'ailleurs ce dégoût qui entrave la communication entre Albertine à soixante ans et Albertine à soixante-dix ans : Albertine aînée est dans le déni de cette Albertine amère de ses soixante ans.

¹¹⁵ *Ibidem*, p. 348.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 350.

On peut prendre un exemple plus précis dans le texte, de ce travail, par Michel Tremblay, de la spécificité des visages d'Albertine : « ALBERTINE A 50 ANS. Ici, ça sent la patate frite ! Partout ! [...] moi j'aime ça ! [...] ALBERTINE A 40 ANS. Ici, [...] Ça sent la chicane, pis l'hypocrisie, pis la jalousie, pis... [...] ALBERTINE A SOIXANTE ANS. C'est le renfermé que ça doit sentir, ici ! ¹¹⁷ ». On voit ici qu'Albertine à cinquante ans parle des plaisirs concrets de la vie avec ici l'article défini dans « la patate frite » qui contribue à rendre la matérialité de cette nourriture. Albertine à quarante ans, elle, parle de notions abstraites, de vices humains et l'article défini dans « l'hypocrisie » est ici générique et étend le vice à l'humanité entière. Enfin, Albertine à soixante ans parle de quelque chose de concret qu'elle rend abstrait par l'adjectif substantivé (grâce à l'article défini) « le renfermé » comme si tout autour d'elle avait perdu sens et matière et tombait dans l'indéfinissable. Il y a donc un travail très fin, dans le texte même, de caractérisation des différents visages d'Albertine.

Dès lors, la question posée devient celle de la possibilité ou non de communication entre ces différents visages. Dans cette pièce, Michel Tremblay opère une extériorisation scénique des souvenirs d'Albertine à soixante-dix ans, elle qui est à l'heure du bilan. On est à la fois face à un débat entre des personnages détachés, mais aussi face à l'extériorisation d'un débat intérieur. On peut donc étudier comment se passe la communication entre les Albertine. Cette communication revêt plusieurs modalités : le transfert d'émotion, le geste et la parole proprement dite.

Michel Tremblay, comme c'est souvent le cas, développe différentes modalités de la parole. De ce point de vue-là, le personnage d'Albertine à trente ans est intéressant car, s'il représente un temps de naïveté originelle, il est surtout le lieu de la parole libre, de la révélation. Ainsi, sa parole libérée et libératrice est celle d'avant les couches temporelles successives qui sont autant de couches de dénis et de mensonges : « ALBERTINE A 30 ANS. J'ai failli tuer Thérèse, Madeleine.../ALBERTINE A 40 ANS. C'est ça, tant pis pour toi ! J't'aurai avertie ! Confie-toi ! ¹¹⁸ ». À cet égard, il est intéressant de voir que seule une parole libératrice de révélation (l'aveu de la violence faite à Thérèse) peut annuler les différentes temporalités pour réunifier Albertine : « LES CINQ ALBERTINE (*en alternance*). J'ai fessé, Madeleine, j'ai fessé ¹¹⁹ ». Et cette parole libérée est adressée à Madeleine, l'Autre de cette pièce, l'interlocutrice qui va nous intéresser maintenant.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 355.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 363.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 371.

En effet, le titre de cette pièce laisse de côté un personnage qui apparaît comme secondaire alors que son rôle est primordial : Madeleine. On peut noter, avec Jean-Cléo Godin, que cette pièce signe la première apparition de ce personnage dans le monde de Tremblay. Cette figure de douceur apparaît comme hybride puisqu'elle serait un mélange d'une figure maternelle idéalisée pour contrecarrer la figure maternelle tyrannique qu'est Victoire dans le cycle du Plateau Mont-Royal et d'une figure sororale mais anonyme comme peut l'être la *Grosse femme enceinte*. Elle est, en tout cas, une figure adjuvante, celle qui apporte le « lait chaud¹²⁰ ». Dès la première didascalie, elle apparaît aussi comme la résolution de la multiplicité des Albertine puisqu'elle est extraite d'une histoire de vie linéaire: « *Madeleine n'a pas d'âge*. ». Cependant, à la lecture de la pièce, on peut se demander dans quelle temporalité se situe Madeleine.

Elle est définie à la fois dans son atemporalité et dans son grand attachement à la maison de l'enfance à Duhamel, à ce temps des origines qui est, d'une certaine façon, lui aussi, « détemporalisé », puisqu'il représente un temps de bonheur mythique à jamais perdu.

Outre ce rapport particulier au temps, Madeleine est avant tout définie par son rapport aux autres personnages. C'est là encore la didascalie d'ouverture qui nous le dit : « *Elle sert de confidente aux cinq Albertine¹²¹*. ». Elle apparaît comme le seul personnage véritablement dramatique, c'est-à-dire capable de dialogue. C'est par elle que la communication entre les Albertine peut survenir. Elle est le catalyseur des paroles des Albertine. Son entrée provoque, en effet, la première réplique chorale : « LES CINQ ALBERTINE (*en alternance*). Ha, Madeleine !¹²² ». De plus, Michel Tremblay souligne alors sa puissance dans la mesure où Madeleine, par son entrée, réussit à réunir dans une même parole les deux Albertine les plus extrêmement éloignées dans le temps : « ALBERTINE A 70 ANS ET 30 ANS. Viens t'asseoir...¹²³ ». Madeleine est donc celle par qui la parole arrive et en particulier la confession, la révélation, la parole enfin libérée : « MADELEINE. Si tu veux le conter...ça va te faire du bien.¹²⁴ ». Mais ce rôle d'initiateur de la parole, elle le partage avec Albertine aînée qui fera l'objet du dernier temps de notre analyse dans la mesure où s'articule, autour d'elle, une des problématiques essentielles de cette pièce : la réflexivité conjuguée avec la métathéâtralité.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 349.

¹²¹ *Ibid.*, p. 345.

¹²² *Ibid.*, p. 347.

¹²³ *Idem*.

¹²⁴ Michel TREMBLAY, *Albertine en cinq temps*, *op.cit.*, p. 363.

Albertine aînée mérite en effet un traitement tout particulier puisque, comme le dit Jean-Cléo Godin, elle se présente à la fois comme actant et comme récitante, tel un coryphée de tragédie grecque. Elle est clairement à part puisqu'elle est le déclencheur de l'apparition des autres qui sont autant de fantômes sortis de son souvenir. C'est donc elle qui orchestre la « polyphonie des monologues »¹²⁵ qu'offre cette pièce. Ce rôle de metteur en scène, on peut le remarquer à l'utilisation récurrente des impératifs dans ses répliques. On peut prendre un exemple parmi d'autres : « ALBERTINE A 70 ANS. Respire encore. (*Albertine à trente ans prend une autre grande respiration.*) Explique-moi...explique-moi c'que ça sent...¹²⁶ ».

Cette pièce est donc extrêmement riche puisqu'elle questionne le rapport au temps et à l'espace, à l'identité dans le choix d'un personnage démultiplié. Mais plus largement (car c'est dans la mort que Madeleine et Albertine aînée se rejoindront), elle interroge le rapport de la vie à la mort, la possibilité de l'existence d'un destin, d'une vie comme tragédie. Le questionnement sur la vie et le théâtre sont alors intimement liés, même si Albertine à trente ans, gardienne d'une naïveté pure veut croire à une dissociation des deux : « C'est pas notre rôle ! C'est notre lot !¹²⁷ ».

Tremblay dessine ainsi un modèle du personnage dans le théâtre québécois : un être à la recherche de son unité par le biais d'une parole qui est toujours de l'ordre du monologue polyphonique, un personnage-orchestre qui se raconte, qui reflète sa création dans une perspective métathéâtrale et qui est confronté à son autre, le personnage fantomatique dont la présence-absence sert de catalyseur à la parole démultipliée. Jean-Cléo Godin dans son article dans *Le Monde de Michel Tremblay*, conclut sur l'idée qu'*Albertine, en cinq temps*, c'est la plus romanesque des pièces de Michel Tremblay, mais montre surtout combien cette pièce met en scène la question récurrente dans l'œuvre de Tremblay de la communication entravée, notamment au travers d'une tension permanente entre la polyphonie et le monologue, tension récurrente et même constitutive de la dramaturgie québécoise.

2.3 Monologues et narrations : l'identité comme récit

2.3.1 Monologue et « polylogue¹²⁸ » : l'autre c'est moi

¹²⁵ Pierre LAVOIE, « Les cinq âges d'une tragédie », *Jeu*, n°38, 1986.1, p. 80, cité dans Gilbert DAVID et Pierre LAVOIE (dir.), *Le monde de Michel Tremblay, op.cit.*, p. 187.

¹²⁶ Michel TREMBLAY, *Albertine en cinq temps, op.cit.*, p. 353.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 365.

¹²⁸ Jean-Pierre SARRAZAC, *Poétique du drame moderne, De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 260.

2.3.1.1 Le monologue comme forme privilégiée du théâtre québécois

Tout d'abord, le monologue apparaît de plus en plus comme la forme dramatique qui s'impose aux auteurs pour parler de cet individu fragmenté, menacé de disparition que nous avons défini comme le modèle du personnage dans le théâtre contemporain. Jean-Pierre Sarrazac qui a bien montré comment le théâtre contemporain avait quitté le drame absolu en ne proposant plus l'histoire d'une vie, mais en montrant le drame que constitue la vie elle-même, explique à quel point la forme monologuée devient le fondement de ce « drame-de-la-vie » en ce qu'il propose un dialogisme plus complexe que la forme dialoguée elle-même :

Qu'il se présente ou non comme un polylogue, le drame-de-la-vie, drame de l'homme « séparé », se construit sur la base du monologue. Pour un dramaturge moderne ou contemporain, le monologue s'avère plus riche et plus dialogique qu'un dialogue fait de répliques ajustées.¹²⁹

Ainsi, le monologue est relié aux deux formes du personnage que nous avons analysées dans le théâtre contemporain: le personnage-figure et le personnage-créature.

Le monologue allie la mise en scène d'une solitude et la possibilité d'une polyphonie intérieure qui créent les personnages-figures, des personnages-surfaces dont l'identité est incertaine et qui représentent le peuple immense des anonymes.

D'ailleurs, un dramaturge comme Valère Novarina va plus loin et plaide pour le caractère beaucoup plus vraisemblable du monologue par rapport au dialogue, en expliquant que le monologue est la forme de parole la plus utilisée par l'homme qui se parle à lui-même et s'invente des interlocuteurs fictifs pendant la plus grande partie de sa vie :

Le monologue nous occupe continuellement. Au fil d'une vie, on passe beaucoup plus de temps à monologuer qu'à dialoguer, on passe énormément de temps à se parler à soi-même, à parler aux cailloux, à Dieu, à son père qui est mort. On est nous-mêmes monologues avec des îlots de dialogue [...] Le monologue est une forme qui va dans le sens du creusement, de la biographie, de la réminiscence, du souvenir, du projet, de la prophétie, de tous les excès.¹³⁰

Mais le monologue est aussi une forme qui épouse les caractéristiques du personnage-créature, éminemment métathéâtral et dont la parole est toujours intimement liée à celle de son créateur, le dramaturge qui s'exprime alors pleinement :

Le monologue, cette parole de l'homme seul offre un autre drame, celui d'une forme d'identité que l'auteur ne cesse de formuler dans son monologue intérieur, un monologue qu'il espère un jour proférer. Cette profération espérée se joue des présences, présence d'un corps parlant, présence/absence des autres autour de lui et en lui par la mémoire ou l'imaginaire, et une seule présence sûre toujours, celle de

¹²⁹ *Idem.*

¹³⁰ Valère NOVARINA, Entretien avec Sabine Weldman, *Alternatives théâtrales*, n°45, Bruxelles, 1994, p. 52.

ceux qui dans la salle sont les oreilles attentives de ces mots prononcés, des mots qui ont cessé d'être toujours la représentation sonore de leur origine muette.¹³¹

Or, ce qui nous intéresse davantage, c'est que le théâtre québécois présente un attachement particulier à la forme du monologue. Tous les dramaturges de notre corpus l'utilisent et cela, conformément à un héritage du théâtre québécois qui s'est justement construit en grande partie sur cette forme dramatique :

Le monologue est la forme la plus ancienne et la plus nouvelle du théâtre québécois (je ne dis pas de la scène canadienne ou canadienne-française). Il se situe à la fois en marge (au cabaret, dans les boîtes) et au coeur de notre théâtre. Des chansonniers aux dramaturges tous les hommes de la parole et du spectacle l'ont plus ou moins utilisé. Yvon Deschamps et Michel Tremblay l'ont rendu particulièrement significatif. Le monologue est peut-être, aujourd'hui comme au temps de Jean Narrache et de Fridolin, notre forme de théâtre la plus vraie, la plus spécifique, la plus populaire et la mieux engagée [...] La majeure partie ce de qu'on appelle le théâtre québécois n'est au fond que des monologues esquissés, esquivés, ou encore développés mais juxtaposés.¹³²

Cet attrait particulier du théâtre québécois pour le monologue trouve sa cause principale dans la naissance de ce théâtre qui s'est faite conjointement avec la naissance d'une parole d'affirmation identitaire dont la volonté était politique. Ainsi, la forme monologuée en tant que parole directe adressée au public, en même temps que possibilité de l'expression d'un sujet, correspondait totalement à l'idée primordiale du théâtre québécois que chaque individu apprenne à se définir au sein d'une communauté et ainsi à la constituer :

La fonction particulière du monologue comme moyen efficace de construction d'une communauté et en même temps de renforcement de l'identité de chacun de ses membres occupe une place importante dans le théâtre québécois.¹³³

L'artiste le plus représentatif de l'avènement de cette forme monologuée est sans doute Yvon Deschamps qui, de 1968 à 1974, a proposé des monologues diffusés à la radio, au carrefour du *stand-up* comique américain qui avait ses émules au Québec et de la tradition française du chansonnier. Or, ces monologues, contemporains des débuts de Michel Tremblay, ont en commun avec l'œuvre du dramaturge de présenter un « personnage-collectivité », l'homme québécois ordinaire, soumis aux aléas de la société et qui vient nous raconter des anecdotes qui constituent sa vie :

Or, c'est précisément l'image que nous renvoient les personnages-victimes de

¹³¹ Françoise DUBOR et Françoise HEULOT-PETIT, *Le monologue contre le drame*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. "Interférences", 2012, p. 18.

¹³² Laurent MAILHOT et Doris-Michel MONTPETIT, *Monologues québécois, 1890-1980*. Outremont, Leméac, 2006 (1980), p. 26.

¹³³ Mateusz BOROWSKI et Malgorzata SUGIERA, « Des histoires pour chacun. Le monologue dans le théâtre québécois contemporain », in Patrice BRASSEUR et Madelena GONZALEZ (dir.), *Théâtre des minorités : Mises en scène de la marge à l'époque contemporaine*, Paris, l'Harmattan, 2010, p. 55.

Deschamps : leur identité est noyée dans une société qui les domine, et le seul rôle qui leur reste à jouer est celui de raconteur. Le personnage de Deschamps se présente donc comme une incarnation du Québécois type, selon la conception qu'en véhicule le discours social.¹³⁴

Mais ce qui est intéressant, au-delà de la représentation de la société que l'on peut lire dans les monologues de Deschamps, c'est leur forme : une forme profondément polyphonique qui est toujours construite sur un dialogue avec l'autre, les autres, absents et omniprésents. Micheline Cambron analyse très bien cette pluralité de voix :

En effet, il y a d'abord un « je », celui du personnage et il y a ensuite un « nous » qui renvoie, dans le texte, soit à la famille, soit à ce que le personnage perçoit obscurément comme une classe. À l'opposé, il y a les « ils » : le « il » du patron, celui du ministre, des « ils » qui, manifestement, sont du côté du pouvoir que les « je » et le « nous » subissent. Quant au « tu » (ou au « vous »), il remplit deux fonctions : la première est d'être une figure du « je » (ou du « nous »), conformément à un usage québécois ; la seconde est essentiellement pragmatique, il s'agit de l'interpellation, qui remplit des fonctions phatiques ou conatives dans le déroulement du spectacle.¹³⁵

Ainsi, même à partir des années 1980 et donc de la dépolitisation du théâtre québécois, la forme du monologue persiste car elle permet, au-delà de perspectives nationalistes déçues, de donner la parole à des individus qui viennent alors exprimer leur intimité et cherchent à se définir en dehors de la société, dans une forme polyphonique qui exhibe la fragmentation de leur moi désormais en pièces :

Le monologue est par excellence l'aire et l'art de l'anti- héros, du sous-personnage, de l'individu émietté et perdu. Ses parcelles d'humanité sont d'autant plus émouvantes qu'elles sont dérisoires. Le monologue est toujours la voix de plusieurs en un seul, le silence de tous en chacun. Il est délesté et lourd, fragile et tenace, sorte de mémoire du futur au passé, ou d'imagination à partir d'un réel invraisemblable.¹³⁶

La dynamique du monologue permet alors l'avènement d'un théâtre plus intime où toute la place est donnée à la parole d'individus qui sont des témoins¹³⁷, témoins du passé, d'une mémoire collective tout en étant les témoins de leur propre identité en train de se former sous leurs yeux et justement par une parole sans interlocuteur :

La dramaturgie québécoise a maintes fois emprunté le discours monologué pour débattre de questions politiques nationalistes. [...]
Aujourd'hui, des auteurs dramatiques effectuent un retour au politique en accentuant cette fois les difficultés des rapports de l'individu face à la collectivité

¹³⁴ Micheline CAMBRON, *Une société, un récit*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 113.

¹³⁵ *Ibid.*, p. 109.

¹³⁶ Laurent MAILHOT et Doris-Michel MONTPETIT, *Monologues québécois, 1890-1980*. Outremont, Leméac, 2006 (1980), p. 36.

¹³⁷ Marie-Aude Hemmerlé a beaucoup développé cette omniprésence du témoignage dans le théâtre québécois des années 1980 et 1990 dans sa thèse déjà citée.

tout en faisant du monologue un lieu d'observation de la constitution du moi face au monde.¹³⁸

Ainsi, de nombreuses œuvres des années 1990 notamment ont joué avec la forme monologuée, qu'elles soient des monologues à proprement parler ou des suites de monologues juxtaposés. On peut citer deux œuvres importantes de deux des auteurs de notre corpus : *Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay créée en 1995 et *Cendres de cailloux* de Daniel Danis créée en 1992.

La première pièce est un monologue à proprement parler. Le personnage principal Gaston Talbot a perdu l'usage de sa langue maternelle, le français, à la suite d'un traumatisme. Il est donc condamné à parler anglais et c'est dans cet anglais très particulier (entièrement construit sur une syntaxe française) qu'il va nous raconter sa vie dans un récit qui échappe à la linéarité et convoque des images fantasmatiques. Ce récit fragmenté tel un mystère révèle ainsi dans ses interstices le traumatisme à l'origine de la parole du personnage principal :

Seuls les spectateurs réussissant à rassembler en un récit cohérent les fragments chaotiques du monologue intérieur du héros, dispersés dans les différentes versions de son passé et découvrant ainsi l'identité du protagoniste, seront capables de résoudre le mystère de son traumatisme.¹³⁹

Ainsi, Larry Tremblay, qui écrira d'ailleurs à la suite de cette pièce plusieurs monodrames, propose avec cette pièce un monologue qui introduit une très forte altérité puisque le personnage est habité par une langue qui n'est pas la sienne et qu'il doit reconstruire le récit de sa vie qui est en morceaux. C'est en ce sens que ce monologue ouvre la possibilité d'une polyphonie¹⁴⁰.

La seconde pièce, *Cendres de cailloux* de Daniel Danis, offre une forme totalement différente car au lieu de présenter un monologue polyphonique, elle construit un dialogue entre plusieurs monologues juxtaposés qui sont construits en écho. De la même façon que le récit fragmentaire de Larry Tremblay doit être reconstruit par le spectateur, Danis crée un puzzle constitué de monologues qui ne sont pas présentés dans l'ordre chronologique de la

¹³⁸ Irène ROY, « Monologue et quête identitaire », in Françoise DUBOR et Françoise HEULOT-PETIT, *Le monologue contre le drame*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. "Interférences", 2012, p. 85.

¹³⁹ Mateusz BOROWSKI et Malgorzata SUGIERA, « Des histoires pour chacun. Le monologue dans le théâtre québécois contemporain », in Patrice BRASSEUR et Madelena GONZALEZ (dir.), *Théâtre des minorités : Mises en scène de la marge à l'époque contemporaine*, Paris, l'Harmattan, 2010, p. 56.

¹⁴⁰ On peut d'ailleurs noter à ce propos que la recreation de la pièce par le metteur en scène Claude Poissant à l'Espace Go en 2010 proposait cinq comédiens en scène comme cinq facettes du personnage principal, ce qui rendait totalement explicite et concrète la polyphonie présente dans ce monologue.

fable. Les quatre personnages, Clermont, Pascale, Coco et Shirley nous racontent un drame présenté comme antérieur aux récits et communiquent par le biais de monologues entre lesquels le lecteur-spectateur rétablit des liens. Ainsi, si la pièce n'est pas dialoguée, elle est dialogique et le dialogue n'intervient plus dans la diégèse, mais dans la structure dramatique elle-même :

Selon le dialogisme dans le sens bakhtinien du vocable, une des formes de cette nouvelle conception du dialogue consiste en une telle juxtaposition ou en un montage de plusieurs monologues, de sorte qu'ils entrent dans des relations qui ne seraient pas déterminées par le champ des possibles qu'engendre la vie. Ces monologues, prononcés dans la solitude, souvent dans des temps et des lieux distincts, ne peuvent devenir dialogues que dans un espace théâtral et uniquement au sein de la conscience des spectateurs témoins qui s'y sont rassemblés.¹⁴¹

Ainsi, la pratique du monologue est une tradition du théâtre québécois, un théâtre qui est né sous la forme politique de l'affirmation identitaire et a trouvé ensuite sa place dans l'expression de l'intimité des individus. Cette forme riche présente souvent la parole d'un seul personnage, mais cette parole habitée par une très forte altérité qui la rend polyphonique. Il existe donc bien une forme de survivance du dialogue au sein même du monologue et parfois dans la juxtaposition de monologues qui entrent en résonance. Cette prégnance du monologue persiste dans le théâtre québécois le plus récent et nous allons donc ici analyser un monologue qui joue justement sur la polyphonie tout en interrogeant – ce qui est de plus en plus rare – la question de l'identité québécoise, *Je suis d'un would be pays* de François Godin, créée en 2005.

2.3.1.2 L'exemple de *Je suis d'un would be pays* de Godin (2006)

Je suis d'un would be pays est une pièce de François Godin, auteur qui fait partie de notre corpus principal puisque nous étudierons la genèse de sa pièce *Louisiane Nord*. Cette pièce a reçu le prestigieux prix Gratien-Gélinas en 2005 et elle a été créée au Théâtre d'Aujourd'hui par Gervais Gaudreault en septembre 2007. Elle se présente sous la forme d'un monologue prononcé par le personnage principal, William Dubé, québécois, qui, sous une fausse identité (celle de Richard Dubé, un français), est contrôleur de trains en Europe. Il nous raconte comment il a rencontré un inconnu sur le train Bruges-Paris à qui il a raconté sa vie et notamment la construction de ses fausses identités, : « William/Richard nous raconte qu'il s'est raconté, pour nous convaincre (et se convaincre), là où il n'a pas su convaincre ; et, en

¹⁴¹ Mateusz BOROWSKI et Malgorzata SUGIERA, « Des histoires pour chacun. Le monologue dans le théâtre québécois contemporain », in Patrice BRASSEUR et Madelena GONZALEZ (dir.), *Théâtre des minorités : Mises en scène de la marge à l'époque contemporaine*, Paris, l'Harmattan, 2010, p. 63.

définitive, il échoue une seconde fois devant nous (et devant lui-même)¹⁴²».

William Dubé est le modèle, l'inspiration par excellence pour un auteur, puisqu'il est parfaitement malléable et semble une surface sur laquelle les autres peuvent se projeter. Ainsi le motif du livre qui sert de bascule dans les différentes couches narratives du monologue définit aussi William Dubé comme une forme de prototype du personnage du théâtre contemporain, puisque les seules définitions qu'il finira par donner de lui tournent autour de son identité factice, ouverte et totalement poreuse :

L'intégration de ces échanges dialogués au sein du récit monologué, tout en extériorisant le langage intérieur du personnage, permet à l'auteur de faire progresser le conflit porteur du drame de l'individu.¹⁴³

Le monologue est, par ailleurs, tout de suite décentré par l'arrivée d'une troisième personne du singulier, personne extérieure à l'énonciation du monologue en train de se faire, mais dont les paroles vont être rapportées au sein d'un monologue qui est donc d'emblée polyphonique : « *On entend le roulement du train. / il me dit : « c'est votre musique de fond, le roulement du train [...].*¹⁴⁴ »

La parole de cette troisième personne est rapportée entre guillemets, ce qui permet une réactualisation, en même temps qu'une disparition du sujet du monologue dans cette parole directe de l'autre. D'ailleurs les guillemets sont beaucoup utilisés dans ce monologue qui intègre sans cesse les voix des autres pour introduire un dynamisme dans la narration à la première personne: « Les divers récits qui font la trame du monologue, il me fallait les sentir vivre comme autant de personnages qui veulent faire entendre leur voix, qui ont quelque chose à ajouter à une même question posée. Si je n'ai pas ça, il ne reste, à mes yeux, qu'une narration à laquelle manque la tension dramatique.¹⁴⁵ ».

Il y a bien sûr la voix du « il » qui est l'interlocuteur de William Dubé dans le train Bruges-Paris, mais aussi les différents « il » qui sont ses interlocuteurs dans d'autres trains, notamment le Amsterdam-Paris, vingt ans avant le Bruges-Paris qu'il nous raconte. Mais il y a aussi les expressions des autres, des termes galvaudés sur lesquels Dubé s'interroge (« C'est "L'Europe", on se fout des lignes pointillées sur la carte [...].¹⁴⁶ ») ou encore les expressions reliées au train et qui lui semblent totalement déconnectées de la réalité de ce qu'est un train :

¹⁴² François GODIN, « Aiguillages », *Jeu*, n°127, 2008, p.114.

¹⁴³ Irène ROY, « Monologue et quête identitaire », in Françoise DUBOR et Françoise HEULOT-PETIT, *Le monologue contre le drame*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. "Interférences", 2012, p. 86-87.

¹⁴⁴ François GODIN, *Je suis d'un would be pays*, Montréal, Leméac, 2008, p. 9.

¹⁴⁵ *Ibidem*, p. 115.

¹⁴⁶ *Ibid.*, p. 10.

« (Et d'ailleurs, pourquoi on dit « sens de la marche », « train en marche », « marche du train » ? ça je me suis toujours demandé, alors qu'un train ne marche pas, il glisse)¹⁴⁷ ».

Parfois cette existence de la voix des autres va plus loin car le personnage imagine des dialogues qui n'ont pas eu lieu et/ou qui pourraient avoir lieu. À un premier niveau, il se questionne lui-même comme si un interlocuteur fictif l'interrogeait et alors le récit devient dynamique et sa parole elle-même est une parole rapportée qu'il faut réactualiser :

je dis « reserviert ? »
ça me vaut un sourire
je sais pas si son sourire c'est à nouveau une invitation à rester, ou si ça lui vient de m'entendre prononcer un mot d'allemand, tout juste après avoir échappé un « pardon »...alors qu'au wagon restaurant les quelques mots qu'on a échangés lui et moi c'était de l'anglais
et d'abord, pourquoi l'allemand ?
peut-être, j'ai lu le mot à l'entrée du compartiment-couchette, « réservé- reserved-reserviert », déjà ça qui peut expliquer¹⁴⁸

Souvent, dans ces dialogues fictifs que William Dubé se joue, il imagine aussi un mélange des langues dû à son métier, mais qui accroît le degré d'altérité présent dans son monologue. Par exemple, il imagine une conversation que pourrait déclencher un passager qui serait curieux de l'expression du visage de William lorsqu'il pense au fait de ne pas avoir d'identité:

Je dois avoir l'air amoureux
« -What is it ? - Oh...nothing...- I guess you're in love ?
-no...actually...I fell naked...naked without my passport...and... »
non, je ne veux pas m'exposer à ça¹⁴⁹

Finalement, même sa propre parole finit par être entre guillemets, prise dans des dialogues imaginaires, au sein de ce trouble de la polyphonie installée dans un monologue qui rapporte les paroles d'autres, mais qui joue aussi sur des glissements temporels répétés. On peut d'ailleurs noter que ces glissements s'opèrent dans le texte par deux motifs, celui du bruit du train qui s'arrête (dans les didascalies) et le motif du livre qui parle de William Dubé lui-même et qui est le symbole de l'autoréflexivité qui est omniprésente dans cette pièce comme motif et comme procédé dramaturgique :

c'est un livre qui me ramène près de trente ans en arrière, à mon premier voyage en Europe

On entend plus le train.

vol Montréal-Amsterdam

¹⁴⁷ *Idem.*

¹⁴⁸ GODIN, *op.cit.*, p. 17.

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 14-15.

j'ai vingt ans¹⁵⁰

En effet, le motif du miroir, par exemple, revient à plusieurs reprises. William Dubé recherche toujours la specularité, il cherche à se voir dans le regard des autres, à construire une image de lui-même en accord avec ce qu'il est vraiment. La définition de soi passe par la parole rapportée de l'autre, puisque les premières paroles, des paroles rapportées, s'adressent à lui et cherchent à le définir :

il me dit :
« comme un workaholic, le mouvement tout le temps
vous en avez besoin
vous êtes comme tant d'autres, qui ont besoin de cet emballement
et hors cet emballement, ils ne sauraient plus en découdre avec la vie, leur vie
semblable à eux, vous êtes
seulement la course n'est pas la vôtre, c'est celle du train
tout confort, le bénéfice sans l'effort »¹⁵¹

Or, justement, ces paroles le définissent comme un être ordinaire, tout à fait interchangeable, puisqu'il est essentiellement défini par la comparaison avec d'autres qui auraient des caractéristiques similaires à lui.

D'ailleurs, on trouve à plusieurs reprises, chez le personnage, la peur et le fantasme de n'être pas singulier, de disparaître, et ce, à travers le motif du fantôme, de l'effacement : « il faudrait lire le plaisir que j'ai à surprendre mon visage aux vitres du train, ne voir qu'un fantôme de moi, inconsistant, irréel »¹⁵², « je m'efface [...] »¹⁵³. Il s'imagine tour à tour sans identité ou avec des multiples identités (caractéristiques du personnage dans le théâtre contemporain, comme nous l'avons vu) :

Le protagoniste peut ainsi se dire sous différents « je » correspondant aux discours qui le désignent, d'où qu'ils viennent, aggravant son altérité constitutive. La « confusion identitaire » se généralise donc à proportion de l'incorporation par le personnage de toutes les versions de lui-même que les autres sont susceptibles de lui fournir, par invention ou par emprunt à autrui, au gré des rencontres, dans une vie d'errance. L'identité, ici, « c'est du vent », une pure fiction, capable néanmoins de rendre compte du problème désarroi collectif que pose la question de l'identité québécoise. Le vrai « je » semble se dérober sans cesse, au profit d'une altérité démultipliée qui est impuissante à passer outre la virtualité.¹⁵⁴

Ce questionnement sur l'identité qui est le fil rouge de tout ce monologue et en constitue l'action principale comme nous le dit Godin (« Il y a souvent, dans mes textes, peu

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 13.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 9.

¹⁵² *Ibid.*, p. 12.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 34.

¹⁵⁴ Françoise DUBOR et Françoise HEULOT-PETIT, *Le monologue contre le drame*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. "Interférences", 2012, p. 12.

d'action dramatique apparente, mais le lent travail de sape d'une obsession, d'un questionnement ; mais le vacillement, jusqu'à l'éclatement parfois, de ce qui fondait une identité.¹⁵⁵) se cristallise autour du problème du nom qui revient à plusieurs reprises. William Dubé qui a plusieurs identités, plusieurs passeports, a aussi plusieurs noms et il ne sait plus lequel peut réellement le définir. D'ailleurs, il revient sans cesse sur l'absence de signification réelle de son nom, sur l'imposture ancrée dans son nom, un prénom anglophone pour un francophone du Québec qui ne parle pas anglais :

je prononce William (prononciation française), pas William (prononciation anglaise), mais bon, personne n'est dupe
c'est un prénom d'outre-manche, William
ça traverse pas vraiment, ni au français, ni à aucune autre langue

et je suis né Dubé-Montmorency, alors William, c'est pas que mon père a couché avec une Anglaise
William mon prénom, je devais avoir dix ans la première fois que ça m'a gêné, qu'on m'a en fait la remarque :
« quoi, tu t'appelles William et tu sais pas parler anglais ? [...] »¹⁵⁶

D'ailleurs, on voit bien dans cette incompréhension fondamentale du nom, que c'est le déchirement du Québec francophone qui est mis en scène. William Dubé, c'est aussi le Québec qui ne trouve pas son identité propre et erre au milieu des multiples possibilités de définition :

Difficile de ne pas voir l'effacement individuel de William Dubé comme une métaphore du malaise identitaire des Québécois. Le titre de la pièce de Godin, déjà, est chargé. Le Québec n'y est même pas un « wanna be pays », un pays qui voudrait être, il n'est que « would be », celui qui serait, qui serait si... si quoi ? Si la nation qui dit le composer le souhaitait réellement ?¹⁵⁷

De plus, si William Dubé se confie à plusieurs interlocuteurs, il ne semble jamais accéder aux autres, qui restent des anonymes :

A l'homme assis face à moi je dis tout, dans les détails comme ça me revient
lui, m'en a pas dit beaucoup sur lui
pas même son nom
à un moment il m'a dit qu'il avait ses parts dans une discothèque en Belgique
qu'il était allé voir un peu à son investissement, que c'est de là qu'il revenait
mais son nom, il s'est abstenu¹⁵⁸

Cette image du miroir sans tain, qui ne reflète que sa propre image au personnage, sans jamais lui donner accès à l'identité des autres, concourt donc à l'autoréflexivité

¹⁵⁵ François GODIN, « Aiguillages », *Jeu*, n°127, 2008, p. 113.

¹⁵⁶ GODIN, *op.cit.*, p. 27.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p. 16.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 37.

construite dans le monologue par Godin. La pièce est particulièrement métathéâtrale puisqu'une des principales rencontres que fait cet homme sans identité c'est celle d'un auteur qui va finalement écrire sur lui un court récit publié dans un livre qu'a justement sur lui l'interlocuteur de Dubé dans le train Bruges-Paris.

On peut noter que cette forme du monologue polyphonique a reçu un accueil plutôt mitigé au début à la semaine de la dramaturgie en 2005 au Théâtre de La Licorne où l'auteur lui-même (qui est par ailleurs acteur) lisait. Le public se demandait si ce texte était réellement un texte de théâtre et si sa forme narrative et monologuée n'était pas davantage celle d'un roman à la première personne. Mais Godin explique très bien qu'il a écrit ce monologue de la même façon qu'il avait écrit des pièces dialoguées et que la question de l'adresse, qui posait particulièrement problème au premier public, était devenue en fait secondaire dans l'écriture :

Je me suis posé la question : à qui parle le contrôleur ? J'ai trouvé des réponses multiples ; il débat avec lui-même ; il s'adresse à chaque spectateur comme à un confident privilégié ; il revit des conversations avec des passagers, et s'adresse à eux, devant nous. Mais assez vite, il m'est apparu que ces réponses ne m'étaient pas d'un grand secours pour l'écriture. Comme pour mes précédents textes dramatiques, je devais me demander plutôt : pourquoi le contrôleur parle-t-il ? qu'est-ce qui l'appelle sur scène ?¹⁵⁹

D'ailleurs, l'intérêt que Godin a eu pour cette forme, ainsi que pour le monologue de manière générale (puisque'on verra qu'il l'utilise aussi dans des premiers jets pour des pièces dialoguées) a donné naissance à une série de textes qu'il écrit depuis 2010 et qu'il a nommé « Récithéâtres » parce qu'il s'agit de longs monologues qui mettent en scène des personnages ordinaires, des anonymes qui racontent un moment de leur vie où il leur est arrivé quelque chose, comme un basculement ou une révélation (une mère qui s'enfuit de chez elle pour un week-end, un latino-qubécois qui découvre sa véritable identité par exemple). Godin a donné comme titre à cette série de textes : « J'allais justement ne pas vous dire que... » et il affirme la volonté de leur donner une forme de récit monologué à plusieurs voix, où les voix en dehors de celle du personnage principal ont d'ailleurs encore plus de présence que celles des interlocuteurs de William Dubé :

J'appelle RÉCITHÉÂTRES des textes auxquels j'ai donné la forme de monologues où d'autres voix s'invitent : un homme ou une femme se raconte, et, tout à la fois, prennent vie devant nous, en dialogues, certains des moments racontés. On est, de ce fait, transporté d'un instant à l'autre dans le souvenir (et de retour subitement au présent du récit qui nous est fait), sans aucun temps de transition, avec la vitesse d'une coupe de montage au cinéma. Dans cette forme particulière d'écriture

¹⁵⁹ *Idem.*

scénique, la qualité d'intimité propre au monologue (rapport frontal, confiance) est dynamisée, à intervalles, par l'irruption des autres voix.¹⁶⁰

Or cette volonté de la part de François Godin d'écrire des « récithéâtres » est à rattacher aussi à une tendance très importante du théâtre québécois – intimement liée à celle du monologue – qui est la forme narrative du théâtre et ce qu'on appelle le théâtre-récit, hérité d'une certaine façon de la forme populaire du conte encore très répandue au Québec, et pratiqué notamment par Daniel Danis et Carole Fréchette dans des styles d'écriture très différents, voire opposés.

2.3.2 L'identité-récit : les dramaturgies de Daniel Danis et Carole Fréchette

Alors que l'on épingle la perte narrative dans le théâtre contemporain, force est de constater que le théâtre québécois retourne, depuis quelques années, à la dimension narrative délaissée depuis fort longtemps.¹⁶¹

2.3.2.1 L'identité et le récit : héritages du conte

Si l'on constate une dissolution de la fable dans le théâtre contemporain et notamment québécois, le récit, lui, réapparaît sous la forme d'une narrativité grandissante dans la parole des personnages. Ainsi, à la linéarité d'actions vécues par des personnages, qui constituait le foyer d'une fable dramatique, se substituent souvent des récits entrecroisés, qui échappent à une temporalité linéaire et que le spectateur doit remettre en ordre pour se figurer une fable et comprendre alors les événements qui ont lieu ou qui ont, le plus souvent, déjà eu lieu.

En ce sens, l'identité fragmentée inhérente au personnage théâtral contemporain, comme nous avons pu déjà le dire, se construit à travers la forme du récit : « [...] le récit est plus que jamais lié à l'essence même du personnage, un personnage dépouillé de l'action qui le définissait pendant des siècles, mais héritier d'une parole qui, parfois *in extremis*, confirme son existence.¹⁶² » Ainsi, l'identité d'un personnage n'est plus assimilable à une essence prédéfinie, mais elle demeure en perpétuelle construction pendant la pièce et le récit sert alors cette construction par le personnage de son identité singulière : « L'identité a pris une apparence plus ouverte et dynamique, et une forme s'est progressivement imposée : le récit. L'identité est l'histoire de soi que chacun se raconte.¹⁶³ ». Et si cette forme du récit convient

¹⁶⁰ François GODIN, « L'hôtel (...j'ai le cancer de la mère) », dans la série *J'allais justement ne pas vous dire que...*, Tapuscrit CEAD, 2010, p. 1.

¹⁶¹ Chantal HÉBERT et Irène PÉRELLI-CONTOS (dir.), *La Narrativité contemporaine au Québec, 2 : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, les presses de l'Université Laval, 2004, p.8.

¹⁶² Nadine DESROCHERS, *Le récit dans le théâtre contemporain*, Thèse de l'Université d'Ottawa sous la direction de Dominique Lafon, 2001, p. 226.

¹⁶³ Jean-Claude KAUFMANN, *L'invention de soi, une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 151.

parfaitement au personnage théâtral contemporain dont il faut ramasser les morceaux, c'est qu'elle épouse évidemment les désordres de l'individu contemporain qui ne peut plus proposer une définition de lui une et indivisible, mais doit sans cesse la reconstruire, la raconter :

La forme narrative opère en effet un glissement qui évacue l'idée de fixité au profit d'une logique d'enchaînement : la cohérence fondatrice n'est plus la même mais dans le coulé et l'intelligence de la suite des événements. Elle s'adapte ainsi parfaitement à la structure (contradictoire et changeante) de l'individu moderne, construisant sa nécessaire unité non par une totalisation et une fixation impossibles mais, de l'intérieur et de façon évolutive, autour du récit, fil organisateur. Chacun se raconte l'histoire de sa vie qui donne sens à ce qu'il vit. La mise en récit démultiplie le processus identitaire ; ego transforme le simple reflet en réflexivité par les intrigues qu'il invente à partir de sa propre expérience.¹⁶⁴

Or, cet attrait pour le récit que l'on trouve dans le théâtre québécois est aussi à interpréter en relation avec une longue histoire du genre du conte au Québec, qui se poursuit encore aujourd'hui de manière beaucoup plus vivante que dans d'autres pays occidentaux. Cette omniprésence du conte découle du fait que, comme l'explique Micheline Cambron, la société québécoise est une « société récitée¹⁶⁵ » qui a une identité profondément « narrative¹⁶⁶ », pour reprendre les termes de Ricoeur, c'est-à-dire, construite sur le récit d'elle-même.

La dramaturgie québécoise est un paysage complexe, celui « d'un théâtre où l'on retrouve, dans le désordre, certes québécois, mais aussi immigrants, amérindiens, francophones, canadiens, américains (au sens large du terme, désignant le continent et non pas le pays des Etats-Unis)¹⁶⁷ ». Et de manière générale, la littérature québécoise est travaillée par un profond multiculturalisme puisque, aux cultures fondatrices (autochtone, francophone et anglophone), s'ajoute ce qu'on appelle la littérature néo-québécoise ou migrante.

De fait, la pratique du conte, elle aussi, comme nous le confirme l'ouvrage collectif *Contemporain, le conte ? ...Il était une fois l'an 2000*, profite de ces métissages et alors que l'on peut encore trouver des héritiers d'une tradition récente des veillées, les vagues successives d'immigration ont elles aussi apporté leur tradition orale pour donner au conte québécois d'aujourd'hui une « force polyculturelle¹⁶⁸ ». Ainsi, ce multiculturalisme présent

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 152.

¹⁶⁵ Micheline CAMBRON, *Une société, un récit*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 175.

¹⁶⁶ Paul RICOEUR, *Temps et récit*, Tome III, Paris, Seuil, 1985, p. 317, cité par Micheline CAMBRON, *op.cit.*, p. 176.

¹⁶⁷ Marie-Aude HEMMERLÉ, « Les nouvelles écritures dramatiques du Québec », *Revue d'Études théâtrales, Registres*, n°11-12, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, hiver 2006-printemps 2007, p. 226.

¹⁶⁸ Christian PONS (dir.), *Contemporain, le conte ? ...Il était une fois l'an 2000*, Montréal, Planète Rebelle, 2001, p. 39.

dans le conte québécois et dans la dramaturgie québécoise donne lieu à une multiplicité de formes contées pour la scène.

Ce qui est intéressant dans cette bigarrure des réalisations de contes pour la scène québécoise contemporaine c'est qu'elle permet au théâtre des années 2000 de dépasser une nouvelle fois la problématique identitaire québécoise qui était présente dans les années 1960-1970. En effet, le théâtre contemporain inspiré de la matière ou de la forme des contes permet d'échapper à un ancrage trop québécois. Comme le dit Jacques Pasquet, conteur en France et au Québec lors d'une table ronde à Montréal en 1999 sur le Québec et le multiculturalisme :

Le conte traverse à la fois le temps et les espaces géographiques, ce qui rend problématique le fait de rattacher l'idée du conte à une spécificité identitaire. Définir un espace identitaire au conte est encore plus complexe. La parole conteuse est au-delà des frontières, au-delà des nationalités, mais le sens de l'identité de la parole se nourrit de l'être humain, quel qu'il soit.¹⁶⁹

Ainsi, ce que la scène contemporaine québécoise va retirer de l'utilisation du conte c'est une parole profondément déterritorialisée, ce qui selon Deleuze et Guattari, dans leur ouvrage sur Kafka¹⁷⁰, est le propre d'une littérature mineure (celle qui écrit dans une langue majeure mais dans un espace où cette langue est minoritaire). Cette parole déterritorialisée propose alors un véritable questionnement sur le rapport entre individu et collectivité, non autour de l'identité québécoise, mais autour de l'identité individuelle.

On peut ici reprendre une question que se pose Jeanne Demers dans *Le Conte, du mythe à la légende urbaine*: « Comment expliquer que le rôle de quête initiatrice du conte mène à la liberté individuelle dans les sociétés modernes, alors qu'il privilégie le bien-être de la communauté dans les sociétés traditionnelles ?¹⁷¹ ». Le théâtre québécois inspiré des contes semble résoudre cette antithèse grâce à la mise en scène d'une « intimité paradoxale » où chaque souvenir individuel peut ouvrir sur une mémoire collective grâce à la forme théâtrale du témoignage employée notamment par deux dramaturges, Carole Fréchette et Daniel Danis.

En effet, chez ces auteurs, la frontière entre théâtre engagé et théâtre de l'intime s'effondre pour laisser place à une parole théâtrale où les sujets sont littéralement engagés dans leur subjectivité. Danis, comme Fréchette, à l'aide de formes différentes, donne à entendre la construction d'une mémoire individuelle qui résonne avec une collectivité implicite, celle d'une humanité large. Ainsi la réalité prend forme lorsque la remémoration a

¹⁶⁹ Christian PONS, *op.cit.*, p. 45.

¹⁷⁰ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

¹⁷¹ Jeanne DEMERS, *Le Conte, du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec Amérique, 2005, p. 7.

eu lieu. Comme le dit Yves Jubinville, « ce sont les récits qui opèrent la constitution des sujets agissants¹⁷² ». Il s'agit pour l'individu de se raconter pour se ressaisir dans un monde où l'introspection n'est plus de mise. Il lui faut reconstruire une identité qui a été aplanie dans une civilisation de l'image, lui redonner forme humaine par le récit.

Or justement ces deux dramaturges donnent corps à un genre particulier de la dramaturgie contemporaine : le théâtre-récit, où les personnages sont les conteurs de ce qui leur arrive tout en restant des personnages, ce qui permet la naissance d'une humanité trouble capable d'interroger à nouveaux frais les problématiques identitaires qui obsédaient le théâtre québécois dans années 1960-1970. Il faut cependant bien différencier les écritures de Daniel Danis et Carole Fréchette qui n'utilisent pas de la même façon le récit.

Dans la dramaturgie de Danis, le récit sert l'évitement du drame et les personnages-narrateurs sont les messagers et témoins d'un passé ou d'un présent trop douloureux. Cette utilisation du récit permet alors à Danis d'éviter de tomber dans une dramaturgie mélodramatique, mais plutôt d'offrir différents points de vue sur une action, qui, en effet, touche le plus souvent à des événements tragiques. Les personnages opèrent alors sans cesse une déconstruction-reconstruction dramatique.

Dans la dramaturgie de Fréchette, l'utilisation du récit est beaucoup moins systématique et elle témoigne davantage de la volonté de mettre en scène des personnages qui sont déconnectés du réel. L'utilisation du récit est davantage intégrée à la diégèse, elle touche moins la structuration de l'écriture dramatique comme chez Danis.

On pourra étudier trois pièces (une de Carole Fréchette et deux de Daniel Danis) qui utilisent cette forme de théâtre-récit et qui ont un lien très fort avec le genre du conte, puisque deux d'entre elles sont clairement des adaptations de contes.

La petite pièce en haut de l'escalier, de Carole Fréchette, qui date de 2008, prend place dans un lieu imaginaire, une véritable maison de poupées luxueuse habitée par des Québécois. Mais si l'on s'en tient à l'histoire, il s'agit d'une adaptation contemporaine du conte *Barbe-bleue* : Grâce est comblée, elle vit avec son mari Henri dans une grande maison. Henri lui cède tout, mais lui interdit l'accès à une pièce en haut de l'escalier tout comme Barbe-bleue interdisait à sa femme l'accès à la pièce où il entreposait les cadavres de ses ex-femmes.

¹⁷² Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *La Narrativité contemporaine au Québec, 2 : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, les presses de l'Université Laval, 2004, p. 48.

Bled, de Daniel Danis, qui date aussi de 2008, est, selon le site de sa compagnie, un « conte urbain, poétique et politique, pour tous à partir de 8 ans »¹⁷³ : Bled, petit et encore fragile à côté de ses gaillards d'aînés, est le septième d'une famille bientôt expulsée du HLM. Symbole de tous les espoirs, le cadet est missionné à la recherche d'un nouveau toit. « Je porte mon nom à cause de mon grand-père, sans pays, qui avait le mal du bled¹⁷⁴. » Petit Poucet des temps modernes, Bled filme avec son portable le chemin qu'il emprunte. Dans sa quête, il découvre Shed, l'*alter ego* de ses peurs.

*Le Chant du dire-dire*¹⁷⁵, de Daniel Danis, qui date de 1998, n'est pas à proprement parler la réécriture d'un conte, mais s'apparente à la création d'un mythe cosmogonique, en utilisant une imagerie amérindienne. Le couple Durant qui a adopté quatre enfants de parents biologiques différents meurt foudroyé dans la maison familiale, mal isolée, au cours d'un orage terrible. Auparavant, la mère de la famille avait inventé un objet et un jeu de société, celui du Dire-Dire, afin d'entraîner les enfants quasi mutiques à s'exprimer pour d'autres raisons que fonctionnelles :

Le Dire-Dire, un peu comme le totem ou le talisman dans un jeu rituel, est à la fois l'instrument qui recueille la parole des enfants de la catastrophe et la figuration de l'espace d'affectivité qui est la condition de leur témoignage.

Témoignage qui [...] a les caractéristiques d'un chant choral dans ce cas précis, au lieu de l'habituel récit à la première personne, et qui, de ce fait, dit l'appartenance du témoin à une sorte de société secrète, fondée sur la sensation partagée d'être présent au monde par le corps, par les sens à la manière des bêtes.¹⁷⁶

Sous la direction de l'aîné, Rock, les enfants grandissent seuls dans la maison. La fille Noéma les quitte pour chanter en ville puis elle leur revient, frappée d'une embolie, et ses frères la soignent eux-mêmes en dépit des autorités médicales et municipales. Finalement, un ultime assaut est donné et la fratrie s'enfuit dans « Le château de la savane », un marais, où la pièce s'achève mystérieusement, ouverte à plusieurs interprétations.

2.3.2.2 Le théâtre-récit : conteurs et créatures

La richesse des dramaturgies de Fréchette et Danis réside dans le fait qu'ils donnent naissance à un théâtre où les personnages se racontent et racontent ce qui leur arrive tout en

¹⁷³ <http://compagniedanieldanis.blogspot.com/>

¹⁷⁴ Daniel DANIS, *Bled*, Paris, L'Arche, 2008, p.14.

¹⁷⁵ Daniel DANIS, *Le Chant du dire-dire*, Montréal, Leméac, 1999.

¹⁷⁶ Yves JUBINVILLE, « La vie en reste. Sur quelques cas de témoignages dans la dramaturgie québécoise actuelle (Danis, Charette, Tremblay) », in Chantal HÉBERT et Irène PÉRELLI-CONTOS (dir.), *La Narrativité contemporaine au Québec, 2 : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, les presses de l'Université Laval, 2004, p. 47.

ne cessant jamais d'être les personnages de ce même récit, avec la différence fondamentale entre les deux écritures que nous avons proposée précédemment :

[...] l'action n'est pas représentée mais racontée. Elle est racontée pêle-mêle, au gré des souvenirs, et est toute empreinte de la subjectivité des personnages qui, monologuant, racontent des faits, disent leurs aspirations mais restent des figures spectrales, privées qu'elles sont d'une réelle communication avec les autres et avec ce monde, parce que prisonnières de leur univers intérieur.¹⁷⁷

Il y a là la résolution d'un problème générique, formel, que peut poser l'adaptation d'un conte à la scène depuis la nuit des temps et c'est en ce sens que nos dramaturges sont créateurs d'une forme hybride de théâtre-conté qui ne cesse jamais d'être théâtre en proposant un *agôn* et une dynamique, mais qui se construit dans la narration de soi et des autres.

En effet, de prime abord, conte et théâtre semblent irréconciliables. Si l'on suit G-D. Farcy dans son article « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, n° 96, nov. 1993, p. 395, on peut dire que :

D'un côté il y a récit d'une histoire par narration ultérieure, de l'autre une action, c'est-à-dire une histoire en cours sans médiation ni décalage temporel ; d'un côté un personnel manipulé (par l'omniscience), de l'autre un personnel nanti de l'autonomie ; [...] d'un côté une écriture homogène, de l'autre une parole diversifiée.¹⁷⁸

Il existe en effet toujours un contraste entre la parole du conteur et celle des personnages du conte :

Les tensions que connaissent les personnages du conte contrastent par leur violence avec le caractère paisible des relations entre les personnes réelles qui écoutent l'histoire [...] Le plaisir du récit associe la présence de ce qui est paisible et réconfortant à la représentation de ce qui est intense et démesuré.¹⁷⁹

Il semble cependant que le théâtre contemporain libéré de l'obligation de l'action et de l'autonomie du personnage, que ce soit par des références ponctuelles au conte ou de manière plus ambitieuse lorsque l'adaptateur se met au défi de recréer la situation d'énonciation de son modèle, donne sinon l'équivalent de la voix du conteur, en tout cas engage une relation avec le public similaire à celle qui lie le conteur et son lecteur. De plus, les dramaturges ouvrent la possibilité au théâtre d'une narration ultérieure qui est inhérente à la forme contée.

Daniel Danis pose le principe de son écriture dramatique dans la didascalie initiale de sa pièce *Cendres de cailloux* en spécifiant : « Au début de l'histoire, le drame a déjà eu

¹⁷⁷ Chantal HÉBERT et Irène PÉRELLI-CONTOS (dir.), *La Narrativité contemporaine au Québec, 2 : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, les presses de l'Université Laval, 2004, p. 17.

¹⁷⁸ G-D. FARCY « L'adaptation dans tous ses états », *Poétique*, n° 96, nov. 1993, p. 395.

¹⁷⁹ François FLAHAUT, *La pensée des contes*, Paris, Économica, 2001. p. 35.

lieu¹⁸⁰ ». Cette formule a été beaucoup utilisée par les critiques, et pour cause, puisqu'elle définit parfaitement le parti pris énonciatif de Danis. Il s'agit pour lui d'évacuer toute dramatisation possible en se situant sans cesse après la catastrophe et dans le récit plutôt que dans l'action. Ainsi, les événements traumatiques que vivent les personnages de Danis sont sans cesse médiatisés par une parole au passé qui les met à distance pour les examiner sans tomber dans un théâtre de la souffrance où le pathétique serait l'effet recherché. La parole des personnages est, au contraire, détachée de la pesanteur d'un présent trop violent et le dramaturge peut jouer sur les changements de points de vue, sur la dilatation du temps et donc sur la déconstruction du récit en même temps que son avènement.

Ainsi les premières phrases du *Chant du dire-dire* sont au passé composé. Quelque chose a déjà eu lieu, mais ce passé est réactualisé et pris dans une forme de temporalité cyclique : « Doucement, ils ont ouvert leur bouche¹⁸¹ ». Telle la parole du conteur, celle des personnages permet un recul, une dédramatisation et même les événements les plus violents sont mis à distance par le biais du récit :

WILLIAM.

Je te criais : Râle, crache, meurs. [...] Une autre force colérique me fait te lever par le collet, et frapper la tête sur les portes d'armoire. [...]

Je te tuais. Le sang continuait de couler dans son cou¹⁸².

On a d'abord un imparfait de narration, suivi d'un discours direct adressé et à l'impératif qui nous plonge dans une violence réactualisée. Puis le présent de narration poursuit cette montée en tension dramatique et l'on retrouve à nouveau un imparfait qui crée une distance tout en restant adressé « je te tuais », et enfin, on assiste à une prise de distance maximale avec le passage à la troisième personne dans le récit qui exclut l'autre frère de l'énonciation.

Le dédoublement inhérent à la forme du théâtre-récit permet donc de faire advenir des personnages à la fois conteurs et actants. Ces derniers disent ce qu'ils sont en train de faire, commentent leur réalité tout en échangeant entre eux. Ils apparaissent alors comme des créatures hybrides, bicéphales qui déroutent le spectateur, comme nous le disent Chantal Hébert et Irène Pérelli-Contos :

Que penser de l'affaiblissement- pour ne pas dire la dissolution- des personnages au profit de ce que l'on peut appeler, faut de mieux, des narra(c)teurs à qui il n'est pas rare aujourd'hui de déléguer les gestes du raconter dans des fragments de récits

¹⁸⁰ Daniel DANIS, *Cendres de cailloux*, Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud, 2000, p. 8.

¹⁸¹ Daniel DANIS, *Le Chant du dire-dire*, op.cit., p. 13.

¹⁸² *Ibid.*, p. 51.

[...] qu'aucun ordre causal apparent ne sous-tend, véritable casse-tête pour le spectateur...¹⁸³

Ils parviennent à rendre compte de la double parole du conte, mais dans le cadre d'une polyphonie intérieure qui met en jeu un nécessaire dédoublement voire une démultiplication. Cette forme de dédoublement différencie alors les pièces de Danis et Fréchette d'autres types d'adaptation contemporaine de contes où la parole du conteur et les paroles des personnages sont clairement séparées comme dans le conte d'origine. On peut penser ici au *Pinocchio* de Joël Pommerat où l'on a un personnage de présentateur qui prend en charge le récit à la manière d'un Gemini Cricket et dont la parole de conteur est dissociée des véritables échanges dialogués des autres personnages puisqu'il est appelé « l'homme qui raconte¹⁸⁴ ». Ainsi, l'avènement d'un théâtre-conté sur la scène québécoise contemporaine s'accompagne de la naissance d'une humanité dédoublée, trouble.

Ces nouvelles créatures dramatiques semblent des êtres parlés. Elles sont habitées par une multiplicité de voix. La polyphonie intérieure prend diverses formes dans les textes. Le dramaturge peut par exemple donner à voir un personnage démultiplié comme le sont les trois frères adoptés, mais inséparables du *Chant du dire-dire*, un être à trois têtes dont la parole fonctionne par alternance de parties chorales et de solos.

Une autre possibilité est la présence de plusieurs personnages dont on peut imaginer qu'ils ne sont que pures créations fictives de l'esprit d'un seul et même être et habitants de son esprit et c'est ce qui se passe dans la pièce de Carole Fréchette. Ainsi, c'est toujours Grâce qui prend en charge la voix et les mots de l'inconnu de la petite pièce en haut de l'escalier. L'autre semble en elle et une intersubjectivité s'intériorise par le biais d'une figure énonciative dédoublée.

GRÂCE.

Je réussis à me dégager. Je me dirige vers la porte. J'entends reste, reste. Qui a parlé ? Sa bouche est cousue, tuméfiée, les lèvres collées. Reste avec moi. J'entends sa voix grave, douce, désespérée. Reste avec moi¹⁸⁵.

Grâce prend ici en charge la parole de l'homme de la petite pièce en insistant sur le fait qu'il ne peut pas parler, ce qui peut introduire une dimension merveilleuse dans le passage ou confirmer l'hypothèse d'un personnage virtuel, l'inconnu, habitant la pensée d'une Grâce

¹⁸³ Chantal HÉBERT et Irène PÉRELLI-CONTOS, « Jeux et enjeux de la narrativité dans le théâtre postdramatique », in Chantal HÉBERT et Irène PÉRELLI-CONTOS (dir.), *La Narrativité contemporaine au Québec, 2 : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, les presses de l'Université Laval, 2004, p. 296-297.

¹⁸⁴ Joël POMMERAT, *Pinocchio*, Arles, Actes-Sud Papiers, Heyoka jeunesse, 2008.

¹⁸⁵ Carole FRÉCHETTE, *op.cit.*, p. 38.

ventriloque. La question posée par Grâce dans cet extrait est clairement la question posée dans la pièce tout entière : qui parle ?

Il s'agit donc, pour Fréchette, de représenter de manière concrète ce que peut être le sentiment d'étrangeté à soi. Les personnages ne savent plus ce qui émane d'eux ou du monde, la frontière entre intériorité et extériorité est abolie pour laisser place à une forme d'aliénation. Ces êtres ne sont plus capables de comprendre ce qui vient de leur propre corps :

GRÂCE. [...] J'écoute. Qu'est-ce que c'est ? Un souffle ? C'est moi qui respire si fort ?¹⁸⁶

ROCK. [...] Qui pleure avec ce gouffre dans la voix ? C'est creux, creux, la peine de ces pleurs-là. (...) J'ai pris le temps de l'écouter, sans m'inquiéter et surtout sans bouger pour laisser continuer les sons.
C'est moi, c'est moi qui pleure ! C'est ma voix.¹⁸⁷

Leur caractère dédoublé les rapproche d'autres créatures et monstres appartenant au genre merveilleux, justement celui du conte. Les frères Durant du *Chant du dire-dire* font figures de créatures fantastiques et évoquent les créatures de contes ou de mythes qui vont inéluctablement par trois, à commencer par les Parques, fileuses du destin, et le chien Cerbère qui veille sur les enfers avec ses trois têtes. Les frères ne sont pas réellement individualisés, ils semblent représenter chacun l'aspect physique d'un seul et même être monstrueux : Rock la tête, parce qu'il est celui qui organise le récit, William le corps, parce que son rapport au monde est toujours physique et Fred-Gilles, le cœur, car il est celui par lequel passent les émotions. Quant à Noéma, leur sœur, elle est davantage mythologisée, car elle s'apparente à une déesse cosmogonique, la fiancée du Tonnerre, et n'a plus le pouvoir de la parole, ce qui l'entoure d'un plus grand mystère encore.

Les corps des personnages chez Danis sont intimement liés aux éléments naturels et indissociables d'une poésie du monde. On peut citer, de ce point de vue-là, le début de *Bled* qui illustre parfaitement ce lien physiologique au monde: « Regardez ! Les brins des cheveux de ma tête venteuse/ se tortillent en broussailles. / Et les nuages tourbillonnent¹⁸⁸ ! »

Or ces nouveaux êtres dramatiques pour lesquels les sentiments sont toujours exprimés en termes de sensations physiques profondes correspondent parfaitement à la définition faite par Jean-Pierre Sarrazac du « personnage-créature¹⁸⁹ » que nous avons évoqué précédemment. Ils sont monstrueux au sens d'une « *montre* qui [les] désigne dans [leur] extrême et

¹⁸⁶ Carole FRÉCHETTE, *op.cit.*, p. 22.

¹⁸⁷ Daniel DANIS, *Le Chant du dire-dire*, *op.cit.*, p. 26.

¹⁸⁸ Daniel DANIS, *Bled*, *op.cit.*, p. 9.

¹⁸⁹ Jean-Pierre SARRAZAC, *L'Avenir du drame*, Paris, Circé, 1999, p. 78.

insupportable singularité¹⁹⁰ ». *Bled* est le « p'tit *monster*¹⁹¹ » écrit en italique comme pour accroître encore la monstration de sa singularité. *Shed* est son côté animal (« *Derrière l'arbre, une ombre l'observe. C'est Shed, un bûcheron aux traits animalisés*¹⁹². ») tout comme l'inconnu semble le côté obscur, monstrueux de Grâce dont le nom qui signifie une beauté sublime contraste d'autant plus avec la présence défigurée de l'homme de la petite pièce. Ainsi, comme le dit Yves Jubinville dans son article publié dans le numéro 188 de *Théâtre/Public*, « Autopsie de la parole monstrueuse. Un théâtre aux confins de l'humanité » : « Le théâtre réel a su maintenir et faire prospérer, à la périphérie des genres dominants, une faune monstrueuse qui rappelle, [...] que la scène n'a jamais cessé d'être le lieu d'une humanité problématique¹⁹³. » Mais si l'on suit les analyses de Jean-Pierre Sarrazac, on constate que ces créatures dramatiques ne cessent de désigner leur créateur, le « dramaturge-rhapsode¹⁹⁴ », qui semble s'exprimer à travers elles encore plus qu'à travers n'importe quel personnage dans la mesure où ces créatures-là exhibent ce qu'est la création théâtrale : une démultiplication monstrueuse.

2.3.2.3 Des créatures aux créateurs

Carole Fréchette dans *La Petite pièce en haut de l'escalier* montre clairement qu'il s'agit d'une adaptation de *Barbe-bleue* et l'on peut déceler plusieurs passages autoréflexifs exprimés sur le mode ludique. Il s'agit pour Fréchette de montrer qu'elle conserve une distance ironique au procédé d'adaptation. De la question de la sœur Anne, « Un conte de fées ? » au « A dream come true » de la mère de Grâce, la pièce est parsemée de références au conte de fées de manière générale.

On retrouve aussi des micro-références à d'autres contes comme *Le Chaperon rouge* (« HENRI. T'as peur de moi ? Je suis le gros méchant loup et toi t'es la victime innocente, c'est ça l'histoire que tu te racontes¹⁹⁵ ? »). On retrouve d'ailleurs ce même procédé de multiplication de références aux contes dans *Barbe-bleue, espoir des femmes*¹⁹⁶ de Dea Loher qui date de 1999. Son *Barbe-Bleue*, Henri, travaille dans un magasin de chaussures et étant celui qui fait essayer des chaussures aux clientes, il s'apparente au prince de Cendrillon : « cette sienne position donc rappelle immanquablement aux femmes ce conte à tort trop

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 79.

¹⁹¹ Daniel DANIS, *op.cit.*, p. 12.

¹⁹² *Ibid.*, p. 15.

¹⁹³ Yves JUBINVILLE, « Autopsie de la parole monstrueuse. Un théâtre aux confins de l'humanité », *Théâtre/Public*, n°188, p. 43.

¹⁹⁴ Jean-Pierre SARRAZAC, *op.cit.*, p. 78.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 48.

¹⁹⁶ Dea LOHER, *Barbe-Bleue, espoir des femmes*, Paris, L'Arche, 2001.

longtemps sous-estimé : Cendrillon, à qui le prince charmant parvient enfin à enfiler la bonne pantoufle¹⁹⁷ ». La référence au conte peut même être très ludique comme dans *Bled* : « Et si les oiseaux les bouffent/ pour revenir, tu feras du pouce¹⁹⁸ » puisque le nom du Petit Poucet ici est rapproché d'une figure d'autostoppeur !

Mais si Carole Fréchette joue avec le conte c'est surtout dans le suspens dramatique qu'elle crée grâce à l'horizon d'attente du lecteur-spectateur. Toutes les circonstances sont là pour nourrir les suspicions : le mari riche, la grande maison, la pièce interdite. Grâce elle-même alimente sa peur par des références explicites au conte de *Barbe-Bleue* : « J'imagine Henri fou de rage, les yeux révoltés, j'imagine son bras levé sur moi, un couteau dans sa main¹⁹⁹ ».

Finalement l'hypothèse proposée par la dramaturge serait peut-être celle d'un avant-conte, la représentation d'un Henri avant qu'il ne devienne Barbe-bleue : « HENRI. Avant la troisième femme, il y avait les corps des deux premières, et avant la deuxième, il y avait le corps de la première, mais avant la première, qu'est-ce qu'il y avait, dans la petite pièce du méchant mari ?²⁰⁰ » On peut répondre qu'il y avait tout à créer, car c'est cela l'enjeu de la pièce, une petite pièce comme espace de création et la mise en scène de la figure du créateur de fiction dans le personnage de Grâce. Créer, c'est le but que Grâce se fixe dans cette nouvelle vie dorée :

ANNE. Qu'est-ce que tu vas faire ? [...]

GRÂCE. Je vais m'occuper, je vais créer.

ANNE. Créer quoi ?

GRÂCE. Je sais pas. De la beauté en tout cas. Tout le monde rêve de ça, avoir du temps pour créer.²⁰¹

Grâce met au monde un univers fictif, le défend, le protège, pour finalement le donner à voir. Cet univers est celui qui se déploie dans la petite pièce en haut de l'escalier et qui est cristallisé dans la figure de l'homme, de l'inconnu. Et ainsi, la fin de la pièce qui n'est sûrement pas une résolution est en tout cas une forme de concrétisation où la fiction créée par Grâce semble devenir réalité car validée par le regard d'autrui. Grâce est alors créatrice de chair et c'est elle qui, littéralement, porte son personnage à bout de bras : « *Elle sort de la petite pièce, tenant sur son dos un homme ensanglanté*²⁰². »

¹⁹⁷ *Ibid.*, p. 15.

¹⁹⁸ Daniel DANIS, *Bled*, *op.cit.*, p. 12.

¹⁹⁹ Carole FRÉCHETTE, *op.cit.*, p. 40.

²⁰⁰ *Ibid.*, p. 49.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 9.

²⁰² *Ibid.*, p. 73.

L'enjeu de *La Petite pièce* est donc de montrer la création d'une fiction à l'œuvre. On retrouve la même préoccupation chez Danis puisqu'il s'agit toujours pour lui de mettre en scène la création d'un monde.

Comme nous le dit Cécile Gagnon dans son article « Présence du conte au Canada français : le point de vue d'un auteur pour la jeunesse²⁰³ » : « Les vieux conteurs avaient pour mission de transmettre aux plus jeunes l'histoire de la création du monde. » Et l'on a l'impression que c'est justement ce que fait Danis dans *Bled* et dans *Le Chant du dire-dire*. Les personnages du *Chant du dire-dire* doivent reconstruire leur monde après un déluge traumatique qui les a isolés des autres humains et *Bled* est chargé de trouver un toit pour abriter sa famille : il s'agit pour ces personnages de retrouver une place dans le monde, de se reconstruire un monde.

Et comme dans la Genèse biblique, chez Danis, au commencement se trouve le Verbe et c'est cette parole démiurgique qui est le personnage principal de cette dramaturgie cosmique. Dire c'est faire advenir et la parole est exhibée dans toute sa puissance poétique aux deux sens du verbe en grec *poiein* : faire et créer un monde fictif. L'enjeu est de garder la parole pour survivre, pour que le monde existe encore parce qu'il est prononcé : « WILLIAM. On se conte tout ça, énervés-palpités, / ROCK. Pour la suite du monde.²⁰⁴ » Danis donne donc à entendre une parole productrice de réalité, parole survivance qui recrée un monde pour ses personnages, un monde empli de leurs mots. Danis redéfinit encore ici une théâtralité poétique qui replace le verbe créateur au centre de sa dramaturgie. Dire c'est absolument faire advenir une réalité nouvelle.

L'entrée du conte sur la scène contemporaine québécoise est donc porteuse de richesses dramaturgiques. L'avènement de la forme du théâtre-récit (que l'on ne trouve pas seulement dans l'adaptation de contes, mais dans une grande partie de la dramaturgie de Danis et Fréchette) qu'on pourrait tout aussi bien appeler théâtre-conté permet un nouveau dépassement de la question identitaire québécoise qui a longtemps cantonné le théâtre québécois dans la revendication. Tout au contraire, l'universalité des thèmes du conte et la polyphonie créée par la narration au théâtre apportent un nouveau visage à l'humain mis en scène. Cette humanité trouble, si elle interroge ce qu'est l'être humain, questionne aussi ce qu'est un être dramatique et au-delà un être fictif et la richesse du conte sur la scène contemporaine devient alors la possibilité d'un propos métathéâtral renouvelé qui cherche à

²⁰³ Cécile GAGNON, « Présence du conte au Canada français : le point de vue d'un auteur pour la jeunesse » in Geneviève CALAME-GRIAULE (dir.), *Le renouveau du conte/The revival of storytelling*, Paris, CNRS Éditions, 2001, p. 191.

²⁰⁴ Daniel DANIS, *Le Chant du dire-dire, op.cit.*, p. 22.

dire ce qu'est la création. Et il est vrai que le théâtre québécois, à partir des années 80 jusqu'à ses œuvres les plus récentes, est passé d'une obsession de la création d'un dire spécifique (une langue québécoise) à un dire de la création (le théâtre qui parle de lui-même).

2.4 Une dramaturgie métathéâtrale : dire la création, décrire le processus de création

La dramaturgie québécoise contemporaine utilise sans cesse les motifs de la naissance, de la création, de la genèse. Dans les textes, on voit se multiplier les figures de créateurs et de créatures, de sorte que l'on peut y lire l'importance du thème du processus de création, dans une perspective métathéâtrale. L'exhibition de personnages-créatures et personnages-créateurs serait le fruit d'une volonté des dramaturges d'interroger les lecteurs-spectateurs sur ce qu'est la création d'un être fictif. Les créatures et les créateurs dans la fiction sont indissociables tout comme les « dramaturges-rhapsodes²⁰⁵ » et leurs créatures théâtrales.

2.4.1 *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette: les débuts d'une tradition métathéâtrale

La pièce qui est fondatrice de ce point de vue et annonçait déjà toute la scène québécoise contemporaine, par sa complexité et son autoréflexivité, est sans doute *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* que Normand Chaurette a publiée en 1981. Cette pièce donnait à lire un vertige d'imbrications gravitant toutes autour de l'écriture et de la représentation d'une pièce par un esprit plus ou moins malade, Charles Charles, dont le nom portait en lui, à la manière du « dire-dire » de Danis, la problématique du dédoublement et du miroir²⁰⁶. On peut voir à quel point cette pièce de 1981 ouvre la voie au caractère polyphonique, multidisciplinaire et donc autoréflexif des nouvelles scènes québécoises.

Dans cette pièce, Charles Charles 38, interné dans un hôpital psychiatrique à Chicago se remémore un soir de pleine lune au bord de la mer, dix-neuf ans plus tôt, au Provincetown

²⁰⁵ « Deux possibilités pour l'écrivain de théâtre par rapport à ses personnages : soit il s'efface devant eux...dans l'espérance que ces créations de papier deviendront des êtres de chair parfaitement autonomes ; soit il parle à travers eux et, auteur ventriloque, il s'expose à n'être considéré que comme un vulgaire manipulateur de mannequins [...] peut-être une troisième possibilité : celle du dramaturge-rhapsode : celle d'un personnage à l'anthropomorphisme incertain que l'auteur accompagnerait tout au long de son périple théâtral, dont il suivrait pas à pas les tribulations, auquel il serait aussi indissociablement lié que le Docteur Frankenstein à sa Créature », (Jean-Pierre SARRAZAC, *L'avenir du drame*, Paris, Circé, 1999, p.78)

²⁰⁶ On peut d'ailleurs noter que la reprise de la mise en scène qu'en a donnée Carole Nadeau en janvier 2009 au Théâtre d'Aujourd'hui a joué sur le motif de la specularité en fondant son dispositif scénique sur les reflets. Pour cela, elle a employé un décor en plexiglas permettant des jeux de transparence et de réflexivité et a ajouté à cela des vidéos projetées sur un des murs de la scène et donc de la chambre de Charles Charles dans l'hôpital psychiatrique où il est censé se trouver.

Playhouse, célèbre théâtre où furent créées les pièces de Eugene O'Neill. Lui-même et ses deux amis, Alvin et Winslow, donnaient l'unique représentation de sa pièce sur l'Immolation de la Beauté, pièce dans laquelle un enfant fictif devait être éventré de dix-neuf coups de couteau. Mais le sac contenait un enfant réel, un enfant noir qui fut tué ce soir-là. Depuis, chaque soir, Charles Charles 38 revit ses événements survenus dix-neuf ans auparavant et en particulier le procès qui a décidé de son internement.

Cette pièce est entièrement construite sur l'interrogation du rituel. Avant tout, il faut définir ce que nous entendons par rituel : il s'agit, dans son tout premier sens, de la mise en œuvre des rites d'une religion, c'est-à-dire l'ensemble des règles et des cérémonies qui se pratiquent dans une Église. D'un point de vue plus large, un rituel est un ensemble de comportements codifiés, d'actions stéréotypées qui ont une valeur symbolique et s'inscrivent dans un temps particulier, celui de la répétition.

Notons d'emblée que la question du rituel a à voir avec la question de la représentation puisqu'elle convoque les problématiques du code, de la répétition et de la valeur symbolique des actions. De plus, cette pièce de Chaurette, qui prend place dans un hôpital psychiatrique et met en scène un auteur qui nous fait revivre une pièce qu'il a écrite dix-neuf ans plus tôt, présente le rituel sous toutes ses formes: le trouble obsessionnel d'un esprit, la codification gestuelle exigée par une pièce enchâssée et la répétition qui touche tant à la réalité dans l'hôpital qu'à la pièce représentée, le « Théâtre de l'Immolation de la Beauté » dont le titre fait d'emblée référence à un rite religieux.

Ainsi, les trois lieux représentés dans cette pièce sont habités par une ritualisation. Tout d'abord, la clinique de Chicago donne à voir la routine des rituels quotidiens du malade. Sa vie est étriquée par exemple dans la répétition de ses gestes de fumeur : « *Charles Charles 38 marche vers la table, s'y assoit, tire une cigarette de sa poche. Du revers de sa cigarette, il frappe les trois coups du début de la pièce. Il allume. Il fume. Un temps.*²⁰⁷ » Sur la scène du Provincetown ensuite, le rituel met en parallèle une théâtralité codifiée et un cérémonial qui tendent à sacraliser la représentation. La représentation du procès, enfin, donne à voir une autre scène où la justice est elle aussi ritualisée, répétitive, quasi mécanique.

Cette ritualisation, présente à la fois dans la pièce-cadre, dans la pièce enchâssée et dans la représentation du procès qui prend la forme d'une deuxième pièce enchâssée, semble à même d'interroger les frontières entre réel et représentation du réel dans cette œuvre et plus particulièrement le rapport entre répétition et événement singulier.

²⁰⁷ Normand CHAURETTE, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Léméac, 1981, p. 26.

Dans ce premier temps, on peut analyser la présence du rituel dans la pièce enchâssée le « Théâtre de l'Immolation de la Beauté » pour montrer en quoi il pourrait s'agir d'une réalisation de l'idéal esthétique artaudien.

Tout d'abord Charles Charles 38 peut tout à fait apparaître comme un double d'Antonin Artaud en lien avec la situation de l'internement psychiatrique. Il faut rappeler ici qu'Antonin Artaud, né à la fin du XIX^{ème} siècle et donc contemporain de Charles Charles, a été interné parce qu'il aurait souffert de « graphorée », une forme d'obsession de l'écriture, d'écriture sans limite.

Charles Charles, lui aussi, est considéré comme un auteur fou et dans son cas, comme dans celui d'Artaud, il demeure difficile de dissocier une forme de génie artistique d'une folie psychotique. Mais, outre ce parallèle biographique, c'est surtout la conception artaudienne du théâtre que l'on trouve illustrée dans l'œuvre de Charles Charles 19. Artaud prône un « théâtre de la Cruauté » qui consiste en une resacralisation du théâtre réalisée dans un jeu hiératique (de l'ordre du sacré et du figement) qui convie le spectateur à un cérémonial qui doit l'envelopper dans une communion. Artaud voulait transformer le théâtre en une fastueuse liturgie qui prendrait pour modèle la codification de la messe et irait jusqu'à - dans un jeu dangereux - mettre en transe le spectateur. Mais ce qui est intéressant, c'est qu'alors que la volonté artaudienne de ritualisation pourrait le conduire à mettre en scène un cérémonial répétable à l'infini, Artaud, au contraire, répugne à la répétition et conçoit la représentation théâtrale comme un événement unique par son intensité. Ainsi, il redéfinit par les notions essentielles de cruauté, transe et sacrifice, le théâtre comme expérience des limites et exprime le désir de substituer au simulacre d'une représentation un événement réel dont la vie et la mort seraient clairement les enjeux. Le danger, dans une représentation, est double : pour l'acteur qu'Artaud compare à un supplicé qui adresserait au public des signes au milieu de sa torture et pour le spectateur qui risque aussi de mourir de peur.

Comment ne pas voir ici tous les principes qui régissent le « Théâtre de l'Immolation de la Beauté » ? En effet, on note tout d'abord que Charles Charles 19, au moment du drame, comme Artaud, conçoit la représentation comme un cérémonial mais qui ne s'inscrit pas dans une répétition. D'ailleurs, cette conception du théâtre est questionnée lors du procès car elle est interprétée comme préméditation du meurtre : « TOUS : Pourquoi avoir décidé de représenter la pièce une seule fois ?²⁰⁸ ».

²⁰⁸ *Ibidem.*, p. 89.

En effet, pour Charles Charles, la représentation doit prendre une dimension d'événement singulier :

CHARLES CHARLES 19

C'est une œuvre injouable, je le sais, mais je sais qu'elle sera montée quand même. Elle ne pourra être montée qu'une seule fois, j'ai choisi un soir de pleine lune, le soir de mes 19 ans. Je sais que je risque la fin de ma carrière, peu importe, il faut jouer le chef-d'œuvre²⁰⁹.

De plus, la pièce de Charles Charles prend pour modèle rituel le sacrifice, comme pour répondre à la fois aux deux exigences artaudiennes de sacralisation et curation (*catharsis*) par la violence : « CHARLES CHARLES 19 : [...] Mesdames et Messieurs, le théâtre auquel vous assistez ce soir va vous prendre à témoin du sacrifice de la beauté.²¹⁰ ». Le spectateur est ainsi perpétuellement intégré au cérémonial théâtral, interpellé, mis en danger : « CHARLES CHARLES 19 : Mesdames et Messieurs, la pièce que vous allez voir est l'œuvre d'un jeune auteur dangereusement malade. Il est encore temps pour vous de sortir.²¹¹ ».

En outre, le texte de la pièce opère un retour à la tragédie grecque par l'utilisation d'un langage allégorique et d'une abstraction de l'ordre du symbolique. On peut, de ce point de vue-là, citer le passage du « Théâtre de l'Immolation de la Beauté » que l'on trouve reproduit dans le troisième tableau :

WINSLOW

Esprit cruel, c'est par la beauté que tu sentiras le mal.

ALVAN

Ô chimère, ô calamité...

WINSLOW

Ô totalité funeste de notre rixe. Ne me heurte.²¹²

On voit clairement dans ce passage que la resacralisation du théâtre passe pour Charles Charles dans un emploi des génériques qui donnent à voir un langage détaché de toute actualisation dans une réalité, dans l'utilisation de l'apostrophe laudative « ô » qui sert une divinisation du monde et enfin dans des tournures archaïsantes telles que la négation « ne me heurte ».

Enfin, les objets de la représentation eux-mêmes - et, au premier chef, l'objet symbolique de la cérémonie sacrificielle, le sac - sont investis d'une dimension sacrée, intouchable :

ALVAN

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 27.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 27.

²¹¹ *Ibid.*, p. 29.

²¹² *Ibid.*, p. 55.

Comment est-ce que je m'en serais aperçu ? On ne pouvait pas toucher au sac.
CHARLES CHARLES 19
Vous ne pouviez pas y toucher ? Pourquoi ?
ALVAN
Ç'aurait été un sacrilège²¹³.

Ainsi, telle une réalisation de l'idéal esthétique artaudien, le « Théâtre de l'Immolation de la Beauté » resacralise le théâtre sur le modèle d'un cérémonial sacrificiel dans lequel le spectateur lui-même est mis en danger. Mais Chaurette va plus loin puisqu'il va jusqu'à faire réaliser par Charles Charles l'absolu jamais atteint par Artaud : la transformation de la représentation en événement réel.

Le basculement de *Provincetown Playhouse* se trouve précisément dans cette transformation d'une représentation théâtrale en un événement réel.

Charles Charles explique que le dénouement devait venir casser une ritualisation trop monotone et qu'il voulait injecter de la singularité pour venir rompre la répétition de la cérémonie théâtrale mise en place depuis le début de la pièce :

CHARLES CHARLES 38
Au septième tableau, la salle se viderait, ça allait de soir...Il fallait trouver autre chose que des rituels. Le public déteste les rituels. Alors j'ai décidé d'écrire un coup de théâtre prodigieux ! Sublime ! Inouï ! Je revois la scène, c'est d'une précision !...²¹⁴

Or, le rite sacrificiel se transforme en événement réel et est réellement producteur de mort : un enfant est tué de dix-neuf coups de couteau. C'est Charles Charles 19, jouant le rôle d'un des juges, qui souligne la substitution de cette réalité coupable à la cérémonie théâtrale, et cela passe par la désignation de la mort de l'enfant :

CHARLES CHARLES 19
Même si on avait annoncé le meurtre de l'enfant ?
CHARLES CHARLES 38
L'immolation. Dites « immolation », s'il vous plaît...
CHARLES CHARLES 19
Le juge : « À l'heure actuelle, j'ai bien peur qu'il s'agisse d'un crime. »
CHARLES CHARLES 38
L'auteur : « Immolation. Le théâtre doit renouer avec la tradition grecque. L'enfant s'appelait Astyanax. Relisez vos classiques. »²¹⁵

Il est intéressant de voir qu'ici, l'auteur Charles Charles installe sa pièce dans un espace de la représentation où l'événement fait seulement partie d'une œuvre artistique qui prend pour modèle une cérémonie sacrificielle. Il n'accepte pas en effet d'être créateur d'une

²¹³ *Ibid.*, p. 89.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 59-60.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 45-46.

réalité coupable car il se considère comme créateur d'un objet esthétique : pour lui, le vocabulaire théâtral (le titre de la pièce) prime sur le vocabulaire judiciaire (la désignation d'une faute). Ainsi, il se refuse à confirmer l'imbrication de la réalité théâtrale – travaillée par un langage qui tend à la sacralisation du théâtre c'est-à-dire aussi à son détachement de l'espace social réel – et de la réalité d'une société qui met des mots sur des actes.

D'une certaine façon, cette pièce enchâssée et sa transformation en événement réel, un meurtre, montre les limites de l'idéal artaudien et à quel point transformer la représentation théâtrale en événement réel fait perdre toute sa spécificité à l'espace théâtral pour le fondre dans une réalité désignée par les mots de tous et non ceux d'un auteur qui crée un objet esthétique à l'écart de la réalité.

De fait, Chaurette, non seulement montre les limites d'un théâtre artaudien qui voudrait transformer la représentation en événement réel, mais aussi semble en donner une vision parodique. On peut déceler une mise à distance vis-à-vis d'un théâtre-cérémonie à l'image de celui d'Artaud. Rappelons ici que Chaurette fait le choix de nous présenter « un Théâtre de la Cruauté » dans une pièce enchâssée, qui, par sa place même, est mise à distance du propos auctorial qui serait décelable dans la pièce cadre. En outre, l'aspect cérémoniel de cette pièce enchâssée est souligné, notamment dans sa corporéité exacerbée, et l'on a l'impression d'être face à un théâtre qui se montre trop.

On peut prendre, comme exemple de cette vision parodique, la mise en place de la scène du Provincetown par Charles Charles 38 qui décrit une scène théâtrale comme ostentation de symboles et donc comme imprégnée d'une atmosphère mystico-religieuse peu identifiable :

CHARLES CHARLES 38

Ils portent le blue jeans coupe 1919 et leurs doigts et leurs corps brillent de signes cabalistiques, l'Étoile à six branches, et les nombreux symboles, l'Échelon des cieux et de la terre, l'Onyx de la contemplation, la Turquoise des Antagonistes, le médaillon du Zen chinois.²¹⁶

On retrouve cette même distance parodique, cette même ironie auctoriale lorsque le personnage d'Alvan décrit le début de la pièce pendant le procès :

ALVAN : Comme je vous l'ai dit, la pièce a commencé avec des incantations à la pleine lune et à l'enfant. Assez puissant comme début. Le public était fasciné, ça se voyait. Il observait un silence religieux, il avait le sens des valeurs, juste un petit tousotement des fois de temps à autre pour qu'on sache qu'il était là.²¹⁷

²¹⁶ *Ibid.*, p.25.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 82.

Ainsi, la pièce enchâssée dans *Provincetown Playhouse* pose la question des conséquences d'un théâtre cérémonial qui, s'il resacralise le théâtre, lui rend sa puissance symbolique et doit lui laisser sa valeur d'objet esthétique, à l'écart de la société. Transformer la représentation théâtrale en événement unique, singulier contribue à lui redonner une puissance mais la transformer en événement réel – comme Artaud l'exprimait dans ses rêves les plus fous – viendrait abolir la spécificité du théâtre et en particulier de son langage pour le fondre dans la réalité. Il est donc question, dans *Provincetown Playhouse* du brouillage des frontières entre théâtre et réel et cela passe par la question du rituel qui interroge le rapport entre répétition et singularité, représentation et événement.

Comme nous l'avons dit précédemment, il y a, dans *Provincetown Playhouse*, la mise en échec d'un « Théâtre de la Cruauté ». La « représentation-événement réel » condamnerait, d'une certaine façon, le théâtre à sa disparition.

En outre, la transformation de la représentation du « Théâtre de l'Immolation de la Beauté » en événement singulier est un leurre. Il semble, au contraire, que cette pièce enchâssée soit condamnée à la répétition et à l'inachèvement. Dès sa création, cette pièce ne peut que recommencer sans cesse et ce que Charette nous donne à voir de cette représentation c'est une répétition perpétuelle du commencement, une impossibilité de la pièce à avancer vers un achèvement, un dénouement. Ainsi, dans le septième tableau, « le Théâtre de l'Immolation de Beauté » recommence au début dans une répétition exacte de la mise en place. Au neuvième tableau, la pièce recommence cette fois en accéléré mais ne laisse entendre qu'un chevauchement de répliques, une cacophonie qui mêle répliques de la pièce enchâssée en tant que telle et de la pièce-cadre : il y a donc un sévère mélange des temps, des lieux et des réalités qui aboutit à une perte de sens pour le lecteur-spectateur.

En outre, lorsque circulent dans la bouche d'Alvan et Winslow les commentaires d'un public type, c'est aussi l'idée de « déjà-vu » qui passe. En effet, même si la pièce ne se répétait pas, elle serait condamnée à n'être qu'une répétition d'autres pièces, d'autres intrigues. Il semble même que la surprise fasse partie des attentes du public :

ALVAN
Oui, j'ai déjà vu cette pièce-là...
CHARLES CHARLES 19
Le type à gauche c'est son beau-frère.
WINSLOW
Vous allez voir !
ALVAN
La fin de la pièce est tout à fait inattendue !²¹⁸

²¹⁸ *Ibid.*, p. 64.

De fait, on a l'impression qu'aucun véritable événement ne peut arriver et que la représentation théâtrale tout comme la réalité quotidienne est enfermée dans une répétition. Ainsi, on pourrait y voir une réflexion métathéâtrale non plus sur le « Théâtre de la Cruauté » d'Artaud mais sur la notion du « revivre » de Stanislavski. Stanislavski, en tant que pédagogue, demandait à ses acteurs de « revivre » des émotions fortes qu'ils avaient déjà vécues pour nourrir leurs personnages d'une intensité personnelle. Ainsi, il s'agissait, pour jouer un rôle, de faire remonter à la surface d'anciens ressentis individuels et donc originaux.

On note, d'ailleurs, la présence de Stanislavski à la représentation du « Théâtre de l'Immolation de la Beauté » : « CHARLES CHARLES 38 : Il était effectivement des nôtres, le monsieur Stanislavski. Il était assis de biais, il attendait impatiemment que le spectacle commence...²¹⁹».

Or, on a l'impression que Chaurette fait vivre à son personnage Charles Charles l'enfer perpétuel du « revivre » où la répétition remplace totalement la possibilité d'un événement singulier.

On a effectivement l'impression que Charles Charles 38 est condamné à revivre perpétuellement la représentation du « Théâtre de l'Immolation de la Beauté ». Ainsi, cette condamnation, ce rituel macabre semble en même temps un rituel de survie au sein de l'hôpital et empêche tout événement unique. Même l'événement réel que constitue l'anniversaire de Charles Charles ne peut être vécu comme événement singulier car il est annulé par la répétition de la représentation théâtrale : le temps sans cesse répété de la représentation du « Théâtre de l'Immolation de la Beauté » anéantit le temps de la réalité événementielle :

CHARLES CHARLES 19

C'est la dernière fois.

CHARLES CHARLES 38

Hier aussi t'as dit ça.

CHARLES CHARLES 19

Aujourd'hui, c'est promis, c'est la dernière fois.

Tu comprends aujourd'hui...

CHARLES CHARLES 38

Justement, aujourd'hui, t'aurais pu faire un effort !²²⁰

[...]

CHARLES CHARLES 19

Je t'ai apporté le plus beau des cadeaux...Je veux jouer pour toi...Je veux te faire du théâtre ! Je veux t'éblouir ! Je veux t'offrir en cadeau tes 19 ans ! Du théâtre !

CHARLES CHARLES 38

Non, non, non, non, non, non, pas aujourd'hui !

CHARLES CHARLES 19

²¹⁹ *Ibid.*, p. 48.

²²⁰ *Ibid.*, p. 30.

Oh, pas comme d'habitude, d'habitude on fait qu'en parler ! D'habitude on fait que semblant ! Mais aujourd'hui...regarde ! Il y a du monde !
CHARLES CHARLES 38
Mais non, y a personne.²²¹

Ainsi, les temporalités réelle et théâtrale sont inversées puisque l'événement singulier arrive au milieu d'une représentation et que le quotidien du personnage présenté comme réel, Charles Charles 38, est enfermé dans la répétition ; mais ce qui est intéressant pour notre problématique est que, dans les deux cas, on est face à une ritualisation. La pièce-enchâssée se répète sans cesse par respect pour le cérémonial théâtral mis en place, l'événement singulier (le meurtre) rentre dans le cadre d'un rite sacrificiel devenu réalité et la pièce-cadre met en place un quotidien de malade psychiatrique enfermé dans la suite de séquences répétitives de gestes, de la cigarette à la représentation du drame du 19 juillet 1919. On peut se demander alors où pourrait se trouver, dans cette œuvre, l'image d'une singularité extraite de la répétition. Il semble que ce soit la figure auctoriale de Charles Charles 38 qui nous la fournisse.

On peut reprendre ici les analyses de Jean-Cléo Godin²²² et suggérer que le « sacrifice de la beauté » opéré dans la pièce de Charles Charles 19 ne serait pas celui de l'enfant noir mais l'immolation d'Alvan et de Winslow, des « garçons tout juste bons à être beaux²²³ » et qui ne seraient que de pâles copies de l'auteur génial Charles Charles 19. À plusieurs reprises, dans la pièce, il est question de l'interchangeabilité des trois garçons et, d'une certaine façon, c'est cette interchangeabilité qui cause le drame puisque Winslow remplace Charles Charles par Alvan : « Extrait des *Mémoires* de Charles Charles : [...] D'ailleurs, nous nous ressemblions, c'en était hallucinant. Les gens nous confondaient dans notre grande splendeur commune²²⁴ ».

Le drame serait donc l'occasion, pour Charles Charles, d'anéantir cette multiplicité, cette redondance de lui-même, de faire disparaître ses copies pour retrouver une figure singulière dans une figure auctoriale originale. Ainsi, Charles Charles 38, bien qu'enfermé dans la répétition de sa pièce au quotidien acquiert une singularité d'individu qui remplit ses aspirations :

CHARLES CHARLES 38

²²¹ *Ibid.*, p. 32.

²²² Jean-Cléo GODIN, « Deux dramaturges de l'avenir », *Etudes littéraires*, vol.18, n°3, 1985, p. 113-122.

²²³ Normand CHAURETTE, *op.cit.*, p. 25.

²²⁴ *Ibidem*, p. 41.

Et puis je leur ai dit : « j'ai écrit spécialement pour vous, et puis s'il y a des retardataires, ils auront rien manqué parce que ma pièce recommence continuellement. Ma pièce dure depuis dix-neuf ans. À tous les soirs, elle recommence. C'est un one-man-show. Ici, à Chicago, je suis bien, j'ai de l'espace, je me sens chez moi. Vous savez, le grand silence religieux, le silence dont rêvent tous les auteurs, il est ici ; ici le public est un inconditionnel de... de moi !²²⁵

Étudier la question du rituel et de la ritualisation nous a permis d'aborder les questionnements métathéâtraux de *Provincetown Playhouse* et en particulier l'opposition répétition/événement. Finalement, il reste la singularité d'une figure auctoriale, Charles Charles 38, qui, s'il s'est débarrassé dix-neuf ans auparavant de ses copies, Alvan et Winslow, ne réussit toutefois pas totalement à se singulariser puisqu'il demeure hanté par son double, Charles Charles 19, qui le plonge sans cesse dans la répétition et lui fait perdre alors toute possibilité de vivre un événement singulier. Mais ce propos métathéâtral, pour Chaurette, doit justement rester un événement unique car si le « Théâtre de l'Immolation de la Beauté » peut recommencer à l'infini, « [...] on ne refait pas deux fois *Provincetown Playhouse*²²⁶ ».

Or, au contraire, à partir de cette pièce de Chaurette, on constate un goût sans cesse renouvelé dans la dramaturgie québécoise pour la métathéâtralité (et en particulier dans les autres pièces de Chaurette) et le créateur devient « une figure centrale de la dramaturgie [...] axée sur un seul objet : l'écriture, la création elle-même. [...] Les dramaturges multiplient les jeux de miroirs, qui reflètent et théâtralissent aussi bien les règles du jeu que les structures narratives ou les genres.²²⁷ ».

C'est le cas dans une pièce très symbolique de cette dramaturgie autoréflexive, *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres* de Jean-François Caron, créée en 1989, et qui ouvre, à plusieurs égards, sur les formes d'autofiction théâtrale de certaines pièces des années 2000, phénomène qui nous occupera dans la dernière partie de ce travail.

2.4.2 De la mise en scène de l'acte de création dans *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres* de Jean-François Caron....

Focalisant notre attention sur cette figure de l'artiste, nous en sommes venues à nous pencher sur la question de l'omniprésence, dans le théâtre québécois actuel, d'une réflexion sur l'acte de création même, qui forme à son tour un nœud problématique : car il semble bien que ce sont les enjeux stratégiques et les motivations théâtrales et/ou artistiques que la figure du créateur, se mettant lui-même en représentation, tente d'interroger. L'interrogation sur l'acte créateur,

²²⁵ *Ibid.*, p. 99.

²²⁶ Pascal RIENDEAU, « L'écriture comme exploration : propos, envolées et digressions. Entretien avec Normand Chaurette », *Voix et Images*, vol.25, n°3, 2000, p. 438.

²²⁷ Jean-Cléo GODIN, « Création et réflexion : le retour du texte et de l'auteur », in Dominique LAFON (Dir.), *Le Théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », tome X, 2001, p. 62-64.

revenant sans cesse à la fois comme procédé et contenu, pourrait donc être posée comme principe structurant de l'écriture scénique du théâtre de recherche et, par conséquent, clé de voûte de sa signification par rapport au contexte socioculturel et polyculturel qui l'a fait naître et auquel elle s'adresse.²²⁸

Jean-François Caron a commencé à écrire dans les années 80 et avec sa deuxième pièce *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres* en 1989, il poursuit les interrogations ouvertes par Chaurette en adoptant une dramaturgie résolument métathéâtrale, et va plus loin puisqu'il livre une pièce extrêmement complexe dans sa structure qui questionne tous les actants du processus dramatique et même littéraire : l'auteur de théâtre et de roman, le lecteur et même l'éditeur. Mais loin de proposer une pièce autotélique comme semble l'être *Provincetown Playhouse*, la pièce de Caron, à travers une démarche autoréflexive, met en scène aussi des questionnements politiques et sociaux autour de la définition d'une génération sans repère, celle d'après le référendum de 1980.

La pièce est construite en trois niveaux imbriqués les uns dans les autres : le niveau réalité, le niveau théâtre et le niveau roman. Le niveau réalité présente Danny Gaucher, une première figure d'auteur, un auteur dramatique, nègre de l'éditeur Henri Poisson. Danny Gaucher écrit une pièce qui met en scène un auteur de roman cette fois, Gaucher, qui a kidnappé un éditeur, Poisson, parce qu'il a refusé d'éditer son roman qui s'intitule *Danny-les-vidanges*. Ce roman, qui est alors le dernier niveau narratif de la pièce de Caron, raconte l'histoire d'un dramaturge, Danny, qui est devenu éboueur dans les quartiers anglophones de Montréal et qui est fortement critiqué par son oncle Henri, qui, lui, est indépendantiste. Enfin, un dernier personnage est mouvant, puisqu'il peut passer d'un niveau narratif à l'autre, il s'agit de Bâtard qui hante l'esprit de l'auteur Danny Gaucher et qui se révèle être le double de Bastarache, un ami de l'oncle Henri (qui appartient donc au troisième niveau de fiction, le roman *Danny-les-vidanges*), mis en prison à la suite d'un acte terroriste.

Ce qu'on constate d'emblée dans cette pièce, c'est donc d'abord la démultiplication des figures d'auteur : Danny Gaucher, Gaucher et Danny, qui, en plus, doivent être, selon les indications de Caron, joués par le même acteur, ce qui complexifie encore la superposition des différents niveaux fictionnels de la pièce. À ce caractère déjà particulièrement réflexif (Caron met en scène des miroirs de lui-même), s'ajoute aussi une autre forme de specularité autour des genres littéraires qu'adoptent les différentes figures des auteurs dans la pièce puisque l'auteur dramatique appartient au niveau réalité (avatar de Caron) et au niveau du roman et que le niveau théâtre met en scène un romancier.

²²⁸ Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS, « Une mutation en cours », in « Québec », *Théâtre/Public*, n°117, Théâtre de Genevilliers, mai-juin 1994, p. 71-72.

Or, cette démultiplication de la figure de l'auteur est opérée à travers une démultiplication et même plutôt une fragmentation des noms : « Au point de départ, il y a Danny Gaucher. Au point d'arrivée, il y a Danny. Pour aller chercher Danny, Danny Gaucher a dû passer par Gaucher. On peut parler du même personnage dans trois états différents.²²⁹» Ainsi le nom complet de Danny Gaucher concerne le niveau réalité, puis le nom propre seul, Gaucher, appartient au niveau théâtre, et enfin, le prénom seul Danny, se rapporte au niveau du roman. Ainsi, le personnage central, l'auteur Danny Gaucher est donc le personnage le plus autoréflexif : l'auteur dramatique qui appartient à la réalité. Le romancier qui est paradoxalement dans le niveau théâtre, Gaucher, conserve un nom propre qui signifie d'ailleurs un rapport physique particulier à l'écriture, singulier et éventuellement maladroit.

La question du nom est donc centrale dans cette pièce de Caron et il est intéressant de voir que cette question reste prégnante dans les dramaturgies des années 2000 et devient même une problématique obsédante dans la dramaturgie de Daniel Danis ou de Larry Tremblay tant dans leurs processus de création, qui mettent en exergue les moments de choix des noms des personnages, que dans les mises en scènes qu'ils font, dans leur pièce, de baptêmes et de scènes de reconnaissance où le nom est surexposé. Évidemment, cette question du nom est particulièrement métathéâtrale et d'ailleurs Caron joue avec les différents sens de l'expression « se faire un nom » :

GAUCHER

[...] à moins que soit considérée louche l'intention de se faire un nom dans le monde merveilleux...

POISSON

De la littérature. Faulkner, Hugo, Beckett, Djian ?²³⁰

Outre ces figures d'auteur, Caron met en scène – et cela est très exceptionnel dans la dramaturgie québécoise – la figure d'un personnage en train de naître sous la plume de son auteur : Bâtard/Bastarache, figure double dont le nom évoque l'hybridité, l'absence d'origine claire, la monstruosité :

Il s'agit d'un personnage en construction. L'auteur (Danny Gaucher) en apprend sur lui au fur et à mesure que la pièce avance. Il n'en sait, au départ, pas tellement plus que le spectateur qui est assis dans la salle. Disons pour partir que c'est un prisonnier politique, un terroriste.²³¹

²²⁹ CARON, Jean-François, *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1990, p. 8.

²³⁰ *Ibid.*, p. 17.

²³¹ CARON, Jean-François, *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1990, p. 7-8.

Caron met donc en scène l'œuvre en train de se faire et se focalise sur des œuvres comme manuscrits, qui ne sont pas encore figées et qui cherchent à être éditées. Le personnage de Bâtard représente alors cette labilité de l'œuvre non éditée, c'est un personnage très physique, qui exprime à plusieurs reprises une tension quasi sexuelle avec l'auteur. Caron nous dit ainsi que l'acte d'écrire est un acte qui implique le corps tout entier. La langue est dans le corps. Ainsi les paroles de Bâtard sont à la fois très crues et poétiques comme dans cette première prise de parole : « Baise-moi avec toute ta langue²³² », qui évoque la porosité du personnage à la langue de l'auteur, dans un sens très littéral ici.

Inversement, le personnage est aussi présenté comme une voix que l'auteur, à la fois réceptacle et scribe, doit transcrire sur le papier : « DANNY GAUCHER : Ce personnage-là me trotte dans la tête [...] J'écris. Comme une dictée. Je sais rien de lui.²³³ ». Or cette confusion entre la voix de l'auteur et celle du personnage – qui est le point névralgique de notre travail – est au cœur de la dramaturgie de Caron puisqu'à plusieurs reprises, il aborde l'épineuse question de l'autobiographie littéraire et, d'une certaine façon, son inhérence à tout projet artistique. D'abord, il inverse les points de vue en cherchant à donner un niveau de réalité plus grand à la fiction :

Paradoxalement, et ce, même si je nomme les niveaux tels que je les nomme, le véritable niveau *réel* est celui que j'appelle *roman*. C'est qu'il contient la vérité que cherche l'auteur dramatique, enfouie sous les couches de mensonges ou les masques qu'il faut soulever pour l'atteindre. Ainsi, pourrait-on sentir les personnages plus *théâtralisés* dans les niveaux *réalité* et *théâtre* et, pourquoi pas, plus vrais que natures dans le niveau *roman*.²³⁴

Et si le personnage d'Henri Poisson, l'éditeur du niveau *réalité*, refuse que sa personne devienne un personnage face à Danny Gaucher – pour lequel fiction et *réalité* ne sont qu'une même chose, le moi de l'auteur – dans le niveau *théâtre*, tout est inversé puisque l'auteur Gaucher veut échapper à la représentation de soi et Poisson, l'éditeur, explique que toute œuvre parle de l'auteur :

HENRI POISSON

Je fais pas la différence entre Henri Poisson, Poisson et Henri. Pour moi, c'est un tout, c'est moi et moi, je refuse d'être associé à ton œuvre.

DANNY GAUCHER

Mon œuvre ? C'est ma vie !²³⁵

GAUCHER

Je suis jeune, mais c'est du roman que j'écris. Pas de l'autobiographie.

²³² *Ibid.*, p. 15.

²³³ *Ibid.*, p. 45.

²³⁴ *Ibid.*, p. 9.

²³⁵ *Ibid.*, p. 89.

Mais ce qui est particulièrement riche dans la pièce de Caron, c'est que ce dernier n'est pas dupe de la métathéâtralité envahissante dans la dramaturgie québécoise et cherche à la dépasser pour atteindre un propos plus social. Ainsi, il fait dire au personnage d'Édith Francoeur une pensée très ironique qui critique l'autoréflexivité malade du théâtre québécois et cela au sein même d'une pièce qui est entièrement fondée sur l'autoréflexivité :

ÉDITH FRANCOEUR

Le théâtre québécois (sauf exception, corrigez-moi si je me fais erreur) a une façon de se regarder le nombril que le théâtre étranger (sauf exception, corrigez-moi) n'a pas. ²³⁷

ÉDITH FRANCOEUR

L'omniprésence de l'auteur. Je tique. Je veux dire Claudel ne parlait jamais de lui. Toi, tu ne parles que de toi, et ça m'inquiète. ²³⁸

Car Caron, comme Michel Tremblay avant lui, veut mettre en scène des « personnages-collectivités » capables de représenter une génération au-delà de l'anecdote individuelle et du syndrome de l'« individualité chronique²³⁹ » qu'il décrit comme le fléau de la société post-référendaire. D'ailleurs, c'est à une génération que Caron dédicace sa pièce, une génération qui se reconnaît dans les personnages qu'il met en scène : « À tous les Danny, tous les Henri, toutes les Édith, et tous les Bastarache du Québec²⁴⁰ ». Ainsi, Caron cherche une voix, la voix du Québec, comme dans ce moment du niveau roman où la voix d'un jeune québécois – qui écrit par ailleurs et constitue donc encore une figure d'écrivain – sort de la radio pour dire que les Québécois doivent résister sous peine de disparaître : « Au fond, le Québécois existe encore mais petit, très petit petit québécois. Il n'est plus qu'une lulette faiblarde dans le fond d'une grosse gorge canadienne.²⁴¹ ».

Au fond, prenant appui sur une dramaturgie métathéâtrale qui questionne très largement l'écriture, Caron propose une réflexion sur l'acte de parler, sur la possibilité de trouver une voix singulière (pour l'auteur comme pour les Québécois) et interroge, notamment à travers le personnage de Bastarache, prisonnier politique et prisonnier de la conscience d'un auteur, l'idée d'une altérité en soi (le personnage chez l'auteur, le Canadien chez le Québécois) : « BASTARACHE : Faire parler du monde comme s'il y avait en dedans

²³⁶ *Ibid.*, p. 29.

²³⁷ *Ibid.*, p. 49.

²³⁸ *Ibid.*, p. 72.

²³⁹ *Ibid.*, p. 128.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 11.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 32.

de moi du monde autre que moi qui pouvait parler. Qui ? Qui veut parler ?²⁴² ». Ainsi, « ce type de métafiction souligne l'énonciation comme instance artistique qu'il faut s'approprier et défendre²⁴³ » et ouvre la voie à des dramaturgies qui questionnent la possibilité d'avoir une voix singulière, comme celle de Larry Tremblay, qui va nous intéresser maintenant.

2.4.3 ...à la métathéâtralité des pièces de Larry Tremblay

L'omniprésence de la figure de l'artiste nous force à constater que toute la recherche de l'identité, éminemment ébranlée par la situation politique locale mais aussi par des crises existentielles, des recherches, souvent désespérées, de repères dans des vies écartelées entre des modèles déjà anciens et de nouveaux désirs, cette question de l'identité donc est reprise à partir du point de départ : dans le geste même de dire, d'écrire, de se dire, de s'écrire.²⁴⁴

Tremblay met en scène une multitude de figures de créateurs et même d'écrivains qui, par réflexivité, lui permette d'être présent comme sujet écrivant à l'intérieur de son texte.

On peut tout d'abord prendre l'exemple de Gaby, personnage principal du *Ventriloque*²⁴⁵ qui raconte à un psychiatre, le Docteur Limestone, l'anniversaire de ses seize ans, mais aussi sa passion pour l'écriture. Gaby est bien une figure d'écrivain dans la pièce, mais ce qui est intéressant c'est qu'elle décrit le processus de l'écriture comme une ventriloquie lorsqu'elle dit : « Mes personnages me brûlent le ventre²⁴⁶ ».

Ainsi, les créatures qu'elle couche par écrit surgissent d'abord dans une partie précise de son corps, ce qui est totalement en accord avec la théorie de l'anatomie ludique développée par Tremblay et applicable à sa propre pratique d'écrivain. La relation ventriloque/poupée utilisée dans tous les sens durant la pièce est aussi celle qui unit l'auteur à son personnage, chacun disposant d'une certaine autonomie, mais jamais d'une totale indépendance.

On peut d'ailleurs voir ce renversement perpétuel dans le passage suivant où Gaby décrit ce qu'elle vient d'écrire et où le personnage créé par Gaby est assimilable au personnage de Gaby lui-même, mise en abîme qui brouille définitivement la chaîne logique menant de l'écriture à la créature :

Gaby : Très simple. Vous ne devinez pas ? Il suffit que j'écrive une autre histoire. Il était une fois une jeune fille. Le jour de ses seize ans, elle...

Docteur Limestone : Oui, oui, je commence à la connaître...[...]

²⁴² *Ibid.*, p. 91.

²⁴³ Shawn HUFFMAN, « Les nouvelles écritures théâtrales : L'intertextualité, le métissage et la mise en pièces de la fiction », in Dominique LAFON (dir.), *Le Théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », tome X, 2001, p. 88.

²⁴⁴ Louise VIGEANT, « Du réalisme à l'expressionnisme : la dramaturgie québécoise à grands traits », *Jeu*, n°58, 1991, p. 111.

²⁴⁵ Larry TREMBLAY, *Le Ventriloque*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2003 [2001].

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 35.

Gaby : Elle sent en elle s'installer une puissante modification. Elle ne peut plus se permettre de jouer à n'être qu'une fillette enrobée de coton fleuri. Elle ouvre un cahier et écrit, sans jamais biffer ou gommer...

Docteur Limestone : ...le plus beau roman du monde. [...]

Gaby : [...] Dès que je termine d'écrire cette histoire [...]. La modification s'installe. Je m'empare de nouveau du Parker et, comme je viens à peine de l'écrire...je commence à écrire le plus roman du monde.²⁴⁷

On note ici l'entrelacement de la figure de la créatrice et de celle de la créature. En effet, Tremblay tisse un lien explicite entre Gaby, sujet écrivain, et sa créature identique à elle et capable de se muer en sujet écrivain à son tour. Ainsi la répétition des expressions « modification » et « le plus beau roman du monde » assimile entièrement Gaby à sa créature.

En outre, cette mise en abîme ne s'arrête pas là, car le lecteur-spectateur peut reconnaître dans la scène écrite par Gaby la première scène de la pièce du *Ventriloque* où la poupée raconte son seizième anniversaire au ventriloque, seul moment de la pièce – mais moment crucial car liminaire et programmatique – où sont présents en scène la poupée et le ventriloque. Or, cette répétition de la scène initiale élabore une énonciation complexe et labyrinthique où Gaby s'apparenterait à la fois à la poupée et au ventriloque de la première scène sans qu'il soit possible d'arrêter clairement son identité à l'un des deux en particulier.

De fait, la multiplicité de voix dont la source est incertaine ramène le lecteur-spectateur vers la seule voix identifiable, implicite, mais omniprésente et omnipotente, celle du dramaturge qui apparaît en filigrane derrière chaque figure, en particulier les figures d'écrivain, présentes partout dans la dramaturgie de Tremblay. Le ventriloque derrière chaque personnage-poupée serait l'auteur Tremblay qui s'amuserait à exhiber sa toute-puissance, tandis que le ludisme de sa création empêcherait le lecteur-spectateur de comprendre d'où proviennent les mots qu'il lit ou entend. La voix poétique, celle de l'auteur dont on « lit » la façon de parler et dont on « entend » le rythme, demeure présente dans les traces qu'elle laisse d'un souffle disparu. Le problème de la voix dépasse celui de l'identité des personnages et au milieu de l'aléatoire créé par une abondance de ventriloques-poupées, le lecteur remonte aux sources de la parole poétique, à l'émergence de l'écriture sans cesse désignée comme seule mère possible de toutes les paroles déléguées.

Ce commerce de la voix finit par faire apparaître, derrière la multiplicité de ses faces, une seule et même entité redite et questionnée : celle du créateur. Le texte du *Ventriloque* parle alors aussi de sa propre création et laisse l'empreinte du travail de l'auteur. La figure ultime du créateur Larry Tremblay pourrait tout aussi bien être décelable dans le personnage

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 27.

d'Aurélien, une autre figure d'écrivain, absent de l'énonciation, mais présent dans toutes les bouches et en particulier celle de Gaby.

Dans *Abraham Lincoln va au théâtre*, pièce suivant *Le Ventriloque*, l'enjeu métathéâtral est, cette fois, explicite dans le choix du titre, et le questionnement sur le genre théâtral est omniprésent.

Dès le début de la pièce, l'enjeu semble être la mise au monde de deux acteurs par un metteur en scène. La scène d'exposition d'*Abraham Lincoln va au théâtre* est très intéressante car Larry Tremblay exploite le fait de présenter des personnages intertextuels, connus du lecteur-spectateur, et, loin d'exposer les véritables entités de la fable de sa pièce (qui se succéderont et seront toujours cachées sous les noms de Laurel, Hardy et Abraham Lincoln), il expose un modèle de duo qu'il va ensuite démultiplier à l'infini : le duo burlesque de Laurel et Hardy.

Or, ce duo lui permet de poser la question qui restera centrale pendant toute la pièce : celle de l'identité et en particulier celle de l'identité d'un acteur et plus largement du rapport que peut entretenir un corps, une voix et un nom. Ainsi, toute la première scène est construite autour d'une dynamique d'alternance entre singularisation des personnages, émancipation de leur voix propre et aliénation de ces mêmes personnages (deux acteurs engagés pour rejouer le meurtre d'Abraham Lincoln, et ce, en s'habillant en Laurel et Hardy) à la voix aliénante de l'absent, le troisième homme, le metteur en scène (qui sera présenté tout au long de la pièce sous le nom d'Abraham Lincoln).

Le metteur en scène est présenté sous les traits d'une figure anonyme, toute-puissante et créatrice. Il est celui qui fait advenir le monde par sa seule parole, ce qui est aussi une image du dramaturge qui donne naissance à un monde et aux êtres qui vont l'habiter par le pouvoir démiurgique de sa parole. De plus, cet être créateur, metteur en scène ou dramaturge est présenté d'emblée comme un être indéfinissable, hybride :

Laurel : Il a dit : « Je vais vous demander l'impossible »

Hardy : « ... » rentrer chez vous vous coucher pour oublier le monstre que je suis. »

Laurel : « ... » Il possédait aussi la science des silences...

Hardy : ... et le pouvoir de vous ignorer totalement...

Laurel : ...pour vous découvrir une seconde plus tard comme s'il vous donnait naissance.²⁴⁸

²⁴⁸ Larry TREMBLAY, *Abraham Lincoln va au théâtre*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2008, p. 7-8.

Ce motif de la mise au monde, de la naissance, que l'on voit ici, est très présent dans la pièce. On trouve dans le texte publié une véritable scène de baptême des personnages. Ainsi Tremblay débute la pièce par une référence très explicite aux véritables Laurel et Hardy. Tremblay retravaille et réactualise le refrain galvaudé du duo burlesque :

Laurel : Il t'a apostrophé. Il t'a dit : « Toi, le gros... »

Hardy : Oui.

Laurel et Hardy : « Je t'appelle Hardy. »

Hardy : Et à toi, il a dit : « Toi, le maigre ! »

Laurel : Oui.

Laurel et Hardy : « Je t'appelle Laurel. Laurel et Hardy. Comprenez ? Faites-moi rire maintenant. Divertissez-moi. Prenez-le comme un exercice de réchauffement. »²⁴⁹

L'importance du nom pour Tremblay est indéniable. Les personnages ne pourront pas « mourir de banalité » (*leitmotiv* de la pièce) et les noms référentiels, déjà inscrits dans un mythe, seront éternels et survivront à ceux qui les porteront puisque les noms de Laurel, Hardy et Lincoln persisteront après la mort de Léonard Brisebois et de Marc Killman. Laurel, Hardy et Abraham Lincoln ne cesseront de renaître, portés par de nouveaux corps et de nouvelles identités, mécanisme qui paraît sans fin comme s'il s'agissait pour Tremblay d'exhiber l'infini pouvoir de la création dramatique capable de faire sans cesse advenir de nouveaux êtres.

Le nom absent de cette pièce et qui est au fondement implicite de ces vertigineux palimpsestes est celui de Larry Tremblay, mais l'auteur est tout de même omniprésent dans son texte par le biais d'autres figures créatrices et se met en scène comme sujet écrivant grâce à ses personnages prête-nom. *Abraham Lincoln va au théâtre* interroge ce qu'est une voix singulière, en accord avec un corps. Elle est profondément métathéâtrale et reflète sans cesse son processus de création dans le cadre d'un ludisme vertigineux.

Dans le cadre d'une réflexion plus générale sur le personnage dans le théâtre contemporain qui nous a permis de dessiner les deux pôles de « figure » et de « créature », utiles pour aborder un corpus québécois, nous avons analysé les spécificités de la dramaturgie québécoise, présentes depuis sa naissance avec *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay. La dramaturgie québécoise née dans un contexte d'affirmation identitaire a proposé d'emblée des

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 11.

« personnage-collectivité » capables chez Tremblay comme chez Deschamps d'être au plus près de l'anecdote individuelle tout en permettant une identification du plus grand nombre. De plus, la forme privilégiée du monologue, en ce qu'elle sert justement la parole directe d'un individu à une communauté s'est déclinée dès le début dans des formes éminemment polyphoniques qui ont fait du théâtre québécois un théâtre qui s'interroge sans cesse sur le lieu de l'énonciation, la source de la parole et le nombre de voix en scène. De plus, cette dramaturgie a puisé une profondeur dans une grande narrativité, notamment dans les années 1990 avec des dramaturges comme Danis ou Fréchette, qui ont construit une nouvelle forme d'identité pour le personnage théâtral, une « identité-récit » qui se constitue devant nous et cela, en se racontant. C'est pourquoi monologue et récit font encore bon ménage dans des formes comme le « récithéâtre » que privilégie aujourd'hui le dramaturge François Godin. Enfin, s'il a fallu longtemps chercher dans le théâtre québécois une façon de se dire (c'est peut-être encore le cas), le théâtre a aussi cherché à comprendre ses propres mécanismes par le biais d'une dramaturgie très souvent métathéâtrale née au début des années 1980 et qui perdure aujourd'hui à travers la dramaturgie de Normand Chaurette et de Larry Tremblay. C'est que le théâtre québécois nous donne à voir des êtres résolument hybrides au croisement de la figure et de la créature qui exhibent sans cesse leur porosité, mais aussi leur dépendance vis-à-vis d'un créateur. Ces êtres appartiennent au territoire de la fiction (parfois une fiction antérieure comme dans la pratique de l'intertextualité) et non à un univers référentiel véritablement reconnaissable. Dans la suite logique de la dramaturgie fondatrice de Michel Tremblay, les personnages du théâtre québécois des années 2000 vivent dans un réel détourné, diffracté. Nous allons donc ici dresser une typologie non exhaustive des personnages de ce théâtre qui prend le réalisme comme modèle avec lequel se distancier et met donc en scène le peuple des anonymes, les sans famille, les apatrides, les spectres et les êtres médiatisés.

II LES ETRES DETERRITORIALISES DU THEATRE QUEBECOIS DES ANNEES 2000 : ESSAI D'UNE TYPOLOGIE

À bien des égards, le tournant du XXI^e siècle constitue une période de consolidation pour la dramaturgie québécoise, prise au sens large.[...] Contrairement à ce qui était arrivé après le référendum de 1980, celui de 1995 n'a pas été suivi d'une morosité généralisée. [...] le théâtre québécois continue de

reposer sur une puissante veine réaliste. Mais celle-ci est mâtinée de toutes les nuances possibles.²⁵⁰

1. Décomposition du modèle familial...

La famille a longtemps été le fondement solide de la dramaturgie québécoise. De Gratien Gélinas à Michel Tremblay, en passant par Marcel Dubé, autrement dit, trois pères du théâtre québécois, la dramaturgie québécoise a souvent mis en scène des cuisines, des chambres, bref des intérieurs de maison où se nouaient et se dénouaient des intrigues essentiellement familiales. L'acte théâtral fondateur des *Belles-Sœurs* en 1968 est centré sur la représentation d'une famille au sens élargi : famille, amis, voisins. Ainsi, Tremblay a toujours considéré le Plateau Mont-Royal comme une grande maison qui abritait la famille étendue de son personnel dramatique. Dans les années 70, les frères et sœurs de Réjean Ducharme, les familles de Jean-Claude Germain sont le lieu d'une tension plus grande qui dit le mal-être de la société québécoise et ses questionnements identitaires. Comme nous le dit Jonathan Weiss dans son article « Le théâtre québécois : une histoire de famille » : « La famille, haut-lieu de l'idéologie catholique du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle devient, dans le théâtre des années 1970, le symbole même d'une société en train de subir d'importants changements²⁵¹ ». L'enjeu devient l'appartenance à une communauté, à une revendication nationale. Jean-Claude Germain, de ce point de vue, est celui qui aura le plus travaillé la représentation de la famille comme création d'une histoire collective pour le Québec. Il s'agissait alors pour lui comme pour d'autres auteurs de construire une mythologie constitutive de l'identité québécoise.

Mais avec les années 1970, l'avènement d'un théâtre de collectifs et en particulier de collectifs de femmes va venir morceler, déconstruire cet idéal familial pour remettre en question la filiation comme reproduction des mêmes schémas et replacer les femmes au centre de la société. Or, ce théâtre des femmes substitue justement à l'image de la femme comme reproductrice (au sens concret – celle qui donne la vie – et au sens abstrait – celle qui reconduit le modèle porté par sa propre mère), celle de la créatrice (créatrice de nouveaux modèles, d'objets artistiques), qui peut donc remettre en question le lien familial pour s'inventer *ex nihilo* :

En effet, un état de guerre s'était installé entre des générations de mères et de filles, alors que ces dernières voulaient se réinventer. [...] Elles s'aventuraient sur une terre inconnue, reniant la mère patriarcale pour redécouvrir la matrice dans la

²⁵⁰ Hervé GUAY, « Le nouveau désarroi amoureux et quelques vertiges identitaires. Portrait de la dramaturgie de 1995 à 2005 », in « Paroles d'auteurs », *Jeu*, n° 120, 2006, p. 96 et 101.

²⁵¹ Jonathan WEISS, « Le théâtre québécois : une histoire de famille », *L'Annuaire théâtral*, n°5-6, 1988-1989, p. 136.

figure de la créatrice. [...] Cette transformation de la femme en un être créateur et, par extension, en artiste, devient vite une thématique récurrente du théâtre québécois. Reniant la mère, dont le labeur n'est valable que s'il produit un fils, le théâtre des femmes multiplie les figures de créatrice qui, elle, à la possibilité de donner naissance au cri, au changement. Par extension, les femmes vont se mettre à « accoucher » en public, exposant tous les aspects de leur vie privée.²⁵²

Cette remise en question de la filiation à tous les points de vue par les femmes (ne pas être seulement la fille de sa mère, ne pas être seulement la mère de son fils) est ensuite omniprésente dans la dramaturgie québécoise. Et si les années 1980 ont fait basculer la dramaturgie québécoise du côté d'une intimité et d'un individualisme qui accompagnaient une désillusion du collectif, le théâtre des années 1990 et 2000 offre un territoire trouble où les familles défigurées et reconfigurées restent le lieu d'une grande violence « irréductible [...] à l'opposition matrilineaire/patrilineaire²⁵³ », comme nous le dit David Blonde dans son article « Entre Oreste et Barbe-bleue : la violence dans la scène familiale québécoise, 1981-2002 ». Que dire en effet aujourd'hui des mères privées d'enfants chez Normand Chaurette, des orphelins à la recherche de pères chez Daniel Danis, de l'impossibilité de trouver une famille stable chez Larry Tremblay, des animaux qui envahissent le cercle familial comme chez Michel-Marc Bouchard et plus récemment chez Justin Laramée ?

Il faut prendre acte d'une déconstruction de la famille dans le théâtre québécois contemporain en entrant dans ses manques et ses dérèglements et interroger ses reconfigurations.

1.1 Les pères absents

Le premier élément qui semble présider à la déconstruction du modèle familial dans la dramaturgie québécoise contemporaine est l'absence ou disparition du père et sa recherche sans fin par les personnages. Or, cet élément dramaturgique n'est pas sans lien avec la société québécoise dans son ensemble après les années 1960 et la Révolution tranquille, une société à la recherche d'une identité qui passe par la reconnaissance d'une autorité, d'une filiation avec un passé, d'un garant. Sur ce point, on peut citer Pierre Nepveu dans *L'Écologie du réel* qui dit que « la Révolution Tranquille est d'abord une histoire de fils orphelins qui se cherchent non pas une mère mais, presque désespérément, une identification paternelle.²⁵⁴ » Le thème

²⁵² Nadine DESROCHERS, « Le théâtre des femmes », in LAFON, Dominique (dir.), *Le Théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », tome X, 2001, p. 112.

²⁵³ David BLONDE, « Entre Oreste et Barbe-bleue : la violence dans la scène familiale québécoise, 1981-2002 », *L'Annuaire théâtral*, n°32 (automne 2002), p. 146.

²⁵⁴ Pierre NEPVEU, *L'Écologie du réel, Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Éditions du Boréal, 1999, p. 72.

du père absent dans la culture québécoise est connu et a été amplement discuté. Il semble qu'il fasse désormais partie d'un folklore, mais que certains auteurs le réactivent.

Par exemple, la dramaturgie de Daniel Danis met sans cesse en scène l'absence du père et la recherche par les personnages d'une référence fondatrice, d'une origine qui leur permette de trouver leur place dans le monde en les inscrivant dans une filiation avec un avant.

C'est le cas dans *Le Langue-à-langue des chiens de roche*, une pièce publiée pour la première fois en 1998. Il y est question d'une île fictive sur le Saint-Laurent où neuf personnages (Joëlle, Djoukie, sa fille, Léo, Niki et Charles ses fils, Coyote et Déesse, Simon et Murielle) survivent dans les douleurs du présent et du passé et les frénésies nocturnes organisées par Coyote. Joëlle élève seule sa fille Djoukie, à laquelle elle refuse de donner le nom de son père : « JOËLLE : Je me suis démanché le cœur toute la journée à te demander de ne plus me parler d'un père que tu aurais pu avoir²⁵⁵. » Djoukie, adolescente rebelle qui a du mal à s'inscrire dans le monde insulaire où elle est plongée cherche moins le nom d'un père que l'idée d'en avoir un, c'est-à-dire un socle : « DJOUKIE : Dis-moi qui est mon père que je ne veux pas rencontrer, donne-moi juste la garantie d'en avoir un. Pourquoi, maman, on ne partirait pas vivre sur la terre de nos ancêtres²⁵⁶ ? »

Dans *Terre Océane* du même auteur, publiée en 2007, Gabriel, un jeune adolescent, est en phase terminale d'un cancer. Sa mère adoptive, ne pouvant plus supporter de voir son fils si malade, le renvoie chez son père adoptif qu'il n'a pas vu depuis dix ans. La pièce montre alors le cheminement de cet adolescent pour trouver une place dans le monde avant la mort, grâce à la présence d'un père. C'est en outre un double arrachement à un père, à une filiation, qui est mis en scène, puisque l'enfant est déjà orphelin et adopté et qu'il a été à nouveau arraché à son nouveau père, bébé. Il faut ajouter à cela qu'Antoine, le père adoptif de Gabriel, a lui aussi été abandonné par ses parents à son oncle Dave lorsqu'il était enfant. Il y a donc ici une multiplication de filiations impossibles dont le recouvrement par la construction d'une nouvelle famille devient l'enjeu dramatique de la pièce, un enjeu autour de la filiation qui parcourt la dramaturgie québécoise dans son ensemble, comme le suggère Alexandre Lazaridès dans un article intitulé « Figures masculines : un état des lieux » :

Les pères ont été des fils, et les fils seront des pères : telle est la chaîne généalogique que la dramaturgie québécoise semble inlassablement parcourir à la manière d'une fatalité. La décennie qui s'achève (90-99) ne fait pas exception à la règle. La famille reste un lieu de tension, mais certaines données traditionnelles de

²⁵⁵ Daniel DANIS, *Le Langue-à-langue des chiens de roche*, Paris, L'Arche, 2002, p. 11.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 13.

l'affrontement des mâles de générations différentes ont tout de même changé depuis Marcel Dubé et Michel Tremblay. Déplacement significatif : tout drame y est désamorcé au départ par l'affaiblissement du rôle des parents et l'autonomie relative et précoce des jeunes, plus ouverts sur le monde et mieux équipés en dialectique, même si leur place sociale demeure imprécise. Les arguments utilisés par les fils ont un caractère généralisateur et presque abstrait qui laisse croire que ce n'est plus tellement le *pater familias* qui est en question, que sa fonction problématique de modèle dans une société centrée sur les droits individuels. Les pères se défendent eux aussi autrement. Certes, on en a bien fini avec les pères fouettards d'antan et, pour ceux de la nouvelle génération, le temps de la grande perplexité est arrivé. Ils s'interrogent, comme s'ils avaient soudain acquis un sens nouveau de la relativité des choses.

Pourtant, les données disons anthropologiques qui fondent la famille patriarcale sont toujours là : [...] le fils demeure une possession symbolique du père, monnaie d'échange social dont celui-ci peut disposer à sa guise (...) et parfois brutalement.²⁵⁷

1.2 Les familles dysfonctionnelles

La dramaturgie québécoise devient alors le lieu de tous les dérèglements familiaux et met en scène des familles impossibles ou dysfonctionnelles. C'est le cas, dans la pièce *Le Ventriloque* de Larry Tremblay. Il est assez difficile de faire un résumé de cette pièce tant la fiction est complexe et volontairement complexifiée par des imbrications et détours et superpositions de couches de sens. On peut citer ici le résumé de la pièce qu'en fait le Centre des Auteurs Dramatiques du Québec : « Un ventriloque prête sa voix à une poupée adolescente qui raconte un anniversaire raté par la faute d'une famille étouffante... Pour ses seize ans, Gaby reçoit un stylo qui concrétise tout ce qu'elle écrit. Son ambition est d'écrire "le plus beau roman du monde", mais son frère s'en empare... Adulte, Gaby subira la cruelle thérapie du Docteur Limestone, qui veut la forcer à terminer son histoire²⁵⁸. »

En tout cas, si la famille dans cette pièce constitue un mince arrière-plan dans la dynamique d'emboîtement d'identités qui se donnent à voir, la relation frère/sœur est au centre de la dynamique dramatique et les figures de Gaby et Aurélien, frère et sœur et auteurs concurrents, sont centrales. Or, leur relation est trouble puisqu'on peut y déceler une forme d'amour obsessionnel allant jusqu'à la folie et au meurtre. Ainsi, les motifs de l'inceste et du fratricide planent sur la pièce. On peut lire cette jalousie et cet amour monomaniaque dans une tirade du Docteur Limestone qui se révèle être en réalité (réalité sujette à caution elle aussi), Aurélien, le frère de Gaby :

Docteur Limestone : Et moi, je te hais. Tu vas payer ton crime. C'est inadmissible qu'une jeune fille de seize ans écrive un chef-d'œuvre. C'est moi, Aurélien

²⁵⁷ Alexandre LAZARIDÈS, « Figures masculines : un état des lieux », *Jeu*, n° 97, 2000, p. 34.

²⁵⁸ <http://www.ccad.qc.ca/repw3/tremblaylarry.htm>

Létourneau, qui suis l'écrivain dans la famille. Qui a gagné le prix Henri-Débouleau pour son livre de poésie ? Moi ! Qui est le poète le plus prometteur de sa génération ? Moi ! Mon livre « Le Déluge de minuit » a séduit tous les critiques. (...) je ne suis pas encore devenu débile même si, dans ton imagination malsaine, tu m'affubles d'un nom ridicule : Docteur Limestone ! Tu tiens évidemment à ce que je ne me reconnaisse pas moi-même. (...) Tu imagines les subterfuges les plus grotesques pour te déshabiller devant moi, tu me donnes une autre peau, toute noire, tu t'amuses à me faire souffrir, à déchirer ma chair, tu te frottes à moi, tu m'embrasses, tu es dégueulasse, je suis ton frère, Gaby, tu n'as pas le droit d'assouvir tes instincts sexuels sur moi, c'est de l'inceste, un crime !²⁵⁹

Dans le théâtre québécois des années 2000, les relations fraternelles ou sororales sont souvent détournées dans le cadre d'un amour ou d'une haine excessive.

C'est ce qui est à l'œuvre dans *Le Petit Köchel* de Normand Charette. Le résumé de la pièce est très simple. Deux sœurs musiciennes vivent ensemble, Lili et Cécile Motherwell. Deux autres sœurs, Irène et Anne Brunswick, des musicologues, arrivent. Elles font allusion à leur carrière musicale et au fait qu'elles ont sacrifié leur fils à Mozart. Le fils, un fils, car on ne sait pas de laquelle il est le fils – du moins au début de la pièce – se terre dans la cave ; on ne sait pas quel âge il a. C'est en tout cas autour de lui que les quatre femmes s'agitent puisque, ce jour-là, il a décidé de se pendre. Mais l'intrigue se complexifie lorsqu'on se rend compte que le drame qui se joue devant nous s'est déjà joué plusieurs fois et qu'on ne peut dater l'événement fondateur de cette mascarade. On suit alors une étrange partition musicale dans un langage à la fois quotidien et teinté de mystère. Or les sœurs Irène et Anne Brunswick sont vraiment présentées comme un vieux couple qui ne fonctionne plus et l'absence d'hommes dans cette pièce ne fait qu'accroître cette représentation du couple incestueux. Anne décide d'ailleurs de ne plus vivre avec sa sœur et cette décision est présentée comme une rupture dans un couple :

ANNE. *après un long silence.* Je vais quitter ma sœur.

CÉCILE.....vous ?

ANNE. Oui. L'heure de la rupture a sonné entre Irène et moi.

CÉCILE. Elle vous a dit des choses ? C'est remédiable, peut-être.

ANNE. Retenti, devrais-je dire. Vous ne comprenez pas. Ce n'est pas une question de choses dites ou non dites. C'est une décision. Une résolution de la part, une démarche inexorable qui ne peut qu'aboutir au désarroi. Et pourtant je n'ai pas le choix. C'est un paysage d'une désolation mille fois plus cinglante qui s'offre à ma vue si je reste. Si je rate le rendez-vous.

CÉCILE. Quel rendez-vous ?

ANNE. Je dîne vendredi avec ma liberté.

CÉCILE. Où donc ?

²⁵⁹ Larry TREMBLAY, *Le Ventriloque*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2003 [2001], p. 44.

Les manques, les dysfonctionnements de la famille dans la dramaturgie québécoise contemporaine sont donc nombreux. La filiation n'est plus une évidence, mais un lien sans cesse à reconstruire autour de la disparition d'une figure essentielle, le père. De même, l'amour entre les frères et sœurs est toujours vampirique, destructeur, et réinvestit les motifs tragiques de l'inceste et du fratricide, ce qui ouvre cette dramaturgie sur une mythologie violente, une nuit des temps d'avant la structure familiale connue et donc un monde aux prises avec des forces cosmiques qui n'est pas encore institué en société.

2. ... et familles recomposées : substitutions et démultiplications

On peut alors étudier les mécanismes de substitution et de reconfiguration qui s'opèrent pour créer dans le théâtre québécois contemporain de nouvelles familles autour d'une pensée originale sur la société et un questionnement profond sur la fiction théâtrale : le règne de la démultiplication, de l'interchangeabilité et de l'animalité.

2.1 *Les parents démultipliés, les enfants absents*

On constate comme premier type de reconfiguration, une forme de démultiplication des figures de parents, qui peuvent d'ailleurs être sans enfant, ce qui propose un modèle qui tourne à vide avec la multiplication de figures d'autorité, de référence, sans filiation ni transmission possible. Le monde donné à voir ne présente plus alors de lien entre un passé et un futur, et la communication est coupée, de sorte que les personnages sont enfermés dans un présent éternel, définitif et répétitif.

Chez Chaurette par exemple, on note la récurrence d'une démultiplication de figures maternelles sans objet, soit que l'enfant soit mort comme dans *Stabat Mater II*, soit qu'il soit dans un hors-scène qui peut aussi s'apparenter à la mort passée ou imminente comme dans *Le Petit Köchel*.

Stabat Mater II présente une suite de témoignages de mères venant reconnaître le corps de leurs filles noyées dans un fleuve. Il s'agit alors de mères sans enfants, à la recherche de leur fille (puisque'on a ici une filiation strictement féminine, comme c'est souvent le cas de la dramaturgie chauretienne qui consacre la disparition du père). Ces mères sont interchangeables dans la douleur similaire qui les habite et leur destin s'inscrit dans une généalogie de la souffrance vouée à se répéter sans renouvellement possible dans la mesure

²⁶⁰ Normand CHAURETTE, *Le Petit Köchel*, Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud, 2000, p. 35-36.

où le futur ne peut advenir. La mort des jeunes filles consacre aussi l'enfermement des mères dans un présent inéluctable et sans issue : « DIXIÈME MÈRE. [...] « Madame Unetelle a perdu son enfant. La sœur de Madame Unetelle a perdu son enfant. La mère de Madame Unetelle a perdu son enfant. L'enfant de Madame Unetelle a perdu son enfant.²⁶¹ ». En outre, il n'est jamais question de l'identité de ces mères, puisque le sujet abordé dans leurs témoignages est la reconnaissance de leur fille, la proposition d'un portrait physique et moral de ces filles et l'expression de la relation mère-fille. L'identité des mères est donc confondue dans la disparition de leurs filles, comme si, à force de chercher à retrouver leur fille, à définir, à conserver une image de leur visage, le leur s'effaçait dans la douleur de la disparition de l'autre.

On retrouve cette multiplication des mères sans objet de filiation dans *Le Petit Köchel* où quatre mères d'un même enfant absent sont en scène et négocient avec cet enfant terré dans une cave, un hors-scène qui se révèle en fait être la mort, le passé. Pendant une grande partie de la pièce, l'ambiguïté règne sur l'identité de la véritable mère de l'enfant et les personnages se présentent toutes comme les mères de l'enfant :

ANNE. Nous sommes deux musicologues et vous êtes deux interprètes. Nous n'étions pas faites pour engendrer autre chose que des trilles, des tierces et des staccatos. Le malheur, ou le sort, a voulu cependant que l'une d'entre nous, momentanément distraite de son art, se soit, comment dire, égarée...²⁶²

IRÈNE. De quelle mère cet enfant est-il issu ?

LILI. Répondre à cela ? Fuyante Cécile, vas-tu répondre à cela ?

IRÈNE. De quelle mère cet enfant est-il issu ?

ANNE. Dites-nous cela, Cécile, que nous dépêchions la fautive à la gémonie²⁶³.

CÉCILE. Tu regardes la table où l'on va bientôt nous servir un enfant issu d'un seul ventre, le mien, où tu ne veux pas qu'il retourne. Il retournera dans ceux de mes sœurs, mes siamoises d'éternité, car c'est notre décision²⁶⁴.

On note ici l'extrême dérèglement familial qui règne dans cette pièce puisque ces mères siamoises et cannibales proposent d'incorporer leur propre enfant. Non seulement, il n'y a plus de futur possible (en effet, elles sont enfermées dans un présent qui se répète à l'infini) mais en plus, elles peuvent ingérer leur progéniture, leur possibilité de futur. Et en réalité, les mères sont surtout assujetties au fils avec lequel elles doivent sans cesse négocier et qui leur a imposé les conditions de leur prison éternelle.

²⁶¹ Normand CHAURETTE, *Stabat Mater II*, Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud, 1999, p. 33.

²⁶² Normand CHAURETTE, *Le Petit Köchel*, Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud, 2000, p. 22.

²⁶³ *Ibidem*, p. 27.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 49.

Le fils, l'enfant, devient celui dont on a peur, l'autre à incorporer, à comprendre, qui s'expose tel un monstre d'humanité. C'est l'hypothèse de David Blonde dans son article « Entre Oreste et Barbe-Bleue : la violence dans la scène familiale québécoise, 1981-2002 » :

Mais dans *Le Petit Köchel* comme dans *Catoblépas*, la violence place la mère à genoux devant le fils, ce qui constitue un curieux renversement par rapport à la tradition matriarcale du théâtre québécois. Toutefois, les offrandes humaines rituelles que la mère fait au fils dans *Le petit Köchel* et *Catoblépas* sont rendues significatives non pas par le renversement, voire l'abolition, des structures familiales – et par ricochet, politiques – qu'elles supposent mais, par-delà la question des filiations, par ce qu'elles représentent au sens théâtral du terme : aussi bien le désir de reconquérir l'innocence de l'homme à l'état de nature que la peur d'une chute violente dans le désordre. Bref, la violence rituelle ressuscite le fils [...] : il incarne désormais, selon la perspective, une énergie vitale à vénérer ou un monstre à craindre comme Dieu.²⁶⁵

2.2 *Dédoublement et gémellité*

Dans le cadre de ces démultiplifications dans le modèle familial, on trouve de plus en plus chez les auteurs québécois contemporains des figures du dédoublement, de la gémellité. Ainsi, dans *Le Petit Köchel*, l'enfant a demandé à des mères de pouvoir manger, incorporer, des jumelles musiciennes, les jumelles Heifetz, comme pour accroître l'horreur de son cannibalisme en la redoublant. Lui, le fils unique de quatre mères, demande donc à manger des jumelles qui sont à la fois représentantes d'une féminité et d'un talent musical, comme ses mères. Donc, dans ce geste anthropophage, il y a aussi un questionnement de la filiation. Le fils mange des représentantes des mères, ce qui est la réciproque de son envie à lui d'être mangé par ses mères.

Coupables d'avoir voué un culte à Mozart tout en négligeant leur progéniture, les quatre « mères dévorantes » offrent les jumelles Heifetz en holocauste afin d'apaiser les rugissements de leur fils jaloux. Mystérieux, redoutable, éminemment désirable, ce dernier a l'allure d'un dieu caché. Que le violoniste américain Jascha Heifetz se métamorphose en jumelles dans le texte est significatif, car le propre du gémellaire est le caractère exponentiel des forces primordiales qui s'en dégagent par-delà toute structure sociale. D'autres cultures, pourtant, moins centrées sur la notion de personne recourent à l'image des jumeaux, non plus pour mettre l'accent sur le repliement dans la ressemblance mais, au contraire, pour insister sur les bénéfices que procure la multiplication de l'identique. Dans cette perspective de sous-estimation des relations de couple qui est celle du clan, c'est bien la vision euphorique de la fertilité initiale symbolisée par la naissance double qui préside à la fantasmagorie gémellaire (Boyer, 1988 : 630). En mangeant les jumelles Heifetz, que l'on pourrait tenir pour les figures emblématiques de la fécondité, le fils anthropophage veut accaparer les vertus créatrices de la féminité et de la musique à

²⁶⁵ David BLONDE, « Entre Oreste et Barbe-bleue : la violence dans la scène familiale québécoise, 1981-2002 », *L'Annuaire théâtral*, n°32 (automne 2002), p. 144-145.

la fois.²⁶⁶

On retrouve aussi beaucoup la figure du double dans *e [un roman-dit]* de Daniel Danis, pièce publiée en 2005. Le texte raconte la quête politique et intérieure de J'il, le fils aimé d'une nation de Métis, à la recherche d'un territoire à habiter dans un temps de guerre troublé. Ce héros est démultiplié par plusieurs procédés dramaturgiques. Tout d'abord, le récit théâtral puise sa forme dans l'épopée antique et la chanson de geste médiévale pour raconter la vie de ce héros, J'il, dont les épreuves et exploits sont mis en langage dans une forme de théâtre-récit qui dédouble le personnage en actant et narrateur.

Par ailleurs dans cette pièce, le héros est démultiplié dans la mesure où on le voit simultanément à plusieurs âges de sa vie, tel l'Albertine de Michel Tremblay. Ainsi les moi issus de différentes temporalités peuvent entrer en dialogue. Et d'une certaine façon, le héros est prédestiné à une inéluctable division de son moi intérieur car son nom, J'il, évoque déjà une scission qui lui est inhérente, entre un moi (« je ») et une distanciation à soi (« il »), ce qui définit une impossibilité pour le personnage de se définir comme une unité, une entité fixe :

J'IL 12.
Quand je me parle dans ma tête, je dis je, et toi, J'il ?
J'IL.
Je me dis tu.
[...] mon J'il, je, mon moi d'enfance.²⁶⁷

Et cette démultiplication se poursuit dans sa filiation puisqu'il donne naissance, avec Romane Langagière (le personnage qui représente la langue, le dire) à des jumeaux dont les noms évoquent le rapport à la temporalité que l'on trouvait déjà dans la scission des figures du héros J'il : Jadis et Demain. Le double engendre le jumeau, de la même façon que dans *Le Petit Köchel*, et l'arbre généalogique des personnages du théâtre québécois contemporain est alors paradoxalement tronqué en même temps que démultiplié et pour toujours déséquilibré.

2.3 Interchangeabilité et renaissances perpétuelles

Le deuxième type de reconfiguration familiale qui est omniprésent dans le théâtre québécois contemporain, outre la démultiplication, c'est l'interchangeabilité et le phénomène de renaissance perpétuelle.

Larry Tremblay qui déconstruit le modèle familial, met aussi en scène des remplacements et imbrications d'identités de sorte qu'un être peut naître d'un autre et le remplacer sous la forme d'une filiation modifiée.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 142.

²⁶⁷ Daniel DANIS, *e [un roman-dit]*, Paris, L'Arche, 2005, p. 39.

Dans *Le Ventriloque*, la superposition de niveaux fictionnels provoque des empilements d'identités pour les personnages. Ce phénomène est repérable dans les personnages du Ventriloque et du Docteur Limestone. D'ailleurs l'imbrication est programmée par Larry Tremblay lui-même dans sa présentation des personnages : « Un seul acteur joue les rôles du ventriloque et du Docteur Limestone²⁶⁸ ». En outre, si dans la liste des personnages on note la juxtaposition de ces deux personnages, « Ventriloque/Docteur Limestone²⁶⁹ », en revanche, on constate l'absence criante du personnage de la poupée qui n'a d'existence que dans le cadre de la première scène dialoguée (même s'il n'y a pas clairement de division en scènes). On est alors en droit de se demander qui est Limestone ? « Qui est le ventriloque qui, d'entrée de jeu, manipule la poupée qui raconte une fête d'anniversaire calamiteuse²⁷⁰ », événement qui justement arrive aussi au personnage de Gaby? Doit-on alors conclure que la poupée n'est autre que Gaby elle-même, autre personnage de la pièce autour de qui tout le mécanisme dramatique se construit ? *Le Ventriloque* donne à voir un combat théâtral pour obtenir la place du corps: on ne sait plus s'il y a un seul corps pour deux personnages ou deux corps pour un seul personnage. L'emboîtement est utilisé à l'extrême et donne une impression de vertige. On peut dénombrer une douzaine d'emboîtements qui correspondent aux douze cahiers d'écriture de Gaby. Les personnages sont alors des poupées gigognes ; l'identité saute d'un corps à l'autre sans jamais se fixer et la dynamique d'emboîtement-dévoilement n'aboutit qu'à un vide, une quête de soi impossible qui fait disparaître toute essence du personnage.

Dans la même optique, on peut aussi penser à la pièce *Abraham Lincoln va au théâtre*, Voici un résumé de la pièce extrait d'un article de Christian Saint-Pierre dans *Le Devoir* et qui en révèle déjà la complexité du point de vue des personnages : « Le 14 avril 1865, un acteur, John Wilkes Booth, assassine Abraham Lincoln lors d'une représentation de *Our American Cousin* au Ford's Theatre de Washington. Quelques décennies plus tard, Marc Killman, un metteur en scène craint et admiré, engage deux acteurs populaires, avatars de Laurel et Hardy, et leur propose de rejouer l'assassinat de Lincoln dans un spectacle sur la schizophrénie de l'Amérique. » Si nous faisons, nous aussi, un résumé, nous pouvons mettre en évidence les couches de désignation des personnages pour montrer qu'on a affaire à une

²⁶⁸ Larry TREMBLAY, *Le Ventriloque, op.cit.*, p.4.

²⁶⁹ *Idem.*

²⁷⁰ Jean SAINT-HILAIRE, « Le retour d'un auteur éclectique », sur *Le Ventriloque, Le Soleil*, Montréal, 6 décembre 2003.

dramaturgie du « nom qui peut en cacher un autre ». La liste des personnages au début de la pièce est très simple et comporte trois noms : Laurel, Hardy et Abraham Lincoln. Cette liste sera respectée car tout au long de la pièce, ces trois noms seuls seront utilisés pour introduire les paroles des personnages. Mais cette liste introduit d'emblée du trouble dans l'esprit du lecteur-spectateur puisqu'elle superpose déjà plusieurs niveaux de fictionnalité en juxtaposant les noms de deux acteurs burlesques américains de l'entre-deux-guerres figés dans des personnages-types, le gros et le maigre, et le nom du seizième président des Etats-Unis, mort en 1865. Il est intéressant de voir comment Larry Tremblay détourne déjà l'utilisation de noms connus pour créer des personnages qui ne soient pas référentiels. Cette liste de personnages crée donc pour le lecteur, des attentes en même temps qu'elle en programme, et c'est là tout le jeu de Tremblay, la déception, puisque, à mesure que la pièce avance, elle perd tout son sens pour apparaître réductrice, illusoire et mensongère. Les noms de Laurel et Hardy cachent en réalité deux personnages – qui sont des acteurs québécois – Christian Larochelle et Léonard Brisebois, que le metteur en scène Marc Killman (qui se cache sous Abraham Lincoln) rebaptise Laurel et Hardy pour les mettre en scène dans une pièce sur le meurtre d'Abraham Lincoln. Mais ce n'est pas tout, car à la mort de Marc Killman c'est Sébastien Johnson qui doit incarner Abraham Lincoln sous lequel se cacherait le metteur en scène Marc Killman dans une pièce mise en scène par Léonard et Christian qui s'intitulerait *Marc Killman va au théâtre*, et enfin, à la mort de Léonard, tué par Christian, Sébastien Johnson veut monter une pièce où l'acteur Michel Ozouf jouera Christian Larochelle et Dominic Lux jouera Léonard Brisebois, dans une pièce intitulée *Laurel et Hardy vont au théâtre* ! On a donc une chaîne de strates configurée ainsi : Laurel-Christian Larochelle-Michel Ozouf, Hardy-Léonard Brisebois-Dominic Lux et Abraham Lincoln-Marc Killman-Sébastien Johnson.

Cette reconfiguration peut s'inscrire dans un goût du théâtre québécois pour la forme du mélodrame qui affectionne les scènes répétées de reconnaissance et de reconfiguration de la famille. Jean-Pierre Ronfard décelait cette obsession du mélodrame dans le théâtre québécois autour justement des thématiques familiales : « D'abord le terrain : bien sûr et avant tout la famille. Mais pas n'importe laquelle. Une famille codée au départ. Père absent, mort ou enfui. Mère abusive : la moman type ou la matante qui s'y substitue. [...] Les enfants en révolte, bien sûr. Pour affirmer leurs identités, ils sautent à pieds joints dans les aventures

sexuelles prétendument anormales : inceste, homosexualité [...]»²⁷¹ ». Jean-Pierre Ryngaert a confirmé cette tendance du théâtre québécois contemporain au mélodrame – du point de vue des fables proposées – dans un article récent sur « Les figures du mélodrame dans les écritures d’aujourd’hui » en la définissant même comme une spécificité par rapport au théâtre français :

Beaucoup de dramaturges québécois récents, plus que leurs homologues français, ont pris le risque de raconter des histoires riches en événements terribles, parfois au cœur des familles, parfois en reliant les drames intimes aux violences du monde et aux horreurs contemporaines, le plus souvent en référence à la guerre.²⁷²

Donc, même si la famille devient impossible, il reste cependant une forme de jeu autour des thèmes du mélodrame, comme dans la forme ici développée par Tremblay de la scène de reconnaissance à l’infini. Car si les motifs du mélodrame sont exploités dans le théâtre québécois contemporain, ils constituent en réalité des « pulsions » comme l’affirme Jean-Pierre Ryngaert et ses « pulsions » vont ensuite prendre place dans des dispositifs qui vont les détourner :

Les pièces obéissent à des pulsions réalistes-psychologiques, aussi bien qu’à des pulsions épiques, ou dramatiques ou mélodramatiques, avec un lot de figures et d’actions stéréotypées au-dessus desquelles surnage la quête du père mort ou disparu et les risques de l’abandon.²⁷³

2.4 *Un monde animal : cycle de la vie et nouvelles tribus*

2.4.1 Animaux-témoins et recomposition familiale

DÉCLARATION

[...]

l’automne est venu je me souviens presque encore
on a préparé des niches pour les chiens pas vrai
mais à moi, à mon amour, à mon mal gênant
on ouvrit toutes grandes les portes pour dehors

or dans ce monde d’où je ne sortirai bondieu
que pour payer mon dû, et où je suis gigué déjà
fait comme un rat par toutes les raisons de vivre
hommes, chers hommes, je vous remets volontiers
1-ma condition d’homme
2-je m’étends par terre
dans ce monde où il semble meilleur
être chien qu’être homme²⁷⁴

²⁷¹ Jean-Pierre RONFARD, « Opinion. Le triomphe du mélo », *Jeu*, n°51, juin 1989, p. 32.

²⁷² Jean-Pierre RYNGAERT, « Figures du mélodrame dans le théâtre d’aujourd’hui », *L’Annuaire Théâtral*, n°50-51, automne 2011- printemps 2012, p. 171.

²⁷³ *Ibidem*, p. 174.

²⁷⁴ Gaston MIRON, *L’homme rapaillé*, Paris, Gallimard, 1999, p. 52.

Chiens, oies, moutons, mouches, chevaux, cochons, mais surtout chiens, par centaines, dotés ou non de langage : voici le bestiaire présent dans la dramaturgie québécoise contemporaine. Ce bestiaire ne cesse de s'agrandir et de pointer la présence de l'animal comme véritable spécificité de la dramaturgie québécoise contemporaine. Cette présence permet une ultime reconfiguration familiale en substituant l'animal au parent absent et en interrogeant au-delà le rapport de l'homme à la mort.

La dramaturgie québécoise contemporaine présente une multitude d'animaux dont la présence peut être concrète ou métaphorique. Ils sont alors la plupart du temps les témoins des actions humaines, du côté d'une forme de lucidité qui ne devrait pas se trouver dans l'animalité. Ils posent problème pour une scène possible concrète tout en ouvrant justement un espace imaginaire parfois fantasmagorique à la fable, comme on le voit dans cette didascalie initiale de la pièce *Le Langue-à-langue des chiens de roche* de Daniel Danis : « *La représentation des chiens sur scène semble nécessaire et significative, mais leur nature, leur nombre, leur état ou même le genre de présence (olfactive, sonore, visuelle) demeurent à découvrir.*²⁷⁵ » Dans ce bestiaire de la dramaturgie québécoise, c'est justement le chien qui tient la première place. Christian Saint-Pierre affirme d'ailleurs que « cela ne fait pas de doute, le chien est une figure récurrente dans la dramaturgie québécoise²⁷⁶. »

L'exemple le plus flagrant est en effet *Le Langue-à-langue des chiens de roche* de Daniel Danis. Cette pièce se passe sur une île et l'île est envahie par des chiens dont les jappements constituent l'environnement sonore des personnages. Dans cette pièce qui place l'action sur un territoire où civilisation et sauvagerie se côtoient sans cesse, on trouve notamment Léo, propriétaire d'un chenil qui compte deux cent quarante-six chiens et dont la vie est envahie par cette présence canine, Léo qui est incapable de faire le deuil de sa femme Eva :

LÉO

Du chien, y'en a partout : dans les chambres du haut, dans les toilettes, dans la cuisine, sur les meubles défoncés du salon, dans les armoires, dans les garde-robes, sur les planchers, sur la véranda, dehors sous la galerie, dans l'ancienne voiture sans moteur et parfois dans leurs niches. »

LÉO [...] Moi, j'ai quarante-deux chiennes qui dorment dans ma chambre, c'est pour leur protection parce que les gros mâles pourraient manger leurs portées.²⁷⁷

Cette omniprésence des chiens crée un territoire, installe le décor de la vie de ce personnage et recrée une famille qui n'existe plus pour Léo. Les chiens sont même la

²⁷⁵ Daniel DANIS, *Le Langue-à-langue des chiens de roche*, Paris, L'Arche, 2002, p. 10.

²⁷⁶ Christian SAINT-PIERRE, « Les animaux en scène », *Jeu*, Montréal, n°130, 2009, p. 88.

²⁷⁷ Daniel DANIS, *op.cit.*, p. 32.

condition d'existence des hommes dans cette pièce, à la fois comme envers et endroit d'une identité qui brouille la frontière entre humain et animal. Les chiens sont parfois une matière totalement réifiée dans l'expression « du chien, y'en a partout » mais peuvent – et cela va de paire ici avec une féminisation – être totalement personnifiés : « quarante-deux chiennes qui dorment dans ma chambre ».

Joëlle, elle aussi, possède un chien, Rex, qui tient lieu d'homme de la maison, et l'on retrouve chez elle comme chez Léo une personnification des chiens qui va très loin. En effet, sa fille Djoukie l'accuse à plusieurs reprises, avec une très grande violence, de coucher avec son chien au sens le plus cru, car Joëlle refuse de donner le nom de son père à Djoukie. Le chien remplace le parent absent, la famille absente : « DJOUKIE : Ton chien, lui, a le droit de dormir avec toi. [...] Dis-le que tu es une femme à chiens²⁷⁸ » ou « DJOUKIE : Je viens de comprendre pourquoi tu ne m'aimes pas. Je suis le fruit d'un accouplement entre une femme et un chien. Je suis la marque vivante de tes actes brumeux²⁷⁹ ».

Cette omniprésence d'animaux qui regardent les hommes, on la retrouve dans une pièce de 2001 de Michel-Marc Bouchard dont le titre est clairement évocateur : *Sous le regard des mouches*. Deux cousins élevés au milieu des porcheries confrontent leur vision de la condition humaine en faisant subir à leur entourage des jeux aussi cruels que ceux qu'ils ont déjà fait subir aux animaux. Les personnages évoluent donc au milieu d'une multitude de cochons si bien que Docile, la jeune femme étrangère à la maison amenée par Vincent, le fils, demande à voir les cochons avant la famille de Vincent :

DOCILE- Trente-cinq porcheries, quatre cents cochons, ça fait.... ?

VINCENT- Quatorze mille porcs.

DOCILE- Wow ! Vous vous sentez comment, entourés de quatorze mille cochons ?

VINCENT- Moins seul.

DOCILE- T'es drôle. On peut aller les voir ?

VINCENT- Qui ?

DOCILE- Les cochons !

VINCENT- La famille, avant.

DOCILE- La famille avant. Les cochons après. Ç'a du bon sens. [...] Après trois jours de relation, c'est plutôt vite pour se retrouver dans la belle-famille. J'aurais jamais imaginé une maison propre comme ça. [...] Quand on parle de chez vous en ville, c'est toujours à voix basse, comme si on racontait une histoire louche.²⁸⁰

Le questionnement de la dramaturgie québécoise porte alors sur l'être détaché de la structure familiale et l'omniprésence de l'animal semble venir pallier la disparition d'une

²⁷⁸ *Ibidem*, p. 53.

²⁷⁹ *Ibidem*, p. 55.

²⁸⁰ Michel-Marc BOUCHARD, *Sous le regard des mouches*, Paris, Éditions Théâtrales, 2001, p. 15.

construction familiale stable : « Le père : C'est notre famille, tu m'as compris? C'est notre famille. Le chien est notre famille.²⁸¹ »

2.4.2 Troubles et métamorphoses

La présence de l'animalité va souvent plus loin car elle contamine les personnages humains. Ainsi, on peut trouver une inversion de caractéristiques entre les personnages humains et les animaux. S'opèrent alors des métamorphoses croisées qui viennent repousser et brouiller les frontières entre humanité et animalité : des humains avec des noms d'animaux et des animaux anthropomorphes. S'installe alors une forme de continuité et d'interchangeabilité toujours possible entre l'homme et l'animal.

L'exemple le plus parlant est sans doute *e [un roman-dit]* de Daniel Danis. Dans cette épopée théâtrale, c'est la figure de l'ours qui est omniprésente. Le héros J'il, dont la famille est totalement déconstruite, puisque son père est un roi lâche, incompétent et qui s'accoquine avec la femme du roi ennemi (événement qui provoquera la mort du fils du roi ennemi et l'emprisonnement de J'il), est présenté comme le frère d'une ourse noire. Or, cette ourse noire a un nom, Noiraude, qui résonne bien comme le nom d'un animal domestiqué par l'homme, mais elle a le pouvoir de parler. L'anthropomorphisme est assumé dans la mesure où Noiraude est jouée par une comédienne qui joue aussi un personnage de femme par ailleurs : « ourse noire jouée par la même comédienne que Dodue Doyenne²⁸² ».

Noiraude représente une forme de sagesse et apparaît comme la réelle famille du héros. Cette fraternité humain/animal est soulignée à plusieurs reprises. Quand J'il, à son tour, devient père, c'est d'ailleurs à Noiraude qu'il présente et confie sa fille, comme pour réaffirmer cette parenté avec l'animal :

J'IL
[...] Voici la fille de ma langue
notre espérance
celle que je nomme, Soleil.
Tiens, Noiraude, mon oursoeur, place-la au chaud de tes bras.²⁸³

Mais il semble que le héros soit le seul à entendre cette ourse et à la considérer comme égale et non comme un animal sauvage. Il y a là une singularité du héros capable d'être en connexion avec les animaux.

Au pied de la falaise, Noiraude, l'ourse noire.

²⁸¹ Dominick PARENTEAU-LEBEUF, *Poème pour une nuit d'anniversaire*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 1997. p. 23.

²⁸² Daniel DANIS, *e [un roman-dit]*, *op.cit.*, p. 13.

²⁸³ *Ibidem*, p. 110.

NOIRAUDE.

Qu'est-ce qu'il fait bon sortir de la lumière !

NOIRAUDE.

Mon frère, J'il, l'hériter ! Quand un ours sort de sa cachette hivernale, s'il se lève debout et penche la tête par devant, avec le bras sur le front, il ne doit pas être tué, comme te l'a enseigné La Dite Anne.

Noiraude sort du buisson. Devant l'apeurement des jeunes, elle se sauve.

J'IL JEUNE.

Ne courez pas ! Pas de mouvement brusque ! C'était Noiraude. Noiraude !²⁸⁴

Ce qui est intéressant, c'est que dans la famille ennemie de J'il, on retrouve cette même fusion homme/animal puisque le fils du roi ennemi est totalement assimilé à un ourson. On sait qu'il est un humain puisque son apparence d'ourson est clairement factice :

Le maire Blackburn arrive avec un très jeune enfant déguisé en ourson dans les bras. [...]

NOUNOURSE.

Grrr ! Grrr ! Peupa, ils portent d'étranges costumes.

NOUNOURSE

Tu crois qu'avec mon costume, je peux leur donner une peur noire au point d'être une menace de mort ?²⁸⁵

Mais ce qui est déroutant, c'est que ce personnage de fils du roi ennemi, Blackburn, n'a pas d'autre nom que Nounourse. Il s'agit ici d'un nom étrange puisqu'il résonne comme l'appellation enfantine donnée à des ours en peluche, ce à quoi en effet ressemble le personnage puisqu'il est affublé d'un costume d'ourson. Mais c'est le nom que son père lui donne comme si, lui-même, ramené à l'enfance, considérait son enfant comme un jouet animalisé. Quoi qu'il en soit, ce nom sera programmatique pour un être qui ne restera pas en vie longtemps dans la fiction mais sera instrumentalisé :

NOUNOURSE.

[...] mais voilà, que lui, le fils de Dadagobert, le meilleur tireur à l'arc, avait pigé que son père était cuit si le Maire Blackburn le prenait le pied déshabillé. J'ai entendu la flèche cesser de siffler, ici, dans mon gosier, pendant que Dadagobert prenait la fuite comme un lapin. Trépassé pour une histoire de...Zut !

BLACKBURN.

Nounourse, mon fils ! Au meurtre ! Au meurtre de mon fils Nounourse !²⁸⁶

Ainsi, dans certaines pièces québécoises on voit s'amenuiser les frontières entre personnages humains et personnages animaux de sorte qu'humanité et animalité deviennent des pôles compatibles ou interchangeables s'appliquant à ce que l'on peut appeler des créatures fictives polymorphes. D'ailleurs, les chiens de Léo dans *Le langue-à-langue des*

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 29.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 22 et 28.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 31-34.

chiens de roche rendent possible la vie des hommes en la rêvant²⁸⁷ et sont donc à rapprocher de la figure de l'auteur Danis qui prône une écriture rêvique de ses personnages.

Mais outre cette interchangeabilité, l'animalité dans la dramaturgie québécoise contemporaine est souvent présentée comme un possible futur pour l'humanité et surtout un dépassement de la condition humaine, au-delà de la mort. Ainsi, nombre de personnages semblent, après la mort, rejoindre un règne animal qui leur assure une forme d'éternité et d'omniprésence implicite dans le monde des humains.

2.4.3 Au-delà de la mort et cycle de la vie

Dans notre culture, l'homme a toujours été pensé comme l'articulation et la conjonction d'un corps et d'une âme, d'un vivant et d'un logos, d'un élément naturel (ou animal) et d'un élément surnaturel, social et divin. Nous devons, au contraire, apprendre à penser l'homme comme ce qui résulte de la déconnexion de ces deux éléments et examiner non le mystère métaphysique de la conjonction, mais le mystère pratique et politique de la séparation.²⁸⁸

L'animalité représente souvent le corps de l'humain, son élément naturel par opposition à son âme, qui serait le berceau de son humanité. Or cette dichotomie est modifiée par la multiplicité dans la dramaturgie québécoise d'êtres fragmentés, démultipliés, diffractés dont les frontières entre intériorité et extériorité sont de plus en plus floues. L'animal devient l'*alter ego*, un autre qui est en soi et qui est soi. Pour Stéphanie Nutting, l'animal dans la dramaturgie francophone d'Amérique est le signe de l'altérité de manière générale, mais on peut ajouter ici que cet animal-autrui peut être en soi ou au dehors de soi et c'est ce qui fait la particularité des nouvelles créatures dramatiques dont le lien avec un monde extérieur est privilégié par le biais d'un corps disloqué, élément du monde et animal. On peut prendre ici l'exemple de la pièce jeune public de Daniel Danis publié en 2008 : *Bled*.

Petit Poucet revisité, Bled filme avec son portable le chemin qu'il emprunte pour trouver une maison à sa famille. Dans sa quête, il découvre Shed, son *alter ego* qui est sa part animale, son élément moteur en même temps que le but de sa quête puisque Shed signifie abri en anglais et c'est justement un refuge que cherche Bled. Shed est le double surnaturel de Bled, « une ombre qui s'échappe de son corps²⁸⁹ », une chimère, « un bûcheron aux traits animalisés²⁹⁰ ». Il est présenté comme une « créature²⁹¹ », « une face d'animal²⁹² », « un p'tit

²⁸⁷ Cette idée est empruntée à Werner Herzog dans son film *Le Pays où rêvent les fourmis vertes* (1984).

²⁸⁸ Giorgio AGAMBEN, *L'Ouvert, De l'homme et de l'animal*, Paris, Payot, 2002, p. 29.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 15.

²⁹⁰ *Idem*.

*monster*²⁹³ », en somme un être hybride aux frontières de l'animal qui est pourtant le double du héros Bled et loge à l'intérieur de lui. D'ailleurs, Bled semble le seul véritable personnage et Shed et Ti-Cœur, les autres personnages, ne sont que des parties de lui, de même que les voix de sa famille qui peuplent son imagination créatrice. Tout ce personnel dramatique issu de l'imagination du protagoniste Bled redeviennent d'ailleurs à la fin de la pièce des personnages de pâte à modeler, ce qui montre bien qu'ils ont été façonnés par l'esprit de Bled : « *Il commence à avaler Ti-Cœur, Shed ainsi que les membres de sa famille qui sont maintenant de petites figurines en pâte comestible*²⁹⁴ ».

En tout cas, Shed demeure cet animal en Bled qui lui aura fait notamment expérimenter la peur de la mort (« SHED [...] ce sont la peur et la mort/ qui gouvernent à toute heure.²⁹⁵ ») puisqu'il représente clairement le méchant du conte du Petit Poucet revisité, à la fois le méchant loup (« SHED [...] À l'orée du bois/une faim de loup rôde autour de moi²⁹⁶ ») et l'ogre aux bottes de sept lieues ici évoqué :

TI-CŒUR. Ton chant de bonheur a attiré l'animal à la hache. / Il s'en vient. / Il court avec des bottes lourdes et résonnantes. / Cours, Bled. *Shed jette des objets noirs dans la direction de Bled.* Attention, Bled, il te bombarde la tête/ de sombres nuits.²⁹⁷

La présence de l'animal peut donc servir, comme dans *Bled*, à présenter les conflits entre intériorité et extériorité qui habitent les nouvelles figures dramatiques fragmentées, démultipliées et dont l'unité est toujours menacée et remise en cause. L'animal peut alors représenter la peur de la déshumanisation et le rêve de refondation du lien social ou la peur de la mort ou la mort elle-même comme altérité qui est nécessairement déjà en soi.

Comme l'a proposé Michel Surya dans son ouvrage *Humanimalités*²⁹⁸, l'animalité qui est présente dans la littérature est en réalité l'animalité de l'homme face à la mort, homme qui est alors déchu d'une forme d'humanité et impuissant face à son destin tragique. C'est la mort qui réinscrit l'homme dans un règne animal, un homme incapable de se soustraire à sa finitude. C'est aussi la mort qui redonne à l'homme l'idée de son corps mortel, fragile, vulnérable sur lequel il ne peut avoir une totale maîtrise :

²⁹¹ Daniel DANIS, *op.cit.*, p. 29.

²⁹² *Idem.*

²⁹³ Daniel DANIS, *op.cit.*, p. 41.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 44.

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 31.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 37.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 29.

²⁹⁸ Michel SURYA, *Humanimalités*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004.

Là se loge, comme la façon la plus radicale de penser la finitude que nous partageons avec les animaux, la mortalité qui appartient à la finitude même de la vie, à l'expérience de la compassion, à la possibilité de partager la possibilité de cet im-pouvoir, la possibilité de cette impossibilité, l'angoisse de cette vulnérabilité et la vulnérabilité de cet angoisse.²⁹⁹

Et en effet, on trouve dans les dramaturgies québécoises contemporaines de multiples figures animales qui servent à questionner l'homme sur son rapport à la mort, à le ramener à l'angoisse de la mort ou à lui permettre d'évacuer la peur d'une mort imminente. La mort de l'animal peut donc être le déclencheur de l'angoisse de la mort ressentie par les humains comme c'est le cas dans *Poème pour une nuit d'anniversaire* de Dominick Parenteau-Lebeuf :

L'ainée : Le chien, tu es vraiment devenu un bon à rien.

Le chien : Tu voudrais peut-être m'achever?

L'ainée : S'il le faut...

Le chien : Rappelle-toi, tu as déjà pleuré à l'idée que je pouvais mourir.

L'ainée : Peut-être. Mais aujourd'hui, je pourrais rester les yeux secs en te perçant l'estomac.

La cadette : Ne parle pas comme ça au chien.

L'ainée : Je parle au chien comme je parle à n'importe qui n'importe où.

Le père : C'est notre chien. Celui de notre famille. Fais-y attention. Viens m'aider, le chien.

[...]

Le père : Le chien...ne me laisse pas tout seul! Laisse-moi t'accompagner dans la mort! (*Il se serre contre le chien. Sur le sol, ils forment un unique cadavre exquis*)

[...]

Le père : Mais plus de chien, plus de toi. Qu'est-ce que je vais devenir?³⁰⁰

Mais la mort de l'animal peut aussi être un substitut à la mort de l'humain, une manière d'oublier la mort en la repoussant chez l'autre, comme c'est le cas dans *Sous le regard des mouches* de Michel Marc Bouchard :

LA MÈRE- Juste avant qu'il aille te retrouver, il a fait un carnage avec sa carabine. Il a tué quarante-sept porcs.

DOCILE- Pourquoi ?

LA MÈRE- ç'a terrorisé une servante. On a dû la remplacer.

DOCILE- Pourquoi ?

LA MÈRE- Dans son état, c'est normal qu'il ait fait ça. On peut pas être révolté et garder tout ça par en dedans. Il s'est senti comme tous ces porcs qui attendent la mort et, au lieu de s'enlever la vie, il a pris la leur.

DOCILE- La mort ?

LA MÈRE- C'est une maladie très grave.

DOCILE- La mort ?³⁰¹

²⁹⁹ Jacques DERRIDA, *L'animal que donc je suis*, Paris, Galilée, 2006, p. 49.

³⁰⁰ Dominick PARENTEAU-LEBEUF, *Poème pour une nuit d'anniversaire*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 1997, p. 8, p. 33 et p. 40.

³⁰¹ Michel-Marc BOUCHARD, *Sous le regard des mouches*, Paris, Éditions Théâtrales, 2001, p. 24.

Or cette mort que la présence de l'animal permet de faire surgir devant les hommes, c'est aussi l'animalité qui permet d'y échapper. En effet, dans la dramaturgie québécoise contemporaine, l'animal c'est aussi la représentation d'un au-delà de la mort et d'un dépassement de l'humanité dans une éternité, un hors-temps. Ainsi les personnages peuvent disparaître du monde humain pour trouver une autre existence dans une peau animale. La métamorphose devient alors transfiguration. Cette mort comme disparition dans l'animalité peut être furtive et implicite comme c'est le cas dans *Le Ventriloque* de Larry Tremblay. La fin de la pièce qui voit la disparition de Gaby, personnage central, prisme à travers lequel tous les vertiges de l'emboîtement fictionnel sont possibles, se présente sous la forme d'une disparition dans le monde sauvage ou une dévoration par des animaux :

(Gaby, attirée, envoûtée, s'avance vers lui. La lumière diminue. Le bruit des animaux sauvages augmente au fur et à mesure que l'obscurité envahit la chambre. Noir. On entend frapper à la porte. Le bruit des animaux sauvages s'estompe. La lumière revient. Docteur Limestone est seul. Il tient dans les mains la poupée du ventriloque.)³⁰²

Mais l'exemple le plus frappant de cette transfiguration est *Le Langue-à-langue des chiens de roche* de Danis, pièce dans laquelle les deux jeunes Roméo et Juliette des temps modernes, Niki et Djoukie, meurent lapidés, empierrés, et finalement transformés en sculptures de chiens. Niki est un jeune homme tendu vers l'avenir et, dès le début de la pièce, il affirme ne pas avoir peur de la mort pour l'avoir déjà expérimentée. Il a failli mourir tué par une forme d'astéroïde, or c'est ironiquement par des pierres venues non plus du ciel mais de ses semblables qu'il va mourir : « [...] parce que moi, j'ai déjà été visité par la mort. Depuis que j'ai failli me faire défuntiser par une roche du ciel, je cours la tête en l'air, le vent dans les pieds, je sais que je ne peux pas mourir³⁰³ ». Djoukie, quant à elle, est une adolescente rebelle classique, mais d'un très grand lyrisme dans ses prises de parole, et, du haut des anciens remparts de la Pointe-aux-Roches, elle devient héroïne tragique, lapidée et transformée en chienne de roche, animal fantastique, mi-morte mi-vivante pour l'éternité. Elle trouve alors une forme de sublimation de sa condition et une immortalité.

En fait, la présence de l'animalité sert, dans la dramaturgie québécoise contemporaine, une représentation sans fin du cycle de la vie. Morts et renaissances peuvent se succéder et les animaux sont une présence à la fois spirituelle et immémoriale qui représente une vie sans limite et toujours en devenir.

³⁰² Larry TREMBLAY, *Le Ventriloque*, op.cit., p. 46.

³⁰³ Daniel DANIS, *Le Langue-à-langue des chiens de roche*, op.cit., p. 58.

C'est justement l'objet de la pièce de Justin Laramée, *Transmissions*, publiée en 2008 qui raconte l'histoire d'une famille qui revient pour la dernière fois dans un chalet que le grand-père doit vendre pour permettre à sa femme d'arrêter de travailler. En bas du chalet, au bord de la rivière, les oies de jadis ont disparu et ont laissé la place à des immeubles. En une nuit quasi fantastique, tout est bouleversé et même les chiens enterrés sur le terrain depuis longtemps reviennent hanter les lieux.

On trouve dans cette pièce des animaux qui parlent et une mort qui unit hommes et animaux (oie et chiens comme chez Bouchard et Danis). L'enfant et le vieillard sont pris dans un même destin, la mort et le retour concret à la terre, et ils partagent aussi le destin des chiens de la maison qui, de tout temps, ont été enterrés dans la terre autour du chalet familial. L'isolement de ce lieu permet comme chez Bouchard et Danis une forme de sauvagerie et la présence récurrente du sang (sous la forme du sang du cadavre ou du placenta d'un bébé mort), le sang de la violence qui sert de liant à un cycle de la vie sans cesse renouvelé où vie et mort ne cessent de s'alterner sans logique. Le rapport à l'animal comme à la maison est difficile comme si les personnages ne parvenaient pas à trouver concrètement un corps, un espace où vivre.

Entre les parents et les enfants, les amants, les hommes et les animaux, se vivent chaque jour une infinité de deuils et de transmissions. C'est précisément cela que la pièce de Laramée met en scène : le cycle de la vie, de surcroît d'une manière particulièrement percutante. [...] Les animaux sont des revenants, des spectres bienveillants ou vindicatifs, ni plus ni moins que des oracles. En somme, la pièce oppose l'impermanence de l'homme et de la matière à la pérennité de l'âme. Dans l'acceptation par l'homme de sa propre finalité, probablement plus encore depuis que la religion catholique a cessé de convaincre les masses, les animaux sont des passeurs, des figures d'une mythologie, les tenants d'une spiritualité directement liée aux forces de la nature, au cycle de la vie.³⁰⁴

3. Les apatrides du théâtre québécois

3.1 Des maisons et des hommes : l'autochtonie chez Daniel Danis

La mutation de la forme dramatique, au tournant du siècle dernier, trahit une crise de l'intérieur, une crise de la maison et de ses habitants. Pour un Bachelard, dont la méditation vise à exprimer tout le possible du bonheur humain, la maison, qui est « un cosmos dans toute l'acception du terme », se présente comme le « grand berceau » de l'intimité. [...]

Le théâtre intime requiert un espace d'autant plus restreint que son immensité est tout intérieure. L'immensité intime est celle du microcosme lorsque, se dilatant à l'extrême, il recueille en lui le macrocosme – celle de l'homme qui libère son univers intérieur. La maison est encore trop vaste pour contenir une extension

³⁰⁴ Christian SAINT-PIERRE, « Des chiens et des hommes », *Jeu*, n°130, 2009, p. 92-93.

infinie, et le corps, physiquement dispersé, trop périphérique. Seule la psyché, en son apparente étroitesse, peut rivaliser avec l'étendue sans limites du monde. Le moi absorbe le cosmos – dont il réduit le mouvement à sa propre immobilité - et retourne le visible en invisible.³⁰⁵

Le nouveau modèle de famille qui prime dans le théâtre québécois est donc de l'ordre de la « tribu³⁰⁶ », de la communauté informelle aux frontières de l'animalité, non régie par les lois de la société. Ce modèle tribal, de retour à un idéal archaïque, on le trouve surtout chez Daniel Danis. Il met en place un rapport toujours problématique de l'individu à la communauté et réécrit le mélodrame familial avec une famille détachée de la réalité sociale, extérieure.

Le cas le plus évident est celui du *Chant du dire-dire*. Les personnages sont placés dans une temporalité post-diluvienne, post-traumatique, une forme de chaos originel. Leur maison a été emportée et avec elle, toute possibilité d'une famille au sens le plus classique. La maison Durant est alors une forme de société nouvelle, la « société d'Amour » comme la nomme Danis par opposition à la grande ville, à la société des municipiens. L'organisation reste familiale, mais non sociale, et les enfants tous orphelins, adoptés puis à nouveau orphelins avec la mort de leurs parents adoptifs, tentent de conserver un cocon de vie dans le dedans, le foyer. Ils sont « liés-soudés », tels un monstre à plusieurs têtes qu'on ne peut démêler et qui évoque des figures mythologiques : Cerbère, Les Parques.

Cette fragilité de la famille-maison, on la retrouve dans toute l'œuvre de Danis. Dans *Le Langue-à-langue des chiens de roche*, il est question de maison-mobile avec tout ce que cela peut dire de l'instabilité de la famille de Joëlle, sa sœur de lait Déesse et sa fille Djoukie. Et dans ses pièces jeune public, Danis creuse ce motif de l'itinérance, de la recherche d'une nouvelle maison et donc d'une nouvelle famille stable. Ainsi, dans *Kiwi*, le personnage principal de la jeune fille est une sans-famille :

J'ouvre un œil. L'autre, il a mal, un peu. Parce que. Ça sent fort l'alcool blanc dans la cabane du bidonville. Mon vieil oncle, ivrogne grave, se gratte la tête [...] Je porte un bonnet de laine trop grand, celui de ma mère, il paraît. Elle a disparu, il paraît. Attaché à mon cou pend le trousseau de clés de mon père, il paraît. Disparu, lui aussi, il paraît. Jamais vu en tout cas, ni l'un ni l'autre. Mon vieil oncle et sa femme s'occupent de moi.³⁰⁷

³⁰⁵ Jean-Pierre SARRAZAC, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989, p. 72-73 et 79.

³⁰⁶ Michel MAFFESOLI, *Le temps des tribus : le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, Paris, La Table ronde, 2000.

³⁰⁷ Daniel DANIS, *Kiwi*, Paris, L'Arche, 2008, p. 9.

Elle se réfugie alors dans une famille de substitution qui a ses propres codes, un groupe d'adolescents perdus dans les rues de la ville. Elle est alors baptisée d'un nouveau nom, le nom d'un fruit, comme ses nouveaux frères et soeurs :

LITCHI

D'abord, tout d'abord, la nouvelle va s'appeler Kiwi.

[...]

KIWI

Une nouvelle famille que je me dis dans ma tête : Papaye, Mangue, Tangerine, Échalote, Ti-chou, Raisin, Figue, Avocat, Banane, Céleri, Litchi...et les autres.³⁰⁸

Et lorsqu'à la fin de la pièce, Kiwi voit mourir devant ses yeux tous ses frères et sœurs, elle doit alors reconstruire sa propre famille avec Litchi, son compagnon et le bébé qu'ils ont eu.

LITCHI

Là, on vient de transporter tous les corps de notre famille.

KIWI

Notre demeure souterraine devient un tombeau.

On bouche la porte avec des roches.

[...]

KIWI

On demeure ensemble, nous trois. Une promesse. Nous trois, une petite famille maintenant.³⁰⁹

De même, l'enjeu pour le jeune Bled – dans la pièce du même nom dont nous avons déjà parlée –, dont le nom lui-même signifie en arabe le petit village ou le hameau, est de trouver une maison pour toute sa famille qui a été délogée : « Maman m'a supplié : Bled, rapporte-nous une belle demeure définitive.³¹⁰ » / « BLED [...] D'une étoile à l'autre/ je n'arrête pas de marcher le monde/ en quête d'une maison définitive³¹¹. » Or cette errance initiatique à la recherche d'un espace extérieur, dans lequel la famille pourrait s'installer, s'avère en fait le parcours dans une intériorité puisque, comme nous l'avons dit, Bled finit par manger toute sa famille, mais aussi tout le décor qui était en fait en pâte à modeler. L'enjeu est alors toujours de trouver sa place, de comprendre son moi en dehors d'un lien avec la famille, mais en rapport avec le reste du monde, le cosmos :

Devenue partie intégrante d'un univers fictif antérieur à l'état de société, la violence est exploitée non plus comme l'affirmation d'une solidarité *civique* mais comme l'expression d'une appartenance *cosmique*. En occultant toute référence nationale, elle redéfinit la fonction identitaire de la scène familiale : entendue comme une relation de similitude et d'interchangeabilité entre êtres humains, l'identité ne s'affirme plus en réaction contre l'Autre [...] ni par rapport à l'Autrefois [...], mais

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 13-14.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 39.

³¹⁰ DANIS, Daniel, *Bled*, Paris, L'Arche, 2008, p. 11.

³¹¹ *Ibidem*, p. 33.

plutôt en communion avec le Cosmos, négation de tout particularisme.³¹²

Dans la dramaturgie de Daniel Danis, les personnages ne sont donc plus rattachables à une structure collective telle qu'une société ou une famille, mais semblent naître d'eux-mêmes, d'un cosmos élargi. Dans le théâtre de Daniel Danis et en particulier dans *Le Chant du dire-dire et e [un roman-dit]*, la première apparition des personnages prend la forme d'une mise au monde. Les êtres naissent d'eux-mêmes en même temps que la fiction. Danis met en scène un état d'indifférenciation entre le moi et le monde puisque les personnages semblent naître du terreau même de la fiction.

Cette image rappelle le mythe grec des autochtones. En effet, dans la mythologie grecque, les premiers habitants du monde hellénique seraient des êtres nés de la terre, génération spontanée qui n'habite pas un territoire, mais est littéralement ce territoire. De fait, de ce mythe de l'autochtonie, découlait une conséquence politique pour Athènes : les citoyens n'habitaient pas Athènes, mais étaient Athènes, ce qui justifiait un régime démocratique où le peuple souverain se gouvernait lui-même car constituait lui-même le territoire à gouverner. En tout cas, dans la dramaturgie danisienne, on retrouve ce rapport d'imbrication entre les êtres fictifs et leur territoire, en particulier dans les premières scènes de ses pièces.

On peut alors déceler deux niveaux de cette imbrication. Tout d'abord, les personnages eux-mêmes sont décrits comme appartenant au monde extérieur qui les entoure et même le prolongeant en un corps-territoire où la physiologie du corps rejoint une physique des éléments. Et à un niveau autoréflexif, les personnages comme êtres fictifs sont indissociables de la fiction dans laquelle ils s'énoncent. Il s'agit pour Danis de montrer que les êtres fictifs naissent de la fiction et de couper tout lien possible avec une référentialité.

Ainsi, le début du *Chant du dire-dire* met en scène simultanément la naissance du monde fictif et celle des êtres qui vont le peupler. Toute référence à un réel connu est amputée pour laisser place à un auto-engendrement de la fiction théâtrale :

LE DIRE :
ÉMERGER POUR LE TEMPS DES PARTAGES

Lente montée de la lumière.

LES TROIS (ROCK, WILLIAM ET FRED-GILLES). Doucement, ils ont ouvert leur bouche.

Doucement, le noir. Doucement, la lumière.

LES TROIS. Doucement, ils ont ouvert leurs yeux.

³¹² David BLONDE, « Entre Oreste et Barbe-bleue : la violence dans la scène familiale québécoise, 1981-2002 », *L'Annuaire théâtral*, n°32 (automne 2002), p. 144.

Doucement, le noir. Doucement, la lumière.

LES TROIS. Doucement, ils ont ouvert leurs tympans.
Toujours, ils sont reliés-soudés. Depuis toujours.
Trois frères et une sœur reliés par un objet, le même, dans leurs mains : le Dire-Dire.

*Noir.*³¹³

Ici, ce qui frappe c'est que la voix didascalique et celle des personnages se font écho grâce à la répétition de l'adverbe « Doucement » mis en exergue par l'anaphore, ce qui tend à les fondre en une seule énonciation dont la source ne serait ni les personnages, ni une forme de voix narrative, mais une voix non-identifiée et multiple.

On retrouve la même confusion de voix dans le début de *e [un roman-dit]*, puisque le premier personnage à prendre la parole est nommé « Soleil, la didascalienne », ce qui la place d'emblée dans un territoire en marge de l'énonciation théâtrale, mais la présente en même temps comme l'auteur au sens de garant de l'univers théâtral qui va prendre naissance :

FRESQUE I

1. SOLEIL, LA DIDASCALIENNE

Dis ce que vois.

Voici que le monde surgit au moment où l'effroyable me provoque à la voir.
Essoufflé, un convoi d'humains lourdement chargés de bagages arrive sur le dessus d'une montagne. Une femme prête à accoucher, soutenue par deux hommes, s'arrête pour respirer.³¹⁴

On note ici que c'est la vision (« vois ») qui fait advenir le monde fictionnel et même que le caractère démiurgique de cette vision est transcrit dans l'utilisation du déictique « Voici » qui décrit en même temps qu'il fait advenir le monde. De plus, la naissance du monde est thématifiée dans la présence d'un deuxième personnage qui symbolise littéralement l'exposition d'un nouveau monde : « une femme prête à accoucher ».

Or, le mythe du monde nouveau, très présent chez Danis, s'accompagne dans la dramaturgie québécoise de toute une mythologie reliée au Nouveau Monde et à l'Amérique dans ce qu'elle peut ouvrir d'espaces imaginaires, espaces de rêve et de références concrètes dans un théâtre québécois des années 1950, devenus espaces de nostalgie et d'ironie qui abritent des êtres sans repère dans le théâtre québécois des années 2000.

3.2 *Des visages de l'américanité*

³¹³ Daniel DANIS, *Le Chant du dire-dire*, Paris, Leméac, 2006, p. 13.

³¹⁴ Daniel DANIS, *e [un roman-dit]*, Paris, L'Arche, 2005, p. 15.

Au-delà de ces liens visibles, cependant, l'Amérique s'inscrit dans un espace mythique plus profond. Revendiquée comme "territoire à la fois réel et fictif", «corps non fini et polymorphe traversé de toutes les migrations des hommes et des idées; la figure même du devenir et du voyage³¹⁵», l'américanité vue par le Québec demeure une abstraction séduisante. Un peu galvaudée, elle s'affirme le plus souvent par opposition aux racines européennes et s'identifie nettement aux États-Unis.³¹⁶

3.2.1 La fin de l'*American dream* : les sans-territoire de *Louisiane Nord*

Le dramaturge François Godin, lors d'une entrevue en octobre 2012 à propos de ses personnages en perte de repères spatiotemporels, profondément déterritorialisés et sans histoire, décrivait la peur du passé qui hante l'Amérique du Nord et qu'il développe dans sa pièce *Louisiane Nord*:

F.G : Oui, c'est le rapport de l'homme à son territoire et l'exploration d'un malaise fondamental du fait d'être québécois en Amérique du Nord. Moi je l'exprime comme ça. C'est une richesse mais c'est aussi un malaise. Pourquoi et de quelle manière ça ressurgit dans mon écriture ? Je ne l'explique pas.

[...] En fait, il y a deux choses : le rêve américain et l'absence de mémoire. Pour moi, c'est une société qui vit dans le présent. Et s'il y a la possibilité de construire quelque chose, il faut que ça se fasse vite, vite, vite. Il n'y a pas l'idée d'une société qui aurait une histoire. Les choses du passé sont passées. On les rejette. On rejette l'idée comme Jimmy d'ailleurs que construire sa vie, c'est construire une vie, un rapport au territoire que ça, ça prend du temps, ça repose sur du vécu. J'ai lu un ouvrage de Marguerite Yourcenar dans lequel elle parcourt le Canada en train et dans lequel elle dit à peu près ça : « Ce n'est jamais très beau parce qu'on dirait que ça n'a jamais été aimé ». On a un rapport utilitaire à l'espace, on n'a pas un rapport aimant avec le territoire. Le malaise fondamental viendrait de ça.³¹⁷

Cette pièce met en scène deux adolescents, Liliane et Jimmy, qui vont assister à la vente de l'hôtel dans lequel ils ont grandi et qui va être transformé en sanatorium. Fraser veillait sur eux jusqu'ici et il prévoit de s'en aller. Lyne, qui est infirmière, restera sûrement pour travailler dans le sanatorium, tandis que sa soeur Madeleine s'éloignera de cette terre où elle a trop de souvenirs. Tous les personnages sont en transition, en partance, en attente.

La didascalie initiale inscrit l'action de la pièce dans un non-lieu qui a, pourtant, un ancrage fort en Amérique. Il s'agit d'une Amérique fantasmée, oubliée, déjà disparue ou à venir, car elle est désignée par le terme « finistère d'Amérique³¹⁸ » qui semble évoquer un territoire quasi mythique, le bout de l'Amérique et en même temps un lieu qui est presque

³¹⁵ Marie-Hélène Falcon et Jacques Vézina, responsables du Festival de théâtre des Amériques, l'ont présentée ainsi dans le programme accompagnant la toute première édition de l'événement.

³¹⁶ Diane PAVLOVIC, « Le théâtre québécois récent et l'américanité », *Études françaises*, volume 26, n°2, 1990, p. 44.

³¹⁷ Entretien réalisé avec François Godin, Montréal, 10 octobre 2012.

³¹⁸ François GODIN, *Louisiane Nord*, Montréal, Leméac, 2004, p. 9.

détaché du continent. De plus, la temporalité dessinée par Godin est particulière puisqu'il inscrit ces personnages dans un été indien. Ce moment de l'année qui n'existe qu'en Amérique du Nord est un moment de transition où l'été revient temporairement au milieu de l'automne et ce, avant l'arrivée de l'hiver, un entre-deux souvent indéfinissable qui ne peut être reconnu que lorsqu'il est déjà un souvenir – de même que cette Louisiane Nord qui semble toujours déjà dans le passé – :

MADELEINE. c'est quand la parenthèse est refermée qu'on sait, si ça a duré assez, trois quatre jours ou des fois cinq où l'automne s'est oublié, et dès que ça se referme, la parenthèse, si y a déjà du frimas qui vient se coller dessus, l'odeur de l'hiver dans l'air, si tout ça, alors les jours d'avant oui c'était vraiment l'été perdu suspendu dans l'automne, on y est maintenant je crois, on est dedans³¹⁹

Cette métaphore de l'insularité, de la parenthèse, se poursuit pendant tout le texte qui tisse une comparaison forte entre Louisiane Nord et Ellis Island, l'île sur laquelle les immigrants restaient en quarantaine avant de débarquer à New York :

JIMMY. Fraser dit que le Manoir Resort ce sera autant mieux bientôt de plus y mettre les pieds ni dans toute la région ici, vu que c'est un coin ici qu'on va ramener ceux qui ont des infections que personne peut dire encore ce qu'on peut faire avec

LILIANE. rien compris

JIMMY. que venir ici ce sera pas tant pour être soigné que pour être isolé, que même ils vont fermer toute la région, tant pis pour ceux qui ont pas la chance de s'en repartir avant³²⁰

La comparaison est même explicitée par Fraser : « [...] ce serait comme à nouveau Ellis Island au large de New York, c'est une histoire de il y a un siècle, on laissait là les immigrants en quarantaine avant l'accès au continent, l'Amérique droit dans les yeux [...]»³²¹ ». Le paradoxe, c'est le retour en arrière dans l'histoire puisqu'Ellis Island n'existe plus comme lieu de quarantaine, mais est devenu une île-musée qui explique le phénomène d'immigration et de quarantaine et le monde de Louisiane Nord n'a comme perspective d'avenir que le retour dans le passé symbolisé par le sanatorium qu'elle va accueillir, un « sanatorium, mode d'autrefois³²² ».

Ce territoire de maladie, isolé du monde est le territoire d'êtres perdus, « en jachère³²³ » puisque, comme chez Danis, les êtres de *Louisiane Nord* appartiennent physiquement à cette « avancée contaminée de l'Amérique³²⁴ » et sont comme elle. Et

³¹⁹ *Ibidem*, p. 12.

³²⁰ *Ibid.*, p. 17.

³²¹ *Ibid.*, p. 27.

³²² *Ibid.*, p. 18.

³²³ *Ibid.*, p. 41.

³²⁴ *Idem*.

d'ailleurs, le nom de Fraser est clairement un nom-territoire puisque, comme il l'explique, il vient d'un fleuve qui coule en Colombie Britannique. Ainsi, Fraser est le personnage mouvant par excellence, à la fois sans attache et partout chez lui sur le territoire américain. À l'opposé, son frère Hudson qui n'est pas présent en scène, mais seulement évoqué, porte un nom issu de la culture populaire américaine. Son nom vient de Rock Hudson, un acteur américain qui a beaucoup tourné dans les années 50 dans des mélodrames, des comédies et des films d'action. Or Fraser explique que son père a construit une fausse origine pour le prénom de son frère, Hudson, en l'associant à l'Hudson River qui coule à New York et qu'il ne connaissait pas quand Hudson est né. Ainsi, Fraser se construit, en opposition à son frère, comme *authentiquement* lié au territoire américain. Il est partout et nulle part et se présente comme un spectre de l'Amérique disparue (« LYNE : Fraser c'est une ombre ³²⁵»), une Amérique où tout était possible, celle des *self-made men* comme Rockefeller que Fraser érige en modèle pour pousser le jeune Jimmy à croire encore à l'*American dream* :

JIMMY : [...] Fraser m'a dit *you look like a young Rockefeller*, comment tu veux pas avoir confiance que les choses vont arriver, Rockefeller tu sais c'est qui ?

MADELEINE. un magnat.

LYNE. une sorte de *king*.

JIMMY. du pétrole, qui s'est mis riche en distribuant des lampes à l'huile *all over* le continent[...] *fill it up*, il s'est mis riche, la mise de fonds la bonne idée, rien que ça que ça prenait, *and he was born Rockefeller*, la grande fortune.³²⁶

Mais le monde de *Louisiane Nord* est justement celui d'une Amérique dysphorique, qui a ouvert les yeux sur le leurre de l'*American dream* et les personnages ont conscience de vivre dans un monde qui tombe en désuétude, qui n'existe déjà plus et qui a été fondé sur l'illusion et une violence profonde, comme l'explique Madeleine dans ce tableau désabusé de la naissance de l'Amérique, celle des *wasps*, les descendants des colons qui ont exterminé les Indiens :

MADELEINE. pour l'Amérique à sa façon Fraser dit vrai, ça commençait, les robes en lamé dans les dancings, le swing les confettis les immigrants, le sourire des pasteurs protestants les fusils des Blancs, ça qui fait reculer qui extermine les bisons les Indiens, ça qui est pas si loin encore, (*Temps.*) le viol de l'Amérique, le viol le commencement, tu y es Fraser, c'était y a un siècle t'as pas menti, [...] ³²⁷

Les personnages de *Louisiane Nord* habitent donc un monde en train de disparaître, un territoire flou qui n'appartient déjà plus au continent américain. Ils sont profondément déterritorialisés et le lieu concret qu'ils habitent est leur langue, une langue qu'a forgée François Godin, une langue qui n'a pas de territoire reconnaissable, qui se construit dans la

³²⁵ *Ibid.*, p. 20.

³²⁶ *Ibid.*, p. 50.

³²⁷ *Ibid.*, p. 46.

biglossie anglais-français, une langue saccadée, sans ponctuation, et dont la syntaxe se déconstruit de l'intérieur :

LILIANE. et puis qu'après, après qu'on soit des teenagers, elle m'a dit : il faudrait avoir la fièvre pour retrouver ça, avoir le corps en eau qui devient blême moite transparent, seulement là on retrouverait la qualité diaphane-appealing qu'on a toi moi, [...] ³²⁸

C'est cette langue formée d'une seule phrase que constitue la pièce, une phrase dans laquelle les personnages évoluent comme sur une île à laquelle ils sont tous attachés. Cette même langue étrange et comme étrangère à elle-même les unit.

L'Amérique qu'évoque le théâtre québécois des années 2000 semble nécessairement se déliter et laisser derrière elle des êtres sans repère :

Mais il se pourrait que l'Amérique dont on parle, dont parle le théâtre québécois, appartienne aujourd'hui à l'histoire; qu'elle ne puisse être évoquée que sur le mode du souvenir. [...] Théâtre québécois post-américain ? L'indétermination temporelle, comme du reste celle de l'espace, dans cette pièce, dit combien la référence à l'Amérique comme accomplissement de soi, comme affirmation de sa présence, s'est dissoute en même temps que la frontière (symbolique) qui marquait de tout temps notre désir d'entrer dans l'Histoire. Dans cet été indien qui parcourt Louisiane Nord, où l'avenir et le passé s'entremêlent, quelque chose arrive à sa fin. ³²⁹

Mais si ces visages dysphoriques de l'Amérique sont profondément nostalgiques, ils peuvent aussi être comiques, distanciés, ironiques, comme dans la pièce *Le Plan américain* d'Évelyne de la Chenelière et Daniel Brière, qui joue avec le cliché de la famille modèle véhiculé notamment par les séries américaines. Ainsi La Chenelière et Brière déconstruisent eux aussi la famille – ce qui, comme on l'a vu, est un phénomène répandu dans les dramaturgies québécoises des années 2000 – et critiquent le langage formaté et envahissant des médias et l'illusion de perfection véhiculée par l'Amérique à travers ses fictions notamment télévisuelles.

3.2.2 *Desperate family* : les américains « en toc » de *Le Plan américain*

Dans *Le Plan américain*, créé en 2008, Évelyne de la Chenelière et Daniel Brière mettent en scène deux enfants d'une famille modèle qui, petit à petit, en devenant, semble-t-il terroristes, vont fissurer la perfection de leur famille et en montrer les failles profondes qui se cachaient jusqu'alors sous un vernis. En questionnant à nouveaux frais la possibilité d'un modèle familial stable et cela à travers une critique de la surmédiation des individus,

³²⁸ *Ibid.*, p. 11.

³²⁹ Yves JUBINVILLE, « Sur les bords de l'Amérique : scènes de l'écriture québécoise contemporaine », *Jeu*, n°114, 2005 (1), p. 111.

« [...] *Le Plan américain*, [...] élargit le débat en interrogeant, de manière totalement contemporaine, la notion de famille modèle ³³⁰ » :

En somme, ce qui suscite la révolte du quatuor, c'est le plan américain, ce modèle de « perfection » auquel ils ne parviennent pas à correspondre. Dans une suite de tableaux syncopés et fragmentaires - un procédé photographique et cinématographique qui épouse le sens premier de l'expression « plan américain » -, le spectacle procède à une réjouissante mise en procès du schéma familial type : il nous entraîne hors du cadre, dans le passionnant écart qui se crée entre l'image et la réalité, entre l'idyllique portrait de famille et l'infinie complexité du réel. ³³¹

La présentation des deux adolescents se fait sur un mode narratif et comme dans *Le Chant du dire-dire* de Daniel Danis, les personnages semblent naître du terreau même de la fiction, sous nos yeux. Ils se présentent comme les héros de leur continent, l'Amérique du Nord. Leur langage stéréotypé, proche du slogan publicitaire, les inscrit d'emblée dans une parole qui est toujours étrangère à eux et qui appartient au discours télévisuel américain et à son formatage excessif :

PROLOGUE

LUI. Les gens ne savent rien de notre histoire.
ELLE. Elle se passe, notre histoire, en Amérique du Nord.
LUI. Sur un continent où notre volupté est criminelle.
ELLE. Sur un continent aussi coupable que nous-mêmes.
LUI. C'est ici que nous sommes venus au monde.
ELLE. Nous y sommes venus pour le révéler.
LUI. Pour rendre le monde au monde.
ELLE. Pour y poser la pureté de notre regard. [...]
LUI. Nous sommes un symbole.
ELLE. Une icône.
LUI. Un miracle.
ELLE. Nous sommes un miracle, et pourtant tout le monde tremble. ³³²

Ce langage totalement formaté est la marque de fabrique de la famille mise en scène, une famille constituée d'anonymes définis seulement par leur fonction dans cette famille parfaite : « le père », « la mère ». D'ailleurs on peut noter le paradoxe ultime suivant : les personnages de la famille n'ont pas de nom si ce n'est leur fonction ou la mention de leur sexe (« elle », « lui »), alors que les présentateurs de télévision et de radios mis en scène dans la pièce bénéficient de noms propres. Ainsi, le monde réel serait devenu anonyme et l'accession à une singularité ne serait possible que par la médiatisation qui permet littéralement de « se

³³⁰ Christian SAINT-PIERRE, « Portraits de famille : *Le Plan américain* », *Jeu*, n°128, 2008, p. 15.

³³¹ *Ibidem*, p. 17.

³³² Évelyne de LA CHENELIÈRE, *Le Plan américain*, Montréal, Leméac, 2010, p. 10.

faire un nom » (motif que l'on trouvait déjà chez Jean-François Caron et qui était relié à un propos métathéâtral).

La scène représentative de cette famille-cliché est la scène du départ du père (photographe de guerre) pour un de ses voyages. On y trouve les passages obligés de ce type de scène dans des séries américaines (la mère a préparé un déjeuner dans un sac brun, le père demande aux enfants d'être gentils avec leur mère en son absence) et les déclarations d'amour fleurissent et sonnent faux jusqu'à devenir quasiment mécaniques :

La mère arrive, souriante, avec un sac en papier brun qu'elle tend au Père.

MÈRE. Je t'ai fait un lunch pour la route.

Les parents s'embrassent chastement.

PÈRE. Merci, chérie.

MÈRE. Je t'en prie.

PÈRE. Tu es formidable.

MÈRE. Oh, c'est pas grand-chose.

PÈRE. J'aime que tu sois moderne, et néanmoins capable de servir ton mari sans te sentir humiliée.³³³

La scène se poursuit avec un autre passage obligé de séries mélodramatiques puisque la fille fait une déclaration à la mère en lui expliquant qu'elle rêve d'être comme elle dans la vie, ce qui annihile sa volonté d'avoir une personnalité singulière. Tout serait alors dans cette famille affaire de reproduction de schémas stéréotypés et d'interchangeabilité :

MÈRE. C'est vrai? Tu veux être comme moi?

ELLE. Oui, maman, comme toi!

MÈRE. C'est très bien si c'est ce que tu veux. Mais je ne t'ai pas mise au monde pour que tu sois à mon image.

PÈRE. Et nous t'aimons pour ce que tu es.

MÈRE. Quoi que tu fasses.

ELLE. Je sais.³³⁴

Cette complicité entre la mère et la fille autour du rêve de la ressemblance se retrouve chez le père et le fils qui, eux, répètent en chœur des proverbes. Cette passion pour l'aphorisme montre bien la perte de sens du langage qu'utilisent ces personnages. Ils entretiennent un rapport matériel à la langue qui devient slogan publicitaire, décoration, démonstration de culture plutôt que culture réelle. La forme de l'aphorisme, de la vérité générale, est justement celle d'une perte de lien avec la réalité concrète :

PÈRE. « la démocratie est un mauvais système...

LUI....mais elle est le moins mauvais de tous les systèmes. » Churchill.

PÈRE.Bravo! Quelle culture!

[...]

LUI. Je t'aime, papa.

³³³ Évelyne de LA CHENELIÈRE, Daniel BRIÈRE, *Le plan américain*, Montréal, Leméac, 2010, p. 15.

³³⁴ *Ibidem*, p. 16.

PÈRE. Moi aussi je t'aime, mon garçon, et je suis capable de te le dire.³³⁵

Ainsi, cette famille dont le langage tourne à vide se définit comme une « famille fonctionnelle », c'est-à-dire comme une machine bien huilée qui empêcherait tout imprévu, tout accident, et baignerait dans un bonheur parfait :

PÈRE. Nous formions une famille fonctionnelle où l'on n'en finissait plus de s'épanouir les uns auprès des autres.

MÈRE. Nous étions unis dans l'harmonieuse solidarité d'un foyer chaleureux qui suscitait l'envie et l'admiration de tous.

PÈRE. Nous servions d'exemple, sans en tirer vanité.

MÈRE. En plus, nous étions tous beaux.³³⁶

Or ce bonheur est très vite déconstruit puisque les personnages montrent qu'ils passent leur vie à jouer des rôles qui ne sont pas vraiment eux. Ainsi la mère explique qu'elle doit « imiter » les autres mères pour passer elle aussi pour une mère parfaite et cette imitation fonctionne grâce à l'utilisation d'un langage prêt à l'emploi :

MÈRE.

Les autres mères sont efficaces, affairées, tendres et détendues, il me semble. Je les imite de mon mieux, surtout le sourire rapide et les regards de connivence entre elles, pour bien s'indiquer les unes aux autres qu'elles partagent quelque chose, comme un secret, et aussi les phrases à ne pas oublier : bonne journée et sois sage, à tout à l'heure et je t'aime. (*S'adressant à lui*) Bonne journée, sois sage. À tout à l'heure...je t'aime.³³⁷

Ce langage prêt à l'emploi, c'est aussi l'anglais que les deux adolescents utilisent sans savoir pourquoi, juste pour faire comme dans les films ou séries américains dont ils s'inspirent dans leur combat pour la défense des animaux :

ELLE. Qu'est-ce qu'on fait?

LUI, *en criant vers le ciel*. That's it! Kill the messenger, you motherfucker!

ELLE. Pourquoi tu parles anglais?

LUI. I don't know, baby, those suckers are ready to shoot! I'm telling you.

ELLE. Quoi?

On retrouve ici l'utilisation de l'anglais comme créateur d'une étrangeté pour des jeunes Québécois dont l'américanité ne semble être qu'une façade, un cliché, une imitation et non la définition d'une identité profonde.

Ainsi, l'américanité dans le théâtre québécois des années 2000 prend des visages multiples : celui de la nostalgie ou de la dérision. Les personnages de ce théâtre, sans territoire, sans repères sociaux ou familiaux, se raccrochent ainsi au mythe de *l'American dream*, au bonheur factice de la série-télé américaine et ce motif de l'américanité n'est là que

³³⁵ *Idem*.

³³⁶ *Ibidem*, p. 17.

³³⁷ *Ibidem*, p. 21.

pour souligner à grands traits le fait que les personnages se sont vidés de leur sens, de leur identité pour se laisser habiter par une langue pour toujours étrangère à eux et qui constitue leur seule identité, une identité profondément mouvante.

L'américanité devenue une coquille vide est alors seulement un motif résiduel comme c'est le cas dans la pièce *Voiture Américaine* de Catherine Léger dont le titre est trompeur. Loin d'être le marqueur d'une identité associée à un territoire particulier, l'Amérique du Nord, il devient au contraire l'élément trompeur qui désigne l'impossibilité d'une appartenance des individus contemporains à un territoire reconnaissable.

En effet, le titre *Voiture Américaine* semble ouvrir sur les grands espaces que l'on associe au vaste continent américain. Pourtant, ce titre à la fois programmatique et déceptif ne décrit pas vraiment le territoire singulier dans lequel les personnages aux noms très hétéroclites (Gibraltar, Garance, Richard, Suzanne, Bathak, Jacot, Julie et Madame Grignon) se croisent autour d'un mort, d'une fuite et d'une cérémonie de mariage ratée.

Je voulais parler d'aliénation amoureuse et notamment du point de vue de la femme. L'univers est venu ensuite. J'ai fait l'hypothèse que lors d'un *crash* économique, les femmes perdraient la liberté acquise grâce aux luttes féministes et que la libération de la femme serait fragilisée. C'est comme ça qu'est né le monde de *Voiture Américaine*. [...]

Je voulais justement parler de cette imaginaire de l'espace américain que nous pouvons avoir : les grands espaces. Il y avait aussi dans ce titre une forme de nostalgie d'une Amérique des années 60, celle du succès des voitures américaines, celle des grands films américains et je voulais confronter cette nostalgie à l'image d'une Amérique en faillite. Mais finalement, notamment par le choix des personnages, je présente un territoire qui n'est pas totalement identifiable.³³⁸

Le théâtre québécois contemporain est donc habité par le fantôme de l'Amérique et cette propension à la mise en scène de spectres peut être aussi illustrée par sa pratique récurrente de l'intertextualité.

4. Les spectres intertextuels ou les revenants du théâtre québécois

Tout ce qui ne relie pas l'homme à ses propres fantômes, mais aussi, mais encore à d'autres hommes, et partant à leurs fantômes, et cela dans une époque donnée et, elle, non fantomatique, n'a pas le moindre intérêt, ni philosophique, ni artistique.³³⁹

Dans *Ce qui meurt en dernier* (2011), au titre déjà évocateur, Normand Chaurette met en scène un monologue polyphonique où le personnage principal, Martha, n'est autre que le spectre de la comtesse Martha Von Geschwitz de la pièce *Lulu* de Frank Wedekind. Celle-ci

³³⁸ Entretien réalisé avec Catherine Léger lors du festival de la Mousson d'été, Pont-à-Mousson, août 2011.

³³⁹ Jean-Pierre SARRAZAC, *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud, 1989, p. 106.

est enfermée chez elle à attendre sa colocataire prostituée (peut-être Lulu) et passe son temps à lire des nouvelles qui font peur et à imaginer le fantôme de Jack l'Éventreur. Cette héroïne intertextuelle, issue de Wedekind, s'invente donc un interlocuteur fictif, fantomatique, issu de l'imaginaire collectif, qui finit – semble-t-il – par apparaître dans l'appartement. Il s'agit alors, en termes de dramaturgie, d'extraire un personnage d'une pièce de théâtre, celle de Wedekind, pour lui redonner un second souffle et lui accorder la place d'un personnage principal. Chaurette interroge ainsi, de la même manière qu'Heiner Müller avait pu le faire dans *Hamlet-Machine*, le pouvoir de la littérature face à la mort à travers le retour de personnages littéraires déjà morts.

Dans *La chair et autres fragments de l'amour* (2012), Évelyne de la Chenelière adapte librement le roman de Marie Cardinal, *Une vie pour deux*. Ce roman date de 1978 et raconte l'histoire d'un couple qui part en vacances en Irlande pour faire le bilan de vingt ans de vie commune. Or, le mari découvre lors d'une promenade le cadavre d'une femme sur la plage et ce cadavre va venir interroger le couple, le forcer à se réinventer en inventant l'histoire de cette femme. Ce qui est riche dans cette adaptation c'est qu'Évelyne de la Chenelière écrit véritablement à partir de la mort et des morts. Le roman fortement autobiographique de Marie Cardinal raconte en fait une aventure qui lui est arrivée à elle et à son mari Jean-Pierre Ronfard, homme de théâtre vivant au Québec et qui a fondé le Nouveau Théâtre Expérimental au sein duquel Évelyne de la Chenelière travaille désormais avec son compagnon Daniel Brière. Marie Cardinal décède en 2001 d'une longue maladie qui la condamna à l'aphasie, ironie du sort pour celle qui avait écrit *Les mots pour le dire* en 1976. La pièce d'Évelyne de la Chenelière met donc en scène des fantômes à de multiples niveaux à travers les personnages de Simone et Jean, avatars du couple Marie Cardinal-Jean-Pierre Ronfard et Mary, la femme morte qui retrouve ici la parole que Simone perdra peu à peu, et qui est jouée par la dramaturge elle-même.

On peut analyser cette écriture du personnage qui s'appuie pour une grande part sur des revenants, êtres intertextuels (comme pouvait déjà le faire Jovette Marchessault dans les années 1980) qui interrogent donc nécessairement le pouvoir démiurgique de l'écriture dramatique du côté de l'omniprésence de l'absence chez Normand Chaurette et du spectre de l'écriture chez Évelyne de la Chenelière. Ces deux dramaturgies creusent une forte intertextualité mêlée à une profonde métathéâtralité qui est constituante de l'histoire du théâtre québécois comme nous l'avons vu. Nos auteurs relient présences spectrales, intertextualité et discours sur le théâtre en mettant en scène des êtres purement littéraires qui interrogent leur propre rapport à un héritage culturel et qui sont sans cesse démultipliés,

renaissants, sur le mode du « non-être » que le critique Janusz Przychodzen a défini comme une des spécificités du théâtre québécois : « la spécificité de la théâtritude québécoise [...] : large mise en scène d'une disparition, c'est-à-dire un procès de visualisation négative qui fabrique une (sa) présence par l'accumulation successive des absences³⁴⁰ ».

Nous pourrions utiliser ici le terme d'« hyperpersonnage ». L'hyperpersonnage serait donc un spectre intertextuel qui viendrait reprendre et modifier un personnage déjà existant dans la littérature et serait donc une excroissance d'un être déjà fictionnel plutôt que la représentation fictive d'une humanité réelle. L'hyperpersonnage naîtrait donc d'un monde littéraire conçu comme réseau plutôt que d'une réalité fictionnalisée. Ce type de personnage n'apparaît donc pas pour la première fois dans la scène d'exposition d'une pièce, mais réapparaît semblable et différent de sa première apparition textuelle (dans une autre pièce, dans un roman ou parfois dans une autre forme artistique), ce qui provoque des effets d'attente, de déception et de surprise pour le lecteur-spectateur.

Il s'agit alors de qualifier cette pratique hypertextuelle du personnage pour voir quels effets dramaturgiques elle provoque et de montrer à quel point elle crée une profondeur et des effets de reconnaissance qui viennent pallier la disparition d'une psychologie à proprement parler. Le lecteur-spectateur peut alors reconnaître une origine du personnage sans pénétrer une psychologie et le dramaturge inscrit alors son œuvre dans une filiation littéraire.

4.1 Ce qui meurt en dernier de Normand Charette : l'omniprésence des absents

L'intertextualité préside à la constitution d'une profondeur littéraire des personnages que Normand Charette crée. Ainsi, les personnages, s'ils apparaissent *ex nihilo* au début de la pièce et ne sont pas forcément présentés avec un passé, une famille, n'en sont pas moins inscrits dans une filiation toute littéraire d'œuvres qui influencent l'écriture de Charette et forment un arrière-plan significatif pour la fiction théâtrale. Ainsi, ils sont toujours les fantômes d'un hypotexte et présentent la caractéristique d'être des entités uniquement théâtrales inscrites dans un présent indéfinissable en même temps qu'ils sont les fantômes d'hypotextes, de figures littéraires immortelles.

4.1.1 L'intertextualité comme source de l'écriture des personnages

³⁴⁰ Janusz PRZYCHODZEN, *Vie et mort du théâtre au Québec*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 257.

Chaurette, dans l'avant-propos de la pièce *Ce qui meurt en dernier*, dit clairement s'être inspiré du personnage de Martha Von Geschwitz dans *Lulu* de Wedekind pour construire son personnage. Ce qui est d'emblée intéressant c'est que Chaurette a été séduit par un personnage théâtral déjà existant, mais aussi par sa mise en scène particulière faite par Denis Marleau qui mit en scène *Lulu* de Wedekind en 1996 avec, dans le rôle de la Geschwitz, l'actrice Christiane Pasquier. Or Denis Marleau devient dès la fin des années 1990 le metteur en scène de toutes les pièces de Normand Chaurette, son partenaire dans l'écriture, et, de la même façon, Christiane Pasquier tient des rôles dans toutes les productions des pièces de Chaurette.

C'est ainsi qu'alliant fait historique et une partie de rêve, chère à l'univers de Normand Chaurette, *Ce qui meurt en dernier* nous plonge dans le fantasme de la comtesse alors qu'à Londres en 1888, Jack l'Éventreur sème la terreur parmi les femmes avec sa série de meurtres dont les victimes répondent toutes aux mêmes critères, soit des femmes de 50 ans et plus, prostituées, mais qui ont quand même des vies rangées. «Martha est la maîtresse de Lulu. Alors que cette dernière est partie chez un client, la comtesse se retrouve seule. Et elle sait que tout est en place pour qu'elle soit l'une des prochaines victimes de Jack l'Éventreur. Alors, dans l'obscurité, elle lit une "short story" et elle attend le tueur. Elle a peur, mais en même temps elle le souhaite, dans un désir presque sexuel de mourir éventrée. Elle le fait également pour protéger son amoureuse. On la voit s'assoupir en entendant le bruit du moteur de la voiture de Jack et se réveiller lorsqu'il arrête la voiture. Entre les deux, il y a le rêve, le rêve d'un homme beau, dont elle est devenue amoureuse, elle qui n'a jamais été attirée par les hommes», raconte Normand Chaurette.³⁴¹

Ainsi, ce personnage de Martha est bien un avatar, une réminiscence de la Geschwitz de Wedekind, une écriture en lien avec un plateau déjà existant, la *Lulu* mise en scène par Marleau, et enfin une partition pour une actrice en particulier, Christiane Pasquier. Il s'agissait pour Chaurette d'approfondir un personnage secondaire dans la pièce de Wedekind dont l'interprétation avait été frustrante pour la comédienne et qui semblait encore offrir une matière théâtrale possible. Nous avons donc affaire à une revenante intertextuelle à double titre, en tant que personnage déjà présent dans une autre pièce, mais en plus interprété par la même actrice. C'est le dramaturge de Denis Marleau sur la production de *Ce qui meurt en dernier*, Florent Siaud, qui décrit très bien la complexité d'un tel processus d'écriture dramatique :

En résumé, on était dans un contexte de création où le texte venait de la plume de Normand Chaurette mais au sein duquel rôdait le fantôme de Wedekind. Et en-

³⁴¹ Marie-Ève BOUCHARD, « Une valse théâtrale à trois », *Info07*, février 2008.

parlant de fantôme, il y en avait un autre ! Celui de la production de *Lulu* que Denis Marleau avait montée en 1996 au Théâtre du Nouveau Monde.³⁴²

D'ailleurs, la fiction littéraire dans *Ce qui meurt en dernier* est conçue comme une chance de renaissance pour le personnage de Martha, présentée comme un monstre dans la pièce *Lulu*, c'est-à-dire un personnage qui fascine par le trouble de son identité. *La Boîte de Pandore*, première version (1894) de la pièce que l'on appelle désormais *Lulu* est sous-titrée « une tragédie-monstre », qui peut vouloir dire qu'il s'agit d'une tragédie monstrueuse ou d'une tragédie qui met en scène un monstre, or c'est Lulu et La Geschwitz qui reçoivent cette qualification à plusieurs reprises dans la pièce. Ainsi, La Geschwitz, amoureuse de Lulu et dont le genre incertain crée d'emblée son hybridité et son intérêt dramatique, est traitée de monstre par Lulu qui veut se prostituer contre l'avis de cette dernière :

ALWA- Elle veut se prostituer !
GESCHWITZ- (*hurlant*) Lulu !!
LULU- (*les larmes aux yeux*) Ne me rends pas ma misère plus effroyable encore...
GESCHWITZ- Lulu, Lulu, je t'accompagnerai, où que tu ailles !
[...]
GESHWITZ- (*se jetant aux pieds de Lulu*) Viens avec moi – je travaillerai pour toi...
LULU- Va t'en – monstre !³⁴³

Mais lorsque Jack L'Eventreur tue Lulu à Londres, lui qui est représenté comme le monstre sanguinaire par excellence, désigne Lulu comme un monstre qu'il vient d'abattre et annonce que le tour de la comtesse va venir: « JACK-[...] This monster is quite safe from me. – (*à la comtesse*) It will be all over with you in a second³⁴⁴. »

Chaurette exploite donc cette survivance temporaire de la Comtesse, une survivance menacée par la présence de Jack. Il utilise pleinement la richesse de l'intertextualité qu'il met en place puisqu'il réutilise un personnage littéraire, décuple sa présence en dédoublant sa voix, une voix narratrice et une voix monologique et parfois dialogique lorsque le personnage de Jack apparaît. Ainsi, il met en scène un personnage littéraire par excellence, si ce n'est la littérature elle-même puisque cette entité monologique, narrative et polyphonique représente à elle seule tous les actants du processus littéraire : l'auteur, le personnage et la lectrice. Ce personnage polyvalent sert alors l'exhibition des pouvoirs de la fiction littéraire et

³⁴² Florent SIAUD, «L'entrée en scène d'un dramaturge», *Agôn* [En ligne], Entretiens & Portraits, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=628>, consulté le 11 janvier 2012.

³⁴³ Frank WEDEKIND, *Lulu*, in *Théâtre complet* (sous la direction de J.-L. Besson), *tome II*, éditions Théâtrales, Paris, 2006, p. 180.

³⁴⁴ *Ibidem*, p. 204.

l'intertextualité influence la forme de la pièce, résolument narrative, et mettant en scène les fantômes d'un hypotexte.

4.1.2 Présence-absence : les fantômes de l'hypotexte

La première absence significative dans *Ce qui meurt en dernier* est celle du personnage de Lulu, au centre de l'œuvre de Wedekind et autour de laquelle se noue les rapports entre les autres personnages du drame. Ce personnage devient celle qui est, semble-t-il, la colocataire de Martha, mais qui n'est jamais là, un être purement fictionnel. En effet, lorsque la narratrice parle d'elle, elle superpose les différents noms qu'on a pu lui donner et qui la désignent comme une créature définie par les autres, une créature toute littéraire à la merci de l'écrivain, – ici le dramaturge Chaurette – qui l'a faite totalement disparaître au profit d'une narratrice-personnage-lectrice qui a toute-puissance sur l'imaginaire de la pièce : « LA NARRATRICE [...] Eva, c'est comme ça que la putain se faisait appeler, mais son vrai nom était Olga, bien que son père l'appelait Daphné, et que Martha l'avait d'abord connue sous le nom de Lulu [...] ³⁴⁵ ».

Mais l'ombre de l'hypotexte qui plane au-dessus de la pièce se concrétise dans une autre présence ambiguë, fantomatique, celle du second personnage de *Ce qui meurt en dernier*, lui-même explicitement intertextuel : Jack L'Éventreur. Ce qui est intéressant avec ce personnage, c'est qu'il est déjà présent chez Wedekind comme personnage historique créant une attente chez le lecteur-spectateur. Chez Chaurette, il est donc doublement intertextuel puisqu'il fait référence, certes, au personnage figé dans l'histoire, à une figure mythologisée du meurtrier, du bourreau, mais aussi au personnage de Wedekind qui vient clore la pièce en tuant Lulu qui, elle, est le modèle du personnage aux multiples renaissances.

Or le personnage de Jack est certes dépendant d'un imaginaire collectif, mais surtout d'un imaginaire personnel, celui de Martha, qui le fait advenir à loisir. De plus, dans la pièce de Chaurette, la temporalité est défigurée et reconfigurée puisque la pièce présente un hyperpersonnage, Martha, une forme de suite au personnage de la Geschwitz de Wedekind, mais tout en proposant un temps qui semble entrer dans le cadre de la fable de Wedekind avant la fin de la pièce et la mort de Lulu, tuée par Jack L'Éventreur à Londres lorsqu'elle se prostitue.

³⁴⁵ Normand CHAURETTE, *Ce qui meurt en dernier*, Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud papiers, 2011, p. 11.

Ainsi, la présence de Jack est toujours sujette à caution. Il est d'abord évoqué par la narratrice comme une possibilité de la fiction :

LA NARRATRICE- [...] La pluie faisait un battement régulier, comme un millier de marteaux sur un xylophone détrempé. Par moments, elle pouvait donner l'impression de s'intensifier comme pour redoubler de force, mais ce n'était qu'une impression, bien qu'aussi vive que la présence d'un homme immobile à quelques pas derrière elle, qui avait dû s'introduire par Dieu sait où (car jamais Martha n'omettait de verrouiller la porte quand elle était seule, et encore moins en cette période de l'automne 1888 où un tueur en série évoluait librement dans Londres), bref il ne s'agissait peut-être, peut-être, que d'une impression, provoquée par le battement de la pluie qui avait paru s'intensifier quelques secondes, mais à bien y penser, il s'était sans doute introduit par la fenêtre du toit, d'où, justement, ce battement de la pluie qui avait paru s'intensifier quelques secondes pour cracher à l'intérieur de la salle déjà comble d'humidité l'homme à l'imperméable luisant comme la nuit qui collait à sa peau.³⁴⁶

Ce passage est très intéressant car dans sa structure, il dit la présence-absence de Jack. Cette phrase à rallonge, qui ne cesse de revenir sur elle-même, de se commenter elle-même sur le mode de l'épanorthose dit le doute porté sur la présence physique du personnage de Jack et sur sa fusion avec les éléments du décor, ici, la pluie. La narratrice installe et désinstalle alternativement les possibilités de la présence du personnage de Jack et c'est encore une fois ici la toute-puissance fictionnelle qui est affirmée.

Puis, plus tard dans la pièce, s'opère un transfert de présence entre Jack et Martha puisque la narratrice donne un corps à Jack et le doute est alors porté sur l'identité de Martha :

LA NARRATRICE. [...] Jack était un homme trapu. Sa démarche, nerveuse et syncopée, trahissait un manque de souplesse qui accusait à la fois une rigidité de l'âme et une sordide absence de cœur. (...) Il demanda d'un air méfiant : « Qui êtes-vous ? »

MARTHA. Qui suis-je ?

LA NARRATRICE. [...] elle opta pour un demi-mensonge :

MARTHA. Je suis non pas sa sœur, mais sa cousine.³⁴⁷

Ce qui est intéressant dans ce passage, c'est qu'au moment où Jack prend corps dans les mots de la narratrice, Martha, elle, ne peut définir son identité que par la négative et un mensonge. Ainsi, Jack ne peut être que Jack l'Eventreur, la figure de meurtrier inoxydable, alors que le spectre intertextuel Martha est toujours à la recherche de sa propre définition dans la pièce de Chaurette.

Et lorsque Martha et Jack semblent se rencontrer vraiment, c'est-à-dire quand Jack peut parler, l'existence des deux personnages n'en demeure pas moins sujette à caution et profondément métathéâtrale :

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 10.

³⁴⁷ *Ibid.*, p. 16.

MARTHA. [...] Vous me voyez, mais en réalité, vous ne pouvez que me supposer. Vous me créez de toutes pièces parce que je suis un matériau qui offre de l'intérêt.
JACK. Je vous crée de toutes pièces parce vous êtes un matériau qui offre de l'intérêt.³⁴⁸

Enfin, cette métathéâtralité est à son comble dans cette confession du personnage de Jack qui décrit sa vie comme déjà écrite ailleurs, avant sa naissance : « JACK. Tout ce que je leur fais est écrit, mais ailleurs. Non pas après le meurtre, mais avant. C'est écrit depuis avant mon arrivée, avant ma naissance³⁴⁹. »

Ainsi, l'intertextualité qui préside au processus de création des personnages de *Ce qui meurt en dernier* donne naissance à deux personnages qui correspondent aux deux modèles récurrents de personnages du théâtre contemporain, selon Jean-Pierre Ryngaert dans son ouvrage *Écritures dramatiques contemporaines* : le « personnage-fantôme » dont on parle et qui n'est pas là – ici Jack ou Lulu – et le « personnage à tout faire dont les fonctions prolifèrent³⁵⁰ » – ici Martha, narratrice-lectrice-personnage de sa propre histoire. Cette dernière est aussi le spectre d'un autre texte, *Lulu* de Wedekind et de sa mise en scène par Denis Marleau, qui justement ne cesse de travailler scéniquement sur les entités spectrales.

4.2 *Évelyne de la Chenelière : le spectre de l'écriture*

4.2.1 Contre les « générations spontanées »

Pour son dernier texte, Évelyne de la Chenelière a fait le choix de se réappropriier une œuvre déjà existante, le roman *Une vie à deux* de la romancière féministe Marie Cardinal. Ainsi, la dramaturge réutilise elle aussi une matière déjà existante et en particulier des personnages à qui elle va donner une seconde vie. Or, justement, dans ce projet d'écriture, ce qui nous intéressera c'est la présence de spectres multiples autant dans la démarche d'écriture qui est profondément intertextuelle – et travaille donc un certain spectre de la littérature – que dans le sujet même de la pièce qui propose l'anatomie d'un couple par le prisme de leur découverte d'un cadavre. Ainsi forme et fond de la pièce vont interroger le pouvoir fictionnel des morts :

Un jour, au cours d'une promenade solitaire, Jean découvre le corps d'une noyée sur la plage. Ce fait divers, qui revêt un certain mystère en raison des circonstances indéfinies entourant le décès de Mary, hante Jean et Simone. Cette dernière a longtemps souffert de la solitude à cause des « désertions » de Jean qui l'ont mené vers d'autres femmes. Devant sa fascination pour Mary, elle s'écrie : « Même mortes elles t'attirent. Le cadavre d'une femme sur la plage, et c'en est fait de mes vacances. » Ainsi, Mary devient si présente dans la vie de Simone et de Jean qu'ils

³⁴⁸ *Ibid.*, p. 30.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 32.

³⁵⁰ Jean-Pierre RYNGAERT, *Écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 151.

entrent dans un jeu bizarre, celui d'inventer une vie à Mary. Cette vie forgée méthodiquement par le couple devient un spectre dans lequel s'incarne le questionnement de Simone et de Jean sur la liberté, la famille, la solitude, la mort.³⁵¹

Le choix de l'intertextualité pour la dramaturge et actrice Évelyne de la Chenelière est une véritable prise de position militante. Elle explique dans un avant-propos à sa pièce qu'il s'agit pour elle de contribuer à ce que nous appellerons un théâtre à développement durable, et ce que Jessie Mill a désigné comme « un art du recyclage³⁵² ». Évelyne de la Chenelière ne veut pas contribuer à une inflation des textes de création qui est un phénomène remarquable au Québec. En effet, si l'on peut saluer le dynamisme de l'écriture dramatique dans un territoire pourtant peu peuplé, on peut aussi, avec Évelyne de la Chenelière déplorer une forme de fuite en avant dans cette multiplication de textes de création qui n'auront souvent qu'une vie à court terme et ne participeront pas à la construction d'une véritable histoire du théâtre québécois :

Je cesse, pour l'instant, de participer à cette cadence effrénée de nouveaux textes dramatiques qui, pour la plupart, n'auront qu'une lecture, qu'une création, qu'une dimension.

Nous vivons dans la chimère des générations spontanées, où chacun croit qu'il s'est auto-enfanté.

Un règne d'artistes et d'écrivains qui n'ont pas d'ascendants, pas de parents, et beaucoup d'originalité.

Avant de nous noyer dans le flot des produits culturels engendrés par notre hâte et notre aveuglement, je m'arrête.³⁵³

Le choix d'Évelyne de la Chenelière peut entrer en résonance avec le propos d'autres dramaturges québécois qui déplorent la difficulté du Québec à se construire un passé, à accepter le long terme. En effet, beaucoup d'auteurs et d'observateurs de la société québécoise décrivent cette société comme en perpétuel recommencement. Ainsi Évelyne de la Chenelière fait le choix de créer une pièce sans pour cela « accroître la population mondiale³⁵⁴ » née de la littérature. Ce qu'elle nous propose c'est aussi son dialogue avec une morte, l'auteur Marie Cardinal qui justement n'avait plus la capacité de parler à la fin de sa vie car elle était atteinte d'aphasie.

³⁵¹ Maria STASINOPOULOU, « L'ultime pas de deux de Simone et Jean », *Jeu*, n° 144, (3) 2012, p. 27-29.

³⁵² Jessie MILL, « Frotter son langage contre l'autre », site de l'Espace Go, http://www.espacego.com/saison2011-12/prog_5.3.php, consulté le 15 janvier 2012.

³⁵³ Évelyne de LA CHENELIÈRE, *La chair et autres fragments de l'amour*, Montréal, Leméac, 2012, p. 8.

³⁵⁴ Christine MONTALBETTI, *Le personnage*, Paris, Garnier Flammarion, 2003, p. 45.

La Marie Cardinal que j'ai côtoyée était déjà largement atteinte par l'aphasie qui la privait de mots, et donc de l'articulation de sa pensée. Cruelle ironie du sort, pour une femme de lettres, d'être forcée au mutisme. Inutile de dire que je n'ai jamais eu de grandes conversations avec Marie Cardinal, et je le regrette. J'aurais tant aimé la connaître plus tôt, ou alors que ses mots l'abandonnent plus tard...Aujourd'hui je me venge du sort: je parle avec elle.³⁵⁵

4.2.2 Une revenante comme source et forme de la fiction théâtrale

Dans la pièce d'Évelyne de la Chenelière, c'est la matérialité de la mort, le cadavre de la noyée que Jean découvre qui est sans cesse le moteur de la fiction. Ainsi, les premières paroles du personnage de Simone, longue tirade sur le mode interrogatif adressée à Jean, son mari, celui qui a trouvé le corps de la morte, celui qui a vu ce corps, concernent la nature du cadavre trouvé : « SIMONE. (à Jean) Un cadavre ? / Un cadavre de quoi ? / Un cadavre de qui ?³⁵⁶ ». On peut d'emblée noter ici que le cadavre est à la fois un élément de la fable de la pièce autour de l'identité de la jeune noyée qui va interroger les protagonistes (« cadavre de qui »), et en même temps un élément profondément métathéâtral, signe de la modalité intertextuelle de l'écriture : « cadavre de quoi ».

Ainsi, le cadavre est une véritable matière à fabuler pour les personnages de Simone et Jean qui inventent à loisir la vie de la jeune noyée au gré de leur conflit amoureux et de leurs propres questionnements au risque d'être séparés par ce qui pourtant n'est plus : une morte. On peut d'ailleurs noter que la première tirade de Simone se clôt sur plusieurs phrases dont une formulation qui joue sur la syllepse de sens et réactualise la formule consacrée du mariage « jusqu'à ce que la mort vous sépare » pour offrir un véritable programme de la pièce : « Veux-tu m'aimer jusqu'à ce que la mort nous sépare ?³⁵⁷ ». En effet, cette phrase dit la richesse de l'utilisation du motif de la mort dans une pièce qui montrera la dissection et la mort d'un couple, l'acheminement d'une femme, Simone, dans la maladie, jusqu'à la mort de sa parole, et les multiples réinventions du couple autour d'une morte, Mary, la noyée.

Le cadavre est le motif de relance du dialogue entre Jean et Simone au sens propre et figuré car il permet au couple de se dire ce qu'il ne s'est jamais dit et il provoque concrètement le dialogue entre les deux personnages autour de la répétition cyclique de ce jeu de questions-réponses :

SIMONE. Quelle histoire, hein ?
JEAN. Quoi ?
SIMONE. Ce cadavre.
JEAN. Oui.

³⁵⁵ Évelyne de LA CHENELIÈRE, *op.cit.*, p. 10.

³⁵⁶ *Ibidem*, p. 13.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 14.

SIMONE. On ne parle que de ça, au village.³⁵⁸

Ce petit jeu est une matrice à partir de laquelle l'histoire de Mary va s'inventer puisque ce petit dialogue qui revient cycliquement donne progressivement une humanité à la morte : « ce cadavre³⁵⁹ », « cette femme, cette noyée³⁶⁰ », « cette Mary, cette noyée³⁶¹ », « cette Mary, cette échouée³⁶² », « cette Mary, cette trouée³⁶³ ». On note, dans cette évolution de la dénomination du cadavre que Jean et Simone, tels des auteurs dramatiques, donnent de plus en plus de réalité à leur objet de fiction en lui attribuant un sexe, puis un type de mort, puis un prénom. D'ailleurs ce prénom n'est pas anodin ici puisqu'il s'agit du prénom de Marie Cardinal anglicisé car la pièce se passe en Irlande. En outre, il résonne avec le motif du mariage que l'on retrouve à plusieurs reprises comme lien qui transcende la mort par exemple dans cette phrase de Mary la marieuse qui fait écho à la formule du mariage qui était déjà utilisée en début de pièce par le personnage de Simone: « MARY. Pour le meilleur et pour le pire jusqu'à ce que la mort vous sépare.³⁶⁴ ». Après le prénom, Jean et Simone lui attribue un destin tragique avec ces deux adjectifs « échouée » et « trouée » qui sont à entendre au propre comme au figuré et qui métaphorisent la matérialité de la mort.

On peut aussi noter ici le « on » de la rumeur, du village, derrière lequel se cache le couple qui veut créer l'histoire de Mary. C'est Simone telle une spectatrice avide qui demande d'abord à Jean de « raconte(r)³⁶⁵ » ce qu'il a vu quand il a découvert la noyée. Puis c'est elle qui se prend au jeu d'inventer la vie de Mary, en mélangeant les degrés de réalité autour d'une valse des temps et des modes de la narration : l'imparfait de l'indicatif qui dit un passé révolu, la description d'un quotidien passé, le conditionnel présent qui laisse place à l'imagination de Simone et le passé composé qui semble profondément rapprocher Mary du présent de Simone :

SIMONE. Mary était heureuse. Elle aurait un enfant, un mari, elle serait médecin. Billy venait jeudi, elle lui annoncerait la nouvelle. Il serait heureux lui aussi. Quand Billy est arrivé, elle l'a embrassé tendrement. Elle riait, elle était toute contente de le voir, et lui tout heureux et surpris de la voir si contente. Elle l'a fait asseoir cérémonieusement, en se moquant de la cérémonie...³⁶⁶

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 17.

³⁵⁹ *Idem.*

³⁶⁰ *Ibid.*, p. 18.

³⁶¹ *Ibid.*, p. 19.

³⁶² *Ibid.*, p. 20.

³⁶³ *Ibid.*, p. 23.

³⁶⁴ *Ibid.*, p. 41.

³⁶⁵ *Ibid.*, p. 21.

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 41.

Mais si ce cadavre est fécond du point de vue de l'histoire qui nous est racontée, s'il est objet de fiction par excellence, il sert aussi de modèle à la forme de l'écriture puisque le cadavre fragmente l'énonciation, trouble la linéarité du récit et Évelyne de la Chenelière elle-même décrit son écriture comme anatomique : « L'autopsie de la dépouille en décomposition était tellement théâtrale et riche que j'ai eu envie de travailler par sections du corps, dans une espèce d'autopsie à travers son histoire³⁶⁷ ».

L'histoire en effet dans cette pièce se construit petit à petit, morceaux par morceaux et joue sur la perpétuelle construction-déconstruction du récit. Le rythme de la langue est rapide, haché, et si le personnage de Simone s'exprime d'abord dans une tirade dynamique qui juxtapose les questions, elle finira par demeurer seule avec le cadavre de sa langue passée. C'est elle-même qui l'annonce dans un long monologue qui décrit d'abord ce qui va arriver sur le mode clinique au sens où la langue est décrite comme un corps qui se décompose littéralement et qui finit par voir la réalisation de cette décomposition dans une parole qui demeure alors incompréhensible pour toujours :

SIMONE. [...]
ma syntaxe se démemblera.
Ma grammaire se disloquera.
Mes phrases se décapiteront.
[...]
Ma langue s'arrachera.
[...]
La mort, avec ses doigts de renard,
fait des nids d'hirondelle
dans les cheveux des noyés
Je dis
À l'aubépine les chevaux fouleront la
marée brève³⁶⁸

4.2.3 Transferts de présence

Si Mary (ou son cadavre) est l'objet de la fiction et son moteur, on observe aussi tout au long de la pièce des transferts du pouvoir fictionnel d'un personnage à l'autre et Évelyne de la Chenelière propose une dramaturgie où chaque personnage peut devenir démiurge à son tour et peut imaginer l'autre pour s'inventer soi-même. D'une certaine façon, le fil directeur de la pièce est l'histoire d'un transfert de vie et de mort de Mary à Simone. Ainsi le cadavre sans nom prend vie sous les paroles de Jean et Simone et c'est Simone qui est petit à petit

³⁶⁷ Mélissa PROULX, « Évelyne de la Chenelière. Autopsie d'une âme », *Voir*, 19 avril 2012, <http://voir.ca/scene/2012/04/19/evelyne-de-la-cheneliere-autopsie-dune-ame/>, consulté le 25 janvier 2012.

³⁶⁸ LA CHENELIÈRE, *op.cit.*, p. 77.

touchée par la maladie et la mort de ses propres mots. À la dislocation du cadavre répondra la dislocation de la parole de Simone.

D'ailleurs, ce transfert de la mort et de la disparition est annoncé par Simone : « SIMONE [...] Oh comme je me plains, je me plains d'être disparue en partie/ et de regarder ta vie sans moi dans ta vie³⁶⁹ ». À ce moment de la pièce, il s'agit du réquisitoire de Simone contre Jean qui est un mari infidèle qui ne la regarde plus et en ce sens ne lui donne plus d'existence, mais ce qui est ici une métaphore autour de la disparition se concrétisera petit à petit au cours de la pièce. Si Jean ne regarde plus Simone, il est le seul, en revanche, à avoir vu la noyée, vision qui est le point de départ d'une forme de résurrection fictive de la morte.

Mais au-delà de ce fil, le dynamisme de la pièce repose sur une inversion constante des points de vue sur la fable qui nous est racontée. Si c'est d'abord le couple qui semble donner vie à Mary la noyée, c'est pourtant aussi Mary elle-même qui devient la narratrice de leur histoire. Elle ressuscite elle aussi un passé révolu, celui du début de leur histoire d'amour. La réactualisation est complète car c'est le présent qui domine son récit et le récit est actualisé concrètement puisqu'au fil de la narration, Jean et Simone, tels les acteurs de leur propre passé, donnent vie à ce que raconte Mary :

MARY. Depuis toujours, Simone attend Jean.
Depuis le tout premier appel, elle attend.
Depuis le commencement.
[...]
SIMONE. Appelle-moi.
MARY. Elle attend. Ça ne fonctionne pas.
SIMONE. Appelle-moi.
MARY. [...]
Jean libère sa gorge de sécrétions imaginaires.
Il transpire.
Il a le souffle court, la poitrine oppressée, la bouche sèche, les mains moites.
Il tremble.
(...)
MARY. Jean appelle Simone.
JEAN (appelant). Simone !³⁷⁰

En outre, au terme de ce transfert du pouvoir fictionnel, Simone prend littéralement la place de la noyée puisque la matrice de fiction employée pour inventer la vie de Mary est ici réutilisée pour Simone :

MARY. [...] Quelle histoire, hein ?
JEAN. Quoi ?
MARY. Cette Simone. Cette grande amoureuse.
JEAN. Oui.³⁷¹

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 25.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 58-59.

Ce transfert va assez loin car Simone suggère même à un moment qu'elle inventerait Jean qui est l'éternel absent, au sens figuré, puisqu'il la délaisse toujours. Ainsi l'éternelle absence de Jean le transformerait petit à petit lui aussi en fantôme : « SIMONE. [...] Je ne vois pas son visage. / Mais un fantôme de Jean, /c'est mieux que pas de Jean du tout.³⁷² ».

Ainsi, les trois protagonistes de l'histoire s'inventent eux-mêmes un destin commun, tour à tour narrateurs et acteurs de leur histoire, une histoire toujours racontée par un autre qu'eux-mêmes : « MARY. [...] Vous m'inventez, je vous invente en retour. D'ailleurs nous sommes devenus un trio inséparable.³⁷³ ». Par conséquent, c'est une grande polyphonie qui s'installe petit à petit dans ce perpétuel transfert de voix où chacun est porteur de l'histoire de l'autre, mais aussi de la voix de l'autre. En fait, il s'agit aussi pour les personnages de redonner la voix aux disparus, aux morts. Jean et Simone redonnent à la morte Mary la possibilité de parler, mais Mary, elle aussi, fait parler les morts. On peut citer par exemple ce passage très riche où Mary convoque le passé de Simone et en particulier le personnage de sa mère, qui justement était obsédée par la mort. Mary fait alors surgir la voix de la mère disparue, une mère morte qui justement était fascinée par la mort :

MARY. Sa mère adorait fleurir les tombes, courir les salons funéraires, attendre les mauvaises nouvelles, pour ensuite les répandre passionnément, verser des larmes [...] rêver son épitaphe, l'écrire, puis la lire à voix haute pour en vérifier l'effet [...] Elle disait *Aime-moi, Simone ! Je vais mourir, Simone ! Tu dois m'aimer, je vais mourir !*

SIMONE. *Aime-moi, je vais mourir !*³⁷⁴

Ce qui est particulièrement intéressant dans ce passage, c'est justement le transfert des voix. Mary, la morte à qui Simone a donné une voix, devient la narratrice de l'histoire passée de Simone et convoque non seulement sa mère mais aussi les paroles de sa mère qui sont ici au discours direct (mises en exergue par l'italique) et adressées à Simone. Or Simone se réapproprie ces paroles pour les faire siennes puisqu'elle aussi va mourir. Ainsi, c'est le thème de la mort qui tisse ici un partage des voix au sens littéral.

Au même titre que Martha dans *Ce qui meurt en dernier* de Normand Chaurette était la narratrice-personnage-lectrice de sa vie, les personnages de Mary et Simone, tous deux des avatars de l'auteur Marie Cardinal et de la dramaturge Évelyne de la Chenelière (qui jouait

³⁷¹ *Ibid.*, p. 59.

³⁷² *Ibid.*, p. 63.

³⁷³ *Ibid.*, p. 65.

³⁷⁴ *Ibid.*, p. 66.

Mary lors des représentations) sont à la fois des « personnages-fantômes³⁷⁵ » et des « personnages à tout faire³⁷⁶ », dispositif à rapprocher du « ghosting », notion forgée par Marvin Carlson et Hervé Blau et qu'Edwige Perrot redéfinit pour parler des solos de Pol Pelletier dans une formulation qui peut tout à fait s'appliquer ici :

Le dédoublement des voix conjugué à la présence d'un seul corps problématise la distinction entre la narratrice (« protagoniste », « personnage » ou « voix ») et l'artiste (non seulement en tant qu'individu mais aussi en tant que personne connue du public). Ce phénomène que Marvin Carlson (2001) et Herbert Blau (1992) définissent sous le terme de *ghosting* se situe aux frontières du réel et de la fiction, dans la mesure où il émerge des frictions entre la figure de l'artiste – notamment les traces que ce dernier laisse dans la mémoire collective – et le personnage. C'est dans (ou grâce à) cet écart entre réel et fiction qu'il convoque différentes strates de sens à partir desquelles les spectateurs vont pouvoir construire ou compléter sémantiquement ce qui leur est donné à voir. Au-delà de la représentation théâtrale se joue donc un phénomène mnésique qui trouve son origine à la fois dans la présence de l'artiste et dans cette enveloppe fantomatique qui l'accompagne. Le processus de réception est dominé par un jeu d'associations, d'intertextualité, voire « d'interthéâtralité » qui s'opère dans l'entrecroisement d'éléments préexistants à l'ici et maintenant de la représentation. Que ces éléments soient issus d'une mémoire collective (historique) ou de spectacles antérieurs (auxquels renvoient certaines allusions), un processus de reconnaissance vient enrichir la création de sens et, paradoxalement, suscite une certaine confusion dans la détermination de celui ou de celle qui prend la parole.³⁷⁷

Ces personnages, au-delà de l'histoire de la pièce, représentent en fait la littérature dans son ensemble et l'écriture dramatique en particulier autour du motif récurrent dans la pièce du corps de la langue. La langue de la Chenelière est en effet décortiquée, anatomique et la maladie physique de Simone/Marie Cardinal est représentée comme une « écriture étrangère³⁷⁸ ».

4.2.4 Intertextualité et héritage artistique

Les personnages de la pièce sont donc profondément métathéâtraux puisqu'ils ne cessent de dire ce qu'est l'invention dramatique. En ce sens, Évelyne de la Chenelière est l'héritière d'une tradition métathéâtrale forte dans la dramaturgie québécoise ayant justement commencé avec l'œuvre de Jean-Pierre Ronfard.

Il faut surtout souligner le caractère ludique de l'intertextualité que pratiquent plusieurs autres dramaturges québécois (Larry Tremblay, Carole Fréchette, Olivier

³⁷⁵ Jean-Pierre RYNGAERT, *Écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 151.

³⁷⁶ *Idem*.

³⁷⁷ Edwige PERROT, « Pour une esthétique de la dissidence : dire du corps et dire du discours au service d'une polyphonie hétéromorphe dans les solos de Pol Pelletier », *L'Annuaire théâtral*, n°47, 2010, p. 47.

³⁷⁸ LA CHENELIÈRE, *op.cit.*, p. 61.

Choinière). De la même façon, Évelyne de la Chenelière installe une distance ironique de ses personnages par rapport à leur destin : « JEAN. Tu es tellement dramatique, Simone./ SIMONE. Je ne suis pas dramatique, je suis tragique.³⁷⁹ ». Évelyne de la Chenelière joue sur la richesse de l'intertextualité et convoque dans la bouche de Simone (figure de l'écrivain) une référence shakespearienne en comparant Mary à la plus célèbre des noyées, Ophélie, pour finalement mieux s'en détacher en présentant cette figure d'Ophélie comme le comble de l'illusion :

SIMONE. Dans tes yeux,
la mort de Mary devient une parure sublime,
la noyée est ophélisée,
elle devient pure, image fixée, comme ces papillons de collectionneurs,
[...]
Mary n'est pas Ophélie !
Tu m'entends, Jean ?
Mary n'est pas la sirène inconsciente et impérissable que tu imagines³⁸⁰.

Ce qui intéresse finalement Évelyne de la Chenelière, ce n'est pas tant d'inscrire son écriture dans le grand réseau de la littérature que d'affirmer un héritage artistique dans le but de construire une histoire du théâtre québécois à laquelle contribuer. Ainsi, la dramaturge travaille depuis plusieurs années à l'Espace Libre, lieu qui a été fondé par trois troupes, le Nouveau Théâtre Expérimental, Omnibus et Carbone 14 en 1979. Or, ces trois troupes se sont réclamées d'un théâtre d'art et de recherche et ont profondément changé la scène québécoise dans les années 1980. C'est dans leur lignée et en particulier dans celle de Jean-Pierre Ronfard – qui occupa le théâtre de 1981 à 2003 – que de La Chenelière souhaite s'inscrire notamment autour du rapport au plateau qu'elle privilégie dans ses collaborations avec Daniel Brière.

Ainsi, ce que nous avons désigné comme une dramaturgie à développement durable est aussi l'inscription d'un parcours dans une filiation artistique forte. Jean-Pierre Ronfard est mort en 2003 d'un malaise cardiaque, peu de temps après avoir laissé un message téléphonique sur le répondeur de L'Espace Libre, message dans lequel il donnait sa vision de l'avenir du théâtre, un message très fort qui a servi de matériau pour le spectacle *Ronfard nu devant son miroir* qu'ont créé Évelyne de la Chenelière et Daniel Brière en 2011. Or, c'est justement la fille de Jean-Pierre Ronfard et Marie Cardinal, la metteuse en scène Alice Ronfard qui a proposé le projet d'une adaptation du roman de sa mère *Une Vie à deux* et qui a

³⁷⁹ LA CHENELIÈRE, *op.cit.*, p. 33.

³⁸⁰ *Ibidem.*, p. 56.

mis en scène le texte, ce qui fut, pour elle, une expérience affective très forte et en même temps un hommage au couple d'intellectuels qu'étaient ses parents.

Ainsi, contrairement à une définition du spectre comme être évanescent, les spectres de Chaurette et de la Chenelière sont profonds grâce à la richesse de l'intertextualité à laquelle ils participent et à la démultiplication des points de vue que les dramaturges donnent sur eux. Tantôt narrateurs de leur propre vie, tantôt acteurs, ils ne cessent de dire les métamorphoses de l'être fictionnel et en particulier de l'être dramatique qui par définition a toujours plusieurs peaux et interroge l'adéquation d'une voix et d'un corps. Cette polymorphie souvent accompagnée d'une parole polyphonique est la définition même du personnage dans le théâtre contemporain, « personnage promis à la destruction [qui] n'a cessé de renaître, irréductible, tantôt surchargé de qualités, tantôt démembré, sosie ou fantôme, mannequin ou icône, disséqué sous toutes ses coutures, dévoré par son discours³⁸¹ ». Ces personnages interrogent donc les possibles degrés de présence en scène, les différents états d'humanité et le degré d'individuation de l'être humain. Les spectres intertextuels sont à la fois toujours semblables et différents par rapport à leur source, ils sont à la fois singuliers et interchangeables et disent l'immensité de l'humanité morte, comme Simone dans la pièce d'Évelyne de la Chenelière :

SIMONE
Nous ne sommes plus trois
Nous ne sommes plus deux
Et tu n'es pas seul
Nous sommes innombrables³⁸²

La présence de spectres intertextuels est donc profondément autoréflexive, métathéâtrale, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, et chacun des personnages que l'on a pu analyser ne cesse de dire ce qu'est une création fictionnelle. Ainsi, ils renvoient à la figure de l'auteur et interrogent fortement le lien entre intertextualité et positionnement de l'auteur. On peut rappeler ici que la notion d'intertextualité a été forgée dans les années 1960 et participait alors à l'idée structuraliste très forte de disparition du sujet-auteur au profit d'un texte autonome, indépendant. L'intertextualité présente en effet la littérature comme un grand réseau dans lequel circulent des motifs qui ne dépendent plus alors de l'originalité d'un auteur. De même, la pratique intertextuelle présuppose l'existence d'un hors-texte qui

³⁸¹ Robert ABIRACHED, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1994, p. 439.

³⁸² Évelyne de LA CHENELIÈRE, *op.cit.*, p. 77.

influencerait l'écriture puisqu'elle remet en question la référence à un réel comme base de l'écriture. L'intertextualité dit une littérature qui se nourrit d'elle-même, s'auto-engendre et fait référence à elle-même plus qu'à un réel qu'elle tenterait de reproduire. C'est pour cela que les spectres intertextuels sont par définition des personnages non-mimétiques et démultipliés qui ne cessent de s'affirmer comme des êtres purement littéraires.

Pourtant, comme on a pu le voir de manière prégnante avec Évelyne de la Chenelière, le choix de l'intertextualité engage un positionnement fort du sujet-auteur par rapport aux créateurs qui l'ont précédé et produit donc un dialogue entre l'auteur et ses prédécesseurs à travers la reprise d'une œuvre et son nécessaire changement d'orientation, de point de vue. À travers la reprise de personnages littéraires déjà existants, l'auteur interroge donc la construction de sa figure d'auteur en même tant que le processus d'invention d'un personnage de manière générale.

On a pu voir ici un type de personnage qui trouve sa profondeur dans son appartenance à un monde littéraire préexistant. Cette intertextualité lui confère une profondeur autre que psychologique et provoque des effets de reconnaissance et de déception pour le lecteur-spectateur. Mais ces spectres intertextuels, s'ils sont fantomatiques, n'en sont pas moins dotés de couches de sens épaisses et correspondant au modèle de la créature que nous avons évoqué dès le début de ce travail.

À l'autre bout du personnage contemporain, il y a, comme nous l'avons vu, le modèle de la figure qui, lui aussi, trouve une réalisation particulière dans le théâtre québécois contemporain – et l'on pourrait faire la même analyse pour une partie du théâtre occidental, si l'on pense par exemple à l'œuvre de Falk Richter – à travers un phénomène d'écriture fortement lié à la société qui est née et s'est développée dans les années 2000 : une société globalisée où les médias de masse occupent une place prépondérante et infiltrent les individus pour formater à la fois leur mode de vie et leur langage.

5. Les « hommes sans qualité » : les personnages du monde médiatique

Pour ma part, c'est plutôt le devenir-fantôme du personnage le plus ordinaire que je voudrais essayer de retracer. « Fantôme sans substance », autant dire *homme sans qualités*. Considérer, pour reprendre le titre du grand roman de Musil, que le personnage moderne est sans qualités, sans propriétés qui le définissent, revient à constater que, incapable de coïncider avec lui-même, il est irrémédiablement en perte d'identité. Et cela à cause d'un manque ou d'un trop d'ouverture : soit, comme le Ulrich de Musil, tous les possibles lui sont ouverts, jusqu'au vertige

absolu ; soit, à l'instar des protagonistes de Kafka ou du Bartleby de Melville, il se place toujours, malgré lui, en retrait du monde.³⁸³

5.1 *Le monde médiatique comme modèle d'écriture des personnages : trois instantanés des années 2000*

Pier-Luc Lasalle, dans *Judith aussi*³⁸⁴, met en scène deux femmes prises dans le monde de la publicité « virale ». Olivier Choinière, avec *Félicité*³⁸⁵, présente des personnages dont la perception du monde est notamment déterminée par les constructions médiatiques autour de Céline Dion. Enfin, dans *Rouge Gueule*³⁸⁶, Étienne Lepage propose une suite de monologues qui assimilent la scène à un défouloir proche du confessionnal de la télé-réalité.

Ces trois pièces écrites après 2000 montrent à quel point les logiques d'un monde médiatique omniprésent (publicité, starisation, télé-réalité) informent l'écriture du personnage dramatique et de sa parole. En présentant des personnages prisonniers d'une parole qui ne leur appartient pas, une parole prise dans des structures énonciatives éclatées, ces écritures interrogent la possibilité de l'intersubjectivité, puisque la communication entre deux êtres semble totalement exclue dans ces univers où règnent logorrhée et ventriloquie.

On pourra analyser les êtres dramatiques présents dans cette dramaturgie qui prend acte de l'invasion du discours médiatique dans la société, et parler d'une dramaturgie d'êtres ordinaires, témoins anonymes, nouveaux héros médiatiques incapables de produire de la socialité comme nous le dit Marie-Christine Lesage:

Peut-être que la tendance la plus marquée de toute cette période est l'apparition de personnages inaptes à fonctionner dans un système où la productivité intense et le profit tiennent lieu de critères moraux. Qui se débattent, donc, dans un monde où l'économique et la notion de profit régulent tout, et plus particulièrement les relations entre les êtres.³⁸⁷

D'ailleurs, ce modèle d'écriture du personnage qui présente des êtres-surfaces qui ne parviennent pas à tisser de lien social, luttant sans fin avec le miroir de la société médiatique et se débattant dans leurs identités multiples, est à rapprocher de ce qu'on trouve sur les scènes contemporaines et notamment de la grande exploitation du « corps écranique³⁸⁸ »,

³⁸³ Jean-Pierre SARRAZAC, *Poétique du drame moderne, de Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 195.

³⁸⁴ Pier-Luc LASALLE, *Judith Aussi*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2010.

³⁸⁵ Olivier CHOINIÈRE, *Félicité*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2007.

³⁸⁶ Étienne LEPAGE, *Rouge Gueule*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2009.

³⁸⁷ Entre la page et le plateau, Dialogue avec Marie-Christine Lesage » in « Ruptures et Filiations, Le festival du Jamais Lu », *Liberté*, n°291, p. 51-52.

³⁸⁸ Ludovic FOUQUET, « L'écart et la surface : prémices d'une poétique du corps écranique », *Jeu*, n°108, 2003 (3), p. 114-120.

c'est-à-dire la diffraction du corps de l'acteur en de multiples images et une logique scénique qui fonctionne, grâce aux nouvelles technologies, sur le modèle de l'apparition-disparition.

Mais si *Judith Aussi* de Lasalle et *Félicité* de Choinière mettent réellement en scène le monde de la publicité ou des *mass media* et utilisent donc les médias comme thématique – dans des optiques différentes bien entendu –, dans *Rouge Gueule* d'Etienne Lepage, c'est le modèle de la prise de parole de témoins anonymes et la violence d'une scène déversoir qui fait dire aux critiques que cette pièce met en scène une forme d'aliénation de l'individu aux médias.

On peut alors se demander comment l'on passe d'une thématique qui n'est pas récente (les médias, la télévision, la publicité) à un dispositif dramaturgique, un modèle de l'écriture dramatique du personnage et de l'énonciation qui met en scène un nouveau type de héros, en poussant le modèle médiatique à ses limites ?

5.1.1 *Judith aussi* : le modèle publicitaire et les êtres sans histoire

La pièce *Judith Aussi* de Pier-Luc Lasalle met en scène le monde de la publicité virale c'est-à-dire un type de publicité qui brouille dangereusement les frontières de la réalité et de la fiction. On le comprend dans le résumé de la pièce que propose le Centre des Auteurs Dramatiques à Montréal (CEAD) :

Evelyne est diplômée d'une école de théâtre, Sophie-Anne a un bac en communications. Elles sont engagées par un séduisant publicitaire pour faire un nouveau type de *marketing* qui s'insinue dans le quotidien et exige réalisme et naturel : elles jouent à être des amies à la table d'un café. Leur but : imposer une marque de produits de beauté.³⁸⁹

Les trois premières scènes de la pièce présentent la reprise-variation d'un même dialogue huilé (les répliques changent sensiblement, mais le déroulé garde son objectif, introduire le produit : un panier-cadeau Vichy) qui tourne autour d'un objet virtuel de conversation, l'anniversaire d'une Judith, qui n'a pas plus d'existence que la fausse amitié entre les deux femmes qui jouent, mais qui donne son titre à la pièce.

Ainsi, c'est le virtuel, Judith, et le produit commercial, le panier-cadeau Vichy, qui ont plus d'existence que la relation entre les deux femmes, Sophie-Anne et Évelyne, qui ne sont pas réellement amies. Le dialogue est essentiellement construit sur des formules stéréotypées, des slogans, du déjà-dit.

La boucle est d'ailleurs bouclée dans la dernière scène puisque les deux femmes semblent se retrouver après un long temps, mais alors qu'on pourrait s'attendre à une

³⁸⁹ http://www.cead.qc.ca/cead_repertoire/id_document/8408, consulté le 15 mars 2012.

véritable conversation, le virtuel et l'artificiel reprennent le dessus. D'abord, Judith est réutilisée comme si elle existait à nouveau: « SOPHIE-ANNE : [...] Je m'ennuie un peu de Judith on dirait, [...] EVELYNE : [...] A l'a quand même fait partie de nos vies³⁹⁰ ». Puis, le dialogue dévie sur la nouvelle coiffure de Sophie-Anne qui finit par placer la marque « L'Oréal » et par introduire ce qui semble une nouvelle amie fantoche, Annie, dans la formulation qui crée l'effet de bouclage et clôt en effet la pièce : « Annie aussi³⁹¹ ».

Les personnages que met en scène Pier-Luc Lasalle sont des êtres non qualifiés. Le seul élément qui les singularise est la mention de leurs études qui, là encore, contribue à les inscrire dans le monde de l'illusion et de l'artificiel : l'une étudie en communication, l'autre en théâtre. Elles n'existent que l'une par rapport à l'autre et le monde de leur connaissance, en dehors du lieu standardisé du Starbucks où elles parlent, se résume à leur agence de publicité, si bien qu'elles sont finalement attirées par le même homme, leur patron, Ian. Leur vie est donc enfermée dans un présent machiné et répétitif et Pier-Luc Lasalle ne leur donne pas d'existence en dehors de leur fonction publicitaire.

Elles sont sans histoire, et paradoxalement, le personnage qui se voit construire une histoire, et ce, par le biais de la narration des deux autres, c'est Judith, cet être virtuel qui a alors une plus grande existence pour le lecteur-spectateur que les porteuses de son histoire fictionnelle, les réelles protagonistes de la pièce.

Comme des êtres de fiction, elles n'existent que dans le regard des autres et sont incapables d'établir une communication en dehors du scénario de leur publicité. Ainsi, dans la scène 4, quand le bar est vide, elles se refusent à faire la conversation, c'est-à-dire à avoir une véritable conversation :

Starbucks, long silence.

ÉVELYNE- Grosse journée, hein ?

SOPHIE-ANNE- On est pas obligées de se forcer, là. Ça sert à rien.

ÉVELYNE- Qu'est-ce que tu veux dire ?

SOPHIE-ANNE- C'est correct si on a rien à se dire. On est pas obligées de faire la conversation en ce moment, y a personne qui nous écoute.³⁹²

On assiste à une dépersonnalisation progressive des personnages. La publicité est utilisée comme thématique et comme structure puisque Lasalle met en scène l'impossibilité d'une réelle communication entre des personnages sans histoire dont la seule socialité sert un acte commercial.

³⁹⁰ Pier-Luc LASALLE, *op.cit.*, p. 54.

³⁹¹ *Idem.*

³⁹² Pier-Luc LASALLE, *op.cit.*, p. 15.

De la même façon, la pièce d'Olivier Choinière que nous allons aborder maintenant utilise comme thématique et comme structure la dramatisation télévisuelle autour du phénomène de starisation d'une part et de délectation du fait divers d'autre part.

5.1.2 *Félicité* d'Olivier Choinière et la société du spectacle

Félicité est une pièce d'Olivier Choinière difficile à raconter, tant la structure dramatique est complexe et fondée sur une narration à tiroirs qui prend pour lignes de mire la représentation médiatique de Céline Dion et celle d'un fait divers atroce. Quatre personnages, Oracle, La Préposée, le Gérant et l'Étalagiste racontent une histoire dans un récit où les lieux changent et les personnages sont gigognes. Caro (le véritable nom d'Oracle) et ses collègues, qui travaillent dans un supermarché, portent les voix d'autres, d'autres qui ont eu une existence médiatique : d'un côté, la vedette Céline Dion, de l'autre, Isabelle, la victime d'un fait divers atroce. La structure narrative complexe que Choinière développe est guidée par les passages rapides entre virtualité et réalité, vérité d'un présent et imaginaire provoqué par les médias. Sa structure dramatique est donc pleinement la conséquence de son envie de représenter la société du spectacle dans laquelle nous vivons et qui rompt les frontières entre réel et fiction.

Chaque personnage est au service de multiples récits à raconter qui reprennent tous des récits déjà faits dans les médias. C'est en tout cas au spectateur de construire le récit à partir de ces tissages et c'est son imaginaire et son rapport à la fiction notamment proposée par les médias qui est sollicité, interrogé.

Si l'auteur a misé sur cette structure narrative originale, c'est aussi pour interpeller la curiosité du public. "Il y a une action qu'on ne voit pas, mais qui existe dans la tête du spectateur. Pour moi, c'est ça, le rôle du théâtre: utiliser à son maximum l'imaginaire du spectateur. Je crois énormément au pouvoir d'évocation des mots et du texte, ainsi qu'à la capacité de l'auditoire à fantasmer."³⁹³

Dans *Félicité*, comme souvent, Choinière propose une liste riche de personnages où il donne une définition de chacun à la manière d'un article de dictionnaire. Et justement, dans *Félicité*, il choisit de dénommer ses personnages par leur fonction dans un grand magasin et

³⁹³ Alexandre VIGNEAULT, « Écrire des images dans la tête », *La Presse*, 10 avril 2010, www.cyberprcssc.ca/arts/spectacles-et-theatre/theatre/201004/10/01-4269187-olivier-choiniere-ecrire-des-images-dans-lcs-tetes.php, consulté le 1^{er} mars 2012.

donc par des noms communs non actualisés, ce qui contribue déjà fortement à les dépersonnaliser.

Mais en plus, les fonctions qu'il leur donne sont symboliques de leur aliénation à la société et de leur impossibilité à être des êtres singuliers, avec une identité propre. À chaque fois, la première définition qui est donnée est celle de leur fonction au sens le plus strict et qui réduit leur champ d'action (les personnages sont définis par leur dépendance ou soumission à autrui ou par le vide de leurs fonctions), puis la deuxième définition leur donne une action possible et enfin la troisième définition est une indication plus classique avec leur sexe et leur âge.

PRÉPOSÉE : 1. Qui accomplit un acte sous la direction d'un autre. 2. Maquille, déguise, adoucit. 3 Femme fin quarantaine.
GÉRANT. 1. Qui gère pour le compte d'autrui. 2. Organise, défend, fait fac. 3. Homme début cinquantaine.
ETALAGISTE. 1. Qui compose, dispose les étagères, expose la marchandise. 2. Archive, place, situe. 3. Homme fin vingtaine.³⁹⁴

Même la star Céline Dion, au centre de tous les récits, est présentée comme un objet, une marque, et sa vie est définie comme autotélique, car tous les éléments sont rattachés à elle, à son nom devenu marque déposée : son bateau par exemple s'appelle « le Céline » et dès que Choinière met dans la bouche de ses personnages un récit en rapport avec Céline Dion, tous les objets sont dits « de Céline » : « le bébé rouge sang de Céline », « l'infirmière de Céline », « les draps de Céline », « le garde du corps de Céline ». Ainsi, à la manière de la Judith de Lasalle, Céline est l'objet virtuel central de tous les récits des protagonistes et elle gagne plus de réalité que les porteurs de son récit.

En revanche, dans *Rouge Gueule* d'Étienne Lepage, ce n'est plus la thématique des médias qui envahit le texte mais bien la forme du texte qui pousse à son extrême une forme de langage-matière médiatique, proche de ce que l'on peut trouver dans la télé-réalité.

5.1.3 *Rouge Gueule* : les détournements du confessionnal

Serge Ouaknine, dans son article « Le réel théâtral et le réel médiatique » en 1987 définissait très bien l'incidence des médias sur la communication et le lien social et formulait des phénomènes qui sont la base de la dramaturgie de la pièce *Rouge Gueule* d'Étienne Lepage, l'impossibilité du silence et de l'intersubjectivité :

Le cinéma, la télévision, la radio, l'informatique, les techniques audiovisuelles utilisées en pédagogie ont façonné si rapidement nos mentalités que le fait de vivre

³⁹⁴ Olivier CHOINIÈRE, *op.cit.*, p. 7.

dans un univers presque totalement dominé par l'image et la sursaturation sonore font du silence et de la relation interpersonnelle un luxe.³⁹⁵

En effet, cette pièce se présente sous la forme d'une suite de prises de paroles, le plus souvent monologuées et logorrhéiques, sans lien clair entre elles. Cette parole frontale instaure un rapport direct au spectateur puisque les personnages disent « ce qu'ils ont sur le cœur ». L'image de la scène-déversoir est installée clairement dès la première prise de parole qui n'est qu'une longue suite d'insultes et de jurons d'une femme à un homme qui l'a déçue, sous la forme d'une logorrhée qui semble s'auto-générer : « Mon tabarnak d'osti de chien sale/ Mon crisse d'osti de tabarnak/ de câlce de chien sale/ Chien sale/ Crisse/ Mon crisse/ Mon crisse de câlce/ d'enclulé du tabarnak [...] Fuck you/ Fuck you/Meurs [...]»³⁹⁶ ».

Étienne Lepage, dans un entretien qu'il nous a accordé en avril 2012, explique que la forme du confessionnal traverse depuis toujours le théâtre québécois et qu'il l'a réutilisée dans *Rouge Gueule*, mais en supprimant la possible production de vérité de soi qui en découle d'ordinaire pour les personnages. Son confessionnal s'apparente donc au confessionnal de télé-réalité où les participants viennent déverser toutes leurs pensées sans filtre, une pièce-déversoir sur le modèle religieux du confessionnal, mais à des fins superficielles comme l'explique François Jost :

En passant de la version *princeps* protestante à son format catholique, le lieu où venaient se confier les candidats, de *diary room* qu'il était – chambre du journal intime, sans vraie connotation religieuse – est devenu le *confessionnal*, espace où, en principe, on se lave de ses fautes ou, plutôt, de ses péchés. Si ce lieu privé est largement détourné de sa fonction, puisqu'il sert plutôt à « balancer » ou à exclure les autres [...]»³⁹⁷

Ce qui est intéressant dans ce détournement de la forme du confessionnal chez Lepage, c'est ce qui est dit de l'impossible vérité de l'individu. Dans *Rouge Gueule*, les personnages viennent exposer une artificialité. Ils sont des personnages-surfaces qui revendiquent une superficialité décomplexée qui constitue justement toute leur intériorité.

La scène emblématique de ces figures artificielles assumées c'est « Some ugly shit » où le personnage Dave défend les beaux contre les laids en montrant l'hypocrisie de la société qui chercherait une beauté intérieure. Or ce personnage, Dave, pendant qu'il déblatère son raisonnement implacable sur la laideur des laids, engloutit de la nourriture de *fast-food* et la logorrhée anti-laideur est contrebalancée par cette ingestion tout aussi mécanique que le

³⁹⁵ Serge OUKNINE, « Le réel théâtral et le réel médiatique », *Jeu*, n°44, 1987, p. 94.

³⁹⁶ Étienne LEPAGE, *op.cit.*, p. 7.

³⁹⁷ François JOST, *Télé-réalité*, Paris, Editions Le cavalier bleu, 2009, p. 37.

discours. La bouche, comme souvent, est donc organe de parole et de nourriture et Dave vocifère, mastique et déblatère littéralement.

L'intérêt ironique de ce monologue est que le personnage, Dave, développe tout un raisonnement qui vise à prouver que le beau est beau (« mais quoi, les laids sont beaux ?³⁹⁸ ») et semble donner de la profondeur à la surface comme il le dit lui-même : « on parle de vraies affaires/là / Je parle de vraies affaires / On est loin de la conversation de salon / C'est du *thick*³⁹⁹ ». Dans ce monologue, c'est le combat répété entre le « on » et le « je » qui s'immisce partout et la volonté sans cesse entravée d'avoir un discours personnel au « je ». Mais quand le « je » revient, c'est dans la répétition et dans l'expression quasi figée et vidée de son sens « je veux dire ». La modalisation prend alors le pas sur le contenu, on est dans l'épanorthose perpétuelle, l'impossibilité à dire quelque chose, si ce n'est la persistance du dire.

5.1.4 Le modèle médiatique contre le « télévisisme »

C'est bien sûr le questionnement sur l'illusion qui est au cœur de ces dramaturgies, la question fondamentale est celle de donner le spectacle de la société dans une société du spectacle.

Les médias de communication, par le pouvoir d'ubiquité qu'ils donnent à un message, ont dégonflé, d'une certaine façon, le narcissisme de la présence et de l'emphase qui était le propre de l'amplification théâtrale. La médiatisation excessive a dérouté la représentation théâtrale. Les concepts de «réel» comme ceux de «présence» ont changé.⁴⁰⁰

Cette nouvelle dramaturgie québécoise parvient en partie à saper le réalisme justement télévisuel – qui sert encore, pour beaucoup de productions théâtrales québécoises, de modèle d'écriture – et ce, en utilisant le modèle des médias pour le distancier en le poussant dans ses retranchements. Ainsi, cette écriture dramatique qui prend les médias de masse comme thématique et comme modèle de la parole ou de la structure dramatique empêche d'offrir une fable et des personnages destinés à un jeu télévisuel. Les personnages sont surfaces et pourtant multidimensionnels, ils sont pris dans des logiques qui les dépassent et ce que mettent en scène ces dramaturgies, c'est le combat pour la singularité ou la résignation à être un anonyme, un « sans qualité ». Le modèle télévisuel est donc mis en scène comme une coquille vide et c'est l'écart ludique qu'installent ces auteurs qui les empêchent de tomber

³⁹⁸ Étienne LEPAGE, *op.cit.*, p. 17.

³⁹⁹ *Ibidem.*, p. 15.

⁴⁰⁰ Serge OUAKNINE, « le réel théâtral et le réel médiatique », *Jeu*, n°44, 1987, p. 95.

dans ce que l'auteur Christian Lapointe définit comme le « télévisisme⁴⁰¹ » et qu'il juge être le fléau du théâtre québécois.

Dans le même sens, la pièce de Guillaume Corbeil *Nous voir nous* interroge le rapport de l'individu aux réseaux sociaux et à travers cette interrogation il construit son propre rapport aux personnages qu'il crée.

5.2 Le personnage dramatique et son auteur à l'épreuve des formes médiatiques : l'extimité dans *Nous voir nous* de Guillaume Corbeil (2013)

En 2013, le dramaturge Guillaume Corbeil propose un texte, *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)*⁴⁰² dans lequel cinq jeunes gens, Un, Deux, Trois, Quatre, et Cinq, définissent leur avenir et mettent en scène leur vie à travers l'énumération sans fin de références culturelles et d'amis virtuels, dans un langage et une structure dramatique profondément calqués sur le modèle de Facebook. Guillaume Corbeil est un jeune auteur dramatique. Il a terminé sa formation en écriture dramatique à l'École nationale de théâtre du Canada en 2011 et *Nous voir nous* est son texte de sortie d'école, sur lequel il a été accompagné par Olivier Choinière : il y a d'ailleurs là une filiation claire entre les deux auteurs autour du rapport qu'ils ont à la société du spectacle en général et à l'écran en particulier.

La pièce de Corbeil joue sur la notion d'« extimité⁴⁰³ » qui a été élaborée par Serge Tisseron pour parler des participants à la télé-réalité. Il s'agit en effet pour les personnages de cette pièce d'extérioriser une intimité et cela à travers un médium qui sert alors une représentation de soi pour les autres et qui devient totalement indépendant d'une forme d'intériorité réelle. L'extimité prend la forme d'une hypertrophie d'un intime construit et fondé notamment sur le besoin d'identités multiples. Cette notion d'extimité rend compte d'un nouveau rapport à l'image dans notre société qui habitue très tôt l'individu à grandir avec deux visions de lui-même : celle de son miroir (qui est déjà inversée par rapport à la réalité d'où le titre à la forme spéculaire *Nous voir Nous*) et celle qui existe sur d'autres supports qui la médiatisent et le démultiplient (vidéos, photos, d'où le sous-titre *Cinq visages pour Camille Brunelle*). Ainsi les personnages de Corbeil disposent de plusieurs identités successives ou concomitantes, ce qui fait d'eux des êtres flottants dans une perpétuelle impossibilité à se dire :

⁴⁰¹ Christian LAPOINTE, « Faire comme si », *Jeu*, n°141, 2011, p. 63.

⁴⁰² Guillaume CORBEIL, *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)*, Montréal, Leméac, 2013.

⁴⁰³ Serge TISSERON, *L'intimité surexposée*, 2001, Paris, Ramsay.

[...] dans la logique de la civilisation narcissique qui est la nôtre où l'introspection, héritée de la tradition religieuse (catholique) est devenue rétrojection de soi sur l'écran (cathodique) du réel, il appartient à chaque individu de produire une image de sa personne et de faire en sorte qu'elle circule dans le monde.⁴⁰⁴

Ce qui nous intéressera donc surtout dans cette pièce c'est sa forme énonciative qui est la conséquence directe de son rapport d'adéquation aux formes médiatiques qu'elle met en scène. Corbeil choisit de proposer des personnages enfermés dans un « je » qui ne cesse de se définir par l'accumulation de références extérieures à lui, mais qui ne trouve jamais véritablement le « tu » d'un destinataire. La structure dramatique est fondée sur deux phénomènes Facebook, la récurrence du « j'aime » et l'alternance entre la parole et la « photo », qui structurent la pièce.

Nous verrons donc, dans un premier temps, comment se construit ce modèle dramaturgique issu des réseaux sociaux, en fondant notre analyse à la fois sur la structure dramatique et sur l'exploitation par Corbeil de la notion d'extimité qui définit ses personnages. Puis, dans un deuxième temps, nous questionnerons le modèle du « personnage-réseau » que développe Jean-Pierre Sarrazac à propos du théâtre contemporain, qui se trouve actualisé ici dans le modèle concret du réseau social pour analyser l'ethos paradoxal construit par l'auteur dramatique qui l'accompagne : un créateur tout puissant qui veut exhiber pourtant sa disparition complète.

5.2.1 Le modèle dramaturgique du réseau social

Guillaume Corbeil : Donc j'étais en voyage avec ma blonde et on parlait de tout ça, de ce que les réseaux sociaux ont changé sur le monde, sur la façon de se voir, sur le déplacement du réel, le déplacement de la scène sur laquelle on vit. On s'est dit que c'était vraiment dommage qu'il n'y ait pas encore de pièce sur ça avec des « j'aime » et des photos. Ma blonde m'a dit alors que je pouvais le faire, vu que je suis auteur dramatique ! J'ai commencé avec cette idée que cette pièce aurait dû avoir été écrite. J'ai essayé de remplir un vide que j'avais constaté. Ça sortait pas mal de ma démarche. Mais rapidement sans le travailler, je me suis rendu compte qu'il y avait des choses qui faisaient écho à ce que je faisais déjà : les jeux de géométrie, de miroir, le miroir dans le miroir dans le miroir que je ne me lasse jamais de faire. Je suis donc parti avec cette matière là : je savais qu'il y aurait des « j'aime » et des photos et après je devais développer une architecture.⁴⁰⁵

Guillaume Corbeil décide de se lancer dans l'écriture d'une pièce qui traiterait des réseaux sociaux avec l'idée qu'elle aurait déjà dû être écrite étant donné l'influence qu'ont ces réseaux sociaux sur la vie de tout un chacun.

⁴⁰⁴ Yves JUBINVILLE, « La vie en reste Sur quelques cas de témoignages dans la dramaturgie québécoise actuelle (Danis, Charette, Tremblay) », in Chantal HÉBERT et Irène PÉRELLI-CONTOS (dir.), *La Narrativité contemporaine au Québec, 2 : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, les presses de l'Université Laval, 2004, p. 49.

⁴⁰⁵ Entretien réalisé le 3 avril 2013 à Montréal.

5.2.1.1 *Facebook* comme modèle de structure dramatique

On voit dans les documents de préparation à la pièce que l'auteur nous a confiés qu'il s'impose comme contraintes d'écriture des procédés typiques du réseau social de *Facebook* :

Procédés

- I. Les photos.
- II. Les commentaires de photos.
- III. Les listes.
- IV. Les statuts.
- V. Les confessions : vidéo ?
- VI. Les listes de j'aime.
- VII. Listes d'amis : Je connais...

D'ailleurs, le modèle dramatique du réseau social est pensé dès l'écriture comme un modèle scénique qui doit pouvoir rendre compte d'une forme de spatialisation du réseau social et Guillaume Corbeil lui-même imagine déjà des dispositifs scéniques à même de rendre compte de ce monde médiatique et écranique :

- I. Les acteurs font face au public, un écran est installé derrière eux.
- II. Les acteurs font dos au public ; ils sont filmés et leur image est retransmise sur un écran. Comme ça, on voit les spectateurs en même temps, derrière les acteurs, comme s'ils étaient inclus dans le spectacle.
- III. Les acteurs font face au public ; chacun dispose d'une caméra vidéo, leur image est projetée sur un écran.
- IV. Pareil que 3, mais à l'écran, on alterne d'un acteur à l'autre lors de leurs prises de parole.
- V. Les acteurs sont les uns aux côtés des autres, mais des éléments de décor laissent deviner qu'ils sont chacun dans des lieux différents.
- VI. Chaque acteur est derrière un écran, sur lequel on projette sa photo.
- VII. Chaque acteur est dans un coin différent de la salle, chacun est filmé ; sur un écran, ils sont les uns à côté des autres.
- VIII. Les cinq acteurs face au public ; ils parlent dans un micro ou un porte-voix.
- IX. Les cinq acteurs face au public, mais un écran est placé devant chacun : on y voit leurs photos, etc.

Le premier principe qu'il va suivre est donc celui de l'accumulation de références autour de l'embrayeur « j'aime » qui structure aussi l'utilisation du *Facebook* réel. Corbeil propose alors cinq personnages qui vont décliner sur le modèle de liste et de la définition d'un profil leurs goûts littéraires, cinématographiques, musicaux *etc...* Cette formule du « j'aime » est alors aussi montrée dans l'excès d'une accumulation sans fin comme le symptôme d'une adhésion des individus au monde, d'une porosité de leur être aux éléments extérieurs sans possibilité de distance critique sur les objets de leur affection.

De même, la parole est réduite très souvent dans la pièce à la simple description de photos (désignées clairement par le terme « photo » entre parenthèses tel une didascalie). C'est alors à travers une suite perpétuelle et fragmentaire de descriptions de photos que le tableau d'une jeunesse en perdition se construit, multipliant les points de vue, alors inévitablement extérieurs, sur les personnages :

UN. Mon taxi qui arrive

(Photo)

Moi qui descends de la voiture

(Photo)

Moi qui grimace

(Photo de photo)

Moi qui ris en regardant la photo de ma grimace

(Photo)

Le doorman

(Photo)

La file au vestiaire

(Photo)

Enfin mon tour

(Photo)

Moi qui jase avec le barman

(Photo)

Moi qui bois une bière

*(Photo)*⁴⁰⁶

De même que dans le réseau social règne une forme d'immédiateté répétée à l'infini, la structure dramatique de la pièce de Corbeil présente une temporalité dérégulée à travers des consciences qui ne sont plus capables de rétablir la linéarité de leur vie. La temporalité devient floue pour les personnages et semble enfermée dans un cycle inéluctable de

⁴⁰⁶ CORBEIL, *op.cit.*, p. 35-36.

répétitions autour de récits de soirées toujours passées et toujours à venir qui éloignent les personnages d'une possibilité d'interpréter le présent de leur intériorité :

DEUX. J'étais pas où ?

TROIS. À la soirée

DEUX. C'est pas ce soir ?

TROIS. C'était hier

DEUX. On est déjà demain ?

QUATRE. On est aujourd'hui

Hier on est sortis⁴⁰⁷

Ces personnages semblent, en effet, dépourvus d'une intériorité reconnaissable. Ils exhibent une forme construite de leur intériorité sur le modèle ce que Serge Tisseron a appelé « l'extimité ».

5.2.1.2 Les personnages face à la modélisation

Dans une telle société, le sujet semble n'être en contact qu'avec des apparences et n'être lui-même qu'un simulacre, un semblant d'être, englouti dans un rêve ou l'impossible et l'irréversible tendent à ne plus exister, pas davantage que la relation vivante avec l'autre ou même le monde palpable.⁴⁰⁸

Serge Tisseron montre ainsi comment, à côté du désir d'intimité de chacun, est apparu à travers ces nouveaux réseaux un autre désir qu'il appelle *extimité*, désir qui nous incite à montrer certains aspects de notre moi intime pour les faire valider par d'autres afin qu'ils prennent une valeur plus grande à nos yeux.⁴⁰⁹

Serge Tisseron définit les caractéristiques principales d'une société hypermoderne construite sur l'extimité⁴¹⁰ et ces caractéristiques sont autant de caractéristiques dramaturgiques de la pièce de Corbeil : l'universalité (sur laquelle Corbeil revient à la fin de la pièce, nous y reviendrons), l'interchangeabilité des interlocuteurs (on a l'impression dans le choix des cinq personnages présentés comme des chiffres qu'il s'agit en fait des cinq porte-parole d'une « supervoix » que serait celle du réseau social à travers une langue formatée de la même façon pour les cinq personnages, mais là encore nous reviendrons sur cette interchangeabilité), la volonté d'intéresser l'autre plutôt que de communiquer avec lui (en

⁴⁰⁷ CORBEIL, *op.cit.*, p. 35.

⁴⁰⁸ Nicole AUBERT et Claudine HAROCHE (dir.), *Les tyrannies de la visibilité*, Toulouse, Édition Érès, 2011, p. 9.

⁴⁰⁹ *Ibid.*, p. 13.

⁴¹⁰ *Ibid.*, p.124-127.

effet la pièce se présente en grande partie comme une liste d'intérêts des personnages et les dialogues réels sont quasi-inexistants, si ce n'est sous la forme de « commentaires », comme sur *Facebook*, qui viennent gloser sur ce qui a déjà été dit), l'éloge de l'immédiateté (que la pièce développe notamment dans les descriptions de photos au présent de narration) et la volonté d'avoir plusieurs vies en simultané (ce que Corbeil exprime à travers ces cinq visages d'une même entité, l'individu contemporain face à l'impossibilité de se définir).

Les personnages sont alors réduits à l'état de « profils », terme utilisé sur *Facebook* pour définir la page personnelle. Ils sont tout d'abord perpétuellement définis par les autres, le regard des autres :

CINQ. Euh

Je sais pas trop

UN .Il me semble que c'est pas ton genre de refuser une soirée entre amis

CINQ.OK

Pourquoi pas ?

UN. Là je te reconnais⁴¹¹

Mais il surgit parfois chez eux la volonté de s'émanciper de cette définition en profil, en goûts, en intérêts, pour accéder à une intériorité et surtout à l'acceptation d'appartenir à une humanité ordinaire :

QUATRE. Je sais pas

Je suis tanné

J'en peux plus de faire croire que je suis quelqu'un d'autre

Je suis pas celui que vous pensez

Celui qui s'intéresse à l'art

Et qui va sauver le monde

Je suis banal

Je suis juste moi 4.⁴¹²

⁴¹¹ CORBEIL, *op.cit.*, p. 34.

⁴¹² *Ibidem*, p. 76.

Ainsi, la pièce se construit sur une éternelle exposition des personnages à la première personne qui, paradoxalement, alors qu'elle se construit sur la nomination du monde extérieur (l'essentiel de la parole théâtrale est constituée de noms connus de lieux, de films, de livres, de musiciens), ne parvient jamais à proposer une définition des personnages eux-mêmes, à commencer justement par leurs noms qui demeurent tout au long de la pièce des chiffres.

De la même façon, les bribes de dialogues ne concernent jamais l'expression d'une intériorité ou de sentiments des personnages, mais ils peuvent par exemple porter sur l'exactitude du nom ou d'une date d'un film.

Les corps sont toujours représentés comme malléables, violentés et utilisés par les autres, ce qui contribue à désigner les individus comme des interfaces :

DEUX. Un client qui me paye un extra pour m'enculer

Photo

CINQ. Killer Mike qui m'encule et me frappe

Photo

DEUX. Un obèse et un nain qui me payent un extra pour me frapper

Et me cracher dessus

Photo

TROIS

Sylvain Brault qui m'encule me frappe me crache dessus et me rentre son poing dans la bouche

Avec Léonie Malouin qui me chie dans le visage et me rentre son poing dans le cul⁴¹³

D'ailleurs ces personnages, s'ils semblent en deux dimensions, c'est que Guillaume Corbeil a en effet travaillé sur le cliché. Il les a tous définis en termes d'archétypes urbains reconnaissables, ce qui fait d'eux des personnages stéréotypés, mais pas totalement interchangeables, malgré l'impression que l'on peut en avoir à la lecture :

Ils veulent faire la démonstration de leur personnalité

I. Est intégrée, n'est pas rejetée FILLE

⁴¹³ *Ibid.*, p. 93-94.

- II. Est pure, n'est pas sale FILLE
- III. Est cool, n'est pas fille FILLE
- IV. Est cultivé, savant, artiste GARS
- V. Est engagé, empathique GARS

Ils ne sont pas totalement interchangeables. Ils sont tous des archétypes urbains (je suis arrivé avec cette expression-là). Il y a en a une qui est *bitch*, qui aime la beauté, la poésie. Un autre est beaucoup plus *artsy*, *hipster*. Il y avait comme des couleurs qui se définissaient dès le début par ces espèces de *street styles*. Mais rapidement, ils en viennent à vouloir montrer qu'ils sont cet archétype-là mais aussi son contraire. C'est comme si ces personnages voulaient sans cesse sortir de leur définition. En ce sens-là, ce sont des personnages qui essaient toujours d'échapper à leur modélisation.

[...]

G.C : Je pense que les personnages sont là. La pièce les traite comme des affaires 2D. Mais la vie de ces personnages est d'essayer d'échapper à ce 2D. Ils nous disent : « Regardez comme j'ai d'autres facettes, comme je suis un prisme, je fais la fête, mais j'ai une intériorité. J'ai des amis qui meurent et d'autres qui pleurent en cachette, je suis quelqu'un qui voyage, qui essaie constamment d'être 3D ». Les interfaces les aplatissent toujours mais c'est là qu'il y a quelque chose de vivant chez eux dans leur désir d'exister.⁴¹⁴

Ils sont aussi présentés comme les témoins de l'Histoire du monde, à travers les listes de films et de musiques qu'ils ont connus. Ils sont les témoins des autres anonymes et notamment, dans un des passages de la pièce, les témoins des morts de la Grande Histoire :

QUATRE. Moi sous le choc devant une fosse commune à Sarajevo

Photo

CINQ. Moi dans les ruines d'une maison à Hiroshima

(Photo)

Moi avec un jouet de bébé calciné par l'explosion

(Photo)

Mes yeux qui se mouillent

Photo

DEUX. Moi qui pleure à chaudes larmes devant Ground Zero

(Photo de photos)

Moi qui prends le temps de regarder chaque photo

⁴¹⁴ Entretien réalisé le 3 avril 2013 à Montréal.

(Photo de photos)

De chaque disparu⁴¹⁵

D'ailleurs, c'est dans la mort seule que le personnage de Un désire enfin être lui-même et c'est la mort qui semble permettre une mise à distance par rapport à la modélisation de son identité qu'opèrent les médias et les autres personnages :

QUATRE. T'étais la plus belle

(Photo de photo)

Toujours bien habillée

(Photo de photo)

Bien coiffée

(Photo de photo)

Je t'appelais ma Jackie Kennedy

UN. Appelle-moi par mon nom

Je suis moi⁴¹⁶

Même la morte se fait voler sa singularité puisqu'elle est alors comparée à toutes les mortes connues et son identité sur le réseau social (ses goûts, ce qu'elle a vu ou lu) se fait alors réapproprié par tous les autres. Mais dans ce monde qui met sans cesse en scène une interchangeabilité possible, les personnages ne sont-ils pas alors plus que jamais des avatars de l'auteur, qui lui, construirait, à travers cette parole à la fois une et démultiplié sa figure de suprapersonnage ?

5.2.2 « Personnages-réseaux » et *ethos* de l'auteur dramatique

Nous pouvons tout d'abord proposer l'hypothèse de la disparition de l'auteur dramatique dans une dramaturgie qui prendrait pour modèle les réseaux sociaux. En effet, la disparition de l'auteur dramatique est souvent affirmée dans le cadre du genre théâtral qui, dans sa forme la plus canonique, le dialogue entre des personnages, laisserait peu de place à une parole d'auteur, contrairement à la forme romanesque dont la figure notamment du narrateur permet la naissance d'un avatar plus ou moins déformé de l'auteur. Cependant, dans

⁴¹⁵ CORBEIL, *op.cit.*, p. 69.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 104.

une forme dramatique telle que la pièce de Corbeil qui prend pour modèle le réseau social *Facebook*, qui se construit essentiellement sur la suite ininterrompue de statuts de ses participants et dans laquelle le dialogue est toujours repoussé ou dépendant de la forme du monologue-liste, on peut se demander si la seule voix identifiable n'est pas seulement celle de l'auteur dramatique, suprapersonnage de ce réseau de paroles.

Or, il est intéressant de voir que la naissance du projet d'écriture de la pièce de Corbeil s'accompagnait d'une utopie de disparition complète de l'auteur et de son écriture au profit d'autres voix, des voix réelles du réseau social *Facebook*, puisque Guillaume Corbeil voulait se contenter de présenter un copier-coller de phrases trouvées sur *Facebook* et de les agencer pour en créer une forme dramatique. On trouve d'ailleurs dans le dossier génétique un certain nombre de captures d'écrans de *Facebook* avec des phrases d'internautes et notamment des citations utilisées par des utilisateurs de *Facebook*. Corbeil voulait faire acte d'écriture sans rien écrire, sur le modèle du collage, privilégié notamment dans les arts visuels, et c'est l'in vraisemblance des propos qui le pousse alors à inventer cette langue du réseau social et sa dramaticité :

Mais j'avais aussi une autre étape avant où je m'étais dit que je n'allais jamais rien écrire pour cette pièce-là. J'allais juste faire du copier-coller de choses que j'avais trouvées. Rapidement, c'est devenu indéfendable parce que ce que les vraies gens disaient une fois mis sur scène, ça avait l'air invraisemblable. Pour que ça ait l'air d'être vrai, il fallait que j'invente. Mais je trouve ça drôle d'être passé par là.

P.B : Le copier-coller est devenu une des stratégies d'écriture. Ça fait partie des nouvelles modalités d'écriture.

G.C : Cela vient aussi beaucoup des arts visuels. Avec ces artistes qui font faire par les autres. Il y avait quelque chose d'intéressant et de ludique à être un auteur qui n'écrivait rien. Ce matériau-là ne fonctionnait pas, mais il reste deux-trois répliques dans le texte final.⁴¹⁷

Or on retrouve à la fin de la pièce la volonté de disparaître comme auteur au sens le plus fort, c'est-à-dire garant de ce qui est dit et autorité sur le texte, puisque la pièce se termine sur des notes dans lesquelles Corbeil explique que la pièce peut entièrement être changée selon l'endroit et le moment où elle sera représentée puisque les références qui sont utilisées dans la pièces sont relatives. Elles concernent un Québec de l'année 2013. Corbeil montre ainsi qu'une dramaturgie issue de la forme du réseau social doit aussi avoir le même

⁴¹⁷ Entretien réalisé le 3 avril 2013 à Montréal.

caractère précaire, éphémère, que le réseau social lui-même et il propose de concevoir le texte dramatique comme une interface, au même titre que les personnages mis en scène :

Dans la scène 1, les descriptions physiques des personnages ainsi que leur date de naissance doivent être changées en fonction de celles des acteurs. Aussi, dans cette même scène 1, une éventuelle production chinoise pourrait remplacer les spectacles de théâtre québécois mentionnés par des spectacles chinois ; une production brésilienne, par des spectacles brésiliens ; une production new-yorkaise, par des spectacles new-yorkais ; une production australienne, par des spectacles australiens ; une production russe, par des spectacles russes ; une production portugaise, par des spectacles portugais ; une production tunisienne, par des spectacles tunisiens.

Si on le juge pertinent, une production qui aurait lieu dans vingt ans pourrait modifier la liste d'artistes musicaux pour y ajouter ceux qu'écouteront les gens dans vingt ans ; dans trente ans, ceux qu'écouteront les gens dans trente ans ; dans cinquante ans, ceux qu'écouteront les gens dans cinquante ans. Il faudrait aussi, évidemment, supprimer ceux qui ne diront plus rien à personne.

*Certains films et certaines œuvres littéraires pourront aussi être ajoutés ou supprimés.*⁴¹⁸

Corbeil construit alors ainsi un *ethos* particulier d'auteur dramatique, un auteur qui serait distancié de son texte au point de pouvoir le faire réécrire entièrement selon les circonstances de sa représentation. Cette souplesse et cette distance correspondent aussi à ce que recherchait le metteur en scène Claude Poissant qui a créé le texte et qui souhaitait un texte remodelable à l'infini (nous observerons le même phénomène pour la création de *Rouge Gueule* d'Etienne Lepage), notamment du point de vue du nombre de personnages (on trouve d'ailleurs dans les documents de travail une version pour quatorze personnages) comme Guillaume Corbeil nous le disait dans une entrevue en avril 2013:

G.C : Je lui ai donné quelque chose de fini. Même si le projet à la base était que je donne un texte et qu'il puisse être totalement remodelable. Claude Poissant m'avait dit que ça se pouvait qu'il n'y ait à la fin qu'un seul personnage ou au contraire douze ou même aucun. Ça me faisait peur parce que j'ai quand même passé deux ans à écrire ce texte-là. Je sais que quand on le lit, ça a l'air d'être simplement des énumérations mais il y a une structure. Je pense que c'est normal que quand on lit, on ne voit pas cette structure car on perd de vue petit à petit qui est Un, Deux, Trois, Quatre et Cinq. Dès la première lecture, Claude Poissant a décidé de garder la structure de base. Ensuite, j'ai assisté parfois à des répétitions et je faisais des petits changements. À un moment donné, on a eu le besoin de resserrer la scène 4 et j'ai enlevé trois pages. Mais sinon la pièce était pas mal celle que je lui avais envoyée par courriel.⁴¹⁹

En même temps, on voit bien dans la réponse de Guillaume Corbeil qu'il a un attachement réel à son texte, notamment du point de vue de la structure dramatique, qui donne

⁴¹⁸ Guillaume CORBEIL, *op.cit.*, p. 117.

⁴¹⁹ Entretien réalisé le 3 avril 2013 à Montréal.

l'illusion d'être arbitraire, mais qui ne l'est évidemment pas. D'ailleurs, si l'on poursuit sur la question du degré d'autonomie du texte par rapport à son auteur dramatique, on s'aperçoit que les personnages qui apparaissent dans cette pièce correspondent tout à fait à ce que Jean-Pierre Sarrazac a appelé dans son récent ouvrage *Poétique du drame moderne*⁴²⁰ des personnages-réseaux, des personnages qui sont extrêmement dépendants de leur créateur et qui semblent sans cesse désigner leur processus de création.

Ainsi, on trouve à plusieurs endroits dans la pièce une autoréflexivité assumée et notamment une métathéâtralité des personnages à travers des références qui disent ce qu'ils sont réellement, des personnages-surfaces :

QUATRE. J'ai vu I'm Still Here

UN. C'est pas I'm Not There ?

QUATRE. Non

UN. Je suis sûre que c'est I'm not there

QUATRE. C'est I'm still here

UN. Le film où six acteurs différents jouent Bob Dylan ?⁴²¹

QUATRE. J'ai lu Un coup de dés jamais n'abolira le hasard de Stéphane Mallarmé

J'ai lu La machine infernale de Jean Cocteau

TROIS. J'ai lu Fragments d'un discours amoureux de Roland Barthes

J'ai lu Les sonnambules d'Hermann Broch

J'ai lu L'homme sans qualités de Robert Musil

DEUX. J'ai lu La vie mode d'emploi de Georges Perec⁴²²

Les personnages se construisent donc sous nos yeux à travers un langage formaté par le réseau social *Facebook* et se battent sans cesse avec leur modélisation opérée par les

⁴²⁰ « Or, n'en déplaise à Georges Steiner, le théâtre moderne et contemporain nous incite à faire le deuil du personnage *vivant*, voire du personnage tout court. En tout cas, du personnage autonome, indépendant – au profit, peut-être, de personnages en réseau, de personnages en série. » in Jean-Pierre SARRAZAC, *Poétique du drame moderne, De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 183.

⁴²¹ CORBEIL, *op.cit.*, p. 27-28.

⁴²² *Ibid.*, p. 32.

médias, mais aussi par les autres. La possibilité d'une intériorité semble alors disparaître petit à petit et laisser la place à ce que Nicole Aubert et Claudine Haroche appellent un « faux-self » dans l'ouvrage qu'elles ont dirigé et dont le titre est *Les tyrannies de la visibilité* :

Se constitue ainsi un Moi de façade, un « faux-self » dans lequel nous projetons une image idéale. Non pas un idéal intérieur, mais un idéal sociétal, en accord avec les exigences de la société hypermoderne. Cette exacerbation du visible entraîne dès lors [...] une hypertrophie du Moi extérieur, et un appauvrissement du Moi intérieur.⁴²³

C'est d'ailleurs ce « faux-self » qui a inspiré à une autre dramaturge québécoise, Fanny Britt, un texte clairement autobiographique intitulé *Faux-self mon amour* et qui raconte les ravages de *Facebook* sur sa confiance en soi. Corbeil, lui, ne choisit pas l'autobiographie assumée, mais sa pièce opère tout de même un renversement. Alors qu'elle se présente sous une forme dramatique calquée sur *Facebook* et explore pleinement ce que Serge Tisseron a appelé « l'extimité » en mettant en scène des personnages qui ne construisent leur existence que sur l'affichage de leur vie en photos et sur des listes de choses qu'ils aiment ou ont vues et sont alors broyés dans un système qui les démultiplie à l'infini jusqu'à la mort ou à un corps rendu malléable et perméable à toute agression extérieure, on pourrait dire que la pièce construit une chaîne de références qui, mises bout à bout, tracent en creux le portrait intime de l'auteur dramatique Guillaume Corbeil qui affiche ainsi la somme de ses propres références et son rapport aux réseaux sociaux, dans une première pièce qui est aussi une présentation de lui comme auteur :

Oui, je suis totalement sur mon *Iphone* tout le temps, sur facebook etc... Quand on est auteur, on passe beaucoup de temps sur les réseaux sociaux, parce que c'est la porte de sortie facile du traitement de texte.⁴²⁴

Nous sommes tous avalés par la bête, les uns après les autres. Nous avons beau tout faire pour y échapper, ses tentacules s'enroulent à notre jambe et nous tirent vers sa gueule grande ouverte ; chaque instant et chaque chose sont dévorés et digérés. Dans le ventre du monstre, nous sommes des acteurs, qui tentent tant bien que mal de définir notre rôle, de nous mettre en scène du mieux possible pour être saisis tel que nous croyons ou voulons être – ou voulons croire que nous sommes. Il est naïf d'accuser les médias sociaux de l'apparition de ce phénomène : il existe depuis la naissance de cette chose qui avale tout, qu'on a fini par nommer société du spectacle. *MySpace*, *Facebook*, *Twitter* et tous les autres à venir ne sont que des scènes sur lesquelles nous envoyons parader nos images. Si ses feux nous fascinent tant, j'imagine que c'est parce que même le présent s'y est subordonné. Nos ombres

⁴²³ AUBERT et HAROCHE, *op.cit.*, p. 333-334.

⁴²⁴ Entretien réalisé le 3 avril 2013 à Montréal.

numériques – appelez-les nos profils – s’agitent sous le regard de nos corps, qui disparaissent peu à peu dans l’obscurité des coulisses, sinon celle de la salle.⁴²⁵

Corbeil, qui explore aussi dans ses autres œuvres son obsession pour le miroir et la mise en abîme, semble être désigné comme la seule voix identifiable de cette pièce-trombinoscope qui vire au cauchemar et dont la première version de septembre 2010 s’intitulait tout simplement *Moi me voir*.

Des créatures aux créateurs et *vice versa* : les voix de la création

Pour entrer dans les écritures québécoises du personnage dans le théâtre des années 2000, il nous fallait dessiner à la fois un cadre théorique pour penser la notion de personnage et un cadre historique pour déceler des permanences dans l’écriture dramatique québécoise. Nous avons ainsi défini les deux pôles possibles du personnage dans le théâtre contemporain, celui de la figure et celui de la créature, entre lesquels les personnages de notre corpus oscillent.

Le modèle du personnage-figure nous a ouvert les portes du modèle médiatique que nous avons défini comme un des modèles d’écriture du personnage spécifique aux années 2000, notamment dans les dramaturgies d’Olivier Choinière, Etienne Lepage et Guillaume Corbeil. Il a aussi permis d’embrasser la foule des sans-famille et sans-territoire qui peuplent les dramaturgies de Normand Chaurette, Larry Tremblay et François Godin depuis le début des années 1990.

Celui de la créature, plus riche dans cette dramaturgie qui a toujours été autoréflexive, nous a permis d’analyser les nombreux personnages qui exhibent leur création dans le théâtre québécois : des autochtones de Danis aux spectres intertextuels de Normand Chaurette pour ne citer qu’eux.

Ainsi, il nous a été possible de dessiner un paysage de l’écriture du personnage dans le théâtre québécois des années 2000, une écriture qui, suivant l’héritage de son père fondateur, Michel Tremblay, continue de détourner le réalisme psychologique et cela grâce à des pratiques dramaturgiques qui ont parcouru l’histoire de ce théâtre, au premier rang desquelles on trouve le monologue polyphonique, le récit et la métathéâtralité.

Ce sont ces pratiques que nous allons maintenant observer à l’œuvre dans les processus même d’écriture de plusieurs pièces de Normand Chaurette, Larry Tremblay,

⁴²⁵ Guillaume CORBEIL, Mot dans le programme de salle pour la mise en scène de *Nous voir nous* par Claude Poissant à l’Espace Go en mars 2013.

Daniel Danis, François Godin et Etienne Lepage pour comprendre comment s'effectue concrètement le « partage des voix » dans le flux même de l'écriture dramatique, en particulier dans une écriture qui a si souvent voulu mettre en scène les processus de création et invite donc naturellement à se questionner sur le rapport qu'entretiennent les dramaturges avec les créatures qu'ils créent.

Il faudrait parler ici d'un auteur et d'une pièce que nous avons laissés de côté dans ce panorama du personnage, qui sont pourtant marquants dans la dramaturgie québécoise et pourraient faire le lien entre les modèles d'écriture du personnage décelés dans ce premier chapitre et l'entrée dans les ateliers d'écriture que va constituer notre second chapitre : René-Daniel Dubois et sa pièce *Ne blâmez jamais les Bédouins*. Cette pièce publiée en 1984 qui met en scène, dans sa version d'origine, vingt personnages et qui est définie par le CEAD comme « hyperthéâtrale⁴²⁶ » raconte une histoire fantaisiste :

Dans un désert, deux trains militaires foncent l'un vers l'autre; à mi-chemin de leur trajectoire, une jeune cantatrice est ficelée aux rails alors que s'approche d'elle un être repoussant de laideur. Cette scène est observée par un jeune héros, impuissant à secourir la jeune femme.⁴²⁷

Mais au-delà de cette fable, ce qui est intéressant c'est la mise en scène, dans la pièce, d'un personnel dramatique foisonnant, d'un théâtre de voix, des voix médiatisées, démultipliées, monstrueuses dans un concert cacophonique. La pièce s'ouvre sur de multiples voix hybrides (le chœur des voix de tous les personnages qui tient lieu de didascalie initiale et deux voix médiatisées, l'une sortie d'une radio, l'autre d'un téléphone) :

TOUS. Grand carré de sable : désert. Voie ferrée. Falaise. Trois juin. Quatorze heures.

COMMENTATEUR RADIO. [...] et ce jusqu'au quinze juillet ; relâche les lundis. Ce soir, grande première du Konzerteball de Salzbourg, en tournée. Au programme : *La Traviata* de Verd...

RÉCEPTIONNISTE HÔTEL INTERCONTINENTAL

[...] Schmitzé ? Q...R...S...Sauriol...Savard...Ah....Bienvenue à l'Intercontinental, monsieur....Schmitzé. (Ding Ding) Monsieur, madame. Chasseur, conduisez monsieur et madame....Schmitzé. Suite deux cent huit...⁴²⁸

Cette énonciation brouillée qui multiplie les sources d'énonciation est présente tout au long de la pièce et est accentuée par la langue énigmatique (fondée sur la transcription d'une oralité singulière) de certains des personnages, comme celui de la cantatrice Michaela :

MICHAELA. La diva vô moriré. San(e)té. Enfin san(e)té : l'ovré dé ma vie...l'ovré. La opéra ! Ze souis la diva, no ? La grandissima, no ? Il(lé) lé font

⁴²⁶ Présentation de la pièce *Ne blâmez jamais les Bédouins* sur le site du CEAD, http://cead.qc.ca/cead_repertoire/id_document/2447, consulté le 9 mars 2014.

⁴²⁷ *Idem*.

⁴²⁸ René-Daniel DUBOIS, *Ne blâmez les bédouins*, Montréal, Leméac, 2013 (1984), p. 99.

nettoyer, loré grandé tapis rouzé, à Garnier, quand ze vais à oun(e) premièré. No ? Et quand zé san(e)té, là, zé lé ma troisiémé camérista, si o no ? Si ! Aloré ? Zé sous zété la messan(e)té, la mama de Cerentola...hé ? Cendrillonné ! La soricière de Grétel. Zé été la messan(e)té et l'amorosa, en allemand et en(e) fran(e)zais. Zé sous morté dans touté les lingui.⁴²⁹

Cette cantatrice, personnage central de l'action dramatique, est totalement symbolique du propos métathéâtral de la pièce : sa parole est incompréhensible à l'écrit, mais elle prend tout son sens à l'oral et elle qui est une chanteuse d'opéra et donc une actrice, se présente comme le personnage malléable à souhait, capable de jouer tous les rôles, de parler dans toutes les langues. Car ce que Dubois interroge dans cette pièce, c'est bien la difficile orchestration des voix théâtrales et la monstruosité de la création dramatique, dont le mythe littéraire le plus symbolique est évoqué par un des personnages de Dubois : « PROFESSEUR DE MORALE : Le plus grand exemple, le plus bel exemple que la littérature nous ait laissé de l'essence même de l'amitié est FRANKENSTEIN.⁴³⁰ ».

D'ailleurs Dubois souhaitant orchestrer davantage cette cacophonie, décide trois ans après la création de la première version de la pièce d'en proposer une autre version dans une forme inverse à l'épopée théâtrale d'origine : un solo. En effet, l'auteur réécrit la pièce en créant une voix surplombant le concert des voix multiples, celle du Narrateur. Il décide même d'interpréter lui-même le rôle de ce narrateur, chargé de porter une voix didascalique et en même temps d'interpréter toutes les voix de la première version, incarnées dans son corps seul. Suivant le chemin inverse aux parcours génétiques que nous allons étudier – et en particulier à celui de l'écriture *e[un roman-dit]* de Daniel Danis – Dubois questionne la partage des voix théâtrales et transforme une polyphonie réelle et dialoguée en un monologue polyphonique chargé, tel la voix de l'auteur, de contenir la totalité des voix des personnages de la fiction. En cela, cette pièce qui date du début des années 1980 introduit aux problématiques présentes dans notre corpus et en particulier dans notre corpus génétique.

C'est donc autour de la démultiplication que nous avons définie comme centrale dans l'écriture du personnage dans le théâtre québécois, que nous allons analyser la fabrique des voix théâtrales dans quelques pièces et interroger à la fois les pratiques d'écriture du personnage qui permettent aux auteurs de contourner un réalisme psychologique et les multiples figures et voix que les auteurs construisent dans le cours même de l'écriture des pièces. Considérons donc avec Jean-Marie Piemme « l'écriture comme théâtre⁴³¹ ».

⁴²⁹ *Ibidem*, p. 111.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 121.

⁴³¹ Jean-Marie PIEMME, *L'écriture comme théâtre*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2012.

DEUXIEME PARTIE

« PARTAGE DES VOIX » ET PRATIQUES D'ECRIURE DU PERSONNAGE : L'AUTEUR ET SES AUTRES

I L'AUTEUR ET SES AUTRES: ECRITURE DRAMATIQUE ET CONTEXTE QUEBECOIS

Il s'agit ici de s'intéresser au rapport que l'auteur dramatique entretient avec autrui dans l'écriture. Nous analyserons cette altérité sous deux aspects : l'altérité fictive (les autres que l'auteur invente dans la fiction dramatique et dont les voix l'habitent et le modifient) et l'altérité réelle (les autres avec lesquels l'auteur dialogue au cours du processus théâtral).

Ainsi, nous verrons, tout d'abord, que la genèse de l'écriture dramatique constitue en elle-même un dialogue entre l'auteur et ses multiples, ce qui permet de questionner la prétendue absence, dans son texte, de l'auteur dramatique dont la voix serait pour toujours cachée par celle de ses personnages. Cela nous permettra de définir les documents utilisables dans les dossiers génétiques dont nous disposons et qui exhibent ce « partage des voix » entre le dramaturge et ses personnages.

Ensuite, nous tenterons de définir la spécificité du contexte québécois contemporain d'écriture dramatique, en particulier autour de la notion de socialité de l'auteur, puisque plusieurs institutions et dispositifs spécifiquement québécois visent à extraire l'auteur de la solitude de l'écriture, à faire entendre sa voix et à le confronter très vite à ses *alter ego*, les collaborateurs artistiques et le public. Le rapport particulier à cette socialité nous permettra de définir les différents *ethos* choisis par les auteurs de notre corpus qui vont influencer leurs pratiques d'écriture du personnage.

1. Entrer dans les genèses théâtrales: altérité et dialogisme

1.1 L'auteur et ses moi multiples

Si l'on suit les analyses d'Yves Jubinville dans son article « Le partage des voix : approche génétique de la langue dans les dramaturgies contemporaines », on peut dire que toute écriture pour la scène exige une dissimulation du sujet de l'écriture au profit d'une délégation de la parole à des figures, les personnages. L'auteur d'une œuvre dramatique doit être protégé par des masques d'écriture, des figures agissantes, des « entreparleurs⁴³² ». En

⁴³² Yves JUBINVILLE, « Le partage des voix : approche génétique de la langue dans les dramaturgies contemporaines », *Études Françaises*, « Les langues de la dramaturgie québécoise contemporaine », vol. 43, n° 1, 2007, p. 101.

effet, l'auteur qui ne sera pas présent en scène doit effacer sa présence dans l'écriture et de fait, séparer son corps de la parole des sujets qu'il met en scène.

D'ailleurs, beaucoup de dramaturges contemporains continuent encore de prôner une forme de vide, d'inconsistance qui les constituerait et leur permettrait d'être habités par des êtres qui prennent alors littéralement leur place dans l'écriture. C'est le cas du dramaturge grec Dimitris Dimitriadis qui fonde toute sa pensée de l'écriture théâtrale sur l'idée d'un auteur-coquille vide, prêt à accueillir des présences, les personnages, qui vont s'installer en lui, le démultiplier, puis partir, pour le laisser à nouveau face à son vide intérieur, son inexistence fondamentale :

Néanmoins, et malgré l'état de totale inexistence qui est le mien, il y a un moyen, appartenant à cette même inexistence, pour se créer un moi, et pas un seul, pour s'en créer plusieurs, des moi multiples mais qui sont des autres et qui restent des autres, des autres qui sont des moi qui appartiennent à ce néant que je suis et qui les a créés. On est au cœur du sujet : écrire pour le théâtre présuppose une totale inexistence, une prédisposition génétique de celui qui écrit pour le théâtre à l'absence existentielle, consciente et éprouvée. Un auteur dramatique est une personne qui ne s'appartient pas, un personnage qui n'est constitué de personne, une non-personne, tout le contraire de la personnalité, un vide absolument disponible et prêt à être rempli par l'apparition de ces moi différents qui vont, d'une façon ou d'une autre, selon les époques, surgir de son vide même, car ils sont ses propres génitures. Le préalable, donc, pour écrire du théâtre, c'est un non-être préliminaire, [...] une *absentia fundamentalis* toute prête à devenir *praesentia fundamentalis* non pas de lui-même mais de ses personnages écrits.

Car il ne devient pas ses personnages, il ne les approprie aucunement, surtout pas leur être à eux ; ces personnages existent en dehors de lui, n'appartiennent qu'à eux-mêmes, ne lui procurent pas l'existence qui lui manque ; après leur apparition et leur formation, il reste ce qu'il était avant, un non-être irréductible, incapable de devenir un être, mais qui, en revanche, est capable de créer des êtres qui lui doivent leur propre être.⁴³³

Cette conception de l'écriture dramatique construit l'image d'un auteur passif, réceptacle de ses personnages et dont la voix personnelle n'aurait jamais de place dans le processus d'écriture. Or, ce qui va nous intéresser dans les dossiers génétiques que nous allons analyser, c'est bien au contraire les reconfigurations de cette voix de l'auteur au contact de ses personnages qui, loin de préexister au processus de création d'une pièce, ne naissent que dans et par ce processus fondé sur la langue d'un auteur, comme l'exprime très bien l'auteur belge Jean-Marie Piemme :

Je ne travaille jamais sur une conception préalable du personnage, je ne lui donne pas une identité *a priori* qui s'incarnerait dans tel ou tel comportement, je ne le crédite pas d'une cohérence première que la pièce n'aurait plus qu'à décliner, je le définis dans et par l'acte d'écriture, je le cherche dans le mouvement de l'écriture ; je découvre avec lui au fur et à mesure les rapports possibles qu'il pourrait entretenir avec d'autres personnages. Rien n'est définitif, chaque rencontre peut

⁴³³ Dimitris DIMITRIADIS, *Le Théâtre en écrit*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2009, p. 19-20.

conduire à une bifurcation, le mettre en contradiction avec ce qu'il était avant. Face à un autre, le personnage peut devenir un autre. Rien ne le fige dans une identité première.⁴³⁴

Les auteurs québécois de notre corpus refusent d'ailleurs une écriture réaliste du personnage, fondée sur la description minutieuse des personnages et en particulier de leur psychologie, une essence intérieure du personnage, qui préexisterait au processus d'écriture dramatique et dans laquelle il faudrait entrer tel un chercheur prêt à en sonder les recoins. Si le corpus dramatique que nous avons choisi trouve sa cohérence dans un détournement du réalisme psychologique très répandu dans le théâtre d'Amérique du Nord et dans la mise en scène d'êtres déterritorialisés, il nous faut justement entrer dans l'analyse des pratiques d'écriture du personnage qui permettent à ces dramaturges d'éviter ce type d'écriture encore extrêmement présent sur leur territoire.

Or, au lieu de penser le dramaturge comme un réceptacle du personnage, nous penserons l'écriture dramatique comme une confrontation à l'altérité et analyserons les genèses des pièces de notre corpus comme un dialogue sans cesse renouvelé entre l'auteur et ses personnages et la mise en équilibre de voix : voix de l'auteur (qui est protéiforme), voix des autres (collaborateurs, destinataires concrets ou fictifs) et voix du personnage (qui prend sa source le plus souvent dans une langue en construction) :

Sans rentrer dans le principe du fameux et problématique « texte troué » de la sémiologie, il faut relever à quel point écrire du théâtre revient à se placer dans un rapport d'altérité que l'on pourrait qualifier d'incarné, même dans le cas de l'écriture solitaire. L'écrivain d'aujourd'hui ne peut pas ignorer les formes de la mise en scène de son temps, et combien elles modèlent son écriture dramaturgique y compris par le refus de l'écriture didascalique, particulièrement de régie. Ainsi, l'écriture théâtrale suppose toujours un destinataire, qu'il soit réel (dans les situations de commande d'écriture) ou qu'il soit virtuel, et la force de ce dernier n'en est pas moins grande.⁴³⁵

Or si Marie Bernanoce insiste ici sur l'altérité comme inhérente à l'écriture dramatique, on peut élargir les perspectives en suivant les analyses de Nicolas Cavallès qui montre que toute genèse d'écriture est dialogique et que la génétique elle-même comme discipline est à rapprocher très fortement de la théorie du dialogisme défini par Bakhtine qui remet notamment en question l'idée de la disparition de l'auteur dans son écriture. Il s'agit

⁴³⁴ Jean-Marie PIEMME, *L'écriture comme théâtre*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2012, p. 25-26.

⁴³⁵ Marie BERNANOCE, « L'écriture au risque de la théâtralité : les différentes approches de l'atelier d'écriture théâtrale », *Recherches & Travaux*, 73 | 2008, <http://recherchestravaux.revues.org/index335.html>, consulté le 03 décembre 2012.

alors de repenser le texte théâtral comme la manifestation d'un sujet écrivant, le dramaturge, qui doit dialoguer avec d'autres:

La théorie du dialogisme telle que l'a pensée Bakhtine aurait-elle le même objet que la critique génétique ? Celle-ci questionne naturellement l'intertextualité [...] ces deux perspectives, théorie du dialogisme et génétique, réalisent le même renversement de l'angle d'analyse du langage, considéré non seulement comme un ensemble de formes produites, " mais aussi à travers les forces productrices [...] ⁴³⁶ ", toutes deux procèdent d'un même refus de la fermeture du texte et de la « mort de l'auteur » issues du structuralisme. ⁴³⁷

Mais dans le cadre particulier de la genèse théâtrale, deux points de vue peuvent être adoptés sur le dialogisme de l'écriture, puisqu'on peut se demander comment l'auteur dramatique parvient à inventer la forme dialoguée, à quel moment sa voix personnelle est distribuée dans les voix des personnages, qui ne sont pas seulement des porte-parole, mais des êtres doués d'une forme d'autonomie dans la fiction théâtrale, mais aussi à quel point la genèse de l'écriture elle-même constitue déjà en soi une petite pièce de théâtre qui fait dialoguer plusieurs instances intérieures à l'auteur, des instances que l'on peut déceler dans les différentes étapes de l'écriture :

Leur croisement semble engendrer deux objets d'étude distincts. Le premier serait l'*écriture du dialogisme*, la naissance d'un texte dialogique, le travail scriptural aboutissant à une œuvre polyphonique ; le second serait *le dialogisme de l'écriture*, le rapport des brouillons entre eux, le dialogue qui se crée entre deux versions du même texte, le questionnement permanent qu'un brouillon occasionne sur l'écriture en cours. [...] Dans quelle mesure la genèse joue-t-elle dans l'épanouissement dialogique du texte, ou le texte dialogique (comme finalité) dans le dialogisme de la genèse ? Pourrait-on identifier telle « voix » du texte à tel stade de la création, à telle campagne d'écriture, voire à telle correction manuscrite ? ⁴³⁸

Car la genèse d'une œuvre théâtrale est aussi le récit d'une métamorphose de l'auteur dramatique et des mutations de sa voix et de son rapport à l'univers fictionnel qu'il construit, en particulier aux personnages : « "Refuge vital", "bocal organique" où l'artiste se livre patiemment à sa propre métamorphose, l'atelier apparaît comme indispensable à la naissance de l'œuvre ⁴³⁹ . »

1.2 *Génétique et pratiques d'écriture*

Le stockage de différents matériaux au cœur de l'atelier donne lieu à une image fréquente, celle de couches sédimentaires qui, pareilles à des couches

⁴³⁶ Tzvetan TODOROV, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, éditions du Seuil, 1981, p.36.

⁴³⁷ Nicolas CAVAILLÈS, « Génétique et dialogisme », in « Théorie : état des lieux », *Genesis*, n°30, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2010, p. 191.

⁴³⁸ *Idem.*

⁴³⁹ Julie VALÉRO, *Entre pratique et poétique : l'espace autobiographique de trois auteurs et metteurs en scène. Journaux et carnets de Didier-Georges Gabily, Jean-Luc Lagarce et Jean-François Peyret*, Thèse de doctorat, soutenue le 2 décembre 2009, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle, p. 156.

archéologiques, permettraient de reconstituer l'histoire d'une pratique d'écriture, les différentes étapes de l'élaboration d'un livre. Cette métaphore est d'ailleurs récurrente lorsque les auteurs dramatiques abordent leur pratique d'écriture.⁴⁴⁰

Les dossiers génétiques dont nous disposons sont autant de lieux de « stockage » comme l'exprime très clairement Julie Valéro dans cet extrait de sa thèse consacrée aux journaux et carnets de Didier-Georges Gabily, Jean-Luc Lagarce et Jean-François Peyret. Il s'agit alors pour nous de séparer les différentes couches d'écriture pour déceler les moments cruciaux dans ce partage des voix qui est l'objet de notre réflexion. Or les dossiers génétiques dont nous disposons présentent des types de documents extrêmement variés.

Le cas de Normand Chaurette est à la fois le cas le plus simple à aborder et en même temps celui qui contient le plus de mystères que l'on ne peut élucider. En effet, dans la mesure où il dépose lui-même ses documents de travail aux Archives Nationales du Canada et à la compagnie Ubu, les documents dont nous disposons sont essentiellement des versions des pièces, le plus souvent déjà tapuscrites, qui ne laissent que très peu entrevoir les errements de la voix de l'auteur et les premiers balbutiements des personnages.

En revanche, étant donné que Chaurette nourrit une méfiance très forte vis-à-vis de la forme théâtrale, comme nous le verrons, les derniers textes qu'il a écrits ne sont pas d'emblée théâtraux, ni dialogués. Le premier avant-texte du *Petit Köchel* est une suite de conférences scientifiques sans personnages et le premier avant-texte de *Ce qui meurt en dernier* est un récit, qui n'offre quasiment jamais de parole rapportée. Ainsi, le chemin que l'on pourra suivre est celui de l'apparition de la parole des personnages et des résistances à la forme dialoguée et à une forme réaliste de théâtre en même temps que de la naissance d'une théâtralité possible au contact de la scène concrète du metteur en scène Denis Marleau auquel il confie ses textes.

Etienne Lepage qui est à l'autre bout de notre chronologie, étant l'auteur le plus jeune de notre corpus, nous a, lui aussi, essentiellement confié des versions tapuscrites de ses pièces. Mais pour ce jeune auteur dont les processus d'écriture sont plus courts dans le temps et se construisent totalement en dialogue avec d'autres collaborateurs artistiques, la notion de brouillon manuscrit ne semble pas essentielle. Il s'agit plutôt pour lui de livrer des textes-matériaux aux metteurs en scène avec lesquels il collabore pour les retravailler ensuite, et en particulier les ordonner au contact du plateau.

En revanche, ses dossiers génétiques – et c'est pour cela notamment qu'il a toute sa place dans notre corpus malgré son jeune âge – donnent à lire de nouveaux types de

⁴⁴⁰ *Ibidem*, p. 270.

documents qui entrent dans les processus d'écriture, au premier rang desquels des échanges de courriels avec les différents actants de la création du texte.

Pour François Godin, dont nous avons un seul dossier génétique, celui de la pièce *Louisiane Nord*, les documents sont essentiellement des tapuscrits, excepté un cahier manuscrit qui laisse toute sa place à la création d'une langue singulière, langue qui devient l'objet central de la pièce. Et contrairement aux deux auteurs cités précédemment, on trouve dans ses documents de travail de nombreux moments de bilans autoréflexifs sur l'écriture en train de se faire et des plans d'écriture qui rendent compte d'une « écriture à programme », du moins dans un premier temps, puisque, par la suite, Godin choisit plutôt une « écriture à processus⁴⁴¹ » qui lui permet de donner toute son ampleur à la langue des personnages :

8 juillet- la toile se tisse

[...]

Méthode de travail : ce que je veux « placer » de toute manière (i.e ce qui est déjà présent, ce qui a déjà une « exigence »), l'écrire...lui donner une première forme. Tiens, je devrais faire ça la semaine prochaine (du 13 au 17 juillet). Faire la première version (ce pourrait n'être qu'un long monologue intérieur, parfois, de certaines situations que j'ai déjà imaginées. Mettre « en banque », dans un cahier à part – et non pas dans le gros cartable.

Ensuite : 20-24 juillet, restructuration générale, en fonction de qui a été rédigé.

27-31 juillet : écriture de scènes manquantes, pour qu'à la fin juillet, j'ai non pas quelque chose de fini, mais un dessin global.⁴⁴²

Larry Tremblay et Daniel Danis, quant à eux, nous ont confié des dossiers génétiques très riches qui rendent compte de processus d'écriture longs dans lesquels les métamorphoses de la voix de l'auteur et des personnages sont spectaculaires et explicites.

Le dossier génétique du *Ventriloque* de Larry Tremblay (dans lequel on trouve pêle-mêle un cahier manuscrit, la vidéo d'une conférence et d'un atelier de jeu et des versions tapuscrites de la pièce dont les titres changent au gré des années qui passent) exhibe le corps de l'auteur-acteur comme point d'origine de l'écriture et permet donc de suivre la naissance progressive d'une parole des personnages dont l'ancrage est essentiellement physique. Le dossier génétique *d'Abraham Lincoln va au théâtre* est constitué, quant à lui, d'une suite de tapuscrits (à la machine d'abord, à l'ordinateur ensuite) à travers lesquels on peut suivre les

⁴⁴¹ L'opposition entre « écriture à programme » et « écriture à processus » a été mise à jour par Louis Hay dans son article « Nouvelles notes de critique génétique, la troisième dimension de la littérature » (*Texte*, 5-6, 1986-1987, p. 313-328.) dans lequel il définit l'écriture à programme comme un « type d'écriture qui obéit à un programme préétabli et dont l'élaboration parcourt plusieurs états génétiques (notes documentaires, plans, listes, esquisses, brouillons) » et l'écriture à processus comme un « type d'écriture sans phase préparatoire, sans plan, toujours déjà textualisant ».

⁴⁴² *Idem*.

différentes couches d'écriture du personnage qui sont autant d'ajouts intertextuels ou métathéâtraux au squelette de départ.

Daniel Danis, avec le dossier génétique de la pièce *e [un roman-dit]* nous a confié sans doute le dossier génétique le plus riche et le plus complet de notre corpus puisqu'il contient des notes manuscrites, des dessins, des articles de journaux, des échanges avec sa femme, son éditeur, le metteur en scène de la pièce, l'acteur imaginé pour le rôle principal et une suite de versions manuscrites et tapuscrites de la pièce qui rendent compte d'un processus long de démultiplication pharaonique des personnages. Dans ce dossier, une grande place est aussi accordée aux moments de doute dans lesquels Danis se confie parfois à lui-même ou à d'autres et qui permettent de suivre la voix personnelle de l'auteur et son rapport complexe aux personnages.

Nous avons choisi, lorsque nous citons des extraits de dossiers génétiques, et en particulier des feuillets manuscrits, d'adopter une transcription diplomatique. Ce type de transcription qui rend le document d'origine le plus lisible possible pour le lecteur cherche à rendre compte, avec les outils simples du traitement de texte, des événements qui peuvent avoir lieu dans le manuscrit (corrections, réécritures). Cette transcription diplomatique peut parfois donner la fausse impression de documents finis déjà édités. Il faut donc bien imaginer que derrière chaque transcription, il y a un travail d'enquête dans les graphies d'auteurs qui sont plus ou moins lisibles. Ainsi, l'écriture de François Godin est le plus souvent indéchiffrable et tous ses tapuscrits nous ont été d'une grande aide, quand l'écriture de Larry Tremblay ou celle de Normand Chaurette, se prêtent, elles, plus facilement à la lecture. Lorsque le manuscrit lui-même offre un intérêt pour le lecteur, nous l'avons reproduit dans le corps du texte. Par ailleurs, nous proposons plusieurs extraits de dossiers génétiques dans les annexes qui, à la fois, montrent la diversité des documents et illustrent les pratiques d'écriture du personnage commentées dans ce chapitre.

À ces dossiers génétiques déjà extrêmement riches, il faut ajouter les entrevues que nous avons réalisées avec les auteurs (ces entrevues sont retranscrites dans les annexes) qui proposent une parole directe des auteurs sur leurs œuvres et leurs processus de création, en même temps que la construction certaine d'une figure auctoriale particulière. Car, à travers ce travail génétique qui se concentre sur l'écriture des personnages, c'est bien le paysage de l'écriture dramatique contemporaine québécoise et en particulier la place qu'occupe l'auteur dans les processus de création qui apparaît.

D'ailleurs, à la tentation d'opérer une typologie des dramaturges en rapport avec leur pratique d'écriture du personnage qui pourrait prendre appui sur des typologies d'auteurs

dramatiques déjà existantes, comme celle proposée par Marie Bernanoce⁴⁴³, nous avons préféré une analyse des dossiers génétiques dans leur chronologie complète en questionnant quel pôle de l'écriture dramatique est mis en jeu par les auteurs de notre corpus dans leur rapport aux personnages et qui fait que leur écriture échappe au modèle du réalisme psychologique.

2. Les spécificités du contexte québécois d'écriture: visages et socialité de l'auteur dramatique

La vision " génétique " du texte lui rend un sujet écrivant. Sa présence, que le manuscrit manifeste, permet de penser différemment le rapport de l'auteur à l'œuvre, rapport devenu comme une aporie de la réflexion critique. [...] Les manuscrits semblent bien montrer que les pratiques d'écriture se distribuent selon une typologie des auteurs et non sur le parcours d'une histoire, qu'elle soit littéraire ou sociale. Ainsi se trouve confortée l'hypothèse d'un pôle individuel de l'écriture, opposé dans une relation dialectique à son pôle social. C'est dans ce champ que peuvent s'observer les transformations créatrices de sens et de formes dont la

⁴⁴³ « Cette typologie se concentrera sur les différents modes de relation concrète des écrivains de théâtre avec la scène. Pour définir les types d'écrivains dramatiques, on peut ainsi partir de deux cas extrêmes : l'écrivain solitaire, sans contact particulier avec la scène, si ce n'est comme spectateur, mais pas nécessairement. Citons Claudel avant qu'il ne travaille avec Barrault ; le metteur en scène qui écrit sur scène, sans écriture publiée, avec une part importante laissée à l'improvisation ou au travail de ses comédiens. Ce fut le cas de bien des créations collectives des années 1970, ainsi de celles d'Ariane Mnouchkine. Entre ces deux types d'écriture viennent se loger de nombreuses variantes : l'écrivain de commande, celui qui écrit pour des comédiens professionnels ou amateurs : c'est le cas des résidences d'écriture pour des jeunes auteurs comme celle de Michel Azama pour *Voyage vers le centre* ou Françoise Du Chaxel pour nombre de ses pièces, elle qui est coutumière du fait ; l'écrivain-comédien : ils sont nombreux à l'époque contemporaine, ainsi Serge Valetti, Stéphane Jaubertie ou Bernard Chartreux ; certains même jouent dans leurs propres pièces, ainsi Yasmina Reza. Leur pratique du plateau influence nécessairement leur écriture, et inversement ; l'écrivain de théâtre qui écrit seul sur une scène, dans une forme de fétichisme du plateau, ainsi de Nasser Djémaï ; « l'écrivain scénique », qui travaille en compagnonnage avec un metteur en scène ou des comédiens. Ce fut le cas des couples célèbres Giraudoux/Jouvet, Claudel/Barrault, Beckett/Blin, suivis par Koltès/Chereau, Tremblay/Brassard, Lagarce/Berreuer, etc. ; le créateur scénique, qui « écrit » seul ou en équipe du matériau scénique qui peut aller jusqu'à ne comporter aucun texte, constitué d'un travail sur les lumières, la scénographie, les tableaux, le jeu, etc. C'est un terrain particulièrement exploré par l'interdisciplinarité scénique mêlant théâtre et danse, cirque, musique, vidéo, théâtre d'objets, etc. ; l'écrivain-metteur en scène de ses textes: ce cas de figure est aujourd'hui très fréquent, de Valère Novarina à Enzo Corman, en passant par Joël Jouanneau. À l'intérieur de cette catégorie, il y a celui qui écrit avec ses acteurs, donc qui prend en compte une part d'improvisations venues d'eux et/ou ce que ses acteurs peuvent apporter aux personnages, à la fable, à l'action. On pourrait citer Wajdi Mouawad ou encore Joël Pommerat Ce dernier va même jusqu'à revendiquer pour l'écriture dramatique contemporaine la nécessité d'un travail totalement conjoint d'écriture et de mise en scène, comme il l'explique dans son texte *Théâtres en présence*, refusant la distinction entre écriture et mise en scène. » (in Marie BERNANOCE, « L'écriture au risque de la théâtralité : les différentes approches de l'atelier d'écriture théâtrale », *Recherches & Travaux*, 73 | 2008, <http://recherchestravaux.revues.org/index335.html> . Consulté le 03 décembre 2012.)

critique ne perçoit d'ordinaire que les effets extérieurs.⁴⁴⁴

2.1 Le Centre d'Essai des Auteurs Dramatiques à Montréal : des alternatives à la solitude de l'auteur dramatique

Le choix d'un corpus uniquement québécois repose sur l'idée que l'auteur dramatique a une place particulière au Québec et que le contexte de production dans lequel il s'inscrit est propice à une plongée dans les pratiques d'écriture du personnage et au questionnement de la voix de l'auteur dramatique. C'est ce que nous aimerions développer ici. En effet, plusieurs dispositifs et institutions construisent au Québec la possibilité d'une socialité de l'auteur dramatique et donc celle d'un véritable dialogue de ce dernier avec les autres actants du processus théâtral : acteurs, metteurs en scène et publics. Cette socialité extrait l'auteur de sa solitude d'écriture et le confronte très vite, s'il le souhaite, à une mise en voix concrète de ses textes, ce qui est loin d'être anodin dans le cadre d'un questionnement sur le partage des voix dans les pratiques d'écriture dramatique.

Le lieu privilégié de cette socialité est le Centre d'Essai des Auteurs Dramatiques à Montréal dont le nom dit bien la possibilité pour les auteurs de s'y confronter à des tentatives et à des échecs. Le CEAD existe depuis 1965. Il a été créé par des auteurs de théâtre : Robert Gurik, Jean-Claude Germain, Jacques Duchesne, Roger Dumas, Jean-Pierre Morin, Roger Dumas et Denys Saint-Denis. Les deux axes qui sont privilégiés lors de la fondation du CEAD et qui sont encore centraux aujourd'hui sont celui de la lecture publique de textes inédits qui permet à l'auteur de faire entendre un texte pour la première fois, et celui de la diffusion internationale du théâtre québécois, dans l'espace francophone et au-delà. Ainsi, et c'est assez symbolique pour le noter, c'est au CEAD que le texte des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay a d'abord été lu en 1968.

Au début des années 1980, à cette volonté de découverte s'ajoute une volonté de constituer un patrimoine théâtral québécois et le CEAD publie un *Répertoire* en 1979 avec la *Revue Jeu* (encore appelée à ce moment-là *Les Cahiers du théâtre Jeu*) et en 1982, il crée son centre de documentation, utile encore aujourd'hui pour les acteurs, metteurs en scène, mais aussi les chercheurs universitaires, puisque les auteurs membres y déposent tous leurs textes, même non publiés. D'ailleurs le dépôt régulier de textes au centre de documentation est la condition *sine qua non* de la prise en charge active de la diffusion des textes par les conseillers dramaturgiques, Paul Lefebvre et Elizabeth Bourget, et la conseillère aux projets internationaux, Jessie Mill.

⁴⁴⁴ Louis HAY, «Critiques du manuscrit», *Item*, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=27141>, consulté le 5 mai 2012.

Dans les années 1990, le Centre d'Essai des Auteurs Dramatiques devient simplement le Centre des Auteurs Dramatiques, crée l'Association Québécoise des Auteurs Dramatiques (AQAD) et commence à imaginer, grâce à des levées de fonds, des prix et reconnaissances pour l'écriture dramatique et notamment la Prime à la création pour la relève.

Au début des années 2000, c'est le volet international qui est étoffé avec le Séminaire International de traduction théâtrale en alternance avec la résidence internationale de traduction, ainsi que la résidence internationale d'écriture. Et depuis lors, le conseiller aux projets internationaux fait le lien entre les auteurs membres du CEAD et des demandes qui émaneraient de l'étranger et organise des échanges réguliers, ce qui aboutit très souvent à des traductions et productions étrangères de textes québécois, notamment en Europe (les auteurs du CEAD sont, par exemple, régulièrement invités à postuler à des résidences d'écriture au centre des écritures Wallonie-Bruxelles à Marlemont, ou à participer au festival franco-allemand de Saarbrücken).

Depuis 2007 (le déménagement du Centre dans le Vieux-Montréal), ce sont les activités publiques qui ont été développées et en particulier la *Semaine de la dramaturgie*, devenue *Dramaturgies en Dialogues* qui met en avant, par le biais de lectures publiques, de nouveaux textes québécois et étrangers. Cette manifestation qui a lieu chaque année au mois de septembre est devenu un rendez-vous de découverte de textes théâtraux, notamment de la jeune génération. Elle permet aux auteurs d'entendre leurs textes mis en lecture par un metteur en scène, avec des acteurs professionnels (qui seront souvent les acteurs choisis pour la création du texte). Elle permet aussi aux auteurs de faire connaître leur œuvre au public et à d'éventuels diffuseurs. Pour participer à cette manifestation, il faut envoyer son texte qui est examiné par un comité de lecture composé des conseillers dramaturgiques du CEAD, de comédiens, auteurs et metteurs en scène.

Mais le principal soutien aux auteurs membres du CEAD (il faut avoir soumis un texte accepté par le CEAD pour devenir membre) est l'accompagnement dans l'écriture des textes qu'effectuent les deux conseillers dramaturgiques, Paul Lefebvre et Elizabeth Bourget⁴⁴⁵. Cet accompagnement est varié. Au-delà des conseils dispensés pour faire avancer l'auteur dans l'écriture au cours de rencontres individuelles, le CEAD propose des parrainages d'écriture (un auteur membre plus ancien aide un auteur plus jeune), des ateliers de jeu et de mises en voix (pour entendre le texte dans la bouche d'un acteur et le modifier pour une scène

⁴⁴⁵ L'entrevue que nous avons réalisée avec les conseillers dramaturgiques du CEAD le 14 novembre 2012 est intégralement retranscrite dans les annexes.

concrète) et des ateliers d'écriture (que proposent là encore des auteurs déjà expérimentés à de nouveaux membres) :

Élizabeth Bourget :

Le travail qu'on fait c'est particulier dans la mesure où c'est différent du travail que fait un *dramaturg* au sein d'une production. Nous on travaille avec les auteurs. On est vraiment en amont. On travaille vraiment avec l'auteur en dehors des contraintes de la production. C'est un travail de soutien et de développement. En général, ici au CEAD, on rencontre l'auteur sur un texte qui est déjà assez avancé, pas nécessairement achevé, mais c'est quand même assez rare qu'on aille le rencontrer pour discuter d'un projet. Ça peut arriver, mais c'est l'exception qui confirme la règle. Parfois, c'est un premier jet qui doit être complété. Très souvent, c'est vraiment une première version, qui est à un certain stade d'avancement. Ensuite, il y a autant de recettes que d'auteurs. Mais nous ce qu'on fait, c'est un travail de lecture d'abord, de lecture et de commentaire et de rencontre avec l'auteur. Il y a une première rencontre, ensuite il y en a d'autres selon les besoins du texte et de l'auteur et de sa capacité à retravailler, bien entendu. Ce travail-là va se compléter avec des ateliers avec des acteurs, dans certains cas. Ça peut être simplement quatre heures pour une mise en voix ou un atelier plus long avec un metteur en scène pour vérifier des choses dans le texte et surtout permettre d'entendre le texte. Souvent, des choses se déclenchent à ce moment-là.⁴⁴⁶

Ce qui est intéressant à commenter c'est la façon dont les conseillers dramaturgiques cherchent à accompagner l'accouchement d'un texte – car c'est en ces termes qu'ils en parlent –, sans le calibrer pour une production précise, pour une scène concrète. C'est d'ailleurs ce qui différencie très fortement le travail de conseil dramaturgique mené au CEAD et celui mené par les *lecturing managers* dans le monde anglophone (Canada, États-Unis, Grande-Bretagne).

En effet, c'est parce que le Québec était aux frontières d'un monde anglophone que le CEAD a eu l'idée, dès 1965, de proposer des conseillers dramaturgiques sur le modèle de ce qui se faisait dans le milieu théâtral anglo-saxon et non dans le milieu théâtral français ou francophone. Mais ce qui est important c'est que le modèle du conseiller dramaturgique « à la québécoise » s'est construit dans une toute autre direction que celui du *lecturing manager*, comme l'explique Paul Lefebvre :

On est entourés de la tradition anglo-saxonne qui est très technique. Et en effet, il y a un certain nombre de connaissances qui sont utiles dans le travail, mais moi je vois beaucoup mon travail comme une forme de maïeutique. Il s'agit d'amener l'auteur (c'est l'auteur qui a des réponses sur son texte) à regarder son texte autrement, à le penser autrement, à lui poser des questions. [...] Il s'agit donc très souvent d'amener l'autre à regarder son texte. C'est donc beaucoup un travail de soutien, d'accompagnement. Il n'y a pas ici l'idée de « pièce bien faite » qui est encore très forte dans le monde anglo-saxon. On n'a pas de recettes. À partir du moment où une pièce peut suivre certaines formes connues, on va l'aider. Mais très souvent, étant donné notre dramaturgie, il s'agit vraiment d'accompagner l'auteur dans la définition de ses propres codes afin qu'il trouve l'efficacité dramatique de

⁴⁴⁶ Entrevue réalisée avec les conseillers dramaturgiques du CEAD, 14 novembre 2012, Montréal.

son propre imaginaire. [...] Le développement dramaturgique aux Etats-Unis et au Canada anglais est souvent lié aux productions et, je dirais, à une pensée de marché.⁴⁴⁷

Paul Lefebvre insiste ici sur l'idée qu'il n'existe pas dans la dramaturgie québécoise de modèle d'écriture assez fort pour que les auteurs aient à s'y conformer. Il s'agit à chaque nouveau texte d'inventer une forme, qui ne cherche pas l'efficacité scénique, comme c'est le souvent le cas dans le contexte anglo-saxon. Ainsi, nous aurons à questionner dans l'analyse des dossiers génétiques l'invention pour chaque texte d'une forme propre qui n'est pas conditionnée par une scène concrète, même si l'écriture se nourrit d'allers-retours avec la scène, en particulier dans le dialogue entre les auteurs et les metteurs en scène. Mais l'on peut se demander si malgré tout, les conseillers dramaturgiques du CEAD, qui ont connu plusieurs décennies d'écriture théâtrale au Québec, peuvent identifier des particularités de l'écriture, en particulier de l'écriture du personnage :

Paul Lefebvre :

Le personnage c'est un acte de langage et au Québec ça se double d'un acte de langue. [...]

À cause d'influences vraiment indirectes, le corps, à partir du moment où l'on commence à avoir une façon de jouer ici qui n'appartient qu'à nous, avec l'isolement géographique, entre dans un type de jeu très énergique. Et ça a de l'influence sur le travail des auteurs. La question du corps dans le théâtre québécois a toujours été centrale. La libération du verbe, à la fin des années 60, s'est aussi accompagnée d'une forme de libération du corps en scène, une certaine façon qui pouvait s'accompagner du geste et de la parole. Bien sûr, dans tout le théâtre des années 80, on a développé le corps comme une image, ce qui est aussi inséparable de la nouvelle danse au Québec. Tout cela fait que les auteurs, ici particulièrement, ont conscience que les acteurs ont un corps et que le corps a quelque chose à faire et à être en scène. C'est une des données inconscientes de la dramaturgie québécoise.⁴⁴⁸

Ainsi, l'écriture dramatique québécoise se construirait à la fois sur une « surconscience linguistique ⁴⁴⁹ » qu'a très bien théorisée Lise Gauvin dans son ouvrage *Langagement* et dont Paul Lefebvre détourne ici la citation « Écrire devient un acte de langage ⁴⁵⁰ » pour parler du personnage, et une forme de surconscience corporelle, due au développement d'un jeu d'acteur singulier sur le territoire hybride du Québec qui est un type de jeu très physique. Ainsi langue et corps seraient au centre d'une écriture québécoise du personnage véritablement singulière et c'est pourquoi c'est notamment autour de ces deux pôles d'écriture que nous analyserons les pratiques des auteurs de notre corpus.

⁴⁴⁷ *Idem.*

⁴⁴⁸ *Idem.*

⁴⁴⁹ Lise GAUVIN, *Langagement*, Montréal, Boréal, 1999, p. 8.

⁴⁵⁰ *Idem.*

De plus, au CEAD, les conseillers dramaturgiques donnent encore beaucoup d'importance à l'écriture du personnage qui est le lieu, selon eux, d'un positionnement de l'auteur par rapport aux autres actants du processus dramatique, puisque l'idée de la didascalie comme lieu d'expression d'une voix de l'auteur dramatique est dépassée :

Elizabeth Bourget : On sait maintenant que l'auteur, s'il veut que quelque chose advienne sur scène, il ne faut surtout pas que ce soit dans les didascalies, mais il faut que ce soit dans la parole des personnages.⁴⁵¹

L'enjeu devient alors – et c'est là tout l'objet de notre questionnement du partage des voix dans l'écriture – le lien entre l'auteur et son personnage et l'autonomisation progressive et nécessaire de la créature par rapport à son créateur, enjeu dramaturgique de poids, car comme le dit Élizabeth Bourget : « Quand on pose des personnages sur scène, ils ne doivent pas être trop à la remorque de l'auteur. Il faut qu'ils aient leur vie autonome.⁴⁵² ».

Enfin, si les conseillers dramaturgiques insistent sur le personnage comme lieu d'expression de l'auteur, c'est qu'ils ont à cœur d'offrir justement aux auteurs membres du CEAD des espaces multiples pour faire entendre leur voix personnelle, pour faire comprendre leur travail. Ainsi, ces dernières années, aux rendez-vous individuels, aux rencontres de lectures publiques, aux ateliers de jeu et aux parrainages, s'est ajoutée une nouvelle modalité de la parole de l'auteur dramatique, en lien avec les moyens de communication actuels, le « blogue⁴⁵³ du CEAD » qui propose à des auteurs de donner à lire des billets d'humeur, des réflexions sur l'actualité et des entrées dans la fabrique de leurs textes.

Parmi les auteurs de notre corpus, Étienne Lepage et François Godin se sont prêtés au jeu et si Lepage a écrit quatre billets sur les rapports de l'art, de la réception et de la politique, Godin a profité de cette tribune pour expliquer son rapport à ses archives, à la publication de son travail d'écriture et en particulier sa réticence à mettre à jour des processus qui lui échappent et qu'il veut conserver dans l'intimité :

Le blogue du CEAD se veut vitrine sur le travail d'écriture d'un auteur. Qu'y a-t-il à voir ? Que veut-on savoir de l'auteur et de ses pratiques d'écriture ? [...] L'exposition est un leurre. Il est du plus haut comique de croire que laisser voir, depuis la rue, quelques pièces d'un intérieur bourgeois aurait comme pouvoir d'empêcher que s'y joue quelque drame de nature à faire jubiler un Chabrol. La demeure gardera ses secrets. On se saura rien de sa moralité ou de son immoralité. Il est un seuil que ne peut pénétrer le regard.

L'auteur gardera ses secrets. On se saura rien de son travail obscur. Comment donc

⁴⁵¹ Entrevue réalisée avec les conseillers dramaturgiques du CEAD, 14 novembre 2012, Montréal.

⁴⁵² *Idem.*

⁴⁵³ L'orthographe française est « blog » et l'orthographe québécoise « blogue ». Ainsi, lorsque nous parlerons d'un contexte québécois, nous emploierons « blogue » et lorsque nous parlerons d'un contexte français ou européen, nous emploierons « blog ».

naissent les textes ? L'auteur, le premier, se le demande. Il le sait un peu... Il le sait si peu, qu'en définitive, il est bien près d'admettre qu'il n'en sait rien. [...] Tout le monde aimerait cependant l'entendre révéler le secret de son alchimie. Tous ont le droit de s'en enquérir, car ce qu'il invente avec sa muse concerne tout un chacun. En cela, suivant une analogie elle aussi assez approximative, l'écrivain est un peu comme une de ces reines de jadis, contraintes d'enfanter sous les yeux des courtisans du fait même que leur rejeton appartenait à l'État. [...] Dans le premier texte de fiction que j'ai écrit, un personnage disait ne pas vouloir évoquer certains souvenirs qui lui étaient chers, comme par crainte de les abîmer : dire seulement ce qu'il avait vécu aurait été comme marcher dans des étendues de neige immaculées, y fourrer partout les traces de ses pas, fouler leur beauté. Au mot souvenir, je pourrais substituer ici celui d'écriture. Car, invité à «marcher dans mon écriture», toujours je serai habité d'une double crainte, tant de n'y rien voir que d'en abîmer une part qui m'échappe. N'empêche : ce fut un plaisir de soulever un pan de rideau sur mon atelier d'écrivain. Il est temps de le rabaisser : c'était mon quatrième et dernier billet. Retour à mes alambics. Je referme la porte du studio où, seul, je retravaille mes mix. Merci de m'avoir lu.⁴⁵⁴

Ce billet montre le rapport paradoxal qu'entretient Godin avec la publication de ses pratiques d'écriture. S'il pense ne pas être le mieux placé pour expliquer ce qui se passe dans son écriture, il y a surtout la volonté chez lui de conserver une part de mystère sur ses processus de création. En même temps, il a conscience du fait qu'écrire est un acte nécessairement public et la fin du billet prouve aussi le plaisir qu'il peut avoir à s'exprimer sur son travail.

C'est ce positionnement des auteurs de notre corpus par rapport à la création et à l'espace public que nous allons interroger en comparant d'abord les figures auctoriales que construisent Normand Chaurette et Larry Tremblay qui ont commencé à écrire dans les années 1980 (période de renaissance de l'écriture dramatique solitaire après la vague des créations collectives). Puis nous verrons qu'Étienne LePage est le représentant d'une nouvelle génération d'auteurs, formée à l'École nationale de théâtre du Canada, qui a un tout autre rapport à ses collaborateurs artistiques et à l'espace public de manière générale, dans le cadre d'une écriture qui est profondément dialogique.

2.2 Figures auctoriales et positionnements publics divers : la génération de Normand Chaurette et Larry Tremblay

Comme nous l'avons vu, depuis les années 1980, le théâtre québécois met en scène une multitude de figures de créateurs et même d'écrivains qui, par réflexivité, permettent aux auteurs d'être présents comme sujets écrivains à l'intérieur de leur texte. Or, cette autoreprésentation dans les œuvres ne s'accompagne pas obligatoirement d'un

⁴⁵⁴ François GODIN, « Qu'y a-t-il à voir ? », *Blogue du CEAD*, 13 octobre 2011, <http://www.cead.qc.ca/blogue/?p=554>, consulté le 13 septembre 2013.

positionnement des auteurs sur la scène publique. Normand Chaurette et Larry Tremblay, pourtant issus de la même génération d'auteurs, adoptent des postures différentes dans la construction de leur identité auctoriale, à la fois dans les œuvres et dans les archives dont nous disposons.

Normand Chaurette, tout d'abord, ne cesse de désigner sa pratique d'écrivain dans ses œuvres, depuis *Provincetown Playhouse* en 1982, qui mettait en scène un double de l'auteur, lui-même encore dédoublé dans deux temporalités, comme pour démultiplier le rite d'écriture dramatique à l'infini, jusqu'au *Petit Köchel* en 2000 dans lequel les personnages ne sont que des actrices répétant un texte théâtral dont la source est à jamais perdue. Pourtant, si Chaurette propose une œuvre résolument métathéâtrale et autoréflexive, il érige en principe une absence quasi-totale de positionnement sur la scène publique. Il n'y a pas de mise en scène médiatique pour Chaurette qui adopte une posture similaire à celle de Réjean Ducharme.

Dans un courriel qu'il nous a adressé pour décliner une proposition d'entrevue, il expliquait qu'il ne voulait pas surimposer sa subjectivité à son œuvre, une subjectivité mouvante. Il s'agit donc pour lui de laisser l'œuvre aux mains des universitaires dont la subjectivité lui semble tout aussi légitime que la sienne, qui, dit-il, se trouve prise dans les méandres d'une création dont le processus peut être aléatoire ou extrêmement autobiographique :

Je suis touché de l'attention que vous portez à mon travail, et j'ai pour le vôtre un immense respect. C'est moins pour une question d'intimité que pour des raisons de rigueur intellectuelle que je préfère ne pas parler en entrevue de mon travail, car la création est pour moi un processus infiniment confus, résolument autobiographique et assujéti à des caprices du hasard, souvent anecdotiques, et je dois me méfier de mon propre point de vue là-dessus. J'ai trop souvent reconnu dans des travaux universitaires des propos purement subjectifs que je n'aurais pas dits la veille ou le lendemain, une sorte de verbiage dû à la pudeur ou à la tentation de ne pas vouloir retourner dans les vraies épreuves qui voient naître des personnages. Je préfère mille fois la subjectivité d'une exégète à la mienne, et il est temps, trente ans après la création de mes premières pièces, de les laisser vivre par ceux qui les reçoivent aujourd'hui plutôt que par des impressions auxquelles on voudrait ajouter foi sous prétexte que c'est l'auteur qui les énonce. Dieu sait que ceux qui ont joué et critiqué mes pièces les connaissent bien mieux que moi ; l'écriture, c'est comme la vie : on voit chez les autres ce qu'on n'est pas capable de voir en soi-même.⁴⁵⁵

Chaurette dépose régulièrement des archives de son travail dramaturgique aux Archives Nationales du Canada à Ottawa. Il s'agit alors pour lui de permettre aux chercheurs de travailler tout en ne leur donnant pas accès à ses propres commentaires sur l'écriture, et en proposant des documents qu'il a choisi de rendre publics: liberté du chercheur donc, mais

⁴⁵⁵ Courriel de Normand Chaurette, transmis par Dominique Poirier de l'Agence Goodwin, 13 avril 2011.

liberté contrôlée en amont par le choix des documents qu'il laisse aux archives. En choisissant les documents qu'il dépose aux Archives, il construit une mémoire de son travail d'écriture et donc une image de lui qui est aussi une forme de sacralisation de sa création dramatique. Ainsi, Chaurette nous dit quelque chose sur les pouvoirs démiurgiques de la fiction et sur l'impossibilité de remonter à un texte-source ou d'entrer totalement dans le processus de création d'un auteur qui relève de l'arbitraire et de l'intime. Le dialogue se passe plutôt pour lui avec les équipes de production de ses pièces et en particulier avec son interlocuteur privilégié, son metteur en scène désormais attitré, Denis Marleau.

Larry Tremblay, lui aussi, propose une dramaturgie profondément autoréflexive. De fait, la multiplicité de voix dont la source est incertaine dans *Le Ventriloque* conduit le lecteur-spectateur vers la seule voix identifiable, implicite, mais omniprésente et omnipotente, celle du dramaturge, qui apparaît en filigrane derrière chaque figure, en particulier les figures d'écrivain, présentes partout dans la dramaturgie de Tremblay. Le ventriloque derrière chaque personnage-poupée demeure l'auteur Tremblay qui s'amuse à exhiber sa toute-puissance en empêchant le lecteur-spectateur de comprendre d'où proviennent les mots qu'il lit ou entend. La voix poétique, celle de l'auteur, dont on « lit » la façon de parler et dont on « entend » le rythme demeure présente dans les traces qu'elle laisse d'un souffle disparu. Le problème de la voix dépasse celui de l'identité des personnages et au milieu de l'aléatoire créé par une abondance de ventriloques-poupées, le lecteur remonte aux sources de la parole poétique, au lieu de l'énonciation, à l'émergence de l'écriture sans cesse désignée comme seule mère possible de toutes les paroles déléguées.

Or Tremblay s'est beaucoup intéressé à l'étude de son propre processus de création et depuis quelques années il a établi avec Yves Jubinville, professeur à l'UQÀM, un protocole d'entente pour l'étude de ses archives personnelles. La relation de confiance établie entre les deux hommes permet au chercheur d'avoir accès à tous les documents de travail qu'il souhaite et à l'auteur, dans le cadre d'un dialogue riche, de se replonger dans les processus de création et de redécouvrir parfois des pièces inachevées, des thématiques non approfondies qu'il peut alors interroger et retravailler. Ce dialogue dans le présent autour de l'archivage des processus d'écriture propose un nouveau modèle de dialogue immédiat entre le monde des praticiens et celui des universitaires. Cette abolition de frontières consiste à faire se rejoindre recherche artistique et recherche universitaire dans des questionnements partagés et féconds.

N'y a-t-il pas là aussi la construction d'une nouvelle figure d'auteur ouverte à la fois à la recherche universitaire et au plateau, capable de réutiliser des documents de travail passés et de réécrire au fil des répétitions d'une pièce comme Tremblay peut le faire dans son travail

avec le metteur en scène Claude Poissant ou dernièrement avec la metteuse en scène Martine Beaulne ? Mais n'y a-t-il pas alors là le risque, toujours à mesurer, de produire une parole universitaire dépendante d'un dialogue avec l'auteur en oubliant l'œuvre qui circule, pour toujours détachée de son géniteur ?

Tout le monde doit donc se repositionner aujourd'hui dans un champ théâtral où les processus ont pris le pas sur le résultat, et où la recherche universitaire en études théâtrales propose des liens accrus avec les auteurs qui, eux-mêmes, ont ouvert de nouveaux dialogues avec une scène qui se construit sur la multiplicité de collaborateurs. Comme le disait Marie-Christine Autant-Mathieu dès 1995 dans son ouvrage *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique* : « présence du sujet écrivant, conditions d'émergence du texte et de sa constitution, rapport de l'œuvre au monde : telles sont les trois constantes de la recherche⁴⁵⁶ ».

Ainsi, même si Chaurette et Tremblay ne construisent pas la même *persona* publique, ils disent tous deux une forme de puissance démiurgique de l'auteur dramatique et interroge la source réelle de la voix dans le cadre d'une création. Leurs personnages, multidimensionnels, profondément littéraires et autoréflexifs n'ont d'existence que dans le cadre d'un monde clos, celui de la fiction et sont coupés d'une représentation du réel. Ils interrogent sans fin les figures de l'un et du multiple, qui sont précisément le cœur de l'activité du dramaturge, comme le définit Jean-Pierre Klein :

N'oublions pas que l'origine occidentale du théâtre est la mise en plusieurs bouches des mythes d'une culture dont nous sommes issus. Tout monolithisme est antithéâtral et même le monologue est plurivocal dans une seule bouche. [...] *Écrire ses multiples*. Écrire pour le théâtre permet de vivre et d'expérimenter l'expérience suivante dont je rendrai compte de façon littéraire : comme si, à l'intérieur de moi, il y en avait plusieurs qui coexistent souvent, qui parfois se relaient, entrent en interaction, en conflit, se construisent à chaque tour une identité mouvante. [...] Mais il y a plus : mes multiples se confrontent aux multiples du monde. L'écriture théâtrale c'est réunir tout cela en une forme qui n'unifierait pas mais qui engloberait et montrerait à voir à entendre à goûter à sentir toutes ces différences : Différences de moi, différences en moi en relation avec les mondes changeants d'un univers qui n'en finirait pas de se constituer et de se déconstruire.⁴⁵⁷

Or, si l'auteur dramatique peut interroger, dans ses œuvres, de manière autoréflexive, sa propre multiplicité, il doit justement, et ce, depuis l'avènement du metteur en scène jusqu'aux scènes contemporaines multidisciplinaires, négocier avec ses nouveaux *alter-ego*, les collaborateurs multiples qui vont faire évoluer le texte :

⁴⁵⁶ Marie-Christine AUTANT-MATHIEU (dir.), *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, CNRS Éditions, 1995, p. 12.

⁴⁵⁷ Jean-Pierre KLEIN (dir.), *Cet étrange désir d'écrire du théâtre*, Colloque des Écrivains Associés du Théâtre, Paris, Éditions de l'Amandier, 2007, p. 20-21.

Le « comment » vise plutôt la relation de l'écrivain avec « les autres » : non seulement les personnages vivants qui l'entourent (proches, pairs, éditeurs, critiques, lecteurs), mais aussi avec les morts qui l'ont précédé (ces grands écrivains qui forment la tradition dont on se nourrit ou qu'on cherche à dépasser), et même ces êtres imaginaires que sont les images de l'écrivain, les représentations que nous nous en faisons [...]⁴⁵⁸

Si les deux auteurs écrivent encore de manière solitaire, ils entretiennent un dialogue privilégié avec les metteurs en scène qui vont créer leurs textes, Marleau en particulier pour Chaurette et Poissant ou encore Beaulne dernièrement pour Tremblay. Même dans le cadre d'une écriture dramatique et non directement scénique, l'auteur prend position dans un processus de création désormais multiple dans lequel il doit pouvoir naviguer et qui peut être fécond. Mais il doit encore, et c'est cela qui est riche, prendre position également dans le champ littéraire auquel il a longtemps été et est encore rattaché.

Chaurette et Tremblay ont tous deux un rapport fécond au reste de la littérature et si les auteurs dramatiques aujourd'hui, pris dans des dynamiques créatives interdisciplinaires, ont un lien plus distendu au champ littéraire, nos deux dramaturges inscrivent clairement leurs pièces dans un espace transtextuel. Chaurette s'inscrit par exemple dans une filiation littéraire tout au long de son œuvre théâtrale avec Shakespeare, qu'il a abondamment traduit et qui est réellement à la base de l'écriture de plusieurs de ses pièces. On pense bien sûr au texte des *Reines*, publié en 1999, construit comme un hypertexte de compensation puisqu'il met en scène les héroïnes délaissées par Shakespeare dans ses pièces. Et dans les dossiers génétiques de ses œuvres, sont également mentionnées des pièces de Shakespeare qui constituent des intertextes plus ou moins explicites. Pour Tremblay, l'intertextualité est davantage utilisée sur un mode ludique pour mettre en scène un combat entre des corps et des voix et susciter chez le lecteur-spectateur, attentes et surprises.

Mais au-delà de ce champ littéraire dans lequel les dramaturges dont nous parlons s'inscrivent encore volontiers, il s'agit surtout pour eux de trouver leur place dans des processus de création qui impliquent de multiples collaborateurs et dans lesquels le plateau prend une place prépondérante, qui, loin d'être une menace comme on tente parfois de le dire, propose d'autres pratiques et dynamiques d'écriture pour les dramaturges comme le suggère Yves Jubinville :

Notre approche du phénomène vise davantage les rites d'écriture induits par ces techniques, car au-delà de l'image que présente la forme dramatique elle-même, derrière son éclatement et son hybridité, il faut voir que la manière d'écrire, la

⁴⁵⁸ Nathalie HEINICH, *Être écrivain : Création et identité*, Paris, Éditions de la Découverte, 2000, p. 10.

fabrique du texte, a subi des transformations qui prescrivent à l'écrivain une posture et des stratégies différentes. Dans nombre de cas, celles-ci témoignent, à la différence du modèle précédent incarné par les auteurs-acteurs, d'un rapport de plus en plus incertain entre la page et le plateau.⁴⁵⁹

Ainsi, même si Chaurette et Tremblay continuent d'écrire à leur bureau, ils ont des échanges fructueux avec des metteurs en scène devenus des collaborateurs fidèles, ce qui aboutit à des créations de formes théâtrales qui interrogent justement la question du genre théâtral.

Chaurette a été séduit, pour son dernier texte, *Ce qui meurt en dernier*, par un personnage théâtral déjà existant, la Martha Von Geschwitz de Wedekind mais aussi par sa mise en scène particulière faite par Marleau qui mit en scène *Lulu* en 1996 avec dans le rôle de la Geschwitz, l'actrice Christiane Pasquier. Or un lien de travail très fort unit Chaurette et Marleau puisque ce dernier est devenu dès la fin des années 1990 le metteur en scène de toutes les pièces de Chaurette, son partenaire dans l'écriture. De la même façon, l'actrice Christiane Pasquier tient des rôles dans toutes les productions des pièces de Chaurette. Ainsi, ce personnage de Martha est bien un approfondissement de la Geschwitz de Wedekind, mais surtout une écriture en lien avec un plateau déjà existant, la *Lulu* mise en scène par Marleau, et donc une partition pour une actrice en particulier, Pasquier. De la scène à la scène, Chaurette inscrit sa pièce dans un rapport étroit aux scènes de Marleau et à ses collaborateurs et c'est justement ce processus complexe qui accouche d'une dramaturgie qui interroge sans cesse les limites poreuses du récit et du dialogue.

De la même façon, c'est bien le dialogue avec la metteuse en scène Martine Beaulne qui a fait basculer un des derniers textes de Larry Tremblay, *Cantate de guerre*, d'une forme purement poétique à une forme dramatique, comme l'auteur nous le confie dans un entretien datant du 5 mai 2011 :

Quelques années plus tard, j'étais en vacances. Souvent mes débuts de pièce m'arrivent en voyage, en déplacement, en période de rupture. Ça fait partie de mes stratégies d'écrivain. J'étais donc en vacances, au Mexique, sur le bord de la plage. J'avais entrepris d'écrire un long poème sur les mots de la haine. En fait, c'était sans doute relié à mon travail sur *La Hache* et l'impact des mots haineux. Je ne voulais pas écrire du théâtre. Au même moment, j'ai lu *Tchéchénie, déshonneur russe* d'Anna Politkovskaïa et un deuxième livre d'elle sur Poutine. Je lisais ça sur la plage en même temps que j'écrivais. J'aime écrire de la poésie sans angoisse d'œuvre à long terme.

Ces livres m'ont bouleversé. Ça a donné dans ces mots une ampleur que je n'avais pas soupçonnée. Le poème est devenu plus imposant et a généré plus d'images et

⁴⁵⁹ Yves JUBINVILLE, « Portrait de l'auteur dramatique en mutant », *Voix et images*, vol. 34, n° 3, 2009, p. 72.

de force de sorte que je me suis retrouvé avec un texte beaucoup plus long et qui portait en lui une dramaticité. Je ne sais plus pourquoi, je l'ai fait lire à Martine Beaulne qui est metteuse en scène. Martine l'a vu comme du théâtre et à partir de là, on en a fait un atelier. J'ai utilisé cette matière poétique qui était très lyrique pour moi, et chorale aussi, pour en faire un texte dramatique au sens où il y a vraiment une situation dramatique.⁴⁶⁰

Ainsi, l'auteur dramatique aujourd'hui est mouvant, il doit naviguer dans des processus de création scénique complexes, interdisciplinaires, qui mettent en jeu des collaborateurs venus d'horizons très différents. Mais ce mouvement est pour lui aussi une chance sans cesse renouvelée de faire bouger son texte, de lui ouvrir des possibles, notamment de brouillages génériques au milieu desquels récit, poème et dialogue se fondent en une matière à dire qui interroge ce qu'est une fiction dramatique.

Entre la figure qu'ils construisent dans leurs textes, en particulier dans leurs pièces autoréflexives et métathéâtrales, et la souplesse qu'ils doivent désormais avoir avec leurs multiples collaborateurs, *alter egos* divers dans le processus de création, Normand Chaurette et Larry Tremblay ont toujours à inscrire leur place dans le milieu littéraire et théâtral. Ils sont multiples et cette multiplicité est la base d'une dramaturgie toujours plus dynamique qui s'interroge elle-même et qui dit toujours les difficultés de l'entité auctoriale à se définir en même temps qu'elle s'efface. Pour cette génération d'auteurs encore très ancrée dans une pratique solitaire de l'écriture, l'ouverture à des interlocuteurs dans le temps même de l'écriture présente une nouveauté. Ce n'est pas le cas pour une nouvelle génération d'auteurs dramatiques, formée dans le programme d'écriture dramatique de l'École nationale de théâtre du Canada à Montréal dans les années 2000 pour lesquels l'écriture est profondément collaborative.

2.3 L'École nationale dans les années 2000 et le dialogue intégré : l'exemple d'Étienne Lepage

L'École nationale de théâtre du Canada est née en 1960 et le programme d'écriture dramatique a débuté en 1975 sous la direction d'André Pagé, un metteur en scène qui s'occupait aussi de la section francophone en interprétation. Ce programme n'est donc pas récent, mais il semble aujourd'hui qu'il constitue un passage obligé pour une personne qui souhaite écrire du théâtre, car il est de plus en plus difficile d'être reconnu par l'institution sans avoir suivi cette formation, dont les étudiants deviennent directement des membres du CEAD à la sortie de l'école, avec ce que cela peut constituer d'ouvertures possibles à la diffusion, comme nous l'avons vu.

⁴⁶⁰ Entretien réalisé avec Larry Tremblay, 5 mai 2011, Montréal.

Alors que le profil des auteurs dramatiques qui occupaient la scène jusque dans les années 1990 pouvait être varié (Chaurette vient de la littérature, Danis des arts visuels), les auteurs dont les textes sont créés dans les théâtres montréalais, en particulier au Théâtre d'Aujourd'hui et à l'Espace Go qui privilégient les écritures québécoises émergentes, ont souvent suivi le programme de l'École nationale. D'ailleurs, comme l'annonce le site de l'École nationale, 95% des étudiants qui sortent du programme vivent de leur métier d'auteur, un métier souvent multiforme dans le monde artistique décloisonné québécois (auteur dramatique, scénariste, traducteur), une écriture plurielle à laquelle ils sont préparés puisqu'ils ont la possibilité, dans l'École, d'être initiés à d'autres formes d'écriture que l'écriture théâtrale, notamment cinématographique.

Il est vrai que ce programme propose une formation à la fois exigeante et riche qui invite les étudiants à beaucoup écrire, à multiplier les expérimentations de toutes sortes et donc à travailler progressivement leur style pour trouver leur voix propre et singulière. Les étudiants en écriture dramatique sont entourés par des artistes des autres corps de métier (metteurs en scène, comédiens, scénographes), ce qui les forme très vite à une écriture en dialogue avec les autres actants du processus dramatique.

D'ailleurs, dès la première année au cours de laquelle leur sont enseignées les bases de l'écriture dramatique et en particulier l'écriture du personnage, leurs textes sont lus à haute voix. Dès la deuxième année, leurs productions sont utilisées pour des exercices parfois publics dirigés par un metteur en scène professionnel extérieur à l'École et qui mettent en jeu les élèves de toutes les autres sections. Ils sont donc très tôt confrontés à la réalisation concrète de leurs textes et à la prise en compte du langage propre à chaque intervenant du processus artistique. De plus, ils sont suivis à partir de la deuxième année par l'un de leurs pairs, un auteur déjà expérimenté qui les accompagne dans l'écriture de leur texte et qui a été choisi pour une « affinité avec l'univers de l'étudiant⁴⁶¹ », comme le précise là encore le site de l'École nationale. Et d'ailleurs c'est ce tuteur, devenu plutôt un *coach*, c'est-à-dire un interlocuteur pour l'auteur, qui conseille l'étudiant dans sa dernière année consacrée à l'écriture d'une pièce qui sera créée l'année suivante par les étudiants finissant leur formation en interprétation.

Ainsi un auteur comme Étienne Lepage, diplômé de l'École en 2007, est un pur produit de cette formation pluridisciplinaire qui intègre l'écriture dramatique dans des processus de création aux collaborateurs multiples. De fait, il n'y a chez lui aucune volonté de

⁴⁶¹ <http://ent-nts.ca/fr/formations/detail/ecriture-dramatique/?tab=1>.

mystère sur ses pratiques d'écriture, ni même de sacralisation du rôle de l'auteur dramatique. Il conçoit au contraire l'écriture dramatique comme un dialogue permanent avec des regards extérieurs, capables de débloquent parfois les nœuds d'un projet et de permettre à l'auteur de sortir de ses chemins habituels pour le conduire vers un inconnu fécond. Il utilise donc pleinement les opportunités que lui offre le CEAD de rendre ses textes publics, d'être accompagné par les conseillers dramaturgiques, et l'utilisation d'un *coach* d'écriture initiée à l'École est pour lui une des modalités nécessaires à l'écriture :

De toutes les façons, j'ai toujours du *feedback*. Je peux par exemple faire lire mes textes par les conseillers dramaturgiques du CEAD. Quand tu travailles tout seul, tu passes beaucoup d'heures sur des niaiseries. Il n'y a pas de gêne à demander des conseils.

Quand j'écrivais *Histoire pour faire des cauchemars*, mon *coach* Louis-Dominique Lavigne m'a dit de réécrire en ayant lu tout un recueil de Jacques Prévert et en écrivant comme lui. C'est une idée oulipienne qui n'a rien à voir avec mes pratiques. Mais si tu es capable d'être ouvert sur ce genre d'idées, c'est super. [...] Ce genre de proposition, c'est difficile d'y croire parce que ça paraît mécanique. Sauf que souvent, quand tu fais l'archéologie de ton travail sur une pièce, tu retrouves des étapes comme celle-là, des contraintes que tu t'es fixées. [...] Mais tu ne peux pas juste te mettre des contraintes, il faut habiter ces contraintes. On n'est pas juste des ordinateurs. Chacun a une responsabilité par rapport au lecteur-spectateur. Seulement, il ne faut pas refuser une suggestion pour refuser, ou par peur de se perdre. [...] Il faut désacraliser l'écriture.⁴⁶²

C'est pourquoi les dossiers génétiques de ses textes se présentent en grande partie sous la forme d'un dialogue avec des collaborateurs autour de la création du texte, en particulier avec les metteurs en scène. L'intimité de l'écriture peut alors se muer parfois en un dialogue public. C'est le cas par exemple pour le choix du titre de la pièce *Rouge Gueule* qu'il a rendu totalement participatif. En effet, il a permis à plusieurs de ses proches, amis, famille, dans le milieu théâtral ou non, de donner leur avis sur un titre qu'il avait choisi.

Le fichier *Word* qui retranscrit ce sondage met au jour une forme dialogique très concrète de l'écriture dramatique puisqu'Étienne Lepage retranscrit les retours qu'il a pu avoir et présente cette retranscription sous une forme quasiment théâtrale qui transforme ses interlocuteurs en personnages (leur nom, surligné et suivi de leur âge et de leur profession précède la retranscription de leur prise de parole sans guillemets) de l'histoire de l'écriture du texte. La forme dialogique de l'énonciation génétique rejoint alors celle de l'objet final, le texte théâtral dialogué, et crée une continuité énonciative entre le processus d'écriture et l'objet fini :

Une pièce de théâtre qui s'appellerait Pep-Talk, sans savoir de quoi il est question, comment ça sonne dans votre oreille ?

⁴⁶² Entrevue réalisée avec Étienne Lepage, Montréal, 18 avril 2012.

LES RÉPONSES :

Félix Lepage (32 ans, designer):

Robert Cash : motivateur !

Énergo-verbo...

dynamique mais un peu à côté de la track ou trop vague, généralisateur
semble orienter vers une comédie

René Gingras (autour de 50 ans, auteur) :

Ironique.

Marie-Ève Trudel (autour de 27, comédienne) :

moi j'aime.

les consonnes sont fortes, j'aime bien aussi l'idée de deux mots très courts, qui peuvent sonner comme des onomatopées. C'est dynamique, peut-être un peu arrogant aussi. Et évidemment, le titre en lui-même est très évocateur: il me laisse imaginer plein de choses, MAIS JE NE TE DIS PAS QUOI!

Geneviève Alarie (autour de 34, comédienne) :

Hmmmm sans savoir de quoi il est question, mais connaissant vaguement ton univers pour m'y être frotté, je dirais que ce doit être un peu cynique.... Le titre m'interpelle, et me donnerait envie de jouer dedans (!) ou de voir le show...

Éliane Labbé (30 ans, psycho-éducatrice) :

Un genre de Motivation Guy, qui fait des speechs du style preacher, très populaire aux USA, tsé le genre de gars que RBO niaissait avec le sketch du motivateur?

"Je sus kekun! Je sus kekun!"

Tu vois?

Pier-Luc Lasalle (26 ans, auteur) :

Motivation, début de journée chez Wal-Mart, coach d'une équipe de hockey qui perd, mais qui va finir par gagner...

Contraire de dépression, morosité.

On sent une faille quand même. Si on a besoin de Pep-Talk, c'est que ça va pas si bien que ça. Sinon c'est envahissant, agressant.

Si c'est ça la question... Sinon, moi j'aime bien ce titre. Je le trouve punché, court, efficace, avec beaucoup de p, de t et de k, ça prend bien la bouche, ça titille l'oreille. Quand on le répète trop souvent, on pense à pepto-bismol, donc, au final, Pep-Talk, ça sonne brûlement d'estomac.

J'espère que ça répond à ta question.

Ce fut très agréable comme petit exercice. Et je suis jaloux de ne pas avoir pensé à ce titre avant.⁴⁶³

L'auteur dramatique n'est donc pas seulement, comme le propose le dramaturge grec Dimitris Dimitriadis, une « non-personne » prête à accueillir temporairement des personnages pour retrouver ensuite le vide qui le constitue. Il est un sujet écrivain, qui, dans le cadre de sa pratique de l'écriture dramatique, doit dialoguer avec ses multiples, qu'ils soient réels ou fictifs. L'auteur multipliant les masques, construisant des êtres fictifs, transforme son écriture en un théâtre où les voix circulent. Ainsi, les dossiers génétiques que nous avons sont

⁴⁶³ *Sur le titre*, tapuscrit, 2008, p. 1-2.

profondément dialogiques et leur forme énonciative est à mettre en regard avec l'objet fini qui en est issu : une pièce dialoguée, qui pourtant naît parfois de formes qui refusent la théâtralité comme les conférences et récits de Normand Chaurette.

À ce dialogue, au sein de l'écriture, de l'auteur avec le monde fictionnel qu'il invente, s'ajoute le dialogue réel que l'auteur dramatique contemporain nourrit avec des collaborateurs artistiques de plus en plus nombreux et demandeurs. Si les auteurs de notre corpus ayant commencé à écrire dans les années 1980 ont encore une conception solitaire de l'écriture qui s'ouvre malgré tout à des dialogues avec la scène, l'auteur Etienne Lepage, formée à l'École nationale dans les années 2000 privilégie, lui, des dialogues répétés avec ses *alter ego* artistiques et ses personnages naissent dans ce dialogue concret, dont nous avons des traces répétées dans les dossiers génétiques qu'il nous a confiés.

Loin de proposer une typologie de ces rapports de l'auteur dramatique à l'altérité, en particulier celle du personnage, nous allons entrer dans l'intégralité chronologique des dossiers génétiques, pour dessiner des pôles d'attraction de l'écriture du personnage dans le théâtre québécois contemporain, une écriture qui cherche à échapper à des formes d'écriture réaliste du personnage proposées par un théâtre plus conventionnel, fondé sur une psychologie des personnages, même si justement aux yeux d'un auteur comme Normand Chaurette, la véritable psychologie des personnages est celle qu'il propose :

Normand Chaurette : Mes pièces sont très psychologiques. Ces personnages-là ne s'expliquent que par une observation de la psychologie humaine. Il s'agit plutôt du caractère non naturaliste de mon écriture. C'est bien important de faire la nuance. Pour moi, c'est le téléroman qui ne fonctionne pas sur le plan psychologique ; *Le passage de l'Indiana* me paraît beaucoup plus vraisemblable que les histoires organisées psychologiquement pour que le plus grand nombre les comprenne. La langue télévisuelle, qui se veut de bon aloi, me paraît tout aussi, et sinon plus fabriquée que ma langue dite «littéraire». Je dois fournir beaucoup d'effort pour croire aux téléromans, et ça alerte beaucoup mon esprit moqueur !⁴⁶⁴

Ces pôles d'une écriture non-psychologique du personnage sont les suivants : la langue et le corps dont Paul Lefebvre nous dit qu'ils ont une importance particulière dans le théâtre québécois, l'intertexte entendu comme la somme des sources intertextuelles et référentielles, qui donnent une nouvelle profondeur aux personnages, et la scène, la scène rêvée ou une scène concrète à partir de laquelle les personnages peuvent apparaître dans l'écriture.

⁴⁶⁴ Pascal RIENDEAU, « L'écriture comme exploration : propos, envolées et digressions. Entretien avec Normand Chaurette », *Voix et images*, vol.25, n°3, 2000, p. 445.

II CONTRE LE REALISME PSYCHOLOGIQUE: LA LANGUE ET LE CORPS

1. *Louisiane Nord*, d'une écriture naturaliste à une écriture de la langue : François Godin à l'écoute de ses personnages

Si François Godin ne sait pas « ce qu'il y a à voir » dans l'atelier d'un écrivain, comme il le confiait au blogue du Centre des Auteurs Dramatiques, il a quand même accepté de confier au groupe de recherche en génétique dirigé par Yves Jubinville les avant-textes et documents de travail de sa pièce *Louisiane Nord*. Et ce dossier génétique est particulièrement intéressant, dans la mesure où il présente l'échec d'un type d'écriture du personnage et son remplacement par d'autres pratiques qui aboutissent à un texte final qui met en scène des personnages vivant littéralement dans une langue construite de toutes pièces pour l'univers de cette fiction et qui – comme nous l'avons vu dans le premier chapitre – déterritorialise ces personnages.

Or l'échec visible dans les avant-textes est précisément celui d'une écriture du personnage classique, presque scolaire (puisque Godin parle de sa volonté d'appliquer dans un premier temps ce qu'il a appris dans ses formations en écriture dramatique), une écriture encore majoritaire dans le paysage théâtral québécois : un réalisme à l'américaine fondé sur le développement d'une psychologie des personnages qui justifie l'intrigue mise en place.

Ainsi, François Godin a déplacé son point de vue sur les personnages au cours de l'écriture et alors qu'il avait commencé par penser les personnages en lien avec une psychologie et une intrigue, il s'est mis littéralement à écouter les personnages en donnant une place de plus en plus envahissante dans son écriture à des monologues qui permettent de définir les personnages, non par une forme de nécessité intérieure, d'essence psychologique, mais par la singularité de leur voix.

La langue construite pour la pièce *Louisiane Nord* est donc née à travers un nouveau partage des voix dans le processus d'écriture. Alors que les premiers avant-textes laissent apparaître la voix de l'auteur comme organisateur omniscient d'un monde fictif stable, cette voix disparaît petit à petit, ainsi que les didascalies fleuves qui prenaient place dans les premières étapes d'écriture, pour laisser toute la place aux voix des personnages qui viennent énoncer leur propre vie.

Or, si la structure dramatique va sensiblement bouger au cours du processus d'écriture, les premières versions du texte installent un personnel dramatique que Godin utilisera comme matrice des autres versions des textes. Les documents de travail présentent donc, en ce sens, une obsession des personnages et de leur définition, comme François Godin l'explique :

C'est sûr que j'avais déjà dès le début deux personnages, les deux sœurs. J'avais déjà tous les personnages de *Louisiane Nord*. En fait, ça a commencé avec les deux sœurs, ensuite il y a eu le gars qui tenait le petit motel, qui était un petit hôtel miteux, qui n'était pas dans mon imaginaire l'hôtel de *Louisiane Nord*, mais plutôt un motel de bord de route comme on voit beaucoup au Québec. Le personnage s'appelait Jean-Pierre et il a cessé d'exister. Ces sœurs sont entrées en rapport avec ce personnage-là. Le personnage de Fraser, quant à lui, est surtout apparu dans sa relation avec Jimmy et est devenu une référence paternelle pour Jimmy. S'est alors constitué le noyau des deux adolescents. [...] Mais en écrivant *Motel Shell*, cette première version de *Louisiane Nord*, j'ai l'impression que ce n'était pas ma pente naturelle, que je m'ennuyais un peu dans l'imaginaire. À force de faire des essais, dans la manière dont ça se développait, je n'étais jamais vraiment intéressé. C'est mon rapport au langage des personnages qui faisait que je m'ennuyais. C'était trop familier, pas assez surprenant, trop ordinaire, comme si ça limitait beaucoup les possibilités pour moi d'expliquer quelque chose. J'avais découvert que je pouvais écrire assez facilement une scène après une autre. Les personnages prenaient vie en moi, mais le cumul des scènes faisait une pièce qui ne m'intéressait pas, mais je pouvais continuer à cumuler. J'ai mis ça de côté, j'ai fait lire à deux trois personnes. C'était un cul-de-sac. Par contre, ça a été la naissance des personnages et d'un univers. Les personnages, les adolescents, Fraser, vivaient en moi. Je ne pouvais plus m'en défaire. J'ai attendu deux ans avant de m'y remettre. J'ai fait quelques tentatives entre temps. Mais le texte n'a pu naître que quand j'ai commencé à écrire cette syntaxe un peu bizarre.⁴⁶⁵

Tout d'abord, nous analyserons la première version du texte intitulée *Motel Shell* qui date d'avril-mai 1993 et qui consacre une écriture traditionnelle du personnage : la présentation de l'histoire, des rapports des personnages entre eux, l'écriture de scènes fondées sur les prétendus sentiments de ces personnages. Cette première version est littéralement envahie par la voix de l'auteur qui organise la fiction, construit un plan d'écriture et insiste sur son processus de création dans les dialogues même des personnages. Or, cette version, que Godin lui-même considérait comme une impasse, laisse petit à petit entrevoir la possibilité d'accorder une plus grande place au développement de la voix des personnages. Ainsi, dans un deuxième temps, nous étudierons la seconde phase d'écriture du texte (d'abord de mai à juillet 1993 et ensuite à partir d'octobre 2000) qui se fonde sur la disparition de la voix de l'auteur dramatique au profit de longs monologues des personnages grâce auxquels la langue singulière de *Louisiane Nord* prend vie.

1.1 *Motel Shell* ou l'échec d'une écriture à programme des personnages

Quand j'ai commencé à écrire cette pièce, *Motel Shell*, j'ai fait tout ce qu'il fallait faire pour y arriver. J'ai fait une structure dramatique, je notais ce que je savais sur eux. J'essayais d'écrire une note d'intention. Je savais ce qui m'intéressait, pourquoi. Je m'écrivais le déroulement, le synopsis, ensuite, je faisais des blocs en notant les moments-clefs. J'ai tout essayé de ce qu'il faut faire selon les méthodes de dramaturgie pour en venir à bout et rien n'est venu. Je ne m'intéressais jamais à

⁴⁶⁵ Entrevue avec François GODIN, Montréal, le 10 octobre 2012.

ce que je faisais, je n'étais jamais satisfait ni intéressé. Je me disais « ça c'est une bonne scène, ça aussi », mais je m'ennuyais.⁴⁶⁶

François Godin avoue l'échec de sa première version de *Louisiane Nord* qui portait le titre de *Motel Shell*. Or la façon dont il présente le processus nous montre bien que c'est son rapport d'auteur à l'écriture de la fiction qui a d'emblée posé problème. C'est le « je » de l'auteur (envahissant dans cet extrait d'un entretien réalisé avec lui en octobre 2012) et sa place dans l'écriture (interventionniste, organisée) qui aboutit à une pièce bien faite, mais sans singularité apparente.

En effet, dès les premiers feuillets du tapuscrit intitulé *Motel Shell* qui date d'avril-mai 1993, on est frappé par une écriture qui échappe au tâtonnement et présente d'emblée à la fois le déroulé linéaire de la fiction, les personnages, et même les thématiques à développer. Godin commence par la mise en place d'un univers, avant d'entrer dans l'écriture concrète des scènes, qui devient alors l'illustration du projet d'écriture liminaire :

Présentation

Quelque part dans la Baie des Chaleurs. Une fille descend de voiture au moment où la route longe le bord de mer. Elle est à deux pas d'un garage-motel où, à 15 ans (elle en a maintenant 30), elle a connu son premier chum. Elle sait qu'elle peut l'y retrouver, qu'il est encore pompiste au garage Shell dont il est maintenant propriétaire.

Il s'appelle **Jean-Pierre**. Il a la radio et la télé pour lui tenir compagnie. Il la reconnaît. Elle s'appelle **Madeleine**. Elle est lasse. Elle pose un regard amer sur sa propre vie, elle s'est arrêtée là surtout pour ne pas aller ailleurs, pour ne plus aller ailleurs. Son frère Joseph est avec elle. Sa sœur **Lyne** va venir la rejoindre.

Elle reste là quelques jours. Nous sommes en octobre, c'est l'été indien. Elle rencontre un photographe, **Fraser**, qui traîne à l'auberge du coin et deux adolescents, **James et Lilianne** qui y vivent.

Tout se passe l'espace de quelques jours, quatre ou cinq, une pause de quelques jours où les personnages n'ont plus d'autre distraction que des rapports troubles, les uns avec les autres. Quelques jours où ils sont forcés de se tourner vers eux-mêmes. Quelques jours qui leur donnent la nostalgie d'eux-mêmes, quelques jours où ils se trouvent aux prises avec l'exigence de vivre différemment ou de se détruire. Quelques jours qui les sortent du *no man's land* de vies qui n'arrivent pas à se fonder sur des rapports humains dans lesquels ils s'épanouissent, dans lesquels ils se découvrent.⁴⁶⁷

Godin développe, comme on le voit, un univers fondé sur une parenthèse spatio-temporelle, univers qui perdurera jusqu'à la version finale du texte. L'utilisation du présent ici fait de cette présentation une didascalie fleuve qui, alors qu'elle semble tout d'abord décrire le début de la première scène, se transforme en un véritable plan d'écriture qui propose l'histoire

⁴⁶⁶ *Idem*.

⁴⁶⁷ *Motel Shell*, première étape d'écriture, 25 avril-15 mai 1993.

dans son ensemble et même la signification à donner à cette histoire autour de l'impossibilité des personnages à communiquer entre eux et même à se comprendre eux-mêmes. Les noms des personnages sont en gras dans le tapuscrit, comme pour mettre en exergue le fait qu'ils sont le centre de l'écriture de la pièce. De plus, Godin accorde une véritable importance à leurs noms, puisque, comme on le voit dans la pièce finale, et, sous une autre forme, dans les avant-textes, la dénomination est toujours transformée en événement.

À la suite de cette présentation du projet qui insiste déjà, du moins dans la typographie, sur les personnages comme fondements de la fiction, Godin approfondit les thématiques qu'il veut développer avec ces personnages et affirme son sujet principal, la perte d'identité des personnages, déclinée sous plusieurs formes (présentées par Godin en liste) qui sont autant de pistes d'écriture à exploiter dans l'écriture :

- Perte des références de vie, remplacées par des modèles vus au grand ou au petit écran, clichés qui n'aident pas à vivre et ne peuvent remplacer le rôle fondateur de la personnalité que donnent les rapports humains
 - Incapacité de se définir par des gestes, de s'incarner dans des actes... la plupart des personnages, soit n'aiment pas ce qu'ils font, soit, sans occupation définie, vivent une errance qui leur devient douloureuse
 - Perte de la maîtrise de la langue, incapacité à s'exprimer, aliénation aussi du français, car la pensée s'exprime spontanément en ayant recours, par endroits, à l'anglais
 - Douleur de ne pas savoir qui on est, ne plus arriver même à en souffrir, avoir perdu depuis trop longtemps ses désirs...
- Toutes sortes de manières de ne plus arriver à retrouver sa propre identité...⁴⁶⁸

Dans ce premier temps, les personnages ne sont pas pensés individuellement, mais plutôt comme une collectivité qui partage la même expérience de perte de repères. Ainsi, ces premières indications à la fois sur le cadre de la fiction et sur le personnel dramatique construisent une matrice qui sera conservée tout au long du processus d'écriture, celle d'un monde en suspens, habité par des personnages qui perdent leur identité propre au profit de fantasmes qui sont autant de clichés, d'une désincarnation qui fait d'eux des personnages spectraux et surtout – dès cette première version, et c'est là toute la singularité de la pièce finale *Louisiane Nord* – d'une perte de contrôle sur la langue qui les empêche de communiquer et qui les rend étrangers à eux-mêmes et aux autres.

La liste des personnages qui intervient ensuite vient souligner le caractère stéréotypé des personnages :

Personnages
La Femme/Madeleine
La sœur/Lyne
Le frère/Joseph

⁴⁶⁸ *Idem.*

La fille/Lilianne
Le jeune/James
Le gars/Jean-Pierre
L'homme/Fraser⁴⁶⁹

Ils sont des catégories avant d'être des êtres singuliers et cette imprécision sur les caractéristiques des personnages préside à toute cette première étape de travail qui met en scène une apparition progressive des personnages et une primauté donnée à leurs sentiments, plutôt qu'à la définition d'une ancrage identitaire. Tout comme pour les personnages, les indications spatio-temporelles jouent sur les clichés et Godin crée par touches une atmosphère de bord de mer à l'Américaine – au sens le plus large du terme – qui, en proposant un territoire qui est à la fois partout et nulle part, contribue, du moins dans un premier temps, à jeter le flou sur les personnages qui l'habitent :

Outre les chambres et le bord de mer, un seul autre lieu : la maison du gars du motel, attenante aux cabines. Il suffirait d'un simple comptoir entre les deux portes, en fond de scène, surmonté d'un néon SHELL, par exemple. [...]
Il y a bien sûr, au bord de la mer, une qualité de silence, beaucoup de vent et le son jamais lassant des vagues qui viennent s'échouer. Ce ne serait pas mauvais de faire entendre tout ça de temps à autre.⁴⁷⁰

La première scène que Godin écrit est dans la même lignée que les premières didascalies qu'il propose. Godin nous donne accès à une intériorité des personnages, tout en jetant un mystère sur leur nom et l'endroit d'où ils viennent :

Scène 1
[...]

Une femme, pieds nus. C'est une femme résolue, combative, au regard dur, dont le visage s'ouvre parfois en de courts moments où on croirait qu'elle s'oublie, instants où ses traits relâchés n'expriment plus qu'un grand questionnement imprécis, étonnement sans joie d'un enfant qui découvrirait le monde sans s'en émerveiller.⁴⁷¹

Cette scène de rencontre présente deux personnages, « la femme » et « l'homme » – personnages génériques par excellence –, qui se dévoilent progressivement. Cette première scène est particulièrement intéressante, car si l'on a l'impression de quitter enfin l'omniprésence de la voix de l'auteur qui constituait le seuil de ce premier avant-texte (à travers la présentation du projet d'écriture, la première didascalie et la liste des personnages), on s'aperçoit, au contraire, que Godin continue d'explicitier son projet d'écriture et d'exhiber son pouvoir démiurgique. Ainsi, alors que la première thématique que Godin voulait développer était la perte d'identité provoquée par l'invasion de clichés dans la vie, les

⁴⁶⁹ *Idem.*

⁴⁷⁰ *Idem.*

⁴⁷¹ *Idem.*

personnages de cette première scène insistent, avec ironie – aux limites du didactisme – sur la situation cliché dans laquelle ils pourraient tomber et c'est clairement Godin qui commente ici son propre processus de création :

La femme

[...] J'aurais trouvé ça assez cliché : le gars, il tombe en panne, y a rien autour, quand tu dis rien, sauf, pas loin, un motel cheap, pis tiens, une fille qui est là, comme par hasard, en peine, pis qui a l'air de l'attendre. *American* cliché. Des histoires qui commencent de même, y en a assez, ça se compte plus.⁴⁷²

Dans le même sens, Godin exhibe son jeu sur la dénomination puisque la scène est construite autour d'une attente déçue des noms des personnages. Le premier dialogue entre la femme et l'homme aboutit sur l'anonymat des personnages et lorsque le troisième personnage, la fille, entre en scène, la même scène se reproduit et les trois personnages demeurent des inconnus les uns pour les autres :

L'homme

Comment tu t'appelles ?

La femme

No name.⁴⁷³

La fille

[...]

J'sais même pas t'es qui. Je veux dire, je te connais, mais je peux pas dire que je te connais. En tout cas. Au moins, je sais ton nom.

L'homme

No name.⁴⁷⁴

Dans la scène intitulée « scène A », qui intervient dans le même tapuscrit, juste après la scène 1, Godin met en scène le baptême de ses personnages. « La femme » et « l'homme » vont acquérir leur nom par le biais d'un discours rapporté par « la femme ». On comprend alors que c'est la voix de l'auteur François Godin qui se crée un espace ludique, puisque le nom des personnages présent avant chaque réplique (place indéniable de la voix de l'auteur dramatique, car ces indications ne sont là que pour le lecteur et ne peuvent être prononcées par les acteurs en scène) suit le dévoilement du nom des personnages qui a lieu dans le dialogue. Ainsi, au moment où l'on comprend le nom des personnages, « Jean-Pierre » et « Madeleine », ces mêmes noms viennent remplacer les dénominations floues, « la femme », « l'homme », qui étaient présentes jusque là. François Godin joue donc avec les attentes du lecteur en feignant sa propre méconnaissance sur les personnages et en mettant en scène sa propre découverte des noms des personnages par la bouche même de ces derniers.

⁴⁷² *Idem.*

⁴⁷³ *Idem.*

⁴⁷⁴ *Idem.*

La femme

Ben ouais. Tu penses-tu que je t'attendais ? J'étais curieuse de te revoir, juste curieuse de te revoir. Je le savais que t'étais encore ici, à cause de ma sœur qui vient s'installer dans le boutte pis qui est arrêtée ici, pour prendre de l'essence, le mois passé, pis qui t'a reconnu. Esprit, j'ai trouvé ça drôle.

Imitant les voix

- Y a-tu un Jean-Pierre ici ? – Ouais, c'est moè. – J'pense que t'as été le premier chum de ma sœur – Une p'tite qui ? – Madeleine, qu'elle s'appelle.

Jean-Pierre

Astie que je suis resté surpris. J'ai revolé 15 ans en arrière.

Madeleine

Elle avait vu plein de photos de moi⁴⁷⁵

Godin met en scène sa posture d'auteur à travers des personnages qui sont ses avatars, et notamment, dans ce même tapuscrit, il confie à un de ses personnages, la fille, le soin d'offrir, telle une récitante, un condensé de l'histoire complète des autres personnages. Ce phénomène, extrêmement métathéâtral, montre à quel point cette première étape d'écriture est fondée sur l'affirmation de la voix de Godin comme auteur et comme démiurge. Il souligne à plusieurs reprises la constitution d'une fiction et il confie à ses personnages le soin de dresser un bilan sur la fable qu'il est en train de raconter :

La fille, seule, et s'apprêtant à réciter. Elle parle comme une bonne étudiante qui serait ravie qu'on lui laisse la parole devant la classe. Elle se soucie de bien articuler, prononce avec fierté les mots moins familiers qu'elle a choisi d'utiliser, ce qui accentue le caractère « appris par cœur, bonne élève » de son texte.

La Fille

C'est l'histoire d'un homme et d'une femme qui n'étaient pas capables de s'aimer comme il faut et qui se sont bagarrés comme des passionnés sur le bord d'une route. Le Monsieur est parti en laissant la femme toute seule, toute sa valise était renversée et il y avait dedans une belle robe de mariée toute trempée de pluie qui va finir dans la mer, on redoute. Tout ça se passe à côté du motel Shell, où le propriétaire rêve encore à des toilettes de luxe en forme de pompe à essence, tellement modernes que quand tu tires la chaîne, c'est comme si t'aurais l'oreille sur un gros coquillage pis t'entendrais la mer.⁴⁷⁶

Comme on le voit dans la didascalie qui ouvre cet extrait, Godin souligne à quel point son personnage livre une parole qui lui est étrangère, qui devient seulement une matière poétique à restituer avec précision comme une poésie « apprise par cœur » par un enfant. Godin décrit ici le phénomène de l'écriture théâtrale comme la mise au monde de personnages chargés de porter une parole étrangère à eux-mêmes : celle de l'auteur dramatique. Mais dans ce premier avant-texte, Godin s'achemine petit à petit vers ce qui déblocuera son écriture, le

⁴⁷⁵ *Idem.*

⁴⁷⁶ *Idem.*

monologue comme possibilité de faire entendre la voix du personnage seul, sans signe de la présence auctoriale.

Dans ce premier essai, les personnages racontent leur passé, comme le personnage de Jean-Pierre pour lequel Godin conçoit une langue très marquée par une oralité québécoise forte :

Jean-Pierre

[...] Ben des années plus tard, quand mon père est mort, que ma blonde est partie en Floride mon flô parce qu'elle voulait rien savoir de mon « trou », comme elle disait, je me suis retrouvé icite tout seul pis j'ai recommencé à avoir peur. Fait que je me suis acheté un gun, pour me défendre, en cas. Pis ça m'a fait du bien, comme si je retrouvais mon bicyc'.

Mettons que je pourrais lui conter ça pis qu'elle trouverait ça cute : ça voudrait dire qu'on fitterait ensemble. Mais j't'aussi ben de ravalier mes sentiments parce qu'ils sont pas disables. Des vrais sentiments de gars qui est aussi ben de pas savoir qui n'en a.⁴⁷⁷

Godin, dans le sens de ce que deviendra la pièce, commence à imaginer la fusion de certains de ses personnages autour d'une seule et même voix. C'est ce qu'il propose pour les deux sœurs Lyne et Madeleine en écrivant tout d'abord des échanges rapides entre elles, dans lesquels les voix se confondent et se complètent :

Les répliques suivantes s'enchaînent très rapidement : c'est presque comme si une seule personne parlait, sans interruption.

Madeleine

Je suis morte

Lyne

T'as pas d'allure, me faire courir comme ça.

Madeleine

T'es déjà vieille ?

Lyne

Je pensais que tu t'arrêterais jamais.

Madeleine

C'est toi ?

Lyne, *souriant*.

Oui.⁴⁷⁸

Puis, pour aller plus loin, il explicite dans une scène suivante avec le personnage de James, la fusion des deux personnages autour d'une agrégation de leurs deux noms :

Madeleine

Maintenant, y a moi. Moi, c'est Madeleine.

Lyne

Moi, c'est Lyne.

Madeleine

On est deux sœurs.

Lyne

Pas du même père, mais comme des sœurs pareil.

⁴⁷⁷ *Idem.*

⁴⁷⁸ *Idem.*

Madeleine
Demi-sœurs.
Lyne

Mais proches, proches, proches. Même qu'on aimerait ça être juste une à nous deux, on s'appellerait Madelyne. C'est beau hein ?

Elles tendent la main en souriant, toutes deux, comme pour se présenter à nouveau – c'est un même geste dédoublé.

Madeleine et Lyne
Madelyne.⁴⁷⁹

On voit bien que dès ce premier avant-texte, Godin quitte peu à peu une dramaturgie traditionnelle, qui serait entièrement fondée sur l'organisation de la fiction par la voix de l'auteur, et l'écriture de scènes découlant rationnellement de ce plan d'écriture. Il propose dès ce premier texte de fusionner les voix des personnages, de leur donner le soin de se présenter eux-mêmes sous la forme de monologues qui ne sont pas encore très nombreux, mais seront au cœur de la deuxième étape de travail. Mais à la fin ce premier avant-texte, on voit aussi les difficultés que rencontre Godin à écrire à partir d'un canevas déjà prédéfini. On trouve plusieurs feuillets qui racontent littéralement les scènes qui ne sont pas encore écrites et qui ne sont donc que les programmes d'écriture de l'auteur, sans lien avec l'invention d'une langue particulière des personnages. Ces scènes prévues reposent sur une suite de sentiments des personnages qui définit les rapports qu'ils entretiennent entre eux :

(Scène non encore écrite)

Courte scène entre James et Lyne

Lyne ne dit rien du poème que Lilianne a lu devant elle...mais elle se montre très curieuse de James. Elle est troublée par la sensibilité de cet adolescent.

Elle se plaît en sa compagnie parce qu'elle sent sa fragilité ; mieux, elle le sent malade, elle le devine fiévreux d'une fièvre intérieure qui risque de le terrasser. Or Lyne – c'est sa nature profonde – aime la compagnie de la maladie des autres. C'est dans cette scène qu'on découvre la force de sa fascination pour la maladie et la mort.

Elle est aimante, maternelle, avec lui. Il lui rappelle Joseph, à certains égards, et on peut mieux imaginer, après cette scène, l'influence qu'elle a pu avoir sur Joseph, de quelle manière, en le maternant, en s'occupant de lui, elle a pu le fragiliser.

Il n'y a pas de contacts physiques entre eux deux, ou très peu. Cette rencontre donne à James une joie forte mêlée d'un trouble accru, douloureux.⁴⁸⁰

C'est cette écriture à programme (par opposition à une écriture à processus, selon la dichotomie utilisée depuis longtemps par les études génétiques et expliquée précédemment)

⁴⁷⁹ *Idem.*

⁴⁸⁰ *Idem.*

qui constitue pour Godin une impasse, car elle ne déclenche plus l'envie d'écrire. Ainsi, va débiter une deuxième étape de travail qui consiste à effacer totalement la voix organisatrice de l'auteur pour laisser la place à une parole abondante des personnages, la moins limitée possible, afin que ces derniers deviennent eux-mêmes, si l'on suit l'image que propose Godin, les créateurs de la pièce :

Donc après, j'ai renoncé complètement à essayer de déterminer la structure de mon texte en prélude à l'écriture. J'ai commencé à faire ce dont je parlais tout à l'heure, les passages où je laisse courir. À partir de *Louisiane Nord*, j'ai assumé que je ne comprenais rien et que je me lançais dans quelque chose qui n'était pas parfait et que j'allais écrire sans me poser de questions avec un petit corpus de personnages clos. Que cet univers serait clos et que ces personnages-là feraient la pièce. Et le mot m'est venu : la matrice. La première version serait la matrice de la pièce : l'univers et les personnages sont là. *Motel Shell* a été la matrice de *Louisiane Nord*. Il y a eu un dé clic au niveau de la langue qui a permis un texte complètement autre au premier.⁴⁸¹

1.2 Du programme au processus : le tissage des voix

La seconde étape d'écriture débute en mai-juillet 2013. Il s'agit de préciser et d'ajouter des scènes au premier texte *Motel Shell*. Or, c'est à ce moment-là que Godin commence à modifier sa pratique de l'écriture. On trouve dans ces feuillets une suite de longs monologues qui sont autant de présentations des personnages. Ces monologues sont particulièrement intéressants car la voix de l'auteur y est totalement absente et le travail des voix y est riche, puisque qu'ils sont parfois polyphoniques et souvent adressés à plusieurs interlocuteurs fictifs. Certes le récit de soi qui y est fait est la trace d'une persistance dans l'écriture de la psychologie des personnages que l'on trouvait dans le premier avant-texte, mais le travail sur le flux de conscience opéré dans ces monologues est à l'origine de la naissance de la langue débridée et déconstruite de *Louisiane Nord*.

Le premier monologue qui date du 21 mai met en scène le personnage de Fraser qui se définit alors comme un marginal, qui vit en dehors du collectif :

21 mai

Fraser

Les gens se demandent comment je vis... « les gens »...ça me fait rire, dire « les gens », qui, en fait ? Tous ceux qui ne me ressemblent pas. Tous ceux qui sont contents de se ressembler les uns les autres. Tous ceux qui vivent en tribu. Bouge pas. J'aime ça quand tu bouges pas. Je suis né dans un hangar. Ma mère avait couché avec un inconnu. Quelque chose d'improvisé, d'animal... T'es un peu comme ma mère.[...] Si j'avais un enfant...En tout cas, ça je sais que j'en veux pas. [...] Être amoureux, c'est aimer ça rien dire avec quelqu'un. Juste ça.

Des fois je me demande si j'ai de la révolte. [...]
Madeleine, je l'aime parce que c'est un vertige⁴⁸²

⁴⁸¹ Entrevue avec François Godin, Montréal, le 10 octobre 2012.

⁴⁸² Notes de scène pour *Motel Shell*, tapuscrit 21 mai-15 juillet 1993.

Ce monologue installe une polyphonie qui permet de varier les angles de vue sur le personnage. On trouve tout d'abord un commentaire de Fraser sur ses propres paroles (« "les gens"...ça me fait rire, dire "les gens" ») et une relance de la parole par le biais d'une question qu'il se pose à lui-même ou qui pourrait être celle d'un interlocuteur fictif (« qui, en fait ? »). Puis au fil du monologue, on comprend que Fraser, tantôt se parle à lui-même, tantôt parle à la femme qu'il aime, tantôt s'adresse à un public imaginaire. Parfois même l'ambiguïté sur l'adresse est maintenue.

Autour du travail de la voix du personnage, Godin propose même dans un des feuillets que le personnage de Madeleine chante, et là encore, la chanson est une auto-présentation du personnage, comme si désormais c'était le personnage qui prenait en charge sa définition :

21-22 mai
Madeleine
« Chanson de la moto »
Je suis le genre de fille qui tombe en amour avec des motos.
C'est pas le gars qui est assis dessus qui me fait de l'effet, c'est la moto.
C'est pouvoir me dire, on prend la route, on s'en va, tous les deux, ben ben collés,
mais pas de danger de s'engluer.
Ma spécialité, c'est les hommes des autres : ceux qui ont vraiment pas de temps
pour moi.⁴⁸³

La voix de l'auteur Godin ne disparaît pas totalement dans ces feuillets, mais intervient ponctuellement pour dresser des bilans sur l'écriture et ouvrir sur la possibilité d'autres scènes. Simplement, au lieu de rester dans la description de scènes ou dans le programme d'écriture, comme cela pouvait être le cas dans le premier avant-texte, le tissage des voix entre auteur et personnages intervient et la forme du discours direct entre guillemets vient s'immiscer dans la voix auctoriale ou didascalique :

Idée. Fraser raconte à Madeleine le genre d'enfant qu'il aimerait avoir (et qui, qui sait ?, pourrait venir à l'âge de 30 ans et dire « Bonjour Papa, je suis ton fils »), Madeleine est séduite pour la première fois par cette image d'un enfant. C'est la première fois que Madeleine peut s'imaginer vouloir un enfant. Irréalité. Ils décident de faire un enfant sur-le-champ. Décision prise en toute légèreté.⁴⁸⁴

Dans ce sens, on peut observer un feuillet, datant du 24 mai, et dont l'hybridité est particulièrement riche sur le partage des voix dans le processus d'écriture théâtrale :

24 mai
2 ados
flash-image
Jimmy et Lilianne sont enlacés. Ils se bercent, la tête de l'un reposant sur l'épaule de l'autre.

⁴⁸³ *Idem.*

⁴⁸⁴ *Idem.*

Ils n'ont rien à se dire. Ils s'aiment. Un jour, on va être vieux. Un jour, on va avoir le dos qui courbe. I'en est pas question. Là, on a comme un aura, parce qu'on est jeunes. On a des beaux corps. Lyne elle dit que la peau change. Elle dit qu'on a comme une lumière dans la peau, à notre âge, pis que ça s'éteint tranquillement, tout le long de la vie. Toucher la peau, prendre le pouls. Nous regarder dans le fond des yeux. Vérifier qu'on est vivants. Être vivant, c'est être ailleurs. On pourrait se pratiquer à marcher, aussi.

[Note. Il y a bien sûr le désir d'absolu propre à l'adolescence. Bien, mais il y a aussi, et surtout, une sorte de connaissance propre à eux : quelque chose d'intouché dans leur regard...quelque chose de juste et, en un sens, de plus mature...et il y a surtout, cette vibration particulière de l'adolescence, qui est en soi une grande qualité.]

On est peut-être comme les algues qui se font ballotter tout le temps, mais au moins, on est pas comme le bois mort.⁴⁸⁵

Ce feuillet s'ouvre d'abord sur la date d'écriture (ce qui définit une étape dans le processus, un extérieur à la fiction qui est le temps de l'auteur). Ensuite, c'est une voix didascalique qui prend le relais : Godin définit ainsi le personnel dramatique (« 2 ados » « Jimmy et Lilianne »), le type de scène (« flash image ») et des indications de jeu (« ils se bercent... »). Mais à partir du deuxième paragraphe, le partage des voix est moins clair. Il semble d'abord que la voix de l'auteur commente ses personnages (« ils n'ont rien à se dire »). Puis la confusion grandit, car on a un passage au discours direct sans aucune trace typographique de discours rapporté.

Ainsi la voix des personnages (qui d'ailleurs ne sont pas dissociés) vient prendre la suite de la voix de l'auteur et cela sans coupure explicite entre les deux. De plus, la polyphonie va plus loin, puisque dans ce discours direct sans cadre, il y a le discours rapporté d'un autre personnage, Lyne (« Lyne, elle dit que la peau change »). Et ensuite, même cette parole rapportée semble se confondre avec celle des personnages (ou possiblement de la voix auctoriale) autour d'une parole qui n'est pas actualisée, à la forme infinitive (« Toucher la peau. Prendre le pouls »).

Le paragraphe suivant est clairement affirmé comme la parole de l'auteur puisqu'il est délimité par des crochets et porte le titre de « Note ». Godin livre alors ses commentaires sur les personnages et nous donne accès à leur intériorité, en décrivant, avec la répétition de la locution « Il y a », le tableau qu'il est lui-même en train de construire. Le feuillet se clôt sur une parole sibylline. Elle prend la forme de la suite du discours direct des deux adolescents puisqu'on y retrouve le même pronom indéfini « on ». Mais là encore, Godin ne propose pas

⁴⁸⁵ *Idem.*

d'indice de la parole rapportée, comme pour laisser une liberté au tissage de voix qui intervient dans le processus d'écriture théâtrale. Et l'hypothèse que nous faisons c'est que c'est ce tissage de voix (voix auctoriale, voix didascalique, voix des personnages) qui va progressivement donner naissance à la langue déconstruite de *Louisiane Nord* profondément polyphonique, notamment par son bilinguisme chaotique.

Dans la suite des commentaires que Godin fait sur ses personnages dans ce feuillet du 24 mai, on peut trouver un autre feuillet constitué d'un collage de textes. Dans le premier texte, l'auteur explique à quel point il est difficile de définir son identité dans notre société. Dans le deuxième texte, qui semble être lié au premier par la mise en page, Godin cherche justement à définir l'identité de chacun de ses personnages les uns après les autres, pour conclure sur le caractère vide de leur destin. Ainsi, Godin hésite encore à cette étape de l'écriture entre l'écriture à programme (puisqu'il ressent le besoin de faire un point sur le portrait de chacun de ses personnages) et l'écriture à processus (puisqu'il se laisse de plus en plus envahir par une parole directe des personnages, parfois même au milieu de ses propres paroles).

Nos valeurs sont sans fondements. Nous vivons de valeurs plaquées, aussi bien dire d'expédients. La question du *sens* est terriblement risquée: la poser, c'est s'exposer au vertige, à l'anéantissement peut-être. Elle va rester sans réponse: de grands pans de mémoire envolés nous ont laissés pantelants, frissonnants. À la question "qui sommes-nous?", on ne peut que se sentir pris en défaut et être pris de rage, d'abattement, de tristesse, de violence ou d'envie morbide de se détruire, faute de pouvoir ériger à temps la question.

besoin morbide d'un grand balayage,
destruction.

Une fille qui jette le contenu de sa valise sur une plage, geste symbolique de son désir de se délester d'elle-même, d'être autre, d'être une autre. Un gars qui tient un motel dans un coin perdu, vision de l'américain-type, raccroché à quelques valeurs superficielles et dangereusement fragile, homme susceptible de basculer à tout moment, s'il se reconnaît insatisfait de sa vie. Un adolescent intelligent qui rêve d'un pseudo-âge d'or révolu où tout était possible, et qui voudrait bien avoir un destin à la Rockefeller: valeurs américaines typiques (richesse, efficacité, entrepreneurship, culte du passé, self-made-man) reprises à son compte pour donner un semblant de sens à sa destinée. Une adolescente amoureuse des années 50, avide d'amour, qui veut tout de la vie tout de suite, qui veut une job, une job, une job, litanie, qui se fout de l'éducation, et qui rêve du big kid qui la fera vivre comme on rêve du prince charmant: manière de démission, manière de ne pas vouloir être, image de la résignation, refus d'un devenir possible, besoin de vivre l'instant comme si hors l'instant présent, la vie ne trouvait pas de sens. Une femme infirmière de métier qui voue un culte à la douleur, à la maladie, aux mourants, qui rêve de sanatoriums, de mouvoirs. Un gars débrouillard qui revend des morceaux d'écran de ciné-parcs avec des autographes des vedettes dont les films y étaient projetés: le carton-pâte, les valeurs plaquées, la nostalgie puérile, regard empreint de dérision sur la course à l'enfance d'adultes qui n'en sont jamais revenus. Travailleur de bibliothèque à

l'imaginaire morbide, qui rêve d'être battu par des voyous dans une ruelle: autre visage d'une insatisfaction chronique, envies de destruction, de balayage, sauf-
conduits de la vitalité.

En somme, devenirs avortés, dérivés.

Les références métathéâtrales continuent, notamment dans un feuillet du 25 mai où il met en scène Lyne qui vient présenter tous les autres personnages et qui critique son apparence de personnage au rabais :

25 mai

Lyne- entrée en scène

[...]

Madeleine ! Ma maudite hypocrite, toi. Je pensais que t'étais pas partie de Montréal, pis j'apprends que tu fais un petit séjour balnéaire à deux pas de notre beau manoir. Non, mais j'ai-tu l'air d'une créature de fiction, oui ou non ? Je suis vraiment habillée en fille cheap pour la télé. [...] ⁴⁸⁶

Ce même 25 mai, Godin commence à écrire un monologue pour le personnage de Jimmy et il intervient, à nouveau sur le mode confondu de la didascalie et du commentaire, au milieu de la réplique de son personnage, et cette fois, il n'y a pas de crochets pour délimiter sa parole :

25 mai

Jimmy-Tous

[...]

James

Je ne suis pas né à la bonne époque. Là, je suis en train de lire sur le début du siècle. Je voudrais faire comme le ~~président américain~~ Rockefeller, qui distribuait des lampes à pétrole [...] je voudrais être le moteur de la croissance économique, je voudrais tout mettre en branle, je voudrais que le continent s'anime, je voudrais...

Fraser, il me révolte complètement. Certain que je vas faire une enquête sur lui.

L'idée vient enfin (aucun réalisme là-dedans) : James est en sous-vêtements, ce sont les autres qui ont pris possession de son costume. Le costume symbolise le rôle que veut se donner James, et le fait qu'il en soit départi indique que personne ne le prend au sérieux. Les sous-vêtements sont trop grands, et d'une autre époque. Ils avaient appartenu à son grand-père. Récupération, économie, recyclage. « Tout peut servir ». James se sent appartenir à une lignée. Héros d'une Amérique dépassée, héros ridicule et dont on rit, anti-héros...jeunot pathétique. Il s'instruit par lui-même. Pas faire confiance à personne.

Je ne comprends pas pourquoi le monde me trouve fils à popa. [...] ⁴⁸⁷

De plus, dans les commentaires de Godin, on trouve à nouveau du discours direct rapporté, qui, sous la forme du proverbe, pourrait être celui du grand-père de Jimmy, dont il est question ici.

Les derniers feuillets de cette seconde étape de travail rendent compte de la volonté de Godin d'en savoir plus sur ses personnages :

21 juin – Madeleine/Jean-Pierre

Explications entre les deux. Madeleine a-t-elle vraiment voulu revenir vers lui. Est-il ému, heureux, troublé de la voir ? ⁴⁸⁸

Et son attention se concentre sur le personnage de Madeleine qui devient le point d'appui des autres personnages.

⁴⁸⁶ *Idem.*

⁴⁸⁷ *Idem.*

⁴⁸⁸ *Idem.*

Flashes- 7 juillet
Tous les rôles qui sont attribués à Madeleine.

Elle devient un modèle pour Lilianne.
Elle devient une mère-substitut pour Jimmy.⁴⁸⁹

D'ailleurs c'est à partir du personnage de Madeleine comme centre des autres personnages, comme personnage démultiplié, que Godin relance son processus d'écriture en octobre 2000. On trouve notamment un tapuscrit qui propose l'idée que toute la pièce se passerait à l'intérieur de la tête de Madeleine :

LN, balises
1. C'est dans la psyché de Madeleine qu'on est.
[...]
3. Madeleine veut être la Mère, l'Amante, l'Aimante et l'Aimée. Elle veut créer une bulle, une éternité où elle est tout cela. Ce qu'elle bouscule, ce qu'elle brasse autour d'elle, c'est pour elle comme se faire masser : elle vampirise tout et en sort détendue. C'est une sorte de policière. Elle assouvit un instinct de puissance, de contrôle, et ça lui donne une ivresse. Elle va à la rencontre de cette ivresse.⁴⁹⁰

On verra d'ailleurs que cette idée d'un personnage unique, dont on entend le monologue intérieur, rongé par la polyphonie, est aussi l'idée de départ de la pièce *e [un roman-dit]* de Daniel Danis, qui explore cette polyphonie jusqu'à l'éclatement du personnage.

1.3 À l'écoute du personnage : les naissances d'une langue

Quand je commence à converser avec le personnage, c'est une manière de le connaître. Je laisse venir et à un moment donné, je laisse venir les choses comme des monologues. Je veux voir tout ce que le personnage dit pour entrer en rapport avec lui, voir ce qu'il va m'apporter, je suis à l'écoute.⁴⁹¹

Retrouvé :
Ecrire une longue phrase du même élan, la dépecer, et que ça fasse une histoire, mais de grâce l'ignorer.⁴⁹²

Dès les avant-textes de 1993, Godin explore les multiples facettes du personnage de Madeleine, et cela à travers des monologues comme celui du 8 juillet qui met à jour la polyphonie intérieure du personnage et propose les prémices de la langue de *Louisiane Nord*:

8 juillet- la toile se tisse
Madeleine

Dîtes que je suis pas disponible.
Je suis sur une autre ligne.
Je suis en conférence, en réunion, j'ai un rendez-vous.
Rappelez plus tard. Elle va vous rappeler.

⁴⁸⁹ *Idem.*

⁴⁹⁰ CD Tapuscrits, *Louisiane Nord* Balises, 24 octobre 2000, p. 1.

⁴⁹¹ Entrevue avec François Godin, Montréal, 10 octobre 2012.

⁴⁹² Premier jet, *Louisiane Nord*, Cahier Clairefontaine, mars 2001.

Inutile d'insister.
 Nous vous remercions d'avoir fait appel à nos services.
 On peut vous aider ? vous cherchez ?
 Bien sûr je suis à vous dans un instant.
 Allô, oui ?
 Non, Monsieur. Oui, Madame.
 [...]
 Je suis assez contente. J'ai des nouvelles du Dow Jones tous les jours. Ça monte, ça descend. Je me sens bien proche du Dow Jones.
 Hey, Dow ? I wish I were Miss Jones and I would go on a croisière with you.⁴⁹³

La démultiplication du personnage est rendue ici par des changements perpétuels de personnes. L'énonciation est brouillée, le rythme haché, et à chaque nouvelle réplique très clairement séparée de la précédente, l'adresse change, ainsi que la désignation même de l'énonciateur. Si le monologue débute comme une conversation téléphonique simple où Madeleine s'adresse au « je » à un interlocuteur fictif désigné par le « vous », petit à petit, le « je » est décentré en une troisième personne « elle », comme si Madeleine devenait extérieure à elle-même. Puis c'est la première personne du pluriel « nous » qui prend la place du « je », comme si Madeleine était encore démultipliée. Le passage se termine sur un jeu de mots comique autour de « Dow Jones » et cela permet à Godin de commencer à insérer de l'anglais dans la langue de ses personnages, ce qui deviendra ensuite un élément clef de la singularité de la langue de *Louisiane Nord*.

Petit à petit, par l'écriture de répliques de plus en plus longues pour les personnages – qui annoncent le travail fécond sur le monologue qui interviendra plus tard – Godin explore les types de langues possibles pour ces personnages. On peut prendre l'exemple d'un tapuscrit de novembre 2000 où l'on voit très clairement s'affirmer des langues particulières pour les personnages de Liliane, Madeleine et James :

LILIANE
 Comme un aura.
 Comme un “ charm ”
 Elle a dit le mot en anglais
 Elle a dit que c'est juste en anglais que le vrai sens est resté.
 Elle a dit que “ charm ” en français c'est léger comme un tortillage de jambes ou une fleur dans les cheveux
 Elle m'a dit : c'est plus mystérieux que ça, ça s'accroche pas dans les cheveux, ça se touche pas, c'est un peu sorcier pis c'est ben plus beau pis c'est le privilège de tes 16 ans
 J'ai la peau qui “ charm ”
 Diaphane, qu'elle a dit
 Liliane – diaphane
 James aussi, elle a dit
 James aussi, si on lui voit la peau, mais il se montre pas, lui
 [...]

⁴⁹³ *Idem.*

MADELEINE

Quoi?

Me rendre malade. Très malade.

Avec une grosse fièvre

Ça rend la peau diaphane

À 16 ans, c'est bon, c'est là, pas besoin d'y faire

C'est une affaire de teenagers, Claudine a dit ça

Plus tard dans la vie, on retrouve ça seulement quand on est malade,

La peau qui a comme sa lumière à elle pis ça attire.

Que tu me dises que tu vois pas que ma peau elle a ça, je serais trop désolée

[...]

JAMES

Une fois j'arrivais pas à dormir, mais j'avais dormi déjà, c'était le milieu de la nuit, j'étais réveillé tout à coup comme en plein jour, c'était comme anormal d'être couché dans mon lit, j'ai ouvert la lumière, juste la lampe de chevet, j'étais comme éberlué, je me suis redressé un peu dans le lit, j'ai regardé mon corps étendu là, c'est pas le mien, ça fait rien, faut le laisser tranquille, ça que je me suis dit, j'ai fermé la lumière, je me suis rendormi. Je le raconte comme si c'était arrivé

vraiment mais du début, c'est un rêve, un rêve que je me réveillais dans la nuit, la preuve quand j'ai regardé mon corps j'étais nu, en vrai je dors en pyjama, toujours couvert tout couvert, j'étais nu alors donc c'était pas mon corps en vrai alors donc

Il s'interrompt. Il se regarde, son torse nu.

Liliane, elle serait aussi bien morte, je veux dire si son corps en fait elle aurait voulu le laisser ici, partir sans, que ça reste derrière elle et ça fait rien, elle en a pas besoin, alors aussi bien morte, elle serait aussi bien morte, aussi bien. Non?⁴⁹⁴

La réplique de Liliane laisse entrevoir une langue à la fois gagnée par l'anglais et qui semble s'auto-engendrer, puisqu'en général un énoncé commence par une phrase courte, qui est ensuite précisée, puis étendue : « Comme un "charm" / Elle a dit le mot en anglais / Elle a dit que c'est juste en anglais que le vrai sens est resté. / Elle a dit que "charm" en français c'est léger comme un tortillage de jambes ou une fleur dans les cheveux ». Le rythme est rapide, saccadé, comme Godin le transcrit par une disposition qui rappelle des vers libres.

La langue se construit beaucoup sur le discours rapporté. Les personnages sont toujours les passeurs, les porte-parole d'un récit qui n'est pas le leur, ils utilisent des expressions qui leur sont étrangères, pour mieux les décortiquer, comme ici le terme de « charm » dont le sens est déplié par Liliane.

La langue de Liliane n'évoque pas la poésie seulement par la disposition que choisit Godin, mais aussi parce que ce dernier fait un travail sur la musicalité notamment autour de rimes internes (« Liliane-diaphane ») et d'anaphores qui rythment les phrases (« c'est [...] / ça [...] / ça [...] / c'est [...] », « James aussi [...] / James aussi [...] »).

La langue du personnage de Madeleine ouvre davantage sur le désordre syntaxique qui envahira la pièce finale. Les groupes de mots semblent être placés dans un ordre aléatoire et non plus selon une logique de hiérarchie du sens. Ainsi, chaque phrase crée un effet d'attente.

⁴⁹⁴ CD Tapuscrits, Louisiane Nord séquences, 15 novembre 2000, p. 2-5.

Par exemple, on peut attendre un nom commun qui n'a pas été encore prononcé, mais qui est annoncé par un pronom de rappel, phénomène inverse à la logique d'une phrase : « [...] on retrouve *ça* seulement quand on est malade/ *La peau* qui a comme sa lumière à elle [...] ». Ou bien le complément du verbe peut être antéposé au verbe : « Que tu me dises que tu vois pas que ma peau elle a ça, je serais trop désolée ».

Enfin la langue de James explore les possibilités d'une phrase sans fin, principe qui sera systématisé dans toute la pièce finale qui n'est qu'une longue phrase ininterrompue. Ainsi, les groupes de mots se bousculent, s'accumulent autour de brouillages de la temporalité notamment : « Une fois j'arrivais pas à dormir, mais j'avais dormi déjà, c'était le milieu de la nuit, j'étais réveillé tout à coup comme en plein jour [...] ». À cela, s'ajoutent les phénomènes déjà remarqués chez le personnage de Madeleine, à savoir les utilisations de pronoms de rappel pour annoncer un groupe nominal qui est retardé dans la phrase et les inversions déjà remarqués ci-dessus, et le retour du discours rapporté comme chez le personnage de Liliane (« faut le laisser tranquille, ça que je me suis dit »). La langue de James dans ce tapuscrit de 2000 est au plus près de la langue de la pièce finale *Louisiane Nord*. Et si l'on peut, à l'étape de ce tapuscrit, déceler encore des spécificités dans la parole des personnages, la phase suivante d'écriture, qui intervient en mars 2001, va petit à petit unifier la langue singulière de la pièce, dans laquelle les personnages vivent littéralement.

En effet, ensuite c'est le premier jet de la pièce *Louisiane Nord*. Godin écrit dans un grand cahier Clairefontaine à partir de mars 2001. Dans ce cahier, il n'y a plus que des répliques des personnages. Les interventions de la voix de l'auteur Godin disparaissent totalement pour laisser toute la place à l'exploration de la langue des personnages qui se fait sur le mode principal du monologue-fleuve. Dans ce cahier se mêle aussi l'écriture de la pièce *Agnita*, présentée en lecture publique par le CEAD en décembre 2003. La pièce ne comporte pas moins de dix-sept personnages et décrit le passage à l'âge adulte d'un groupe d'adolescents. *Agnita* est le nom d'un lieu, aussi indéfini que peut l'être *Louisiane Nord*, mais inspiré par le nom réel d'un village en Roumanie que François Godin a visité. L'écriture de cette pièce est elle aussi fondée en partie sur l'utilisation du monologue. D'ailleurs, sur une des pages du cahier, on trouve un très long monologue, mais qui n'a pas d'énonciateur précis, comme si la parole comptait pour elle-même, sans avoir besoin de source identifiée.

Ce cahier, dont l'écriture manuscrite est quasiment illisible, donne lieu à une mise au propre sur ordinateur à partir d'avril 2001 et c'est dans ces tapuscrits qu'on peut avoir accès à un certain nombre de très longs monologues des personnages dans lesquels la langue de *Louisiane Nord* se crée comme dans ce monologue du personnage de Jimmy :

JIMMY

exemple que quand le père de Fraser avait l'âge que Fraser a aujourd'hui il voit watching t.v. il voit qu'un mur est détruit qu'on s'en arrache les lambeaux un mur que c'est que du béton avec des graffitis mais qu'on le détruit ça c'est un émerveillement que les gens sont heureux de s'en garder un morceau alors il s'en vend ça va bien vite que il s'en vend le père de Fraser voit ça watching t.v. il voit ça il se dit c'est un écran qui disparaît que les gens veulent s'en garder un morceau un écran béton que le gris que le mot qu'il se dit que c'est un mur c'est un écran ça lui rappelle tous les écrans de projection outside en train de disparaître aussi c'était un temps où les gens would take the car aller dans un grand parking l'écran dehors immense le son dans la voiture la fréquence sur l'autoradio watching the movie dans le confort de leur auto une habitude qui restait encore qui s'en allait une bonne raison de partir à la recherche des écrans qui disparaissent arriver à temps et la toile énorme que ce serait jeté il la reprend il la rachète pour presque rien comme un fou qu'il est et c'est tout un business qui naît ça c'est des morceaux de toile qu'on peut écrire en dessous ça vient de telle ville born telle year died telle year un écran qui a vu passer il faut écrire quel film quel visage que les gens ont vu c'est dans leur mémoire encore ça les attendrit ça les ravit ça que le père de Fraser a fait que c'était son business que ce qui part en ruine ça se rattrape encore y a à faire le prendre l'inventer trouver son profit play with revendre des morceaux d'écran qui s'éteignaient partout avec leur légende avec la légende de tout ce qui s'était vu dessus qui meurt pas encore dans la mémoire des gens mais qui menace de, rattraper ça and he became rich et ça le faisait tracer son chemin d'un bord puis de l'autre du continent avec Fraser Hudson avec lui ma valise elle est pas vide Fraser m'a mis dedans un exemple regardez ça c'est la toile de l'écran que les gens aiment ça la toucher parce qu'on sait pas c'est loin c'est haut c'est qu'on y regarde pas qu'on y touche on sait pas d'y toucher c'est comment et c'est imprimé certificat d'authenticité et tout la localité le nom du parc avec les écrans une liste de films que les gens ont vu là avec c'était en quelle année une photo de un film was seen on this screen un vrai business que ça se vendait comme des objets de collection que à partir que son père avait eu sa photo dans des magazines même Time Magazine qui disaient crazy but true les gens y croyaient it was original les gens would buy and it was worth a lot of money while le béton de what is it Berlin ça aucune chance en Amérique ça qu'il disait le père de Fraser mais watching t.v. il avait trouvé juste la bonne idée l'opportunity⁴⁹⁵

Ainsi, le dossier génétique de *Louisiane Nord* nous montre comment l'écriture du personnage peut évoluer, d'un modèle traditionnel d'écriture à programme, qui privilégie la structure dramatique, la présentation des personnages par l'auteur et la prévision de scènes, vers une écriture à processus, qui fait petit à petit disparaître la voix de l'auteur (on ne trouve plus alors de plans, ni de bilans d'écriture) au profit d'une place plus importante donnée à l'exploration de la langue des personnages. C'est grâce à l'utilisation grandissante de la forme du monologue que Godin échappe aux automatismes de son écriture dramatique. Le monologue est d'ailleurs bien ici une pratique d'écriture et non une finalité, puisque le texte *Louisiane Nord* ne se présente pas sous la forme d'une suite de monologues, mais bien sous la forme de dialogues, parfois très rapides. Godin a cependant conservé dans le texte final

⁴⁹⁵ CD Tapuscrits, *Louisiane Nord*, l'autre lundi, 9 avril 2001, p.6.

certaines longues tirades des personnages, qui donnent accès à une intériorité, trace du premier avant-texte de *Motel Shell* qui insistait encore beaucoup sur la psychologie des personnages. Mais cette pratique d'écriture a donné l'envie à François Godin d'explorer plus avant le monologue comme forme théâtrale. D'ailleurs, dans une série de textes récents désignés par le terme « récits-théâtres », il propose à chaque fois de présenter un personnage qui vient nous raconter un moment-clef de son existence. La forme adoptée est donc celle du monologue, mais aussi celle du récit, qui peut accueillir ponctuellement des voix d'autrui, personnages secondaires du récit.

À cette surconscience linguistique propre au théâtre québécois et appliquée concrètement, dans l'écriture dramatique, par François Godin, s'ajoute, si l'on suit les analyses du conseiller dramaturgique Paul Lefebvre à propos de la spécificité du théâtre québécois, une surconscience corporelle qui, elle, est exploitée par le dramaturge Larry Tremblay, qui tente d'éviter une écriture psychologique du personnage, comme il le dit lui-même, en s'appuyant sur une écriture du corps, qui va de son propre corps d'auteur-acteur à celui de ses personnages, comme c'est le cas dans le processus de création du *Ventriloque*.

2. De l'atelier de jeu aux poupées russes du *Ventriloque* de Larry Tremblay

Dans un entretien, Larry Tremblay décrivait sa pratique de l'écriture comme une danse, un va-et-vient entre l'acteur et l'auteur qui sont en lui : « C'est évident qu'il y a une espèce de valse, de tango parce que le tango est encore un peu plus cruel que la valse... Il y a un tango en moi...⁴⁹⁶ ». Ainsi l'écriture de Tremblay peut être définie comme un corps à corps. Le corps de l'acteur provoque l'écriture d'un corps d'auteur qui donnera un corps à l'acteur afin de questionner le spectateur sur son propre corps.

Et ce corps à corps se cristallise sur le personnage, déformé, recomposé, proche de la figure décrite par Deleuze dans son ouvrage sur Francis Bacon⁴⁹⁷. Le corps des personnages de Bacon est défini comme dynamique, source de mouvement. Chez ces êtres que Deleuze désigne par le terme de figure, le corps tente de s'échapper par lui-même. On peut penser à *Figure au lavabo* que Bacon a peint en 1976 et où l'on voit, accroché à l'ovale du lavabo, collé par les mains aux robinets, un corps qui fait sur lui-même un effort intense immobile, pour s'échapper tout entier par le trou de vidange et qui fait penser au corps de Léo qui

⁴⁹⁶ Pauline BOUCHET, « Une Leçon d'anatomie », *Agôn* [En ligne], *Entretiens et documents*, mis à jour le : 30/04/2009, URL : <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=867>.

⁴⁹⁷ Gilles DELEUZE, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, mai 2002.

s'échappait par sa bouche dans la première pièce de Tremblay qui date de 1989, *Le Déclat du destin*⁴⁹⁸.

Tremblay, comme Bacon, donne à voir une zone d'indiscernabilité, un corps où la chair et les os existent indépendamment les uns des autres, ce qui place l'être représenté à la frontière entre l'homme et l'animal, dans une monstruosité qui est à la fois étrangeté et monstration. C'est le cas du personnage de Gaby dans *Le Ventriloque*.

Le moment précis où je sens l'encre monter dans le réservoir me remplit d'une force cinglante. Mes veines, à leur tour, se gonflent, et il me semble les entendre aboyer. [...] Mes doigts, bleus d'encre, tachent mon visage, mes cuisses. Mes personnages me brûlent le ventre. Des météores sortis de mes boyaux....⁴⁹⁹

Ces paroles, prononcées par Gaby, personnage de créateur, nous donnent les clefs de la pratique d'écriture de Tremblay. On note d'emblée que l'écriture, loin d'être pensée comme un processus d'intellectualisation ou comme une mise par écrit de pensées, est définie comme un phénomène physiologique dans ses manifestations sur le corps de l'écrivain. Ces manifestations sont ressaisies par une subjectivité qui ne peut qu'en être le réceptacle: « je sens », « il me semble », « me brûlent ».

En outre, l'écriture d'une fiction, ici métonymiquement représentée par « l'encre », provoque chez le sujet écrivant une dislocation du corps. En effet, Gaby ne se voit plus comme une unité, mais se décrit dans la multiplicité des éléments de son corps, dans une fragmentation de la sensation : « mes veines », « mon visage », « mes cuisses », « mes boyaux ». Et si ces éléments lui appartiennent encore par le biais des possessifs, ils ne parviennent cependant plus à constituer un seul et même corps. De plus, l'écriture est matérialisée, concrétisée dans un liquide, l'encre, qui tend à montrer le rapport entre l'écrivain et sa pratique comme fondamentalement organique.

Ainsi, le phénomène d'« anatomie ludique » au fondement de la pédagogie du jeu de Tremblay, qui consiste en une dislocation du corps de l'acteur par la présence intérieure d'un personnage fictif et en une partition corporelle pour l'interprétation, semble s'appliquer aussi à l'écriture de sorte que l'entité fictive qu'est le personnage, avant de prendre d'assaut le corps du comédien pour le transformer en un territoire fragmentaire, en un paysage textuel, prend d'abord d'assaut le corps de l'auteur, provoquant chez lui une même dislocation :

⁴⁹⁸ Larry TREMBLAY, *Le Déclat du destin*, Montréal, Leméac, 1989.

⁴⁹⁹ Larry TREMBLAY, *Le Ventriloque*, *op.cit.*, p.30-35.

L'acteur a un et un seul corps. Le fait qu'il installe en lui le corps fictif du personnage provoque la fragmentation de son propre corps [...] le jeu redistribue les données du corps, installe la partie sur le tout [...] le jeu est anatomie.⁵⁰⁰

L'auteur habité par des êtres fictifs qui fragmentent son corps doit travailler avec cette pluralité, une pluralité qui est matière vivante. En outre, si l'auteur est habité par des êtres fictifs, il l'est aussi par une multiplicité d'acteurs, comme l'explique Tremblay :

Y a-t-il toujours un acteur derrière un auteur dramatique ? Est-ce que ça joue, ça fulmine, ça hurle, ça flamboie, ça s'époumone dans le corps de l'auteur dramatique, penché sur sa page ? Est-ce que son corps ne se déploie pas dans la démesure des paroles qui résonnent dans sa boîte crânienne ? Pour ma part, il y a bien un acteur, et même plusieurs, qui s'activent derrière l'auteur que je persiste à vouloir être.⁵⁰¹

L'imagination développée par Larry Tremblay est donc une imagination fondamentalement matérielle qui prend appui sur une organicité concrète, ce qui est au centre du dossier génétique du *Ventriloque*. En outre, les pratiques d'écriture de Larry Tremblay ne se fondent pas sur l'avènement d'une langue, mais bien sur un corps (celui de l'auteur-acteur puis celui du personnage) qui précède la voix.

Le dossier génétique du *Ventriloque* présente une grande variété de matériaux : un cahier manuscrit dans lequel on peut trouver par exemple le compte-rendu d'un atelier de jeu et des scénarios physiques pour les futurs personnages de la fiction, la captation vidéo de ce même atelier de jeu présenté en public à l'Université du Québec à Montréal et une suite de tapuscrits qui fait apparaître trois titres successifs pour la pièce. Ces différents matériaux mettent surtout en valeur l'instabilité énonciative qui règne dans le processus de création.

En effet, la source de la parole dans les documents de travail n'est pas toujours claire et plusieurs visages de l'auteur se succèdent en rapport avec la construction progressive de ses personnages. Tantôt Tremblay s'adresse à ses personnages, tantôt il dresse un bilan sur l'écriture, un bilan dont il est le seul destinataire. Il adopte donc tour à tour les points de vue de tous les actants du processus dramatique : celui de l'acteur quand il dialogue avec ses personnages, celui de l'auteur lorsqu'il se distancie de la voix des personnages et le plus souvent, en particulier dans le dossier génétique du *Ventriloque*, celui d'un metteur en scène lorsqu'il propose des directions de jeu et des appuis concrets pour les acteurs. Cette pluralité des visages de l'auteur dramatique dans le processus d'écriture aboutit à un dossier génétique

⁵⁰⁰ Larry, TREMBLAY *Le crâne des théâtres : essais sur les corps de l'acteur*, Montréal, Leméac, 1993, p.25.

⁵⁰¹ Larry TREMBLAY, « Écrire du théâtre avec de la matière », DAVID, Gilbert (dir.), *Le corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2009, p.132.

qui retarde pendant longtemps l'écriture de véritables répliques des personnages, pour privilégier une approche physique censée s'éloigner d'une écriture psychologique.

Nous suivrons donc chronologiquement ce processus d'écriture, qui prend sa source dans un atelier de jeu qui vise à refuser toute psychologie du personnage, et se poursuit dans une écriture dramatique qui petit à petit invente une nouvelle profondeur aux personnages, fondée sur la complexité de leurs emboîtements.

2.1 L'anatomie ludique appliquée à l'écriture dramatique : corps du personnage et voix de l'auteur en dislocation

Le premier document de travail que nous avons est un cahier de notes manuscrites datées du 19 décembre 1994 au 3 juin 1998. Ce cahier, qui est en partie présenté comme un journal, constitue un véritable laboratoire d'écriture puisqu'on y trouve une grande diversité de formes de parole. S'y côtoient une lettre personnelle que Tremblay écrit à sa mère, et qui dresse le bilan de la première étape du projet (un atelier de jeu réalisé avec une actrice qui déclenchera l'écriture), des scénarios de sketches, des schémas, et cela, sous une forme particulièrement instable qui rend compte des dynamiques de la création par le biais de points d'interrogation ou d'encadrés récapitulatifs.

Ce cahier accueille l'écriture de trois projets théâtraux que Larry Tremblay a menés de front : *Les Mains Bleues*, *Téléroman* et *Satanés seize ans*. Ainsi, sur les trois cents pages que contient le cahier, cent vingt environ sont consacrées au projet d'écriture du *Ventriloque*. Ces pages sont divisées en cinq sections qui s'étalent dans le temps de 1994 à 1998.

La première phase du projet présente dans ce cahier s'étend du 19 décembre 1994 au 7 février 1995 (La seconde phase intervient beaucoup plus tard, en juin 1998, et nous y reviendrons donc plutôt à la fin de l'analyse). Elle constitue les prémices d'écriture de la première version de la pièce qui s'intitule *Satanés Seize ans* dont on trouve une version dans le dossier génétique ainsi que de deux autres excroissances, *Roger couché sur la table A* et *B*, qui ne sont pas datées, mais semblent avoir été écrites dans un même mouvement.

Cette première phase est l'application concrète à l'écriture dramatique de la théorie de jeu développée par Tremblay, l'anatomie ludique, et en particulier du concept d'hémicorps qui désigne une partition du corps de l'acteur et une forme de concentration localisée pour chaque personnage qu'il a à jouer :

Apprendre à jouer, c'est apprendre à *prioriser* les objets de concentration en fonction du personnage et de la situation dramatique.

[...] cette approche m'a amené à proposer comme objet de concentration privilégié, au niveau locatif, *l'hémicorps*. Une fois maîtrisé, le travail sur l'hémicorps se subdivise en d'autres unités corporelles. L'acteur apprend à réduire l'objet de concentration : de l'hémicorps gauche, par exemple, il passe à la partie

gauche du visage. L'objet corporel qui en résulte construit une nouvelle origine - un nouveau lieu - pour installer une composante importante du personnage ou pour projeter avec précision un état émotionnel - installation d'un ancrage précis qui ramasse l'acteur, condense sa concentration, lui assure un poids de présence nécessaire à l'expression de sa partition.⁵⁰²

Ainsi, comme l'acteur, selon Tremblay, doit se concentrer sur une seule partie de son corps lorsqu'il interprète un personnage et non concevoir son corps comme une totalité, l'auteur dramatique doit imaginer des personnages qui naissent d'une partie de son corps. Tremblay choisit donc d'écrire les personnages de cette pièce à partir d'éléments corporels précis, afin d'échapper, comme il le dit à plusieurs reprises, à une écriture psychologique du personnage.

La première étape d'écriture est en fait un atelier de jeu réalisé par Tremblay avec une actrice au Centre des Auteurs Dramatiques, dont nous n'avons pas de captation, mais sur lequel Tremblay revient dans une lettre adressée à sa mère le 19 décembre 1994 et qui ouvre la partie du cahier consacrée à *Satanés seize ans*. Il y parle du « choc que [lui] a procuré le visionnement du vidéo⁵⁰³ » de l'atelier de jeu et rappelle les fondements de l'écriture de ce projet et en particulier sa volonté d'échapper au réalisme en se limitant seulement à décrire les actions de ses personnages :

Ne pas oublier que ce projet a débuté en dehors du réalisme et que, malgré vigilance et réflexion, nous nous sommes bornés, comme artistes, à vouloir justifier les mouvements des personnages et à copier en cachette des miettes du réel omnixistant !

Reprendre tout le travail avec comme guide ces mots : comme un rêve⁵⁰⁴

En effet, l'écriture des personnages se concentre dans un premier temps sur l'application la plus fidèle de la théorie de l'hémicorps grâce à la liste d'actions possibles pour les deux personnages, Gaby et Roger. Tremblay cherche à créer une présence plus qu'une psychologie :

[...] travail sur les hémicorps.

Toujours jouer avec de « réelles présences »

[...] les actions sur le présent, non sur le passé

Exemple : Gaby découvre dans la flaque de café qu'il y a une présence : Roger⁵⁰⁵

⁵⁰² Larry TREMBLAY, « Paroles d'artiste : L'utilisation de l'hémicorps comme technique de jeu », p.157-164, in Josette FÉRAL, *Les Chemins de l'acteur. Former pour jouer*, Québec-Amérique, Montréal, 2001, p.161-163.

⁵⁰³ Cahier de notes manuscrites (Mains bleues, Téléroman, *Satanés seize ans*) : notes prises entre le 19 décembre 1994 et le 3 juin 1998, 19 décembre 1994.

⁵⁰⁴ *Ibidem*.

⁵⁰⁵ *Ibidem*.

Tremblay propose alors une suite de scénarios de gestes quotidiens pour les deux personnages. Ces personnages, sans psychologie, sans ancrage spatio-temporel, construisent une chorégraphie d'un réel concret qui peut permettre aux acteurs qui les interpréteront (car cette première phase d'écriture est bien celle d'un auteur-acteur qui interroge les dynamiques de l'interprétation de personnages et remet en question une possible incarnation des personnages), de diviser leur corps en différents points d'appuis. Cette concentration sur une partition du corps donne lieu à la création de deux personnages poreux dont les identités se mélangent au gré des actions qu'ils accomplissent et des parties de leur corps qui seront en jeu, puisque la théorie de l'hémicorps crée dans l'écriture un dédoublement des personnages : « la flaque-miroir= double [...] main gauche de Gabi= hémicorps droit de Roger⁵⁰⁶ ».

La pièce est donc fondée, dans un premier temps, sur une action des personnages répétée à l'infini et à partir de laquelle se construisent toutes les saynètes : le fait de boire du café. Ainsi, c'est cette action qui définit le personnage de Gaby et qui crée l'embryon du conflit dramatique qui oppose les deux personnages puisqu'ils veulent tous les deux boire du café et que Gabi ne parvient jamais à le faire, à cause de la présence de Roger :

1)Gaby et la maladresse : something is wrong.
tous les gestes de Gaby reliés au fait de vouloir boire un café conduisent à l'échec.
Ritualiser tous ces gestes quotidiens.⁵⁰⁷

ne pas oublier que Gabi ne peut pas vivre sans café
[...] jeter sur le plancher Roger
[...] prise de tremblements, de crampes, se poulèche les lèvres
[...] Bouteille d'eau encre
source
café⁵⁰⁸

Ces proto-personnages, vidés de toute psychologie, se comportent donc littéralement comme des mannequins à la merci d'une mécanique de répétition. Le seul lien que ces proto-personnages ont entre eux est une violence toujours accrue. Cette naissance des personnages annonce le motif de la ventriloquie qui est au cœur de la version finale du texte et qui installe les personnages dans un rapport manipulateur/manipulé :

Le réveil de Gabi
La première pensée : un bon café !
Pouvant se dépêcher de refaire un café avant qu'il ne se produise encore quelque chose qui l'empêche de le boire

Retour et retouche à la crise de Gabi

⁵⁰⁶ *Ibid.*

⁵⁰⁷ *Ibid.*

⁵⁰⁸ *Ibid.*

Gabi est allée replacer Roger dans le placard. Elle se dépêche de retourner à son café qu'elle a placé sur la table à côté.⁵⁰⁹

Tremblay débute donc l'écriture avec la proposition de mouvements pour le personnage. Le texte n'est pas alors sa priorité et semble réduit au rang de partition à exécuter au même titre que les gestes. L'auteur adopte ici la voix du metteur en scène qui dirige des acteurs. La fiction et le dialogue sont sans cesse repoussés :

+texte : le jour de mes 16 ans, je me suis coupée...
Elle dit le texte en essayant de réellement tuer Roger
Travail d'hémicorps gauche⁵¹⁰

Ce sont d'ailleurs toujours des objets qui déclenchent les actions des personnages, comme ci ces derniers étaient totalement soumis au monde matériel qui les entoure. Or, cette écriture des personnages à partir de la présence d'objets concrets correspond très strictement à la conception de l'écriture dramatique de Tremblay, qui s'inspire de l'imagination matérielle.

Le concept d'imagination matérielle est défini par Bachelard dans son ouvrage *L'Eau et les rêves*. Il s'oppose à celui d'imagination formelle. L'imagination formelle consiste pour l'homme à imaginer à partir de la forme d'un objet, une forme floue, d'autres formes tout aussi instables, proliférantes, qui n'ont pas de lien intrinsèque avec la matière de l'objet de départ, mais plutôt avec ce qu'il suggère dans sa forme.

L'imagination matérielle, au contraire, consiste à pénétrer la matière de l'objet qui est la source de l'imagination pour imaginer de nouvelles formes en lien avec la matière réelle de l'objet, sa substance, sa consistance : « Ces images de la matière, on les rêve substantiellement, intimement, en écartant les formes périssables, les vaines images, le devenir de surfaces⁵¹¹ ».

Or Tremblay définit sa pratique d'écriture comme très proche de l'imagination matérielle. Il construit souvent sa fiction sur la matière d'un objet ou de plusieurs objets. Ainsi, pour *Les Mains Bleues*, pièce qu'il écrivait en même temps que *Le Ventriloque* – puisque le cahier de notes manuscrites que nous avons concerne *Les Mains Bleues*, *Téléroman* et *Satanés seize ans* (le premier titre du *Ventriloque*) – il s'est vu proposer par une compagnie de théâtre d'écrire une pièce à partir d'une matière très concrète qui a conditionné tout le processus de création et en particulier la conception des personnages :

[...] La pièce qui a été pour moi une révélation, ça a été *Les Mains bleues* (1998). Elle est véritablement née de la matière. Une compagnie de théâtre m'a proposé d'écrire un texte à partir d'un gros bloc de glaise.

⁵⁰⁹ *Ibid.*

⁵¹⁰ *Ibid.*

⁵¹¹ Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves*, Paris, Corti, 1942, p. 2.

[...] La matière, la vraie matière. On m'a emmené dans un entrepôt où je me suis retrouvé seul devant un bloc de glaise, c'était très étrange...

[...] J'ai touché le bloc, je l'ai frappé, je me suis imprégné de ses qualités... De retour chez moi, par imagination et concentration j'ai réactivé le souvenir de cette glaise avec tout ce qu'elle peut générer de sensations, de connotations, d'affects et j'ai commencé à écrire *Les Mains bleues*. Quand je relis cette pièce, je vois très bien la relation entre la matière (le gris, le gluant, l'étouffant de cette glaise) et le personnage tourmenté de Jérémie. J'ai compris que j'avais procédé un peu à la manière proposée par « l'anatomie ludique ». Rétrospectivement, j'ai aussi compris que cette « glaise », façon de parler, s'était déposée dans la région du ventre. Elle aurait pu s'ancrer ailleurs. Dans le crâne, par exemple. Et je suis convaincu que j'aurais alors écrit un texte très différent des *Mains bleues*. Adolescent, j'avais lu quelques textes de Gaston Bachelard. Ce philosophe a écrit plusieurs livres sur la façon qu'a la matière de travailler en nous lors d'un processus de création. Il parle d'imagination formelle et d'imagination matérielle en lien avec les quatre éléments : eau, terre, feu, air. J'ai été surtout impressionné par son livre *L'Eau et les rêves*. Récemment, je l'ai relu et j'ai été évidemment très attentif aux liens existant entre l'imagination matérielle et l'anatomie ludique, au jeu de la matière qui travaille littéralement le corps.⁵¹²

Et si les personnages du *Ventriloque* ne naissent pas littéralement d'une matière comme ceux des *Mains Bleues*, leur existence est conditionnée par les objets, et le processus d'écriture de Tremblay se fonde sur une description très concrète de l'univers matériel dans lequel ils évoluent et qui doit les définir, à la place d'un portrait physique ou psychologique :

Roger+cordon+soulier
Apparition de Roger
1) Avec peigne
2) Avec robe de chambre
3) Avec talons hauts et cordon électrique⁵¹³

Tremblay accepte cependant à partir des notes manuscrites de janvier 1995 de donner des détails plus classiques sur ces personnages. Il établit entre eux un lien familial et commence même à définir les sentiments qui les animent dans une page du 1^{er} janvier 1995 :

1^{er} janvier 1995
Établissons le rapport entre Roger et Gabi. Ils sont frère et sœur. Un lien d'amour et de jalousie les envoûte. A la fin, ils ne savent plus qui est qui.
Ils ne forment qu'un.
La création, le danger.⁵¹⁴

Mais dès que l'auteur entre dans l'écriture de scènes, c'est le scénario physique qui reprend le dessus pour laisser à nouveau place à une liste d'actions des personnages, dans

⁵¹² Pauline BOUCHET, « Une Leçon d'anatomie », *Agôn* [En ligne], Entretiens et documents, : <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=867>, consulté le 9 octobre 2013.

⁵¹³ Cahier de notes manuscrites (*Mains bleues*, Téléroman, Satanés seize ans) : notes prises entre le 19 décembre 1994 et le 3 juin 1998, décembre 1994.

⁵¹⁴ *Ibidem*, 1^{er} janvier 1995.

laquelle Tremblay rend explicite sa volonté de ne développer aucune psychologie des personnages, notamment à travers les liens de cause à effet qu'il refuse :

18 janvier 95
Notes sur Roger
Son entrée
Un ado qui regarde son visage dans un miroir avec un peigne.
3 février 95
Deuxième entrée de Roger
Roger/mère
Note= les entrées de Roger : comme un nouveau décret. Travailler par accumulation. Ne pas tomber dans le piège de la justification psychologique.⁵¹⁵

Cette écriture physique du personnage se développe dans plusieurs tapuscrits présents dans le dossier génétique et qui ne sont pas datés, mais dont on peut penser qu'ils ont été écrits en 1995 : *Roger couché sur la table Version A* (tapuscrit de dix-sept pages) et *B* (tapuscrit de vingt-deux pages) et *L'idole de mes seize ans* (tapuscrit de 70 pages, qui reprend des éléments des deux autres tapuscrits).

Dans *Roger couché sur la table Version A*, les propositions de saynètes physiques se succèdent. Les sentiments sont toujours traduits en termes de réactions physiologiques des personnages qui demeurent des mannequins en deux dimensions :

Émotion. Le côté gauche de Roger d'effrondre. Sensation de vêtements mouillés. Pleurs-Musiques. Le côté gauche s'empare de la tête de la brosse et se ferme rageusement sur les pics. Gabrielle réussit à reprendre la brosse. La main gauche de Roger est rouge de sang.⁵¹⁶

On constate d'ailleurs dans ce passage que Tremblay poursuit son travail d'exploration du phénomène d'hémicorps, ce qui aboutit à la création de personnages qui sont toujours dédoublés tout en étant identiques l'un à l'autre : « Ils éteignent leur cigarette en même temps avec des gestes identiques⁵¹⁷ ».

Gaby a retrouvé son nom entier, Gabrielle, et elle pratique désormais l'écriture romanesque. Il y a donc dans cette version à la fois le prolongement du travail d'anatomie ludique opéré dans le cahier manuscrit et l'ouverture vers la métathéâtralité du texte final :

Photo. Roger couché sur une table, Gabrielle debout derrière.
Gabrielle à l'affût d'un bruit sur le corps de Roger. Elle traduit doucement, avec sa main, les oscillations cérébrales de Roger.
[...]
Gabrielle prend une photo. Écrit. Revient à Roger. Intriguée par son côté droit, elle le survole de ses mains, tente d'en percevoir le mystère.⁵¹⁸

⁵¹⁵ *Op.cit.*, 18 janvier et 3 février 1995.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 2.

⁵¹⁷ *Ibid.*, p. 8.

⁵¹⁸ *Tapuscrit, Roger couché sur une table, Version A*, p. 1.

Et si jusqu'ici Tremblay privilégiait très nettement le corps des personnages sur leur parole, ce tapuscrit montre des bribes de dialogue. Tremblay s'applique même à mettre en scène cette naissance de la parole dans un passage étrange qui propose une visite médicale, motif qui sera structurant dans *Le Ventriloque*. Dans ce passage, même si la parole de Roger apparaît et appelle clairement celle de Gabrielle, le concept d'anatomie ludique se réalise totalement dans une scène où le corps des personnages est divisé, et brouille donc les sources de parole. On ne sait plus ici qui parle, si c'est Roger, sa main ou encore Gabrielle qui se parle à elle-même :

Gabrielle, cheveux ramassés, ouvre un tiroir, fouille, revient vers Roger un stéthoscope dans les mains. Elle écoute les nombreux coeurs de Roger. Elle termine en écoutant la main bandée. La main bat. Puis frôle le visage de Gabrielle qui s'adresse à elle :

Je suis un ami
Vous n'avez rien à craindre de moi
Qui que vous soyez
Parlez parlez je vous en prie parlez
parlez⁵¹⁹

Et toutes les prémices de dialogue que l'on trouve dans ces tapuscrits questionnent la source de la parole, en particulier à travers le personnage protéiforme de Roger qui est sans cesse animalisé, décomposé, et dont le corps contient de multiples voix, ce qui prépare à la dramaturgie de l'emboîtement que Tremblay développe dans *Le Ventriloque*. On observe cette confusion des voix, cette monstruosité des personnages dans cette scène de dialogue qui est aussi, d'une certaine façon, une scène de baptême puisqu'une excroissance de Roger explique son rapport au nom de Gabrielle – c'est d'ailleurs peut-être en rapport avec cette scène que le nom de Gaby a retrouvé son intégralité dans ce tapuscrit :

[...] qui t'a dit
que je m'appelle Gabrielle

Le côté droit de Roger fusionne avec le gauche. Un être mou apparaît, larvaire, d'une séduction douteuse.

Un fille comme toi
Une femme pardon
Avec ce visage et ce regard qui l'incendie
Avec cette force ce mystère aussi
Qui imprègnent l'espace qu'elle prend et traverse
Oui comment veux-tu qu'elle s'appelle
Hum Josiane Dorothée Micheline
Réfléchis réfléchis deux secondes Gabrielle

Mais je ne vois pas de rapport

⁵¹⁹ *Ibid.*, p.3.

Justement tu ne vois rien
Il n'y a que les Gabrielle
Qui ont ce type de réaction⁵²⁰

Dans la version B de *Roger couché sur une table* qui fait vingt-deux pages, Tremblay poursuit sa liste de séquences gestuelles possibles pour les deux personnages de Gaby et Roger. Or, ces séquences gestuelles ouvrent de plus en plus sur une parole des personnages, d'abord sous la forme monologuée (qui d'ailleurs souvent, dans les tapuscrits, n'est pas clairement dissociée de la voix didascalique, comme pour montrer la porosité entre les deux) :

Lumière. Gabrielle, près de la poubelle, se frotte le cou. Roger, qui semble être lui-même, fouille dans le sac de Gabrielle. Il regarde son contenu : cigarettes, clefs, miroir, maquillage, gomme. Il ouvre un paquet de gomme. Mâche. Mâche comme s'il s'agissait d'une expérience unique, existentielle, de première importance. Des mots s'échappent de la bouche de Roger.

J'ai fait un voyage dans le désert
Il n'y avait plus de sable [...]⁵²¹

On trouve dans ce tapuscrit les premières traces d'une écriture d'emboîtements fictionnels qui démultiplie les personnages autour de diverses figures d'auteurs. D'ailleurs, c'est dans ces prémices de l'emboîtement qu'apparaît aussi la voix de l'auteur Larry Tremblay qui s'interroge sur l'écriture, comme dans le passage suivant où il propose de transformer le personnage de Roger en une bouche qui viendrait raconter l'histoire d'un autre, Parker, du nom du stylo Parker qui est présent depuis le début dans les carnets de travail et qui restera central dans la version finale :

Gabrielle est recroquevillée sous la table. Roger, une larve, se met du rouge à lèvres. Roger devient une bouche qui parle. Cette bouche récite un **poème d'amour Début de l'histoire de Parker ?**. Gabrielle ne peut plus le supporter. Elle se lève, le gifle [...].⁵²²
Duo-Duel de Roger et Gaby ? En mangeant des Mr Freeze. En ouvrant le cooler.

Le jour de mes seize ans, je coupai les deux tresses que je m'entêtais à porter d'une façon ridiculement symétrique. Quand je les vis disparaître dans le tourbillon d'eau des toilettes, je sentis que j'étais enfin prête. Je ne perdrai plus aucune seconde.⁵²³

C'est aussi ici la première occurrence du récit fondateur du dialogue théâtral dans *le Ventriloque*, celui de l'anniversaire des seize ans de Gaby, qui va donner lieu au premier titre de la pièce, *Satanés seize ans*, présent sur un tapuscrit datant du 22 mai 1995. Ce texte a été dit lors de l'atelier de jeu public qui a eu lieu à la même date à l'Université du Québec à

⁵²⁰ *Ibid.*, p.9.

⁵²¹ *Tapuscrit, Roger couché sur une table, Version B*, p.5.

⁵²² *Ibid.*, p.10.

⁵²³ *Ibid.*, p.18.

Montréal et dans lequel Tremblay tenait le rôle de Roger et expliquait à des élèves sa démarche artistique et en particulier son travail d'écriture autour de l'hémicorps (ce qui donne lieu à une mini-conférence dont le contenu est aussi disponible dans le dossier génétique) :

Car *Satanés 16 ans* – c'est le titre provisoire de la pièce – raconte une histoire impossible. J'ai imaginé une situation où il y aurait deux corps pour une seule personne. Il y a deux personnages, Gabi et Roger. Cependant, dans cette étrange histoire, il n'y a de place que pour un seul corps. Qui, entre Gabi et Roger, a le droit d'exister, de posséder un corps ? Je ne peux répondre présentement car l'écriture de la pièce n'est pas terminée.

Si toutefois, au niveau de la fiction, il y a deux personnages pour un seul corps, au niveau du jeu, j'ai demandé aux acteurs – Marie-France et moi-même – de se contraindre à jouer leur personnage à partir d'un hémicorps.⁵²⁴

On voit bien que cet atelier-conférence était l'occasion pour Tremblay de montrer au public une première étape d'écriture, et de problématiser sa démarche d'auteur et ses choix, en particulier concernant les personnages. Il définit alors une notion présente dans toutes ces pièces, celle du combat pour le corps que se livrent ses personnages, condamnés à être démultipliés ou à n'être que des voix à la recherche d'une peau. Il explique aussi au cours de cet atelier, que la première scénographie présentée est le résultat d'une spatialisation concrète du dilemme qu'a l'auteur dramatique sur la place que doivent occuper ses personnages. Ainsi, le palimpseste préside à la scénographie, puisque Tremblay a choisi de laisser au sol le dessin technique d'une maison dans laquelle évolueraient les personnages alors que cette proposition scénographique a pourtant déjà été dépassée. Le spectateur voit donc une scénographie qui conserve les traces de sa première version, comme l'écriture des personnages se construit par ajout de couches de sens successives.

Le texte prononcé par les acteurs lors de cet atelier, *Satanés seize ans*, dont on trouve un tapuscrit de six pages dans le dossier génétique, met en scène le récit fondateur de la fiction théâtrale, celui de l'anniversaire de Gabi – sous cette orthographe dans ce tapuscrit –, mais il est pris en charge par les voix des deux personnages. Le personnage de Roger fait le récit de l'anniversaire de Gabi au « tu » comme pour lui imposer une histoire, la faire vivre telle la poupée qu'elle deviendra dans la version finale. Gabi déjà « ventriloquée » se contente de compléter le récit que fait Roger :

Roger
Le jour de tes seize ans
Tu coupes les deux tresses
Que tu t'entêtes à porter
D'une façon ridiculement symétrique
Quand tu les vois disparaître
Dans le tourbillon d'eau des toilettes

⁵²⁴ Tapuscrit, *Corps en jeu, l'utilisation de l'hémicorps comme technique de jeu*, 22 mai 1995, p. 6.

Tu te sens enfin prête
[...]
Pour te faire croire
Qu'elle t'a plutôt acheté

Gabi
Une paire de chaussures⁵²⁵

Petit à petit dans le texte, Gabi s'approprie ce récit d'anniversaire à la première personne et pourtant le caractère interchangeable des deux personnages est souligné dans la dernière réplique de ce tapuscrit qui inverse totalement les perspectives : « Gabi : Bonne fête Roger ⁵²⁶ ». On note que c'est autour de la prise en charge de ce récit que va s'orchestrer le partage des voix des personnages dans les documents de travail qui suivent.

Ces premières confusions sur la source de la parole proviennent d'une instabilité énonciative qui touche aussi la frontière entre les voix des personnages et celle de l'auteur. À plusieurs reprises, Tremblay se parle à lui-même pour comprendre ses personnages et le mélange de sa voix, au discours direct, et des répliques naissantes de ces personnages crée un réel dialogue entre ses personnages et lui au sein de l'écriture, comme dans le passage suivant qui ne trace aucune frontière entre une voix d'auteur distancié de son écriture qui dresse des bilans, propose des thématiques, une voix d'auteur autoréflexive qui se pose des questions sur les personnages et la voix des personnages qui semble, à plusieurs reprises, venir répondre aux questions posées par Larry Tremblay, au sein d'une véritable théâtralisation de l'écriture elle-même :

Personnalités qui en recouvrent d'autres. [...] Des vies qui s'emboîtent dans d'autres vies. Le pouvoir de l'imagination, la créature qui se retourne contre son créateur. Le principe qu'explique Roger : l'être humain est un oignon. [...] Gabrielle est un monstre, a tué des centaines de gens. [...] Qui est Roger ? Son frère ? Non : Gabrielle elle-même. Je suis toi, Gabrielle. Surprise ? Gabrielle est un serial killer. Un écrivain qui tue, dont le pouvoir d'écriture tue, un spécimen rare. Tu m'as créé, Gabrielle, je suis la treizième histoire [...] Tu vois, il y a deux corps pour une seule âme. Quelque chose est définitivement de trop ici. Un corps.⁵²⁷

Qui est Roger ? Le problème demeure entier.
Je suis Gabrielle ou je suis ton frère. Je suis une créature de ton esprit.
Bref : c'est Roger qui existe vraiment. Gabrielle n'existe pas, elle a été imaginée par Roger. Roger a eu une sœur et il a imaginé sa mort ou il l'a tuée ou il la tue. Quelqu'un ici est réel, l'autre imaginé. Qui est le vrai ?⁵²⁸

⁵²⁵ Tapuscrit, *Satanés seize ans*, 22 mai 1995, p.1.

⁵²⁶ *Ibidem*, p.5.

⁵²⁷ Divers manuscrits et tapuscrits, sans date. 1^{er} feuillet.

⁵²⁸ *Ibidem*, 4^{ème} feuillet.

2.2 Balzac, Gaby et Tremblay : l'écriture de l'emboîtement ou les vertiges des voix auctoriales

L'avant-texte *Balzac, Parker et moi*, qui n'est pas daté, succède clairement à *Satanés seize ans*, puisqu'il reprend le duo de personnages Roger-Gabi. En revanche, les premiers emboîtements fictionnels suggérés dans les tapuscrits précédents font place ici à une réelle architecture fictionnelle complexe que Tremblay a dû étoffer dans des documents que nous n'avons pas, architecture qu'il explique sur la première page du tapuscrit :

La première partie, *Balzac*, se présente comme un rêve que fait Gabi. Il doit être joué de façon absurde, grotesque ou, même, grandguignolesque. L'action du rêve est simple : Gabi veut boire un bon café. Dès qu'elle est sur le point de le faire, Roger apparaît et l'en empêche (il se met à parler comme s'il était lui-même Gabi, lui volant en quelque sorte sa personnalité) Gabi assassine alors Roger, se débarrasse de son cadavre, se prépare de nouveau un café, s'appête à le boire mais Roger, de nouveau, apparaît. [...] Finalement Roger étrangle Gabi, fait disparaître son cadavre, s'empare de la personnalité de Gabi.

La deuxième partie, *Parker*, se présente comme une séance de psychanalyse (expérimentale et plutôt déviante). Roger prend la partition du psychanalyste. On apprendra de façon progressive, pendant la séance, que la première partie (*Balzac*) était en fait un rêve de Gabi.

La troisième partie, *Moi*, donnera les clefs du puzzle.⁵²⁹

On voit que le texte est pensé en trois parties qui reprennent les étapes de travail de la pièce. La première partie, *Balzac*, est le résultat du premier atelier de jeu visant à appliquer l'anatomie ludique à l'écriture dramatique et qui privilégiait des scénarios physiques. Tremblay justifie sa forme ritualisante, l'évidement psychologique des personnages qui y règne par une explication fictionnelle : on est dans le rêve du personnage principal Gabi. On retrouve dans cette première partie la violence qui régnait dans les séquences gestuelles proposées dans la version A de *Roger couché sur la table*.

Un premier emboîtement des personnages (Roger tue Gabi et prend sa place) aboutit à la seconde partie de la pièce dont les prémices datent de la seconde version de *Roger couché sur la table* qui mettait déjà en scène une séance de psychanalyse, et le personnage de Roger qui endosse alors le rôle du psychanalyste annonce, par ses métamorphoses successives, le personnage du docteur Limestone dans *Le Ventriloque*.

Enfin, la troisième partie, *Moi*, qui ne cache plus son caractère autoréflexif, semble être dévolue à l'auteur Larry Tremblay qui exhibe alors son pouvoir démiurgique, lui qui est le seul capable d'expliquer l'univers dramatique complexe qu'il a créé. D'ailleurs les titres vont tous dans le sens d'une dramaturgie qui expose sa genèse et interroge l'écriture

⁵²⁹ Tapuscrit, *Balzac, Parker et moi*, p. 1.

dramatique : *Balzac*, figure de l'auteur prolifique, *Parker*, objet concret de réalisation de l'écriture et *Moi* qui renvoie à la figure du créateur omniscient, l'auteur.

Dans ce tapuscrit, un premier déplacement du récit fondateur se fait sentir, puisque c'est le personnage de Roger qui assume le récit d'anniversaire à la première personne : « Roger : Le jour de mes seize ans, je coupe les deux tresses que je porte d'une façon ridiculement symétrique⁵³⁰ ». Gabi, elle, bénéficie d'un long monologue qui est le récit de sa vie et elle est désormais une figure explicite d'écrivain :

GABI

[...] Rien ne peut bloquer le flot des personnages que je mettrai au monde, que je couvrirai sur le papier des cahiers achetés avec l'argent de poche que mon père à contrecœur me remet chaque semaine.⁵³¹

Larry Tremblay aspire à une plus grande démultiplication de la fiction pour donner naissance à des personnages-poupées russes :

infra-note : [...]

Le Parker est la preuve identitaire.

Roger est le véritable écrivain.

Il a écrit cette histoire. Gabi n'est qu'un personnage de roman.

Il faut un troisième niveau, une autre couche d'oignon.⁵³²

C'est ici qu'intervient la seconde phase d'écriture du cahier manuscrit débuté en 1994. En effet, à partir du 3 juin 1998, Tremblay reprend – avant ou après le tapuscrit intitulé *L'idole de mes seize ans* qui n'est pas daté et met en scène dans une structure proche de celle décrite dans *Balzac, Parker et moi* les personnages de Gaby et d'Aurélien qui sont au cœur du cahier manuscrit – une écriture manuscrite et se replonge notamment dans la caractérisation des personnages et dans la clarification de leurs relations. Si les avant-textes précédents ont laissé une large place au corps du personnage comme partition de jeu, cette reprise de l'écriture opère aussi une forme de repsychologisation des personnages.

Au personnage de Roger, manipulable manipulateur, créature protéiforme, succède celui d'Aurélien qui est désigné comme le frère de Gaby (qui retrouve alors cette orthographe, comme si l'instabilité du personnage passait aussi par celle de son nom au fil des avant-textes). Ce personnage va provoquer un changement de cap dans la fiction, puisque cette relation frère-sœur, d'emblée désignée comme incestueuse, violente, perverse, devient le cœur des emboîtements fictionnels successifs de la pièce. Tremblay retrouve alors, dans ce temps restreint, une écriture plus classique des personnages en cherchant leurs motivations

⁵³⁰ *Ibid*, p. 2.

⁵³¹ *Ibid.*, p. 4.

⁵³² *Ibid.*, p. 21.

psychologiques. Sa voix ne se confond plus véritablement avec celle des personnages, mais redevient celle de l'organisateur de la fiction qui se pose des questions de structure dramatique, comme le montre cette liste des enjeux de la pièce :

3 juin 1998

Aurélien.

Quels sont les vrais enjeux ?

1) Gaby est jalouse de son frère.

2) Elle prétend avoir comme rival et idole = Balzac

3) Mais, son vrai viol-amant

c'est son frère = Aurélien

4) Elle l'aime et le hait. C'est un homme, tout lui sourit. Qui peut imaginer qu'une fillette peut écrire ?

5) Aurélien : que ressent-il pour sa sœur ?

Sa petite sœur. Une passion secrète. Un amour secret. Une protection. Une muse.

Un amour coupable.

6) Que veut Gaby ?

a) dépasser son frère

b) le posséder sexuellement

[...]

Gaby veut se faire aimer de son frère par son amour.

Elle est laide, maigre, ...

Après, il la voit belle, désirable, admiration.⁵³³

Dans le même sens, Tremblay écrit de longs monologues pour le personnage de Gaby, comme pour creuser une intériorité qui n'existait pas jusqu'alors. Ces monologues sont souvent adressés aux personnages du Docteur Limestone (dont on trouve ici les premières apparitions) et d'Aurélien, qui seront un seul et même personnage dans la version finale. Ainsi, Tremblay approfondit la relation entre ses deux personnages principaux par une parole qui, d'inexistante dans les premiers documents de travail, devient abondante et permet l'accès à la psychologie des personnages :

C'était réellement sur tous les plans, mon grand frère. Il avait hérité ce qu'il y avait de meilleur dans notre famille. Le charme de notre père, la ténacité et la clairvoyance de notre mère.

[...]

Depuis que j'étais toute petite, je brûlais d'amour pour lui.⁵³⁴

Les moments de bilan d'écriture se multiplient aussi dans la mesure où la distance est plus grande avec la toute première version d'écriture de la pièce. Tremblay doit donc donner de l'épaisseur à ses personnages, et cela, par plusieurs moyens. Au creusement de la psychologie qu'il opère grâce au recours plus systématique au monologue, à l'écriture classique des motivations des personnages, s'ajoute aussi une réflexion sur l'emboîtement des

⁵³³ Cahier de notes manuscrites (Mains bleues, Téléroman, Satanés seize ans) : notes prises entre le 19 décembre 1994 et le 3 juin 1998, 3 juin 1998.

⁵³⁴ *Ibidem*.

multiples fictions mises en place dans la pièce, et cela de manière concrète. Tremblay entre en dialogue avec lui-même à propos des cahiers du roman que Gaby écrit et que son frère Aurélien doit lui voler:

Si Aurélien n'a pas détruit les deux cahiers, où sont-ils ? Les a-t-il postés ?⁵³⁵

Que raconte le roman ? Qu'y a-t-il dans les dernières boîtes ?⁵³⁶

Faut-il qu'elle lui offre son plus beau roman ?

Non.

Que veut Gaby ?

Etre aimée de son frère grâce à son œuvre.⁵³⁷

Ainsi Tremblay épaissit considérablement ses personnages dans ces derniers avant-textes et c'est ce travail d'épaississement psychologique en même temps que d'emboîtement fictionnel qui aboutit au dernier avant-texte que nous avons, intitulé *Balzac, Parker et les autres* qui fait cinquante et une pages, est annoté par l'auteur et offre la dernière couche fictionnelle à la pièce. En effet, il débute par une scène initiale entre un ventriloque et une poupée, scène qui programme le fonctionnement de la pièce finale toute entière ainsi que son titre définitif, *Le Ventriloque*. Dans les annotations de la première page, Tremblay propose d'ailleurs la didascalie qui ouvrira finalement la pièce : « Un ventriloque manipule une poupée représentant une jeune fille⁵³⁸ ».

Tremblay, pour échapper à une écriture d'emblée psychologique de ses personnages, a choisi de repousser pendant tout le début du processus d'écriture de la pièce la définition d'une intériorité des personnages et de leurs relations précises. Ce processus lui a permis d'exploiter l'idée d'une anatomie ludique possible dans l'écriture du corps, du sien à celui des personnages. Ainsi, l'épaississement des personnages intervient à la fin de l'écriture et se fonde à la fois sur une intériorité exhibée dans des monologues (une langue naît pour accompagner les corps déjà définis des personnages) et sur une structure dramatique qui se fonde sur l'emboîtement des fictions. Comme Godin, Tremblay réussit à échapper à la tentation de l'écriture d'un réalisme psychologique et cela en exploitant une écriture éminemment physique, plus proche parfois de la direction d'un metteur en scène avec ses acteurs que de l'invention de personnages par un auteur dramatique.

Or cette nouvelle profondeur du personnage que Tremblay exploite dans *Le Ventriloque*, qui passe par une écriture par strates successives, par démultiplication de la fiction théâtrale, est un phénomène observable dans les processus d'écriture de plusieurs des auteurs du corpus, en particulier dans les dossiers génétiques qui se construisent sur une

⁵³⁵ *Idem.*

⁵³⁶ *Idem.*

⁵³⁷ *Idem.*

⁵³⁸ Tapuscrit, *Balzac, Parker et les autres*, p.1.

longue période. Le personnage devient alors un palimpseste, sur lequel l'auteur efface, réécrit, et qu'il peut démultiplier à l'infini par le biais d'une polyphonie intérieure jusqu'à l'éclatement complet de cet hyperpersonnage.

III LES NOUVELLES PROFONDEURS DU PERSONNAGE : LES PRATIQUES DE L'INTERTEXTE

Pour se positionner, pour se construire une identité le créateur doit définir des trajectoires propres dans l'intertexte. À travers les parcours qu'il y trace et ceux qu'il exclut, il indique quel est pour lui l'exercice légitime de la littérature. Il ne s'oppose pas à tous les autres pris en bloc, mais essentiellement à certains : l'Autre n'est pas n'importe quel autre, mais ce qu'il ne faut surtout pas être.⁵³⁹

En outre, quand on parle d'intertexte d'une œuvre littéraire, on pense en général de manière privilégiée à d'autres textes littéraires. Pourtant, si les œuvres se nourrissent d'autres œuvres, elles se nourrissent aussi des relations avec des énoncés qui, dans une conjoncture donnée, ne relèvent pas de la littérature, sans qu'on puisse se contenter d'opposer la littérature à ce qui ne serait pas elle. Car le discours littéraire n'a pas de territoire prédécoupé, stable : tout oeuvre est *a priori* partagée entre l'immersion dans le corpus alors reconnu comme littéraire, et l'ouverture à la multitude d'autres pratiques verbales.⁵⁴⁰

1. De l'intime à l'Amérique : les personnages-palimpsestes d'*Abraham Lincoln va au théâtre* de Larry Tremblay

La genèse des personnages d'*Abraham Lincoln va au théâtre*, qui donne sa complexité à la pièce, mais aussi sa richesse métathéâtrale, fonctionne par ajouts successifs, couches successives de référentialité à l'histoire, à la politique. On assiste à la transformation d'une dramaturgie de l'intime, qui était celle de Tremblay dans les années 1990 et qui développait une problématique identitaire centrée sur l'individu et son corps, à une dramaturgie plus politiquement critique qui ouvre ses horizons – grâce à une multiplication des couches constituant la profondeur des personnages – à une vision de l'Amérique et du théâtre :

Cette question de l'identité, ou faudrait-il dire cette grande crise identitaire, elle est au coeur de l'oeuvre de Larry Tremblay, l'un des dramaturges les plus singuliers de la province. Partout, il y a des identités fuyantes, des personnages dédoublés, des individus troublés, en dialogue avec eux-mêmes. Pourtant, avec *Abraham Lincoln va au théâtre*, l'auteur semble repousser les limites de sa réflexion, élargir encore sa vision. "Le fait que les personnages soient des figures mythiques ou qu'ils soient inspirés d'elles, avance Poissant, ça augmente la charge, ça permet un élargissement du propos. La crise identitaire, dans les pièces de Larry, a toujours

⁵³⁹ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p.127.

⁵⁴⁰ *Ibidem*, p. 129.

été très humaniste, mais aussi très québécoise. Cette fois, j'ai l'impression que son Québec se retrouve à l'intérieur d'une mondialisation.⁵⁴¹

1.1 Franz et Frank : personnages-surfaces et intimité

Le premier document génétique que nous pouvons étudier remonte selon Larry Tremblay à peu près à 1994 c'est-à-dire entre l'écriture de *Leçon d'anatomie* (1992) et celle des *Mains Bleues* (1997), deux pièces centrées sur une poésie du corps, le corps anatomisé, décortiqué et monstrueux dans l'intimité d'êtres résolument dramatiques, qui n'ont d'existence que dans l'éphémère du drame qui se joue. Ce document porte le titre *Abraham*, ce qui le rattache au dossier génétique *d'Abraham Lincoln va au théâtre* et il comporte trente-six pages.

Les noms choisis pour les deux personnages principaux, qui deviendront Laurel et Hardy, sont Franz et Frank, des noms qui réduisent les personnages, sinon à un anonymat, du moins à une interchangeabilité (proche du duo burlesque obtenu dans le texte finalisé, on pense ici aux Dupont et Dupond par exemple). Ces noms sont épurés au possible, monosyllabiques, quasi identiques et ne font référence à rien d'extérieur au monde de la pièce.

Cette interchangeabilité s'accompagne aussi d'une animalisation des deux personnages, ce qui est une caractéristique de la dramaturgie de Tremblay à l'époque où il écrit cette première mouture. La pièce *Les Mains Bleues* est centrée sur Jérémie, un homme-animal, parlant avec Princesse, une femme-chienne. Dans cette première version, c'est d'ailleurs le chien qui sert de comparatif pour Franz et Frank. Or c'est cette animalisation qui aboutit à la mise en scène du nom des personnages et c'est un phénomène que l'on retrouve à la fois dans les avant-textes de la pièce et dans la version finale. Comme dans la version publiée d'*Abraham Lincoln*, on a déjà dans cette toute première version une mise en scène de la nomination, une forme de baptême des protagonistes :

FRANZ et FRANK
D'où ça vient hein
Messieurs les chiens
faites travailler vos museaux d'expert
odeur de sainteté est-ce que c'est ça
la face à claque
je t'appelle Franz
toi la planche à repasser
je t'appelle Frank
ne vous trompez pas

FRANZ ET FRANK

⁵⁴¹ Christian SAINT-PIERRE, *L'Amérique en chantier*, Voir, 10 avril 2008.

clair
donnez-vous la main
regardez-vous dans les yeux
Franz dis-lui que tu es Franz

FRANZ
Je suis Franz

FRANZ ET FRANZ
Frank dis-lui que tu es Frank

FRANK
Je suis Frank

FRANZ ET FRANZ
Maintenant reniflez-vous
qu'on en finisse avec cette histoire d'odeur
prenez-le comme un exercice de réchauffement⁵⁴²

On note ici, du point de vue strict de l'analyse génétique que l'interchangeabilité confine à la confusion d'identités, même pour Larry Tremblay qui fait une faute de frappe et fusionne les deux personnages sûrement involontairement: « Franz et Franz ».

Ainsi, ce premier choix de noms non référentiels conduit à une dramaturgie de l'intime prise entre les deux pôles de *l'Eros* et du *Thanatos*. Franz et Frank qui correspondent tout à fait à la définition des nouveaux êtres dramatiques du théâtre contemporain que l'on pourrait qualifier de personnages-surfaces, n'ayant qu'une existence dramatique sans univers de référence, sont pris dans une tension entre la vie et la mort. Leur langue se fait anatomique et leur *leitmotiv* que l'on ne retrouvera plus dans le texte publié est : « LES VEINES IMMENSES DE LA MORT » ainsi mis en exergue en majuscules, c'est-à-dire sur le même plan typographique que les noms des personnages et semblant les désigner tout autant.

Dans ce premier avant-texte centré sur les individus et qui n'emprunte pas encore aux noms d'une mythologie politique ou artistique, la présence d'un univers politique réel référentiel n'est possible que sous la forme embryonnaire et non actualisée. Quand Franz donne son véritable nom, car déjà dans cette première version, il y a une stratification des noms, il s'agit d'un nom qui fait référence à l'histoire politique du Québec, mais cette référence est volontairement distanciée:

FRANZ
Ah oui
Je m'appelle Christian
Christian Trudeau
Trudeau
Comme l'ex premier ministre

⁵⁴² Tapuscrit, *Franz et Frank*, 1994 (pas de date précise, mais premier avant-texte), p.5-6.

Mais aucun lien de parenté avec lui
Du moins pas à ma connaissance.⁵⁴³

1.2 Laurel, Hardy et Lincoln : un jeu et un élargissement des perspectives

En 2003, Larry Tremblay se remet au travail et effectue des recherches sur des figures mythiques de l'histoire américaine : Mme Butterfly tout d'abord qui illustre le rapport Orient-Occident et le duo burlesque Laurel et Hardy qui illustre l'Amérique dans ce qu'elle a de ludique (le cinéma burlesque) et dans l'idée qu'elle a créé des destins tragiques (Laurel et Hardy ruinés, sont morts dans l'oubli après trente ans de succès). C'est ainsi que les noms de Laurel et Hardy vont prendre la place de Frank et Franz dans un propos qui va alors s'élargir par un très grand ludisme et par des perspectives plus américaines.

Dans ses recherches parisiennes de 2003, on note que Tremblay, à distance de son Amérique, est hanté par le désir d'écrire une pièce plus politique qui traite véritablement de l'Amérique du Nord et plus largement du rapport Orient-Occident. Ce qui est intéressant c'est qu'il commence par effectuer des recherches sur le personnage de Mme Butterfly dont il ne se servira que de façon très subtile, à la fin de la pièce, puis sur Laurel et Hardy. Ces recherches sont habitées, comme le sera le texte publié, d'un très grand ludisme et d'une volonté d'emboîtement des personnages, de multiplication des couches de sens.

On peut d'ailleurs constater concrètement que ce qui fait basculer Tremblay de recherches scolaires sur Butterfly et Laurel et Hardy à une recherche cette fois créative, ce sont justement les noms de Laurel et Hardy et le refrain ludique qu'il leur est attaché :

Mais l'histoire ne s'arrête pas là puisque même au 21ème siècle tout le monde connaît encore le célèbre refrain:

"C'est moi Laurel, c'est toi Hardy, c'est moi le plus gros et toi le petit....."
BUSHERIES

Cerner l'enjeu

Booth : tuer pour la gloire, la minute de vérité, s'affirmer contre le père, l'Image, le début de l'emprise du jeu, de l'illusion, le théâtre devient dangereux quand il se joue dans le réel, le théâtre devient ennuyeux quand il ne veut que copier le réel, quand il se satisfait du réel, toujours d'ailleurs une tromperie,

Imaginer ceci : Geisha-Lincoln, je peux aussi imaginer une autre pièce, europe/amérique,,,,,un américain vient sauver l'europe..... le mythe du héros
Américain : la pièce dans la pièce : écrire une piécette qui....ce serait quoi la pièce qu'il regarderait aujourd'hui ? L'inventer....le projet du metteur en scène : imaginer la pièce que Lincoln regarderait aujourd'hui quand une balle de derringer le traverserait.....comment parler de Our american cousin....le sauveur.....le mythe

⁵⁴³ *Ibidem*, p.20.

du héros...écrit par un britannique...le mythe du héros...le
sauveur.....bush.....⁵⁴⁴

On voit ici que Tremblay clôt ses recherches générales sur Laurel et Hardy par le refrain qui les accompagne et, qu'à partir de ce refrain, son imagination prend le relais pour proposer des pistes d'écriture. Cette mise en scène du nom présente dans la ritournelle des deux acteurs burlesques fonctionne donc comme déclencheur de la réécriture de la pièce.

Ainsi, à la suite de ses recherches, Tremblay commence en 2003 à écrire une pièce avec pour personnages principaux Laurel et Hardy. Il est intéressant de voir qu'il conserve dans ce premier temps l'animalisation qui était présente pour Frank et Franz au moment de la mise en scène de leur nomination :

LAUREL ET HARDY

«D'où ça vient, hein, Messieurs les chiens? Faites travailler vos museaux d'expert. Odeur de sainteté, est-ce que c'est ça? La face à claquer, je t'appelle Laurel. Toi, la planche à repasser, je t'appelle Hardy. Ne vous trompez pas : Laurel et Hardy. C'est clair? Donnez-vous la main, regardez-vous dans les yeux. Laurel, dis-lui que tu t'appelles Laurel. »

(...)

HARDY

Je m'appelle....euh...je m'appelle Hardy. (Dire pourquoi....ces noms>....)⁵⁴⁵

Par ailleurs, dès les premières recherches de 2003, le mécanisme des poupées russes, de l'imbrication des identités, est présent. Tremblay cherche à créer des êtres capables de synthétiser toutes les problématiques qui seront les siennes dans la pièce et en particulier la question de l'américanité et du théâtre. Il cherche à établir des liens, des connexions entre des noms mythiques et des noms moins connus pour créer un sens, un lien de cause à effet sans fin : « Abraham lincoln devient une geisha dans le rôle de florence trenchard.....la geisha de booth.....madam buterfly..... »⁵⁴⁶

Ce travail de création des noms, et donc, des personnages de la pièce, aboutit à un réel transfert de mythes. En effet, il semble que les acteurs Laurel et Hardy renaissent sans cesse, et que ce soit Brisebois et Laroche, les personnages réellement créés par Tremblay, qui entrent dans un destin mythique, un destin tragique renouvelé qui va plus loin que celui des véritables Laurel et Hardy.

-5-

⁵⁴⁴ Lincoln, Paris-Recherches, 2003, p.8.

⁵⁴⁵ *Ibidem*, p.17-18.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p.10.

Abraham Lincoln : Comme tout le monde, je connaissais Léonard Brisebois et Christian Larochelle depuis qu'ils avaient joué dans la série *Les affaires non classées*. Un immense succès populaire. Un succès immédiat comme seule la télévision peut en produire. Léonard et Christian jouaient une paire de détectives qui accumulaient gaffe sur gaffe, se mettaient les pieds dans les fleurs du tapis, faisaient monter, dans le nez de leur patron, un flot de moutarde pour, finalement, découvrir le pot aux roses.⁵⁴⁷

Il est intéressant de voir cependant que Tremblay prend du recul sur la folie de l'imbrication de ces personnages et exprime une auto-ironie dans une réplique prise en charge par le personnage d'Hardy dans une version de 2004 d'*Abraham* et qui ne sera pas gardée dans le texte publié : « [...] que je me mette dans la tête que j'étais Léonard Brisebois jouant Oliver Hardy jouant Harry Hawk jouant Asa Trenchard. Tu te souviens, je lui avais répondu : et un coup de pied au cul avec ça ? ». Ce profond ludisme met à jour le pouvoir créateur et perpétuellement renaissant du théâtre et nous donne la clef d'une réelle réflexivité de la dramaturgie de Tremblay, dans le cours même du processus de création.

Tremblay choisit de dire quelque chose de l'Amérique avec les figures de Laurel, Hardy et Abraham Lincoln qui construisent à eux trois, une image des Etats-Unis. Et si la première version de la pièce mettait en scène deux acteurs, interchangeables et anonymes, nommés par le metteur en scène, Frank et Franz, Tremblay a ensuite opéré un déplacement. C'est à partir de recherches sur les grands mythes de l'histoire américaine qu'il choisit, à dessein, le duo comique Laurel et Hardy et le président des Etats-Unis, Abraham Lincoln comme personnages principaux de sa pièce aux emboîtements vertigineux.

Tremblay utilise donc un modèle dramatique intertextuel pour ses personnages afin de dire les paradoxes de la culture américaine et la difficulté à construire une identité singulière dans ce contexte américain. Ce duo comique, qui crée un horizon d'attente chez le lecteur-spectateur raconte, certes, l'histoire de l'identité américaine, mais aussi celle du théâtre québécois qui a justement dû, pour trouver sa propre voix, s'extirper de l'influence du burlesque américain qui a dominé les scènes montréalaises pendant les années 1940 et 1950. Tremblay exploite donc une écriture stratifiée qui lui permet de proposer des personnages-palimpsestes dont les multiples identités fonctionnent sur le mode ludique. La démultiplication de ces derniers, malgré sa complexité, fonctionne dans une structure dramatique dynamique et profondément métathéâtrale, métathéâtralité omniprésente aussi dans le travail de Normand Charette.

⁵⁴⁷ Larry TREMBLAY, *Abraham Lincoln va au théâtre*, op.cit., p.19.

2. La langue, le corps et l'intertexte: donner une chair aux personnages, *Le Petit Köchel* de Normand Chaurette

2.1 Normand Chaurette : appel et pied-de-nez à la génétique ou le fantasme du texte-source

Je vais répondre pour moi. Il y a un côté insaisissable et vertigineux de ses personnages. On ne sait jamais très bien s'ils sont dans le fantasme ou dans la réalité. Dans *Le Petit Köchel*, l'enfant, on ne sait pas s'il est là, s'il existe, à qui il est...etc... Mais ses personnages ont des parties de vérité complète. Les personnages sont construits comme des possibilités multiples mais en même temps qui peuvent aussi tomber d'un coup. [...] On enquête et ça parle de l'écriture. Est-ce qu'on écrit à partir de la vérité ? Qui a écrit le livre ?⁵⁴⁸

La dramaturgie chauretienne fait signe vers les études génétiques dans la forme qu'elle adopte. En effet, nombre des pièces de Chaurette sont construites autour d'une absence et en général d'un texte absent, un texte-source de la fiction (fantasme de toute recherche génétique), suggéré comme c'est le cas pour *Provincetown Playhouse* qui se construit sur une pièce de théâtre rejouée à l'infini par le personnage principal lui-même dédoublé dans le temps, Charles Charles. Dans *Stabat Mater*, on se rend aussi compte qu'une des mères endeuillées est écrivain et a peut-être mis par écrit les monologues qui ont été dits tout le long de la pièce.

En plus de lire une importante métathéâtralité et autoréflexivité dans la représentation de multiples personnages d'écrivains et de créateurs et dans la présence implicite d'une forme de texte-source qui aurait donné naissance à ses fictions, on constate dans les oeuvres de Normand Chaurette une forte intertextualité puisqu'il nourrit sa dramaturgie de renvois à d'autres oeuvres littéraires. Mais il construit aussi un système de renvoi au sein même de son oeuvre (au sens de l'ensemble de ses oeuvres) comme c'est le cas pour la ville imaginaire Manustro qui revient dans *Stabat Mater II* et dans *Ce qui meurt en dernier*. Son oeuvre dramaturgique semble donc constituée de multiples couches littéraires qui rendent d'autant plus intéressante l'analyse génétique de ses pièces et en particulier du *Petit Köchel* pour lequel le long processus d'écriture, tel une synthèse des processus d'écriture que nous avons étudiés jusqu'ici, passe par les trois pôles que nous avons définis comme primordiaux dans le cadre d'une écriture non-réaliste du personnage : la langue, le corps et l'intertexte.

Le résumé de la pièce *Le Petit Köchel* est très simple. Deux soeurs musiciennes, Lili et Cécile Motherwell, vivent ensemble. Deux autres soeurs, Irène et Anne Brunswick, musicologues, arrivent. Elles font allusion à leur carrière musicale et au fait qu'elles ont

⁵⁴⁸ Entrevue réalisée avec Stéphanie Jasmin, Compagnie Ubu, Montréal, 10 octobre 2012.

sacrifié leur fils à Mozart. Le fils, un fils, car on ne sait pas de laquelle il est le fils – du moins au début de la pièce – se terre dans la cave ; on ne sait pas quel âge il a. C'est en tout cas autour de lui que les quatre femmes s'agitent puisque, ce jour-là, il a décidé de se pendre. Mais l'intrigue se complexifie lorsqu'on se rend compte que le drame qui se joue devant nous s'est déjà joué plusieurs fois et qu'on ne peut dater la première représentation. On suit alors une étrange partition musicale dans un langage à la fois quotidien et teinté de mystère.

Ainsi, le motif de la répétition musicale se décline en terme de représentation théâtrale puisque les quatre femmes semblent répéter un texte théâtral déjà existant. Lili, qui, comme nous le verrons, constitue le pivot de la pièce, est représentée comme la garante d'un texte qu'il s'agit de dire exactement pour reproduire le plus précisément possible un événement qui a déjà eu lieu.

Il s'agit alors pour Chaurette d'exhiber une forme de théâtralité tout en utilisant le motif de la répétition pour présenter la folie de ses personnages. C'est ce qu'il explique dans l'entrevue accordée à la presse lors du Festival d'Avignon en 2000, pendant lequel est créée la pièce :

La structure repose sur la répétition de passages, à l'image des segments d'une oeuvre musicale répétée par des musiciens. La répétition, de façon générale, est un principe de névrose. Mais c'est d'abord par la répétition que l'enfant acquiert le langage. C'est donc un mal nécessaire qui devient un mal terrible. La répétition voisine l'obsession. Comment un musicien qui reprend sans cesse le même exercice, tout le long de sa vie, n'est pas menacé par la folie ? Pour moi, il frôle le désespoir total.⁵⁴⁹

Ce motif de la répétition est aux fondements de la dramaturgie de Chaurette puisqu'il constitue l'intérêt dramaturgique principal de la pièce qui a fait le succès de Chaurette : *Provincetown Playhouse, 19 juillet 1919, j'avais 19 ans*, publiée en 1981. Dans les deux cas, (*Provincetown Playhouse* et *Le Petit Köchel*) on est face à une ritualisation. La pièce enchâssée se répète sans cesse par respect pour le cérémonial théâtral mis en place et l'événement singulier (le meurtre) rentre dans le cadre d'un rite sacrificiel devenu la seule réalité possible des personnages.

Les personnages du *Petit Köchel* sont présentés comme des actrices rejouant sans cesse une scène déjà vécue et fondant leur répétition sur un texte absent, qui n'existe plus ou n'a peut-être jamais existé, une forme de texte-source, idéalisé, inaccessible, comme ceux

⁵⁴⁹ Entrevue de Normand Chaurette, Avignon 2000, http://www.passion-theatre.org/cgi-bin/pti_lol/spectacle/affiche/fiche.pl?id_planning=2136, consulté le 12 septembre 2011.

dont peuvent rêver les études génétiques justement. On observe donc des décrochages métathéâtraux dans la pièce qui rendent compte de cette volonté de respecter un texte-source :

ANNE. [...] quand je pense que notre fils a décidé de se pendre.

LILI. *excédée*. Vous venez encore une fois de devancer une réplique importante. Vous défilez votre texte sans y mettre la moindre intelligence. Vous ne pouvez pas savoir que notre fils a décidé de se pendre car il faut d'abord qu'on vous l'annonce.⁵⁵⁰

IRÈNE. [...] Vous vous appropriez du texte qui n'existe pas. Vous improvisez ! [...]

CÉCILE. Ah ? Le texte d'origine ! Tu le connais, toi, le texte d'origine ? Alors pourquoi ne pas nous l'apprendre ? [...]

LILI. Aucune d'entre nous ne peut le dire avec certitude. Nous devons tâcher d'être fidèles pourtant à ce que nous savons de cette lamentable histoire. Du reste, ce que nous sommes en train de dire ressemble peut-être à ce qui aurait été inscrit dans le texte d'origine, je le crois, car on peut difficilement admettre qu'un enfant demande à être dévoré sans susciter chez ses mères une discorde abusive. Retour en si bémol.⁵⁵¹

On note d'ailleurs que ce motif du texte-source absent est déjà programmé par le titre. *Le Petit Köchel* désigne une version abrégée du recueil de partitions de Mozart, le *Köchel*. Or, dans la pièce, il nous est dit que ce recueil a été perdu par les sœurs et qu'elles pensent l'avoir retrouvé dans la cave où se terre l'enfant. Un déplacement sémantique s'opère dans la pièce car le lecteur-spectateur finit par assimiler l'enfant absent, celui qui est perdu dans la cave, à ce texte disparu puis retrouvé. L'enfant devient le livre : *Le Petit Köchel*. C'est Chaurette qui le constate lui-même : « C'est bien l'inventaire des oeuvres de Mozart par Köchel, dans son petit format. Mais il se produit un phénomène de métonymie : le petit Köchel devient l'enfant, l'identité de l'enfant⁵⁵² ».

Et ce recueil de partitions musicales semble, en plus de désigner l'enfant, désigner ce texte de théâtre, cette pièce-source que les personnages répètent sans cesse. Chaurette joue donc ici sur la syllepse de sens et la superposition de couches de significations pour un même signifiant, ici, le titre, qui a, de fait, une très grande importance en tant que proposition d'interprétation de la pièce.

D'ailleurs, dans le dossier génétique de la pièce se trouve un document qui montre à quel point ce jeu sur les couches successives de signification et l'existence d'un texte source

⁵⁵⁰ Normand CHAURETTE, *Le petit Köchel*, Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud, 2000, p. 20.

⁵⁵¹ *Ibidem*, p. 44.

⁵⁵² Entrevue de Normand Chaurette, Avignon 2000, http://www.passion-theatre.org/cgi-bin/pti_lol/spectacle/affiche/fiche.pl?id_planning=2136, consulté le 12 septembre 2011.

atemporel, à répéter pour l'éternité, est voulu et programmé par Chaurette. Ce dernier semble se prévaloir d'une forme de complexité de son texte tout en montrant le caractère illusoire de cette complexité et donc en exhibant là encore une forme de toute-puissance du créateur démiurge qui peut faire advenir tous les possibles textuels. Ce texte est une préface à la version tapuscrite faite pour les répétitions de la pièce à sa création en 2000. Chaurette fait mine de déplier la complexité de sa pièce en proposant des repères dans le texte des actrices, mais en même temps il montre bien le caractère fictionnel de cette complexité qu'il peut, en tant qu'écrivain, créer à loisir ou faire disparaître. Stéphanie Jasmin explique ce ludisme présent chez Normand Chaurette :

Et même quand Normand est là à la table, il n'éclaire pas plus. Parfois, il dit une chose et le lendemain son contraire. Il s'amuse avec ça. C'est très ludique. C'est quelqu'un qui rit beaucoup, qui jubile de tout cela.⁵⁵³

D'une certaine façon, cette préface est un pied-de-nez aux études génétiques dans la mesure où elle est moquerie du texte-source, d'une origine possible de la fiction qui soit identifiable ; et en même temps, Chaurette exhibe le pouvoir de la création fictionnelle, ce qui invite à entrer dans son atelier d'écrivain :

Notes de répétition :

Il y a trois niveaux dans le *Petit Köchel*.

Le premier serait le texte original, dit le jour où l'action a eu lieu pour la première fois. Cela peut remonter à il y a très longtemps. Ces répliques qui semblent avoir été retransmises telles quelles sont marquées de la lettre O, pour *original*.

Il y a, dans un deuxième temps, toutes les répliques qui ne font pas partie de la pièce originale mais qui commentent le texte ou l'action. Ce sont des échanges entre les actrices qui interprètent les personnages originaux, lorsqu'elles s'échangent des points de vue, notes d'interprétation, rappels à l'ordre (ex : retour en si bémol) ; ce sont des répliques qui ont lieu le jour de la représentation, de nature plus ou moins accidentelles, marquées par la lettre M, pour *métatexte*.

Le troisième niveau se situe entre les deux. Il s'agit de glissements, dérapages, qui ont eu un effet de corruption des répliques originales, et qui sont finalement admis comme faisant partie du texte initial. Ces répliques marquées de la lettre P (pour *perlaboration*, un mot que Freud utilisait pour désigner le récit qu'on élabore à partir d'un rêve) sont en fait des additions, variantes qui se sont incorporées à la version originale, au cours des représentations. Elles peuvent dater d'il y a longtemps, comme elles peuvent faire leur apparition dans la représentation à laquelle nous assistons. La distinction entre les répliques dites « originales » et les répliques « perlaborées » est donc très arbitraire, tout l'intérêt de la pièce provenant du fait qu'on ne saura jamais quelle fut l'histoire du *Petit Köchel* à l'origine. C'est donc à titre purement indicatif que les répliques O et P sont identifiées, en

⁵⁵³ Entrevue réalisée avec Stéphanie Jasmin, Compagnie Ubu, Montréal, 10 octobre 2012.

accordant au personnage de Lili, qui se veut la gardienne du texte dit original, le bénéfice du doute. Mais nous savons que Lili n'est pas infallible.

Pour être plus précis encore, il conviendrait de distinguer les perlaborations anciennes, admises comme faisant partie du texte original, et les perlaborations spontanées, c'est-à-dire les improvisations qui auront lieu dans la représentation à laquelle nous assistons aujourd'hui; mais entendons-nous sur quelques conventions :

Le rapport des personnages aux objets qui parlent, assiettes, frigidaire, etc. serait vraisemblablement un ajout ancien à l'histoire originale. C'est un lieu de plaisir pour les comédiennes qui acceptent d'emblée cette digression, probablement instaurée par une des premières comédiennes ayant joué *le Petit Köchel*. Et ainsi de suite. Les allusions au fait que les protagonistes soient mort relèvent forcément du métatexte ou de la perlaboration. Quant à l'aspect purement tragique autour de l'enfant dans la cave, nous nous entendons pour admettre, entre nous, qu'il s'agirait sans doute de la situation de base, et donc d'un texte original, tout en admettant que cette histoire cannibale pourrait fort bien procéder, elle aussi, d'un dérapage au cours des siècles, à partir d'un événement dont la trace est définitivement irrécupérable.⁵⁵⁴

En résumé, étudier *Le Petit Köchel* dans le cadre génétique se justifie d'autant plus que la pièce elle-même propose la répétition par les personnages d'un texte absent, qui n'existe plus ou n'a jamais existé, et qu'il s'agit de répéter à l'infini. Ainsi, dans le texte publié, on ne sait jamais ce qui est de l'ordre de la répétition d'un texte absent et ce qui est ajouté dans le présent de l'énonciation, et Charette joue sur la mise en abîme de sa propre pièce et met en scène des personnages forcés d'être actrices de leur vie.

En outre, la fabrique du texte a eu lieu de 1997 à 2000 et le texte final est le résultat d'un autre texte, *Les Conférencières*, qui a été lu en 1998 par la compagnie Ubu. Ainsi, c'est une double genèse qui donne lieu aux personnages du *Petit Köchel*. Les premiers documents datant de 1997 et 1998 constituent les avant-textes (sous la forme de tapuscrits la plupart du temps) du texte des *Conférencières* et ont été conservés par la compagnie Ubu qui nous les a prêtés. La seconde genèse du texte débute en 1998 avec un voyage de Charette en Grèce et une version manuscrite de la pièce disponible, avec tous les documents de 1999 et 2000, aux Archives Nationales du Canada, que nous avons pu consulter. Ainsi, le double processus d'écriture fait apparaître trois étapes-clefs dans la création des personnages : l'élaboration d'une langue autour d'un proto-modèle dramatique, celui de la conférence, dans lequel les personnages sont peu qualifiés, puis, autour du thème du cannibalisme qui surgit dans l'écriture, l'éboration d'une chair des personnages, et enfin la complexification progressive de la structure dramatique, autour d'une intertextualité qui nourrit le processus pour rendre la pièce profondément métathéâtrale.

⁵⁵⁴ *Le Petit Köchel*, version tapuscrite, notes de répétition, 1999-2000, p. 1-2.

2.2 La naissance d'une langue : le modèle de la conférence et les bribes de personnages

Le rapport à la musique de Normand est très important, tout comme le rapport de Denis Marleau à la musique. En répétition, il va beaucoup parler de la partition, du rythme des voix, de la polyphonie. Le texte est une partition à déchiffrer, la ponctuation est toujours un indice. Ensuite on interprète. Il faut d'abord voir comment c'est écrit. Cette musicalité dans les textes de Chaurette est très attirante et très inspirante. Il y a une vraie musicalité vocale, des mots. Ce n'est pas que du sens, du narratif. Il y a une recherche langagière qui fait qu'on entend les mots différemment, qu'on entend la musicalité de Chaurette. Il ne travaille pas juste le personnage, il travaille le langage. C'est inséparable. Les personnages prennent existence par le langage, dans le langage. Après ça, ils deviennent en chair, en émotion. Mais la naissance est dans l'écriture, le travail sur la langue.⁵⁵⁵

Les premiers tapuscrits dont nous disposons sont les avant-textes de la pièce *Les Conférencières* qui a été présentée en lecture publique le 24 mai 1998 par le théâtre Ubu. Répartis dans deux boîtes, une datée de 1997 et une autre de 1998, conservées dans les archives de la compagnie Ubu, ces tapuscrits ont la forme de conférences élaborées par Chaurette sur plusieurs sujets. Ces conférences sont donc avant tout des dispositifs dramatiques qui laissent toute la place au développement d'une langue, une langue technique, alambiquée, formelle, qui épouse, à chaque fois, un sujet contraignant et se construit sur une adresse directe à un public imaginaire de spécialistes.

Les premiers avant-textes sont écrits entre août et novembre 1997 et ne présentent pas de personnages à proprement parler. Le premier (il est indiqué à la main « premier texte remis » sur la page de titre), intitulé *Magnificat* (et Chaurette précise d'emblée que c'est un titre provisoire) se présente sous la forme de deux conférences sans personnages, de dix-neuf pages en tout. La première conférence est un discours économique dont les enjeux et détails sont volontairement rendus flous par une langue compliquée, fondée sur le détournement et la périphrase et dont la longueur des phrases brouille la clarté, à dessein. On peut citer sur ce point l'ouverture de la conférence qui se constitue d'une phrase interminable au propos totalement abscons :

Personne n'ignore ici que le souci de notre Centre de recherche de faire de son réseau ultramoderne une infrastructure essentielle dans le contexte des échanges occidentaux, tant par l'extension de la portée de son service que par la qualité de transmission de ses données dans les pays en voie de développement, a suscité au cours de la dernière décennie une vague considérable d'initiatives que nous tiendrons plus ou moins responsables des décisions rendues d'un consortium d'organismes de réglementation selon lesquelles notre plan quinquennal se doit de prévoir d'ici le prochain millénaire un rééquilibrage des objectifs et un déploiement d'efforts comparables à ceux que nous avons dû fournir à la fin des années quatre-

⁵⁵⁵ Entrevue réalisée avec Stéphanie Jasmin, Compagnie Ubu, Montréal, 10 octobre 2012.

vingts lors de l'implantation d'un réseau de transmission en temps réel d'images médicales de haute définition pour fins de diagnostic à distance, efforts éminemment souhaitables compte tenu de l'intensification prévue de la concurrence et de la mise sur pied d'une gamme de services évolués incluant la vidéo sur demande, le télétravail, la culture à la carte, l'éducation vidéophonique et notre adhésion à une plate-forme commune qui assurera, d'un bout à l'autre de notre planète la commercialisation optimale des services du futur.⁵⁵⁶

La seconde conférence est construite autour du motif de Pâques et utilise le même type de langage ampoulé.

Le tapuscrit de six pages que nous avons ensuite est intitulé *États financiers* et il est daté du 4 septembre 1997. Il est suivi d'une autre conférence intitulée *Vulcanologues* qui comporte cinq pages. Ces deux titres vont revenir à plusieurs reprises dans le dossier génétique. Ces deux conférences se présentent sous la forme de monologues sans personnage. Ces tapuscrits ont donné lieu à une publication intitulée *États financiers*, un monologue donc, accompagné par des estampes de l'artiste québécoise Jacqueline Thiaudière et éditée aux éditions du Silence à Montréal en 1999, ce qui porte à trois le nombre d'œuvres finies issues de ce processus d'écriture fécond. Daté de ce même mois de septembre, on trouve une autre conférence intitulée *Paysage*. Et, à la suite, mais sans mention de date, le tapuscrit intitulé *Conclusions* introduit le sujet de l'alimentation, qui n'était pas présent jusqu'ici et qui aura une grande importance dans tout le processus.

Le tapuscrit du 6 novembre 1997 intitulé à la main, *États financiers Montage*, est le premier à introduire des passages dialogués au sein des monologues-conférences. Les personnages ne sont toujours pas identifiés, mais cette première écriture dialogique va aboutir à une nouvelle version d'*États Financiers* qui n'est pas datée (vraisemblablement écrite à la mi-novembre 1997 en même temps que de nouvelles conférences, *L'Album* et *Orthopédie*, dont nous avons les tapuscrits), mais qui présente pour la première fois des personnages identifiés par des noms. C'est la première apparition d'Anne, Isabelle, Henriette, Elise et Roxane dont les personnages du *Petit Köchel* seront clairement les avatars. L'alternance, dans cette version, entre des conférences et des dialogues ne permet pas encore de caractériser clairement les personnages, mais la perspective d'une scène concrète est déjà là, puisque à côté de cette première mention d'un personnage, Anne, Chaurette (ou Marleau, on ne peut pas savoir), a ajouté le prénom de Christiane pour l'actrice Christiane Pasquier. Ce premier nom à son importance puisque cette actrice est au centre de la collaboration entre Normand Chaurette et Denis Marleau et constitue toujours un horizon pour l'écriture des personnages de Chaurette,

⁵⁵⁶ Tapuscrit intitulé *Magnificat*, août 1997, p. 2.

comme nous le verrons, de manière plus explicite, dans le processus de création de la pièce *Ce qui meurt en dernier*.

Cette première version avec des personnages précède une rencontre entre Denis Marleau et Normand Chaurette dont nous avons des traces manuscrites dans deux feuillets datés du 17 novembre 1997 et qui ont pu être écrits par Sophie Proust qui était alors l'assistante de Denis Marleau et dont nous avons aussi le cahier dramaturgique. En tout cas, ces pages manuscrites montrent la difficulté qu'a pu avoir Denis Marleau à trouver un lien entre les différents textes que lui avait proposés Chaurette. Il est écrit : « liens à trouver » et la fin du feuillet propose des types de liens: « Lien= conventum, conflit d'horaire, album de photo ». De plus, c'est justement la langue vide du jargon bureaucratique qui semble poser problème et il est dit aussi dans ce compte-rendu de la rencontre :

[...] arriver à une langue
Écrire en québécois
-Double langage
-Comparaison des discours⁵⁵⁷

Ainsi, cette première forme d'écriture, profondément déshumanisée, exige de trouver un fil dramaturgique qui relie les différents discours, mais aussi une incarnation possible pour les personnages. Et il n'est pas anodin que le deuxième feuillet de ce compte-rendu propose une liste de noms d'actrices québécoises – dont certains sont mal orthographiés, ce qui appuierait l'hypothèse que ces documents sont de la main de Sophie Proust, une française qui ne connaît pas alors tout le milieu théâtral québécois – pour interpréter les personnages, pourtant embryonnaires, de Chaurette :

Markita Boies
Spaziani
Christiane Pasquier
Linda Sorgini
Monique Miller
Elise Gylbeault
Sylvie Drapeau
A Lachapelle⁵⁵⁸

La seconde boîte d'archives contient des tapuscrits de 1998. On y trouve un premier état du travail daté du 10 janvier 1998 et qui conserve la forme du montage de novembre 1997. Chaurette a fixé le nombre de personnages à six : Anne, Isabelle, Roxane, Irène – prénom qui restera dans la version finale – Élise et Henriette. Dans cette version, c'est la première fois que Chaurette caractérise ses personnages : « Six mathématiciennes ». De

⁵⁵⁷ Compte-rendu de la rencontre entre Normand Chaurette et Denis Marleau, manuscrit daté du 17 novembre 1997.

⁵⁵⁸ *Idem*.

même, c'est la première fois que le dialogue précède les passages de conférences. On trouve quarante-sept pages qui sont constituées de dialogues entre les personnages et d'ailleurs Normand Chaurette appelle cela, sur la première page du tapuscrit, un « cahier de dialogues ». Ces dialogues portent sur les mathématiques et sont des querelles autour des différentes écoles de pensée des mathématiques.

Puis, avec une numérotation des pages qui recommence, Chaurette propose une deuxième partie de texte dont le titre est « Conférences ». Il s'agit en effet d'une suite de conférences données par Anne, Roxane et Isabelle – celle d'Isabelle est une suite de sonnets. Enfin, la dernière partie – qui ouvre de plus en plus vers la situation dramatique du *Petit Köchel* – commence par la didascalie « Banquet ». Cette dernière partie est un repas partagé entre les personnages qui continuent de converser sur les mathématiques et l'orthopédie (sujet présent depuis le début comme on l'a vu dans les noms des différents tapuscrits). Or, à la fin de ce tapuscrit, intervient, de manière totalement arbitraire dans le fil d'un dialogue déjà difficilement compréhensible, le motif du meurtre :

ROXANE. Dans le paysage orthopédique, mon monopole est synonyme d'exception.

ISABELLE. Vous savez que j'ai horreur des tactiques.

ANNE. A chacun de ces acheteurs potentiels, tu dois quand même spécifier...

ÉLISE. Qu'ils doivent se trouver quatre autres personnes intéressées par tes prothèses. C'est défendu par la loi.

ANNE. Pas si j'ai un permis.

ÉLISE. Un permis ?

ANNE. Avec numéro et tout. Mille sept cent vingt neuf.

ÉLISE. Le beau numéro, toi ! Ils te l'ont donné comme ça ?

HENRIETTE. Tu me vois heureuse et pourtant Dieu sait.

ISABELLE. Chaque jour est un tournant.

HENRIETTE. Au sens strict, j'ai commis un meurtre.

ISABELLE. Tu lui as rendu service, c'est différent.

HENRIETTE. Évidemment qu'il fallait lui venir en aide. On ne passe pas soixante ans de son existence à faire fructifier les biens de la terre sans se détacher de la vie comme un ermite.⁵⁵⁹

La possibilité du dialogue, la caractérisation progressive des personnages et la thématique du banquet associée à celle – esquissée seulement ici – du meurtre vont aboutir petit à petit à la forme des *Conférencières* : une pièce qui alternent dialogues et monologues-conférences autour d'un repas partagé qui va s'avérer être une pratique de cannibalisme, thème central du *Petit Köchel* qui donne littéralement chair aux personnages en scène et à la figure grandissante de l'enfant absent.

⁵⁵⁹ État du travail, 10 janvier 98, Troisième partie « Banquet », p. 14.

2.3 Les personnages en chair et en os: le motif du cannibalisme

Quand il parle de son écriture, il parle de jeux, mais qui partent de pulsions réelles de violence, de beauté, de sublime. Ça va chercher des pulsions profondes. Par exemple, *Le Petit Köchel*, ça parlait pour lui de ses tantes musiciennes. Normand avait beaucoup de femmes autour de lui quand il était petit, des personnalités impressionnantes. Donc tout part de quelque chose de très intime. Par exemple, l'idée du sous-sol lui vient du souvenir d'une inondation qui avait eu lieu chez lui dans le sous-sol et avait trempé tous les papiers qui s'y trouvaient. L'idée de l'odeur de la viande lui vient de véritables sensations dans un marché en Grèce. C'est quelqu'un qui n'est absolument pas que cérébral. L'écriture part d'impressions profondes, sensuelles. Des amours musicales, littéraires. C'est ce magma-là qui est intéressant. Son imaginaire est très large, très généreux, et ses personnages sont des vecteurs de cet imaginaire qui peut contenir plusieurs strates et qui n'est pas justement une flamboyance verbale ou des mises en abîmes.⁵⁶⁰

Après l'élaboration d'une langue et d'une orchestration de la parole par le biais d'une pratique d'écriture autour de la conférence, du discours scientifique, Chaurette en vient à une seconde étape d'écriture qui consiste à nourrir cette langue d'une corporéité possible pour ses personnages, à partir d'expériences sensuelles et sensorielles qu'il a pu avoir comme nous le dit Stéphanie Jasmin. C'est dans cette seconde phase d'écriture que Chaurette donne naissance au personnage-clé de la pièce, l'enfant absent, celui que l'on ne verra jamais, mais qui va devenir progressivement le sujet obsessionnel du dialogue entre les femmes, en particulier autour du thème du cannibalisme. Cet enfant lui-même cannibale devient aussi le repas des personnages, comme si s'opérait une forme de transsubstantiation.

Ainsi, la version des *Conférencières* datée du 20 avril 1998 se présente en six parties qui reprennent les différentes phases d'écriture précédentes et se terminent sur la possibilité de la nouvelle thématique du cannibalisme. La première partie intitulée « États » est une conférence prononcée par Anne qui reprend quasiment tel quel le texte *États Financiers*. La seconde partie intitulée « Transformations » est une conférence prononcée par le personnage d'Isabelle autour de l'industrie céréalière, mais qui distille déjà le thème du cannibalisme et les références bibliques. En effet, le discours relie l'industrie céréalière aux pompes funèbres et cela par le biais de l'évocation d'un lieu sacré, une chapelle :

ISABELLE. [...] Dans l'état actuel, nos réservoirs de capacité restreinte où l'on entrepose l'orge et le seigle sont malheureusement séparés de la maison mère par un terrain vague sur lequel les ruines d'une chapelle incendiée en 1950 ont été déclarées vestiges historiques par un évêque décédé depuis assez longtemps déjà pour qu'on puisse raser le tout et bâtir à la place un silo moderne qui pourrait contenir des provisions de blés tendres et d'épeautre. Nous pourrions engranger nos surplus sans nuire aux quelques arpents de cimetière dont nous nous proposons aussi de rénover les sépultures s'il nous reste de l'argent. Nous avons déjà signé des ententes avec les familles concernées et certaines d'entre elles se disent prêtes à

⁵⁶⁰ Entrevue réalisée avec Stéphanie Jasmin, Compagnie Ubu, Montréal, 10 octobre 2012.

la crémation de leurs disparus moyennant une réouverture des contrats d'indemnisation qui nous lient à leurs successions tandis que d'autres familles, plus croyantes, et plus fortunées, accepteraient une réaffectation des dépouilles dans un endroit rendu pittoresque où l'on pourrait aménager des arbustes entre les pierres tombales.⁵⁶¹

La troisième partie intitulée « Orthopédie » débute par un dialogue et l'entrée en scène de Roxane, qui prononce, au milieu du dialogue, une tirade-conférence sur la chirurgie esthétique. Ce qui est intéressant, c'est que, là encore, c'est le corps et son démembrement qui est le sujet. Roxane explique en effet son amputation d'une jambe ainsi que la fixation de sa prothèse. Or, comme la scène avait commencé sur un dialogue banal à propos de cuisine et se poursuit avec cet exposé sur la régénération osseuse, Charette continue de tisser le lien entre la nourriture et le corps humain en approfondissant la description de ses personnages autour de ce tissage thématique qui va devenir malsain.

La quatrième partie intitulée « Fricassée » met en scène le banquet entre les six femmes et pour la première fois, il y est fait mention du fils d'Élise qui a disparu alors qu'il est recherché par la police. La scène est construite autour de la révélation progressive du crime commis par le fils et de ce qui constitue le repas des personnages : le fils dépecé par sa mère. La première intervention d'Henriette annonce déjà en filigrane cette révélation :

HENRIETTE. Mes chères amies, je vous invite à un goûter qui a été préparé à notre intention, comme le veut notre usage. Ce soir, c'est Élise, sans doute la plus douée d'entre nous en la matière, qui nous dévoile un aspect fascinant de la haute cuisine occidentale. Nous savons toutes qu'Élise ne vit pas des choses faciles depuis quelques temps, et avant de lui passer la parole, je veux la remercier en notre nom à nous toutes, pour sa généreuse et dévouée participation à nos séances, et aussi pour le courage dont elle fait preuve, un courage qui sert d'exemple aux mères, avec ou sans enfants, que nous sommes. Et je vous invite sans plus tarder à l'audition de cette fricassée qui, à en juger par ces languettes en mosquée, constitue sûrement un haut-lieu de la gastronomie.⁵⁶²

Cette première réplique propose aussi une nouvelle définition des personnages comme mères, qu'elles aient ou non des enfants, ce qui sera la définition principale de ce groupe de femmes dans *Le Petit Köchel*, toutes mères de l'enfant terré dans la cave, alors qu'une seule l'est véritablement. Cette démultiplication de la figure maternelle est un motif charetzien récurrent, puisqu'il constitue même la structure dramatique de sa pièce *Stabat Mater* (I et II), une suite de monologues de mères ayant perdu leurs filles.

⁵⁶¹ Tapuscrit *Les Conférencières*, version du 20 avril 1998, p. 8-9.

⁵⁶² *Ibidem*, p. 21.

À la fin de la scène, intervient la révélation d'Élise : elle a tué son fils, l'a dépecé puis cuisiné pour les autres femmes. Son fils vivait dans la cave, caché et souhaitait être mangé. *Le Petit Köchel* est déjà entièrement dans cette scène :

ÉLISE. [...] Mon fils n'avait pour tout avenir que le mur gris cimenté d'une prison. Sa raison d'être en ce monde était devenue aussi petite que les déserts sont grands. Il s'est pendu l'autre soir, dans l'escalier de la cave. Il a été saigné, et j'ai apprêté sa chair à votre intention la nuit dernière. Ne soyons pas moroses en le dégustant. Lui-même se réjouirait d'être à notre place, en ceci qu'il se plaignait du peu d'amour qu'il recevait des siens. Je n'ai fait qu'accéder à son ultime désir.⁵⁶³

Cette obsession de la figure maternelle, on la retrouve dans la cinquième partie de ce tapuscrit intitulée « Récoltes Amères » dans laquelle le personnage d'Irène raconte le massacre de son père et de sa mère comme si c'était elle qui avait été tuée. Charette creuse donc ici le corps de ses personnages comme trace d'une filiation douloureuse et comme perpétuation d'une violence intra-familiale. On quitte alors définitivement l'écriture anonyme de la conférence pour l'expression d'une intimité profonde des personnages, au sens le plus charnel :

IRÈNE. [...] Et ils m'ont tuée parce que j'avais désobéi à leur commandement de dire qu'il faisait beau. Ils ont d'abord tué mon mari, et ils m'ont laissé vivre le temps qu'il fallait pour leur bon plaisir, puisqu'ils m'ont tuée de manière archilente, en lacérant premièrement les parties non vitales de mon corps, pour que je sois consciente de tout, pour que je puisse imaginer la chose en parfaite synchronie avec la réalité, pour que je puisse la vivre dans ma tête en même temps que dans mon vagin, mon cul, et mes viscères. Et l'on me rappelait avec des voix stridentes que j'étais une femme gâtée, et vicieuse par-dessus le marché, vicieuse parce que mécontente de mon sort malgré tout ce que je possédais, de bons pâturages et de bons animaux sur une terre généreuse, un bon mari qui travaillait fort à l'arrachage des mauvaises herbes pour l'augmentation de notre superficie, et une bonne petite fille qui avait de bons résultats à l'école, mais ils disaient qu'elle n'allait pas me survivre, et que conséquemment, elle ne pourrait pas aller plus loin que ça dans la vie, qu'elle ne donnerait jamais de conférences plus tard, qu'elle ne parlerait jamais au nom de son malheur, et ils m'ont tuée, moi, sa mère, ils m'ont tuée d'un coup de pied dans les reins, mais je n'ai pas pu hurler car à cet instant-là je suis passée de l'autre côté et ici s'achève ce que je peux vous dire du massacre de ma mère. Car moi, ils m'ont laissée sans une égratignure.⁵⁶⁴

La sixième section de ce tapuscrit s'intitule « L'enfant désert » et elle se présente sous la forme d'un récit prononcé par le personnage d'Henriette. Sur la première page du tapuscrit, il est écrit à la main que les changements résident dans cette section qui s'étend de la page 37 à la page 42. Or, c'est de ce récit final que naît la situation dramatique du *Petit Köchel* puisque Henriette raconte ici comment elle est allée chez Élise pour dépecer son fils qui s'est

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 29-30.

⁵⁶⁴ *Ibid.*, p. 36.

pendu dans la cave et comment cet enfant menaçait depuis des mois de se pendre – ce qui est justement la situation initiale de la pièce finale :

HENRIETTE. [...] Il s'était pendu à la plus haute marche en sorte qu'en descendant l'escalier de la cave, je me trouvais à le contourner en passant d'un niveau supérieur à un niveau inférieur à lui. Il y eut un bref moment d'observation, et j'ajouterais d'incrédulité. Il est presque surnaturel qu'un être se pendre après avoir dit tant de fois, depuis tant d'années, qu'il allait le faire. On finit par neutraliser l'image de sa pendaison, et lorsqu'il nous apparaît, aussi vertical, aussi conforme, on ne peut s'empêcher de dire au fond de soi : « Tiens ! Il s'est encore pendu. » [...] L'enfant fut ouvert comme un livre sans que rien n'éclabousse.⁵⁶⁵

Mais outre cette menace répétée du suicide de l'enfant terré dans sa cave qui constitue le thème central du *Petit Köchel*, on trouve ici la première ébauche de comparaison entre l'enfant absent et le livre, qui explique le principe du titre : un recueil des œuvres de Mozart que le lecteur-spectateur associe à la figure de l'enfant. De plus, Chaurette commence à exploiter le motif de la temporalité déréglée qui reviendra sans cesse dans la pièce finale, ce qui permet de définir pour la première fois ses personnages comme des êtres immortels :

HENRIETTE. [...] En tout premier lieu, Élise m'a demandé si j'avais reculé l'heure. Question superflue car je suis toujours la première à me remettre à l'heure normale. Il s'agissait en outre d'un gain précieux que nous fournissait la loi, car nous n'avions pas trop d'une heure supplémentaire pour accomplir notre travail. Pour la mettre à profit, je suggérai quand même de faire comme si nous étions intemporelles et affranchies de cette consigne, même s'il est bien exaltant de penser que le temps peut obéir à nos doigts.⁵⁶⁶

La version du 30 avril 1998 confirme petit à petit la mise en scène de personnages intemporels, peuplant une nuit mystérieuse et dont la voix semble résonner au-delà des temps, comme le programme la didascalie initiale qui apparaît dans cet avant-texte :

C'est le soir. Dans l'ombre où se découpe la sentinelle, de longues silhouettes d'oiseaux se suivent à la queue-leu-leu. En laissant aller leurs grandes voix annésiques, les parleuses parlent.⁵⁶⁷

Et ces voix sont d'ailleurs plus précisément distribuées dans le sens où l'on trouve une distribution écrite à la main à côté du nom des personnages :

Anne C.PASQUIER
Isabelle M.TIFO
Irène L.LAPRADE
Élise L.PORTAL
Roxane G.MORIN
Henriette A.LACHAPELLE⁵⁶⁸

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 39.

⁵⁶⁶ *Ibid.*, p. 37-38.

⁵⁶⁷ Tapuscrit *Les Conférencières*, 30 avril 1998, p. 1.

⁵⁶⁸ *Ibidem*, p. 2.

Les voix sont aussi davantage distribuées dans le dialogue, puisque le récit d'Henriette qui clôturait le tapuscrit précédent prend de l'ampleur dans le cadre d'un récit polyphonique où chacun des personnages explique sa participation au dépeçage de l'enfant, un enfant qu'une des mères, Anne, avoue avoir aidé à se pendre, ce qui est un nouvel élément dramatique :

HENRIETTE. Nous l'avons donc dépendu, déshabillé, et rependu. Puis j'ai donné l'ordre à Isabelle de commencer.

ISABELLE. J'ai ouvert l'enfant d'Élise sans que rien n'éclabousse. [...]

HENRIETTE. Pendant ce temps, je gardais un œil vigilant sur le drain, car de récents blocages dans la plomberie occasionnaient une déviation des écoulements [...].

ISABELLE. Je dépeçais l'enfant sur l'ordre chuchoté de sa mère qui réclamait chacune de ses parties. [...] ⁵⁶⁹

ANNE. Il ne s'est pas tué lui-même.

HENRIETTE. Il s'est pendu.

ANNE. Non. Il ne s'est pas pendu.

HENRIETTE. Nous l'avons vu.

ANNE. Vous l'avez vu, mais je sais, moi, qu'il ne s'est pas pendu lui-même.

ÉLISE. Voyons ! C'était mon fils. Il m'a dit, à moi, sa mère : « C'est aujourd'hui que j'ai décidé de le pendre. »

ANNE. A moi aussi il a dit ça. Il disait ça tous les jours en se levant. [...] Commença une longue période de pourparlers entre l'enfant d'Élise et moi. [...]

HENRIETTE. Oh. Vous n'alliez quand même pas accéder à cette requête abusive ?

ANNE. Est-ce que j'en avais le choix ?

ISABELLE. Vous avez donc réussi là où, deux jours avant, j'avais échoué. ⁵⁷⁰

Ainsi, non seulement ces femmes paraissent hors du temps, mais en plus elles sont toutes à leur façon les meurtrières de ce fils. On trouve ici aussi la première mention de ce qui constituera l'action principale de la pièce, c'est-à-dire les négociations entre le fils absent et les mères. C'est aussi dans cette version que l'on apprend que le fils a tué des touristes hollandaises et les a mangées et qu'il a hérité la pratique cannibale de sa propre mère, Élise :

ÉLISE.

« C'est de ma mère que je tiens ce désir de dévorer les êtres que j'aime, qui tenait ce désir de sa propre mère. » Ces mots que vous avez pu lire en première page du journal d'hier, mon fils les a prononcés plus d'une fois, à des policiers, des juges, sans doute les avait-il dit à ces touristes hollandaises qui se sont trouvées sur son chemin lors de cette fameuse nuit où il les a tuées, puis dévorées. ⁵⁷¹

Ainsi la pièce semble progressivement s'inscrire dans une temporalité circulaire où parents et enfants commettent les mêmes actes criminels et où tout recommence perpétuellement, hors du temps linéaire des hommes. Les êtres que Chaurette construit alors

⁵⁶⁹ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 47-48.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 33.

sont de plus en plus assimilés à des fantômes, à la recherche d'une chair dans l'acte de cannibalisme et le meurtre.

Dans la version finale du texte des *Conférencières*, version présentée en lecture publique le 24 mai 1998 par la compagnie Ubu, les personnages sont présentés comme des meurtrières (de leurs maris, pour la plupart) et se qualifient elles-mêmes comme des êtres aux frontières de la réalité et de la fiction :

ANNE. [...] Nous revoyons nos actes, et puis le trouble s'évanouit une fois pour toutes, pour faire place à cet état permanent de la vie, qu'on appelle la réalité.

ROXANE.

En ce moment, suis-je dans la réalité ?⁵⁷²

HENRIETTE.

[...] Nous voyons le salut commencer par une femme annoncée depuis l'origine des choses, nous devons donc continuer de jouer notre rôle. [...] S'il nous arrive, en cours de route, de penser que nous vivons un cauchemar, nous devons reculer, afin de bien nous convaincre que tout ceci n'est pas une émission de chimères, pas un mirage, ni une théorie nébuleuse, ni la contemplation d'un monde exotique imaginaire. Mais bien la réalité.⁵⁷³

C'est la première mention ici de l'idée que ces femmes jouent un rôle, qu'elles ont à retrouver le lien avec une réalité et c'est ce rapport réalité/fiction autour d'un couche supplémentaire de sens – ces femmes sont des actrices qui jouent des rôles – que Chaurette exploitera par la suite dans une écriture palimpsestique fondée sur des références intertextuelles et la volonté de donner une épaisseur vertigineuse à ces personnages.

Car ce texte des *Conférencières*, présenté comme un objet fini en lecture publique en 1998, est en fait le point de départ d'une deuxième phase d'écriture de 1998 à 2000 qui aboutira à la pièce *Le Petit Köchel* :

Le Petit Köchel est dans la continuité de mes dernières pièces. Je pense surtout aux *Conférencières* que j'avais écrites pour le théâtre Ubu de Denis Marleau et qui était un ensemble de fausses conférences sur des sujets barbares. L'une d'elles s'appelait Comment traiter un plat de chair humaine. C'est à partir de ce texte-là que j'ai écrit *Le Petit Köchel*, pour explorer un archétype refoulé par la société, un sujet dense qui éveille une répulsion collective, une affaire impossible.⁵⁷⁴

Ce sujet dense que Chaurette souhaite alors creuser dans la seconde phase d'écriture est le cannibalisme, qui était déjà là dans les avant-textes des *Conférencières*, mais qui va être amplifié par les sensations que Chaurette a ressenties dans le cadre d'un voyage à Athènes, pendant lequel l'écriture est relancée :

C'est une question terrible, qu'on traite en se demandant ce qu'elle va susciter chez les personnages et l'auteur qui écrit sur cette question. La pièce en train d'avancer

⁵⁷² *Les Conférencières*, texte lu en public le 24 mai 1999, p. 9.

⁵⁷³ *Ibidem*, p. 53.

⁵⁷⁴ Entrevue de Normand Chaurette, *op.cit.*

est donc le sujet de la pièce. Le spectateur peut se demander : cette volonté de manger leur enfant, est-elle le désir profond de ces quatre mères qui ont élevé ce garçon qu'on ne voit jamais ? Ou bien est-ce vraiment l'enfant qui demande à être dévoré ? Cet équilibre entre ces deux versions est toujours maintenu dans la fiction. Le cannibalisme est une chose mieux connue aujourd'hui. Quand cela en reste au fantasme, le cannibale éprouve plus le besoin d'être mangé que de manger de la chair humaine. Il y a donc ce désir dans le personnage de l'enfant, mais son exigence de sacrifice s'accompagne d'une condition : que le cérémonial cannibale soit renouvelé, répété. Ainsi on rejoint le rituel, qui me paraît proche de la tragédie : le sacrifice doit avoir lieu mais être aussi répété. Plus que le cannibalisme ou la tyrannie de la musique, la répétition est le thème central de la pièce. La ville où la pièce a été écrite m'a certainement conduit vers cet aspect sacrificiel. J'étais à Athènes. Les odeurs du quartier où j'étais sont venues me chercher. Des odeurs de boucherie, des odeurs de charogne. Il y avait là, dans ce berceau de la civilisation quelque chose de l'origine des temps. Mais je n'ai fait ces rapprochements que plus tard.⁵⁷⁵

Les traces de ce voyage sont conservées dans le fonds d'archives que Chaurette a déposé aux Archives du Canada à Ottawa. Ce fonds a été mis à jour en décembre 2000 et comprend une série sur le théâtre, une sur les nouvelles de l'auteur, une sur les traductions et une dernière contenant des articles à propos du dramaturge. Le fonds sur le théâtre comprend des documents olographes, des dactylogrammes et des tapuscrits plus ou moins annotés par l'auteur. Le fonds rassemble différents états d'écriture de quatorze pièces de théâtre et pièces radiophoniques écrites par Chaurette entre 1975 et 2000 et la mise au net de certaines d'entre elles destinées à être publiées chez Leméac et Actes Sud. Le fonds renferme aussi le texte de certaines pièces traduites en anglais, en catalan, en espagnol et en italien. On y trouve aussi le texte de quatre pièces de Shakespeare et d'une pièce de Schiller traduites par Normand Chaurette. Enfin, il comprend le texte de deux nouvelles inédites et un numéro de la revue *Versance* dans laquelle il publiait un article sur Claude Gauvreau. On peut y trouver aussi quelques pièces de correspondance, reçues ou adressées à Jean-Louis Roux, Marcel Dubé et Anne Le Dain de Théâtre du Nouveau Monde à propos de la pièce *Feuilles d'automne*.

Le dossier relatif au *Petit Köchel* qui s'y trouve est varié et contient plusieurs types de documents génétiques exploitables dans le cadre d'une analyse. Il y a d'abord un état manuscrit de la pièce daté par l'archiviste de 1998 qui prend la forme d'un cahier de notes où s'intercalent des morceaux de la pièce mis au net sur des pages tapuscrites. C'est ce cahier qui contient le premier mouvement de réécriture intervenu après *Les Conférencières* et qui a lieu à Athènes.

⁵⁷⁵ Entrevue de Normand Chaurette, Avignon 2000, http://www.passion-theatre.org/cgi-bin/pti_lol/spectacle/affiche/fiche.pl?id_planning=2136, consulté le 12 septembre 2011.

Cet état manuscrit qui contient plusieurs ratures, substitutions, commentaires de l'auteur, est écrit dans un cahier acheté en Grèce dans lequel se trouve aussi inséré le tapuscrit des scènes 9 à 18 de la pièce. Ce cahier manuscrit est intéressant car l'auteur y fait s'alterner des scènes entières écrites sans ratures et des reprises et corrections. Le travail se concentre beaucoup sur le début de la pièce. De plus, on y voit le travail de construction de la fiction et en particulier des personnages puisqu'on peut lire par exemple des listes de mots possibles pour décrire une situation ou un personnage et des bilans autoréflexifs sur l'avancée de la fiction dramatique.

Ce cahier a en effet été acheté par Normand Chaurette en Grèce et il tient donc le rôle d'atelier portatif comme c'est souvent le cas pour les auteurs. On sait que Chaurette est allé à Athènes, sûrement en 1998, et que c'est sur place qu'il a commencé à écrire cette version du *Petit Köchel*. C'est la ville d'Athènes qui lui aurait inspiré la thématique du cannibalisme que l'on retrouve dans la pièce puisque l'enfant semble déjà avoir mangé deux jeunes filles que ses mères lui ont fournies et qu'il a demandé à être mangé par ses mères lorsqu'il sera pendu. D'ailleurs Chaurette inscrit même sur l'intérieur de la couverture du cahier le nom du quartier précisément qui lui a inspiré sa thématique : « bouheia : quartier grec ».

De fait, la ville d'Athènes offre à la fois un environnement sensoriel qui provoque l'envie de parler de chair humaine, à savoir l'odeur des marchés de viande ; mais elle est aussi, d'une manière davantage symbolique, le berceau d'une religion du sacrifice et la représentation d'une origine du monde démocratique. Il s'agit donc de parler de cannibalisme, mais aussi d'exhiber la répétition d'un cérémonial. Et on ne peut pas, là encore, ne pas penser à l'influence de la ville d'Athènes comme berceau du théâtre, un théâtre éminemment rituel, puisqu'il prenait place dans le cadre de fêtes religieuses où le sacrifice avait lui aussi sa place.

Dans le cahier grec, on trouve un passage qui propose un portrait de l'enfant terré dans la cave – portrait qui n'était pas du tout présent dans les premiers avant-textes – Chaurette imagine alors que l'extérieur de la maison dans laquelle a lieu le drame serait la Grèce. Chaurette ne propose pas ici un ancrage spatial clair, mais préfère, comme souvent, une déterritorialisation qui lui permet de représenter des personnages pris dans une atemporalité problématique. Ce récit de vie de l'enfant demeure dans la version publiée car on peut imaginer qu'il s'agit là d'un récit des origines de sa passion pour la chair humaine. Voici la retranscription de ce passage du premier état manuscrit :

I- [...] Il n'a toujours vécu que dans la cave. Une journée de pluie lui conviendrait, pourvu que la veille et l'avant-veille aient été

des jours pluvieux. Parfois l'été, il déambule dans les quartiers grecs, devant les étalages des bouhens (?) où s'entassent les blocs de viande humides, dans l'atmosphère torride, étouffante et si pesante sur son corps, dans l'odeur moisie du lait, de la sueur, de la charogne. Il y a dans cette permanence un état qui le rassure, mais qui, moi, me désespère. Nous devons obtempérer. Nous accomplirons ses volontés, il accomplira les nôtres, et demain nous réurrerons cette demeure, avec nos sentiments de mère, d'amour, un peu de nos pleurs, et beaucoup d'eau de javel.⁵⁷⁶

La version finale de ce passage est plus réduite et la Grèce constitue davantage une allusion qu'un réel ancrage :

IRÈNE. [...] Il n'a toujours vécu que dans la cave. Il n'a jamais supporté les variations lumineuses. Parfois, l'été, il déambule dans les quartiers sombres, où les Grecs font l'étalage de leur viande, dans l'humidité torride, et l'odeur moisie du lait, de la sueur, et de la charogne. Il y a dans cette permanence un état qui le rassure, mais qui, moi me désespère.⁵⁷⁷

Si l'on peut parler de déterritorialisation, c'est que cette allusion à la Grèce dont on connaît l'origine grâce à l'existence de ce cahier grec vient faire effet d'étrangeté dans la situation qui a été créée dans la pièce, à savoir une nuit d'Halloween qui tend à inscrire l'action dans un contexte d'Amérique du Nord. Mais, d'une certaine façon, on trouve une explication dans ce passage. Si Halloween est lié à un temps concret, maîtrisable par le biais de l'horloge, puisque c'est le moment où les hommes peuvent changer l'heure – et d'ailleurs c'est un des motifs répétés de la pièce – il est aussi un temps de célébration des morts, de dérèglement des comportements. Le motif de la Grèce ouvre en plus un espace du sensoriel et surtout de l'atemporel, une « permanence », dans laquelle l'enfant désire s'inscrire. C'est à cette permanence que l'enfant tend pendant toute la pièce puisqu'il exige de ses mères qu'elles répètent sans cesse l'événement de sa mort, et donc exige d'échapper à la temporalité strictement humaine.

La cahier grec propose une mythologie des origines puisqu'il inscrit l'écriture dans le berceau de la civilisation occidentale et que Chaurette présente la ville d'Athènes comme l'origine de son écriture. Or, le manuscrit commence directement par le début de la pièce avec une liste des personnages, des objets, et une première ébauche de la première tirade. On comprend donc bien ici que le cahier grec est une reprise et réécriture des *Conférencières*, puisque, à plusieurs reprises dans le manuscrit, Chaurette fait explicitement référence à des scènes déjà écrites, comme à la page 14 du manuscrit que nous retranscrivons ici :

A= Avec quelques dièses, je l'admets.

⁵⁷⁶ *Cahier Grec*, première version manuscrite de la pièce, 1998, p. 43.

⁵⁷⁷ CHAURETTE, *Le Petit Köchel*, op.cit., p. 39.

L= Mais vous n'en paraissez pas plus que trente.

A= Paraître...

VOIR PAGE JAUNE

jusqu'à

Elle ne vit que le soir.....

Irène Brunswick apparaît.

TROUVER SON ENTRÉE.⁵⁷⁸

Ou de manière plus explicite ici au début de la page 21 du cahier grec que nous retranscrivons ici :

interdire notre seuil à l'Espérance, sans même savoir que je l'a invitée ?
[-PAGE déjà écrite] c'est donc elle que tu as vue dehors ?⁵⁷⁹

D'ailleurs, dans le cahier grec, on trouve à plusieurs reprises le prénom d'Élise, seul ou avec une réplique qui lui est attribuée, comme si Chaurette n'avait pas encore décidé s'il gardait ou non le personnage issu des *Conférencières*.

Pourtant, il va proposer d'emblée une structure différente par rapport aux *Conférencières* ainsi que de nouveaux personnages pour l'habiter. C'est à partir de cette relance de l'écriture que Chaurette va élaborer la complexité finale de son texte, autour du motif du théâtre qui n'était pas présent jusqu'ici dans l'écriture :

En fait, c'est moins le sujet qui change que la structure. Il s'agit surtout de donner l'impression d'un texte d'origine, connu par des transmissions, pris en charge par des comédiennes qui jouent une histoire sourde et enterrée. Et cette pièce-là parle aussi de théâtre.⁵⁸⁰

On note cependant que le thème du cannibalisme est bien le thème d'origine et que c'est autour de cette thématique que Chaurette écrit par ajouts successifs afin de proposer une pièce qui parle de la répétition et donc du théâtre. C'est cette écriture par couches successives que nous allons étudier maintenant.

2.4 Les plis et replis des personnages: une écriture hypertextuelle

Le cahier grec s'ouvre directement sur la liste des personnages à la suite du titre souligné, pointant ainsi l'importance de ces derniers et leur préexistence à toute écriture du dialogue:

Le Petit Köchel

Lili

Cécile

Anne

⁵⁷⁸ *Cahier grec*, manuscrit, 1998, p. 14.

⁵⁷⁹ *Ibidem*, p. 21.

⁵⁸⁰ Entrevue de Normand Chaurette, *op.cit.*

Irène
L'espérance
L'horloge⁵⁸¹

Contrairement au travail que l'on peut trouver chez Larry Tremblay où le dialogue intervient après une écriture physique pour constituer peu à peu les personnages, ici, il semble qu'il faille des entités capables d'assumer ensuite les paroles écrites par le dramaturge. On retrouve alors les personnages d'Anne et Irène présents dans les *Conférencières* et les deux nouveaux personnages de Lili et Cécile. On note aussi la présence de deux personnages qui ne resteront pas dans la version publiée, mais que l'on retrouve dans les états tapuscrits de 1998 : "L'horloge" et L'Espérance".

Ce ne sont pas des personnages parlants. Ils programment des pôles de tension dramatique que l'on retrouve dans toutes les versions jusqu'à la version publiée: la matérialité prégnante de l'environnement des soeurs musiciennes, leur angoisse du temps qui passe et l'espoir que les choses changent, espoir d'emblée annulé par le motif de la répétition d'un événement qui a déjà eu lieu et a donc déjà eu une issue. Cette présence liminaire des personnages est importante et elle annonce un travail d'écriture tout particulier sur ces personnages qui vont gagner en épaisseur dans cette seconde phase d'écriture, en particulier par le biais d'une écriture du palimpseste fondée sur des références intertextuelles d'une part et métathéâtrales d'autre part.

2.4.1 L'humain et le matériel

Le premier élément qui entre dans l'écriture des personnages pour *Le Petit Köchel* est l'environnement matériel, concret, celui des objets qui définissent ces quatre femmes. Après la liste des personnages et une première ébauche du monologue d'entrée de Lili vient d'emblée sur la seconde page du cahier grec une liste d'objets que nous retranscrivons ici :

liste d'objets : assiettes, coutellerie
 |→historiage
 frigidaire
 sonnette
 télévision
 horloge⁵⁸²

⁵⁸¹ *Cahier grec, op.cit.*, p. 1.

⁵⁸² *Ibidem*, p. 2.

C- Je dois souvent me fâcher contre elles.

I-Souvent n'est pas assez. C'est toujours, sans relâche, sans répit, qu'il faut leur répondre. Il n'est pas dans leur fonction d'émettre des opinions. Il faut les rappeler à la rigueur. Elles doivent soutenir le ragoût, pas le commenter.⁵⁸³

Mais si l'on revient à la liste des personnages que nous avons donnée précédemment, c'est bien sûr la présence de l'Espérance et de l'Horloge comme personnages qui attire notre attention. Pour l'Horloge, cette insertion dans la liste des personnages comme dans celle des objets insiste sur l'omniprésence du temps dans sa dimension concrète et abstraite dans la pièce. D'ailleurs, dans aucun des états de la pièce, on ne voit d'insistance sur l'Horloge comme personnage.

En revanche, l'Espérance, dans les premières versions, structure la pièce puisque ces apparitions, disparitions et interventions donnent une justification à la volonté des personnages d'être sans cesse tendus vers un futur définitivement inaccessible. Elle est à la fois l'invitée surprise et celle qui est attendue. D'ailleurs, si cette allégorie ne parle pas, comme cela aurait été imaginable, sa disparition qui intervient à la page 64 du tapuscrit inséré dans le cahier grec provoque un dialogue entre les mères à la page 65 qui scelle le destin du fils, comme si l'évanouissement de l'Espérance précipitait la fin tragique de l'histoire de ces femmes:

IRÈNE. Oh ! Elle s'est évanouie.

ANNE

Oh ! Elle s'est estompée.

CÉCILE

Elle s'est désintégrée.

LILI

Elle a disparu.

IRÈNE

Attendez ! revenez !

ANNE

Il ne faut pas nous abandonner.

CÉCILE

Il ne fallait pas convoquer l'Espérance.

LILI

Inutile de la rappeler. Elle exauce les implorations coutumières, mais la densité de nos peines a déchiré son réceptacle. Elle s'est désagrégée sous nos yeux, puis elle a disparu, sans laisser la moindre trace. Une fois guérie de nos assauts, elle évitera notre rue, et ne voudra plus jamais sonner à notre porte.

CÉCILE

Je vous avais prévenues ; elle est affable en apparence. Elle invite à la nudité de l'âme. Mais c'est une écornifleuse. Elle cherche à sonder l'absolue sincérité de nos peines, pour aussitôt se scandaliser de propos qu'elle a demandé à entendre. Elle est repartie en sachant qu'un enfant sera dévoré dans cette maison.⁵⁸⁴

⁵⁸³ *Ibid.*, p. 3.

⁵⁸⁴ Tapuscrit inséré dans le cahier grec, p. 65.

D'ailleurs, c'est même autour de cette allégorie que se clôt la première version tapuscrite de la fin insérée dans le cahier grec. Ainsi, on peut lire ce dernier dialogue qui fait figure à la fois de bouclage et de recommencement à la page 83 du tapuscrit :

IRÈNE

[...] Donnez-moi, Lili, une page de notre Petit Köchel.
Elle prend la page et la brûle. Coup de sonnette stridente.

CÉCILE

Mon Dieu que notre sonnette est sonore.

IRÈNE

Ce doit être l'espérance, qui vient nous réclamer son dû.
*Lili se lève et va répondre. Le noir.*⁵⁸⁵

Ainsi, tout cet environnement matériel (les objets envahissants) et immatériel (l'Espérance mystérieuse et vengeresse), explicite dans les premiers états de la pièce, demeure sous la forme de traces dans la version publiée et contribue à construire un espace à la fois concret et fantasmagorique pour les personnages de Chaurette.

2.4.2 L'intertextualité

Le deuxième paramètre qui entre dans l'écriture des personnages chez Chaurette et qui nous fait parler de « personnage-palimpseste » est l'intertextualité qui préside à la constitution d'une profondeur littéraire des personnages qu'il crée. Ainsi, les personnages, s'ils apparaissent *ex nihilo* au début de la pièce et ne sont pas forcément présentés avec un passé, une famille, n'en sont pas moins inscrits dans une filiation toute littéraire d'œuvres qui influencent l'écriture de Chaurette et forment un arrière-plan significatif pour la fiction théâtrale.

Dès la seconde page du cahier grec, on trouve une citation de la pièce de Shakespeare *Coriolan* : « Ô l'unique de mes fils ! (Coriolan)⁵⁸⁶ ». Chaurette précise ici sa référence, ce qui n'est pas toujours le cas. Or, il est clair que Chaurette, au moment où il relance l'écriture du *Petit Köchel* est imprégné par la pièce *Coriolan*, car il est en train de la traduire avec la collaboration de l'auteur-metteur en scène français Joël Jouanneau pour une création qui aura lieu le 29 septembre 1998 au Théâtre de l'Athénée-Louis Juvet à Paris.

Il s'agit donc sûrement d'une phrase issue directement de la traduction de Chaurette. Cette réplique est extraite de la troisième scène de l'acte I de la pièce et est prononcée par Volumnia, la mère du héros, lorsqu'elle lui explique, à son retour glorieux de la guerre, ses ambitions pour lui et montre à quel point c'est la renommée qu'elle lui souhaite au mépris de toute autre valeur.

⁵⁸⁵ *Ibidem*, p. 83.

⁵⁸⁶ *Cahier grec, op.cit.*, p. 2.

Il faut sans doute rappeler ici l'histoire de Coriolan. Coriolan est une figure légendaire des débuts de la République Romaine. Glorieux à la guerre, il n'exprime cependant que haine et mépris envers la plèbe et perd donc les élections consulaires. Déçu dans ses ambitions politiques, en colère, exilé, il s'allie à l'ennemi Volsque pour revenir assiéger Rome, dans une soif de vengeance incontrôlable. C'est alors qu'après plusieurs tentatives de ses amis pour le ramener à la raison, une délégation de femmes romaines menée par sa mère réussit à le convaincre de revenir à Rome. Il conclut alors la paix, mais meurt exécuté par des conjurés volsques.

Cette pièce qui se construit sur le rapport entre l'individu et l'État met surtout en scène une relation très complexe entre le héros principal et sa mère. Certains critiques y ont d'ailleurs vu une réécriture du mythe oedipien dans une perspective psychanalytique puisqu'il est vrai que Volumnia, la mère vampirique de Coriolan, exprime à plusieurs reprises un amour particulier pour son fils.

D'ailleurs, la citation que Charette utilise ici prend place dans la pièce de Shakespeare immédiatement après un passage où Volumnia imagine que si Coriolan était son époux, elle serait plus heureuse d'une absence qui lui ramènerait la gloire (la guerre) que de marques de tendresse amoureuse. En tout cas, *l'hubris* du héros Coriolan est largement expliquée dans la pièce par la folie de sa mère et son obsession de la gloire. On note aussi l'absence totale de figure paternelle dans cette famille patricienne réduite au couple problématique mère-fils.

Cette citation qui propose une influence du personnage de Coriolan sur celui de l'enfant terré dans la cave offre un arrière-plan au drame des mères qui n'auront de cesse de rejouer la scène des négociations avec leur fils. En outre, cela nuance la possibilité d'assigner une culpabilité unilatérale au personnage du fils absent cannibale, mais remet en perspective l'influence maternelle néfaste sur l'enfant en la démultipliant grâce à la figure tentaculaire de la mère au quatre visages.

Le second intertexte évoqué au début du cahier grec est le long poème *Savitri* du poète, philosophe, et militant indépendantiste indien Sri Aurobindo qui est mort en 1950 et a développé une approche nouvelle du yoga nommé yoga intégral qui permettrait aux hommes d'aller vers le Divin et même de l'intégrer à eux sous la forme d'une énergie. Il s'agissait pour Aurobindo de se frayer dans le présent un chemin vers le Divin par la spiritualité et une certaine ascèse. La citation est : « pour une petitesse irrévocable » et prend place dans un long poème d'Aurobindo.

On peut ici en citer une partie au chant 3 du livre IV, *L'appel de l'inconnu*, qui pourrait éclairer la construction des personnages du *Petit Köchel* :

Ô race née de la Terre, que le destin emporte
Et que la Force contraint,
Ô futiles aventuriers dans un monde infini,
Prisonniers d'une humanité de nains,

Tournerez vous sans fin dans la ronde du mental
Autour d'un petit moi et de médiocres riens ?

Vous n'étiez pas nés pour une petitesse irrévocable
Ni bâtis pour de vains recommencements
Vous étiez faits de la substance de l'Immortel
Vos actes peuvent être de rapides foulées révélatrices,
Votre vie, un moule changeant pour des dieux qui grandissent.

Un Voyant, un puissant Créateur est en vous,
La grandeur immaculée veille sur vos jours,
Des pouvoirs tout puissants sont enfermés dans les cellules de la Nature.

Une destinée plus grande vous attend :
Cet être terrestre transitoire, s'il le veut
Peut accorder ses actes à un plan transcendant.
Celui-là, maintenant, qui regarde le monde avec des yeux ignorants.⁵⁸⁷

On note ici le développement de la thématique de l'homme comme être fugace, contraint de répéter sans cesse les mêmes événements et qui doit s'extraire de cette chaîne de la « petitesse » car il est né pour aller vers le transcendant, le divin. Le divin est déjà présent en lui par la présence d'un Créateur et l'homme a une grande destinée. Or, ce que montre Chaurette dans *Le Petit Köchel* c'est l'enfermement de quatre femmes dans de « vains recommencements » et qui ne parviennent pas à s'extraire d'une cérémonie du quotidien alors qu'elles auraient pu s'élever vers une spiritualité qui les aurait extraites de la tyrannie du matériel.

Ainsi, au lieu de s'élever, elles ne cessent de s'abaisser à descendre à la cave négocier avec un être qui n'existe déjà plus et qui représente les plus bas instincts de l'homme dans la sauvagerie dont il a pu faire preuve. Ainsi, cet arrière-plan qui semble très mystique par rapport au propos du *Petit Köchel* structure cependant un espace de l'en-haut et de l'en-bas avec lequel les personnages féminins se trouvent aux prises et dit la profonde humanité de ces personnages qui ne peuvent quitter le perpétuel cérémonial du quotidien.

⁵⁸⁷ Sri AUROBINDO, *L'Appel de l'inconnu*, Livre IV, Chant 3, <http://laviedivine.blogspot.fr/2010/08/o-race-nee-de-la-terre.html>, consulté le 3 juin 2012.

2.4.3 Le personnel dramatique comme équilibre de forces

On note que si l'écriture des personnages passe par la création d'un environnement matériel et l'approfondissement d'une arrière-plan littéraire, dans la construction même du personnel dramatique, Chaurette procède aussi par équilibre de forces. En effet, c'est Lili – personnage qui apparaît dans le cahier grec – qui est conçue comme le personnage-pivot de toute la fiction et les quatre personnages féminins fonctionnent en une constellation et parallélismes et oppositions proposent un personnel dramatique attaché à un monde fictionnel cohérent et, d'une certaine façon, fermé sur lui-même. En effet, c'est moins le lien à un réel, une référentialité à représenter, que la présentation d'un monde que met en scène Normand Chaurette.

Le cahier grec s'ouvre sur l'apparition du personnage de Lili qui est la première à parler et qui a la responsabilité d'installer le monde de la fiction. Si la première page du cahier propose une ébauche de la première tirade de Lili, la seconde page travaille la caractérisation du personnage par le biais d'une liste d'adjectifs, ce qui constitue un travail sur la langue en même temps que sur le personnage (nous retranscrivons ici) :

Spirituelle Lili.
Industrielle Lili.
Existentielle Lili.
Conventionnelle Lili.⁵⁸⁸

Mais ce qui fait définitivement de Lili le personnage pivot de la fiction dramatique c'est le récit qui prend place à la dernière page du cahier grec. Ce récit semble constituer un bilan d'écriture pour Chaurette et résume donc la fiction qui vient de s'écrire. Or, c'est autour du personnage de Lili que ce condensé de la fiction se construit. Dans ce récit, c'est sa solitude qui fait advenir les souvenirs et les recommencements :

Au dernier jour de sa vie, Lili, toute seule, entourée de ses objets qui se sont tus, dans sa grande demeure où tant de fois le drame de sa vie s'est joué, et rejoué, s'apprête à d'ultimes retrouvailles. ??????????????????????
???? d'un drame qui s'est joué Peu à peu, comme
? sonate qu'on a interprété aux heures glorieuses
d'un ? oublié au-devant d'un clavier qui renferme
un énorme secret, celui d'une vie, d'une carrière préma-
à Mozart
turement détruite, et d'un amour ~~noir~~ qui a tout en-
gouffré, la sonate ressurgit, sous les doigts raidis d'une
interprète déficiente ; mais le souvenir s'incarne, ~~telle une~~
~~fleur qui s'épanouit~~ la mémoire, brillante, ~~doucement~~ se

⁵⁸⁸ Cahier Grec, op.cit., p. 2.

se

réinstalle, chaque chose retrouve à la place connue et
 dont les sœurs Brunswick, mécènes puissantes sous d'imposants chapeaux
 de fumée ?
 les êtres, rappelées ~~????????????????????~~ au cœur d'une
 ?lolage
 histoire sordide, ~~??????~~ d'un **enfant**, blotti dans la cave, tout ?
 c'est ainsi ~~????~~ évocateur
~~??~~
~~??????????~~ allant toujours un peu plus loin qu'on le croyait
 d'une
 d'abord, ~~la~~ partition originale, où chaque nuance, chaque reprise, ,
 et chaque fausse note ajoute à la fragilité d'une
 exécution minutieuse.⁵⁸⁹

Enfin, une fois que le pivot de la fiction est identifié, Chaurette peut alors, et cela dans un tapuscrit daté du 27 mai 1999, construire un personnel dramatique cohérent en termes d'équilibres de dynamiques dramatiques, de caractères. Il propose ainsi quatre mères qui sont à la fois toutes semblables et différentes et qui fonctionnent en deux paires symétriques et opposées. Les quatre personnages sont associés à des éléments complémentaires : air, terre, eau, feu, créant ainsi un monde fictionnel qui se suffit à lui-même sans besoin d'une référence à un réel extérieur.

C'est ce que l'on peut voir très clairement dans la seconde page de ce tapuscrit de 1999 qui met en place les qualités de chaque personnage en les mettant en regard les uns avec les autres. C'est dans ce tapuscrit que Chaurette propose pour ses personnages des noms de famille qui resteront et notamment le nom de « Motherwell » qui est ironique, mais installe un lien privilégié entre Lili, Cécile et l'enfant. Chaurette instaure aussi dans cette liste de personnages un renversement de la hiérarchie familiale traditionnelle en nommant les sœurs cadettes avant les aînées tout en proposant des rapports de force qui peuvent être inverses à cet ordre de nomination, comme c'est le cas pour les Sœurs Brunswick où Anne, bien que nommée en premier, est présentée comme « sous sa sœur » aînée :

Personnages

	Fanfreluche – enfantine-
<i>Air</i>	
<i>Eau</i>	Lili Motherwell - féminité- délicatesse effets de vérité même d'elle ?
Terre	Cécile, sa sœur aînée – réticence – tragique, prescrire ?
<i>Air</i>	
Eau	Anne Brunswick - sous sa sœur- passive onirisme- faible
Feu	Irène, sa sœur aînée impératrice – Jupitérienne-

⁵⁸⁹ *Ibidem*, p. 45.

impétueuse – dominatrice .
volubile – péremptoire .⁵⁹⁰

Ces dernières indications sont clairement des indications de jeu pour les actrices et achèvent l'écriture palimpsestique des personnages.

Nous avons donc essayé de montrer à quel point le travail dramaturgique de Chaurette, tout en jouant malgré lui avec les codes des études génétiques – puisqu'il construit sans cesse ses fictions sur la perte d'un texte d'origine – constitue un objet très intéressant pour ces mêmes études génétiques avec notamment un travail d'écriture des personnages qui se construit par couches successives.

L'écriture du *Petit Köchel* qui s'est construite autour d'un modèle proto-dramatique, la conférence, n'accueillait pas d'abord de personnages définis. Mais petit à petit, notamment avec la thématique grandissante du cannibalisme, Chaurette a donné littéralement chair à des personnages, en particulier grâce à une écriture sensorielle issue d'un voyage du dramaturge en Grèce, voyage qui constitue une relance de l'écriture. Puis, Chaurette a littéralement creusé une profondeur de ses personnages autour de références littéraires qui constituent un arrière-plan, notamment pour le personnage absent, l'enfant, et autour d'une théâtralité qui devient vertigineuse par l'exploitation du rituel, de la cérémonie comme structure dramatique.

Ainsi, si Chaurette échappe à une écriture réaliste du personnage, c'est grâce à une écriture du personnage construite en trois étapes, la langue, le corps et l'hypertexte, qui créent progressivement une profondeur des personnages, qui n'est plus alors seulement de l'ordre psychologique. Par ailleurs, si nous avons mentionné sa collaboration avec Denis Marleau comme essentielle dans ce processus, c'est que, comme beaucoup de dramaturges contemporains, Chaurette, pourtant encore très attaché à une écriture solitaire, construit sa dramaturgie de plus en plus au contact du plateau.

Ainsi, le dernier pôle qui construit les pratiques d'écriture du personnage dans le théâtre québécois contemporain est celui de la scène. À partir de ce pôle, on peut analyser la position de l'auteur par rapport à ses personnages et à ses collaborateurs, de la collaboration féconde (Chaurette-Marleau) à la fusion de l'écriture dramatique et scénique (Daniel Danis) en passant par la collaboration dédramatisée et dynamique (Etienne Lepage et les créateurs de ses pièces) qui sont autant de pratiques qui interrogent les possibilités d'apparitions du personnage de fiction à partir de la scène.

⁵⁹⁰ Tapuscrit, 27 mai 1999, p.2.

IV LES APPARITIONS DU PERSONNAGE A PARTIR DE LA SCENE

1. Un imaginaire scénique débordant: le personnage éclaté en « mille morceaux » dans *e [un roman-dit]* de Daniel Danis

La genèse des personnages de *e [un roman-dit]* de Daniel Danis prend place dans un long processus d'écriture qui interroge sans cesse le rapport corps/voix des entités dramatiques et qui présente aussi les possibles écueils d'une démultiplication à l'infini des personnages. Cette écriture dramatique est née d'une scène rêvée par Danis et a été au service d'une scène concrète (le théâtre de la Colline et son plateau imposant) qui a contribué à faire éclater les personnages en « mille morceaux », et d'une certaine façon peut-être, à empêcher l'efficacité et la cohérence de la structure dramatique de la pièce.

e [un roman-dit], cette pièce foisonnante de Daniel Danis, publiée en 2005, prend la forme d'une épopée au nombre considérable de personnages autour d'un héros, J'il, lui-même dédoublé dans son nom (Je, Il), mais aussi dans la temporalité qu'il occupe, puisqu'on voit dans la pièce J'il adulte, J'il jeune, et J'il à douze ans, et cela, parfois, dans une simultanéité.

Le processus de création de la pièce présente une forme de mégalomanie de l'écriture dramatique qui démultiplie à l'extrême les voix et les corps des personnages et propose ainsi un personnel dramatique éclaté, dédoublé, multiplié, qui prend petit à petit place dans une épopée théâtrale, qui avait pourtant pour origine un solo poétique à une seule voix – voix qui intégrait cependant déjà, si ce n'est une polyphonie, du moins un dédoublement.

La naissance de cette pièce correspondait à la volonté de Danis de proposer tout d'abord un « roman-dit à deux voix », puis un solo, destiné à un acteur en particulier, Clovis Cornillac que Danis avait découvert dans la mise en scène du *Chant du dire-dire* par Alain Françon en 1999 où il tenait le rôle de William.

Le solo était déjà désigné comme un « monologue-dit », car Danis voulait mettre en scène une subjectivité qui faisait naître un univers épique logé dans sa tête. Quand la multiplication de voix est devenue trop importante à porter pour une seule figure, Danis a littéralement fait sortir ces voix d'un seul corps pour leur en donner plusieurs. Pour la mise en scène, il préconisait cependant que des acteurs jouent plusieurs rôles et il conservait l'idée d'une démultiplication du héros principal pour ne pas faire advenir une adéquation parfaite entre le nombre de voix et le nombre de corps en scène.

Dans un entretien accordé à Paul Lefebvre en décembre 2004, Danis comparait son processus d'écriture à des strates, strates que nous allons exposer pour retracer concrètement la naissance des personnages de la pièce qui met en rapport l'auteur Danis et la perspective de

la scène de la Colline: « Des strates successives : Il m'est difficile de raconter l'histoire de e de A à Z, car je risque d'être didactique, alors que je ne le suis pas dans mon travail. Je préfère parler des couches, des strates qui ont composé mon histoire⁵⁹¹. »

Parmi ces strates, il y a le dialogue nourri avec Alain Françon, le metteur en scène qui devait monter la pièce à la Colline. Le texte fut d'abord un récit, une narration, sans dialogue, ni personnage, présenté en 1999 à la Colline sous le nom de *Le Roman-dit, le corps de mon mond*, puis le récit a pris la forme d'une suite de tableaux épiques. La matière langagière brute, narrative, a donc donné naissance à des entités pour porter les situations concrètes du récit originel en même temps que Danis extériorisait les multiples figures qui devaient, dès le départ, habiter la subjectivité polyphonique de son héros central et dédoublé, J'il.

Danis a aussi, petit à petit, donné des assises à son propos en creusant la notion d'exilé, d'immigré, en lien parfois avec une actualité (on trouve dans le dossier génétique des coupures de journaux sur le conflit en Tchétchénie), mais surtout dans le cadre d'une recherche profondément dramaturgique autour du lieu des personnages, de leur appartenance à un territoire, le territoire de la fiction. Cette problématique – qui est centrale dans toute l'oeuvre de Danis – atteint son paroxysme dans l'élaboration de cette pièce qui tâtonne dans l'élaboration d'un lieu et de corps capables de fonctionner ensemble dans le cadre d'une fable qui parle justement de la difficulté à appartenir à un territoire, à trouver sa place dans le monde. On retrouve ici la question de l'autochtonicité (néologisme forgé par l'auteur lui-même) chère à Danis et que nous avons abordée dans le premier chapitre.

1.1 Un personnage-source : Caïn

L'inspiration biblique est première dans l'écriture de la pièce. Une première mention est faite du personnage de Caïn à travers une référence précise à la pièce *Le jour de Caïn* de Luc Estang dans un manuscrit qui date du 28 janvier 1995. Dans cette première mention, Daniel Danis donne la référence bibliographique du livre qui date de 1967. Il en extrait une citation :

28 janvier (Luc Estang (*Le jour de Caïn*) Paris 1967) p.126
Adam : Mon fils Caïn est cette seconde part
de moi-même qui n'en finissait pas de se
projeter. Vous qui le suivez, sache-le
vous êtes l'assassin de mes songes⁵⁹²

⁵⁹¹ Dialogue avec Paul Lefebvre, décembre 2004, tapuscrit dans le dossier génétique de e [*un roman-dit*].

⁵⁹² Manuscrit, 28 janvier 1995.

Danis fait référence à un auteur, Luc Estang, né en 1911 et mort en 1992 qui a écrit de nombreuses œuvres autour de la Bible, un écrivain dit religieux ou mystique et qui a renouvelé la figure de Caïn dans une de ses pièces. Ce qui intéresse Danis ce sont bien les potentialités théâtrales du personnage de Caïn et non simplement son histoire dans le cadre de la Bible. On voit bien, à travers le choix de la citation, de nombreuses thématiques qui sont au fondement du projet d'écriture : la question de l'héritage, de la démultiplication visible par exemple dans la formulation « qui n'en finissait pas de se projeter ». Il y a aussi le rapport au rêve, à l'onirique. Dans ce manuscrit, la citation suit un récit du 27 janvier 1995 dans lequel Danis raconte un de ses rêves qui se passe dans les bois et met en scène des immigrés poursuivis *a priori* dans le cadre d'une guerre:

27 janvier 1995-Rêve dans les bois, passerelle, camion
de chargement, chemin de terre,
passer au travers une forêt intense
poursuivie par les policiers.Famille+amis⁵⁹³

La deuxième mention du personnage de Caïn date du 5 février 1998 et le manuscrit porte le titre multiple de « Le chasseur Le corps de mon mond Caïn Le poème chinois » qui semble ouvrir sur plusieurs titres possibles pour la pièce elle-même. Ce manuscrit se présente sous la forme d'un monologue assumé par le personnage de Caïn puisqu'on trouve clairement la mention suivante : « la parole de Caïn ». Ce monologue est très intéressant parce qu'il met en place à la fois une structure dramatique et des thématiques que l'on retrouvera dans la pièce :

5 février

Le chasseur
Le corps de mon mond
Caïn
Le poème chinois

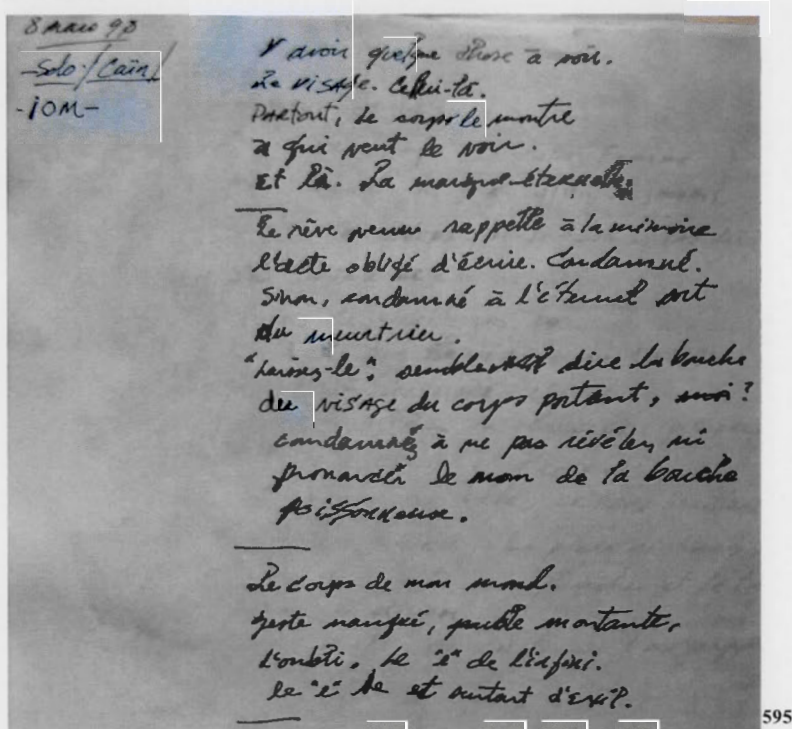
La parole de Caïn

Je suis éternellement poursuivi par une sanction.
Ce visage que je porte, comme tous les autres conçu/ reçu,
~~Ai~~ a toujours marqué le même signe.
Là, si je relâche les muscles même ceux du complexe verbal, ventriloquamment
parlant, vous ~~constatez~~, apparaissez, voir, mon vrai visage, car le visage quotidien
ressemble à une force ouverte, gentille
criminelle. J'ai le visage d'un criminel.
Voilà la marque. Le rouge du fer s'est imprimé dans les muscles.
Dernièrement une femme rousse, me donnait un livre, portant un titre bizarre et
sans sens, je

⁵⁹³ Manuscrit, 27 janvier 1995.

On trouve dans ce monologue l'idée d'une parole de criminel, or J'il sera toujours associé au meurtre. En outre, cet essai met en place le rapport dual entre le corps et la parole, central dans la construction du personnage démultiplié : ici le visage qui porte un sens et les paroles qui en portent un autre. Même le motif de la ventriloquie – porte d'entrée de nombre des manuscrits que nous analysons – est présent ici avec le néologisme « ventriloquamment ». Ensuite, la mention de la « femme rousse » ramène au projet du *Corps de mon mond* et à ce qui deviendra le personnage de Romane Langagière dans la version finale (J'il rencontre une femme, Romane, qui écrit un roman, et ce roman est justement l'histoire de J'il).

Un manuscrit qui date du 8/9 mars 1998 porte la mention de « Solo Caïn », ce qui précise à la fois le sujet, Caïn, mais aussi la forme que pourra prendre la pièce. Et effectivement, comme dans le manuscrit précédent, de février 1998, l'écriture prend la forme d'un monologue découpé en paragraphes qui s'apparente à la mise en page d'un poème, comme souvent chez Danis.



Dans la première partie de ce manuscrit, il y a la mise en place d'un lien avec d'autres pièces de Danis, puisque *e [un roman-dit]* fera clairement partie d'une trilogie avec *Celle-là* ou *les statues de rien* et *Le Chant du dire-dire*. D'ailleurs le terme de « Celui-là » que l'on

⁵⁹⁴ Manuscrit, 5 février 1998.

⁵⁹⁵ Manuscrit, 8-9 mars 1998.

trouve dans ce manuscrit comme seule désignation du personnage principal peut être vu comme un écho au titre de la pièce *Celle-là*, qui met aussi en scène une figure de criminelle, elle, infanticide. On retrouve aussi les motifs du manuscrit précédent, c'est-à-dire le rapport entre le visage comme marque éternelle, sceau de l'infamie, et une parole toujours étrangère à soi. Il est aussi question de « corps parlants » qui disent : « Laissez-le [...] ». Ce projet de mettre en scène une multitude de corps parlants sera toujours présent dans le processus d'écriture de la pièce.

Ensuite, la mention de Caïn est faite indirectement dans un manuscrit qui présente une version du *Corps de mon mond* qui date du 1^{er} août 1998 et qui s'appelle : « Cahin Caha (Le corps de mon mond) », titre construit sur une variation du nom de Caïn et une expression figée, ici réactualisée. Ce qui est intéressant, c'est que dans ce manuscrit, on est passé d'un projet de solo avec pour personnage-clef, Caïn, à un « Roman-dit pour deux voix » pour les comédiens « Guy Nadon et André Marcon » et ensuite pour « Clovis Cornillac ». On y trouve d'abord un récit développé autour de deux frères ennemis « Jadis et Demain ». Il y est question de « corps-à-corps » entre « deux frères qui se chamaillent ». On retrouve en fait les premiers motifs que Danis a travaillés autour du personnage de Caïn à savoir le combat entre jumeaux et le rapport entre Caïn et une femme qui viendrait lui apporter le roman de sa propre vie. En effet, dès la deuxième page du manuscrit, on trouve cette mention : « En secret, une femme, de nuit, à l'aube, apparaît, m'offrir le livre, un titre étrange, choisi d'entre les pages intérieures [...] le corps de mon mond. Il manque un E au deuxième son du monde qui se termine avec un d. [...] Le e a déjà été mangé par le mot Exil-Exit ⁵⁹⁶ ».

Après ce récit qui est assumé à la première personne, on trouve enfin la présence d'un dialogue entre deux personnages, C, qui serait Caïn, et F, qui serait cette femme. Le personnage de Caïn, dès sa première réplique, apparaît comme démultiplié : « C.- Il, Caïn, Je ne. ». Cette réplique travaille la structure du théâtre-récit que l'on retrouve partout chez Daniel Danis. La formulation « Je ne », qui ouvre sur cette impossibilité à dire le moi et à la faire advenir simplement, donnera son titre à une des pièces de *La Trilogie des flous* sous une forme encore plus lacunaire puisque le « Je » ne parviendra jamais à se dire totalement et qu'il sera remplacé par des points de suspension venant sans cesse imposer le silence dans une parole qui n'arrive pas au bout, mais est toujours inchoative.

On trouve à nouveau par la suite un monologue ou du moins une parole ininterrompue du personnage de Caïn :

⁵⁹⁶ *Cahin Caha*, Manuscrit, 1^{er} août 1998.

On trouve ensuite la mention « Le père », défini laconiquement comme « le père d'un fils ». Danis développe ici tout son intérêt pour l'idée de transmission, de filiation. On note qu'il n'y a pas la mention d'Adam, comme cela pourrait être le cas dans une référence claire à l'histoire biblique de Caïn. Mais Danis développe le motif de la filiation en lien avec un territoire inexistant, un néant sur lequel régner, d'où le terme employé « enfénéant » qui est décliné ailleurs dans le dossier génétique sous la forme « enfantnéant ».

La question de l'écriture est présente avec le personnage de l'« écrivain », l'« autueur ». Danis fait donc le lien entre l'écriture et le fait de tuer, d'anéantir les autres. L'écrivain est aussi le criminel, l'ogre, puisqu'on trouve ce mot-valise, « criminel-ogre » à la suite de la mention de l'« écrivain ». L'auteur, c'est celui qui mange les autres mots, les autres êtres, le « mangeur ». Mais c'est aussi le garant de quelque chose. Danis fait aussi mention de « l'ombre, la statue de cire, l'hologramme », autant de directions que Danis propose pour les corps de ses personnages, d'une présence concrète à une présence virtuelle. Enfin le personnage de « chambreur » mentionné aussi rappelle le travail sur le « corps-maison » qui hante Danis dans l'écriture de cette pièce, motif présent aussi dans la pièce d'Estang sur Caïn : « ACTE I La scène est censée représenter la demeure d'Adam et Eve et aussi bien le lieu de rassemblement de la tribu : la « maison-mère » en somme⁵⁹⁹ ».

La version suivante, celle de novembre 1998 porte le nom de « La dirure fêlée » et prend à nouveau la forme d'un monologue, destiné à un acteur, Clovis Cornillac. Danis donne des titres possibles pour la trilogie que nous avons déjà évoquée : « La trilogie de la parole ou la trilogie des dire ». Si au début du manuscrit, on a surtout des paroles écrites sans présence de personnages, au bout de cinq pages en revanche, on trouve la mention de « Clovis-Caïn », ce qui montre que l'on a un monologue écrit pour un acteur particulier, mais aussi la persistance d'un personnage-source de l'écriture. Il y a toujours un rapport dans ce manuscrit entre le voir et le dire au cœur de la parole théâtrale comme c'est le cas dans la première phrase : « La chose vue. La chose dite ».

Dans ce dossier génétique, il y a une feuille manuscrite de petite taille, proche du *post-it* qui semble un résumé de toutes les possibilités du personnage de Caïn et qui débute par une parole qui peut à la fois être celle de l'auteur et celle du personnage : « Je suis tout seul avec le monde du théâtre ».

Le personnage de Caïn, héros biblique, est donc à l'origine des personnages de *e [un roman-dit]*. Or ce personnage biblique se construit dans la Bible autour du meurtre, de la

⁵⁹⁹ Luc ESTANG, *Le jour de Caïn*, Paris, Seuil, 1967, p.11.

gémellité et de la naissance de l'humanité dans la violence, thématiques présentes dans la pièce de Danis, présentée comme une épopée qui développe une cosmogonie et qui insiste sur les naissances et renaissances possibles de l'humanité et la possibilité de trouver un territoire pour cette humanité qui ne soit pas la violence.

1.2 Du corps concret d'un acteur à des déploiements virtuels

Ce qui va nous intéresser, à partir du personnage-source de Caïn, c'est le processus d'écriture de Danis qui est particulier puisqu'à partir d'un travail sur un solo qui est destiné à un seul acteur précis, Clovis Cornillac, il explore ensuite des déploiements virtuels du corps et de la voix de Clovis Cornillac qui aboutiront à une multitude de personnages. Danis écrit pour la voix et surtout le corps de l'acteur Clovis Cornillac, mais il en propose des potentialités scéniques démultipliées par le biais de corps virtuels.

On voit cela dès un manuscrit qui date d'octobre 1998 dans lequel il est question du *Corps de mon mond* et pas encore de *e* et qui est clairement destiné à Clovis Cornillac. Dans ce manuscrit, on voit d'emblée l'idée de Danis de dédoubler le corps de l'acteur avec des présences qui ont des degrés différents de réalité, puisqu'on peut y lire : « le double de l'acteur en dire, en hologramme, le personnage Il appellation du corps du personnage I⁶⁰⁰ ».

Danis propose une démultiplication possible de « l'acteur en dire », c'est-à-dire la démultiplication de sa voix, et à une dimension spectrale d'un corps virtuel du personnage avec le terme d'« hologramme » qui en fait est utilisé à plusieurs reprises dans les manuscrits du *Corps de mon mond*. Ensuite, on trouve cette appellation « Il » et « i' ». On voit qu'ici, il y a les prémices de la nomination du personnage dédoublé « J'il ».

Dans ce manuscrit, il est question d'un « solo pour Clovis Cornillac ». Danis y développe une parole monologuée, mais qui fait s'alterner la première et la troisième personne, un peu comme on peut la trouver dans les autres œuvres de Daniel Danis qui utilisent la forme du théâtre-récit. L'expression « Je ne » que l'on retrouve dans ce manuscrit est vraiment centrale dans l'œuvre de Danis puisqu'elle met en scène l'impossibilité de dire sa singularité, de dire la première personne et d'unifier un moi qui est toujours dédoublé par une troisième personne, un regard extérieur.

On trouve ensuite un manuscrit du 5 décembre 1998, manuscrit où il est question des différents degrés de présence de Clovis Cornillac, l'acteur. Danis propose de montrer la silhouette de Cornillac en ombres chinoises, mais de la frapper de plus de réalité que le corps concret de l'acteur. L'ombre du corps sur la toile est présentée comme la première présence

⁶⁰⁰ Manuscrit, octobre 1998.

en scène et d'une certaine façon, Clovis Cornillac évoquerait paradoxalement une présence seconde. Un monologue serait prononcé par l'ombre sur la toile, par le double spectral de Clovis Cornillac, qui arriverait dans un premier temps. D'ailleurs, ce double-là semble se situer dans le monde onirique qui inspire beaucoup Danis. Le double serait spectral, fantomatique (à la fois issu du monde du sommeil et du monde de la mort). Clovis interviendrait en dialogue avec ce double, « couché par terre au pied de l'ombre », il se détacherait de l'ombre pour essayer de se constituer. On retrouve dans ce manuscrit le leitmotiv « Je...ne ». Clovis est celui qui doit se détacher de son entité spectrale pour se réaliser. Danis propose d'ailleurs volontiers le nom de Clovis comme nom du personnage, ce qui est intéressant sur la question de la représentation puisque le corps en scène a un degré de présence assez faible, spectral, mais qui pourtant est le protagoniste et dont doit se détacher Clovis, l'acteur en scène, qui doit gagner sa place, son existence sur scène.

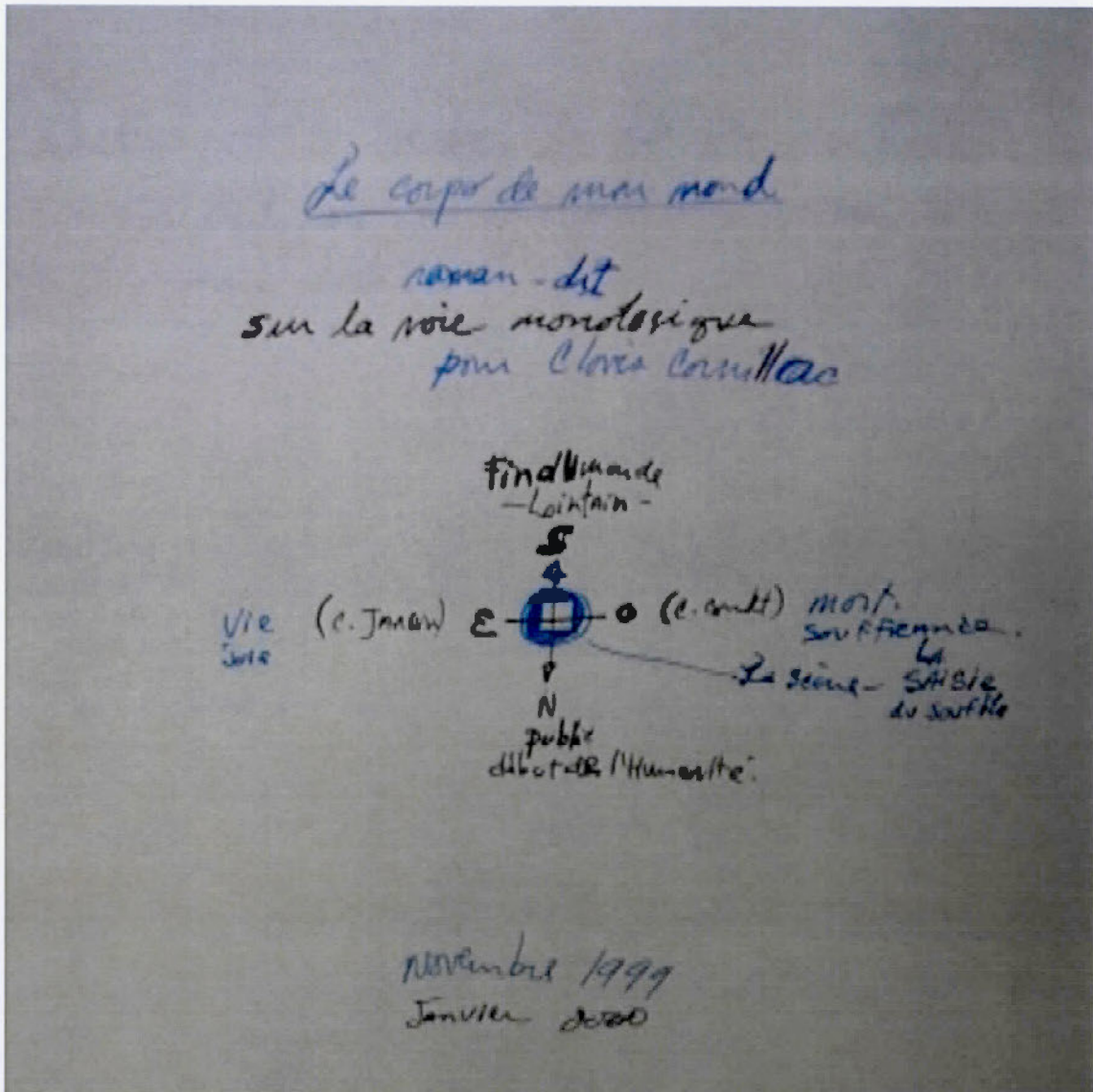
Le manuscrit suivant, daté du 17 décembre 1998, met en scène des personnages multiples autour du soliste Cornillac :

17 décembre 98
Clovis (Solo)
Je vois, aussi, Clovis avec 6 autres humains, des hommes.
Il tient un registre d'un hôtel-maison, chambres
Les hommes parlent que par la bouche
du personnage de Il. Les états d'hommes- comme si ils étaient ceux-là.
Il dialogue avec lui-même, en dialoguant corporellement avec eux.⁶⁰¹

C'est un peu la première fois que Danis ouvre la possibilité de mettre en scène d'autres personnages qui ne soient pas simplement des dédoublements de Clovis Cornillac, mais qui soient en dehors de lui : « Je vois, aussi, Clovis avec six autres humains, des hommes. ». Il y a là à la fois l'idée que Clovis Cornillac est entouré d'autres humains, d'autres acteurs, et l'idée de ventriloquie puisque c'est à travers le personnage de Il (déjà distancé par rapport à un « Je ») que s'exprimeraient ces différents personnages qui présenteraient des « états d'hommes ». Danis ne travaille donc pas sur le nombre de personnages, mais plutôt sur les différents degrés de présence, les différents états possibles de l'humanité qu'il veut représenter dans sa pièce.

Le manuscrit de novembre 1999-hiver 2000 est très intéressant notamment au regard du titre qui met déjà beaucoup d'éléments dramaturgiques en place dans le sens de l'hésitation pour les personnages entre l'un et le multiple.

⁶⁰¹ Manuscrit, 17 décembre 1998.



602

Le terme de « roman-dit », on le trouvait déjà dans les premiers manuscrits qui imaginaient même un texte pour deux voix. Le terme de « voie monologique » montre bien que le projet vient d'un solo, mais qu'il y a des possibilités d'ouvrir sur d'autres formes énonciatives. Quelque chose tend vers le monologue, mais peut aussi être polyphonique, et c'est ce qui est présent dans la plupart des manuscrits.

Cette première page met en place des points cardinaux comme on peut le voir sur l'image, chaque point cardinal définit une thématique et au centre est placée la scène, le plateau. Ainsi, c'est une scène imaginaire qui structure l'écriture de la pièce. Les thématiques tournent toutes autour de l'idée de début et de fin de l'humanité, de la vie et de la mort d'un

⁶⁰² Page du titre, Manuscrit, novembre 1999- janvier 2000.

homme. Sur la scène, il y aurait des pôles d'états d'humanité, ce qui prolonge ce qui était dans le manuscrit précédent : cette idée de présences possibles en scène qui représentent différents degrés d'humanité. Le nord c'est le début de l'humanité, le sud la fin, jardin et cour le début et la fin de la vie. On pourrait imaginer que les acteurs marchant sur la scène iraient d'un point cardinal à un autre et donc d'un état d'humanité à un autre. Dans ce même manuscrit qui date de novembre 1999-janvier 2000 et qui est une mise au propre, nous trouvons de plus en plus de précisions sur ce que Danis entend par le terme de « voie monologique » et sur ce qu'il entend par les différents degrés de présence.

Danis définit ainsi l'œuvre qu'il est en train d'écrire : « Note : ce roman-dit qui prend l'allure d'un poème dramatique est conçu pour une seule voix même s'il apparaît une tralée de protagonistes⁶⁰³. » Dans cette phrase, on voit bien la spécificité de *e [un roman-dit]* mais aussi de son processus de création, c'est-à-dire l'idée de partir d'un « poème dramatique », d'une parole définitivement lyrique, conçue pour une seule voix, même s'il apparaît une multiplicité de protagonistes. L'image de la ventriloquie prime toujours puisque Danis écrit :

Ils empruntent tous la voix de J'il, la figure centrale.

J'ai pris le pari d'imaginer un être et sa voix entremêlé de figures appareillés d'une machinerie des bougés. L'acteur-voix demeure le verbe, le bougé des actes, le dit des voix.⁶⁰⁴

Danis imagine ici un dispositif, une « machinerie », proche du théâtre d'objets ou du théâtre de marionnettes pour les autres personnages. C'est en fait à ce moment du processus (hiver 2000) que Danis s'interroge réellement sur le rapport entre le nombre de voix et le nombre de corps en scène.

Un manuscrit du 6 novembre 1999 décrit le dispositif de voix pour Clovis Cornillac : ce dernier aura « mille voix, mille lieux, mille verbes, mille gestes, mille temps, mille êtres et non-êtres⁶⁰⁵ ». Or, ce nombre de « mille » est un motif récurrent dans l'œuvre de Danis au même titre que la formule « Je ne » dont il a déjà été question. En fait, le processus de création de *e [un roman-dit]* cristallise les prémices de deux autres œuvres publiées ensemble en 2010, qui sont *Mille Anonymes* et *La Trilogie des flous* dans lesquelles Daniel Danis pousse à son maximum le degré de non-être ou de dispersion de l'être de ses personnages et la volonté de représenter une histoire de l'humanité. Donc *e* est la matrice de ses recherches futures (recherches plus proches du plateau), une matrice avec laquelle Danis a expérimenté

⁶⁰³ Manuscrit, novembre 1999-janvier 2000.

⁶⁰⁴ *Ibidem*.

⁶⁰⁵ Manuscrit, 6 novembre 1999.

l'idée de représenter tous les degrés de l'humanité dans une multiplicité de personnages, pris dans une forme épique.

On trouve ensuite un manuscrit de janvier 2000 qui dresse un bilan sur l'écriture du personnage en rapport avec l'acteur Clovis Cornillac :

J'ai tenté d'imaginer, cela fait : un J'il qui n'était pas le comédien récitant, donc un Clovis conteur tombé des cieus ou roulé de je ne sais où dont la tâche était homérique.

Mais le croquant du réel s'évaporait. Fut aussi imaginé le double de J'il, son ombre, son corps rêvé dans la parole, le Parolique, oui une tâche parolique ou bien plus que de raconter, il jouerait les rôles de son roman-dit.

Puis, là, dans la version, tout bouge dans le flou.

J'ai fait intervenir quelques artifices pour les premiers tableaux B-C-D-

[...] Mais je ne dois plus penser au spectacle possible, mais plutôt à l'écriture possible pour des voix.⁶⁰⁶

Ces moments de bilan sont nombreux dans le dossier génétique de *e*. Danis dresse des bilans de son écriture, soit en adressant des lettres à Clovis Cornillac, et à Alain Françon, soit en écrivant pour lui-même. Ces moments de bilan permettent de voir l'évolution et aussi les échecs ou difficultés que Danis peut rencontrer et notamment dans l'écriture des personnages qui reste la difficulté centrale de l'écriture de *e*. Dans ce manuscrit en particulier, il décrit ce qu'il attend de l'acteur Clovis Cornillac : « Un J'il qui n'était pas le comédien récitant donc un Clovis conteur tombé des cieus ou roulé de je ne sais où dont la tâche était homérique [...] faut aussi imaginer le double de J'il, son ombre, son corps rêvé dans la parole, le parolique, oui une tâche parolique où bien plus que de raconter, il jouerait les rôles de son roman-dit. » [...] mais je ne dois plus penser au spectacle possible, mais plutôt à l'écriture possible pour des voix⁶⁰⁷. »

Danis décrit ici le processus tel qu'il le voit, les différents J'il tels qu'il les imagine avec l'idée d'un Clovis Cornillac conteur de sa propre histoire. Mais il explique surtout sa difficulté à oublier le spectacle futur, oublier ce lien fort à la scène concrète de la Colline et à Alain Françon, pour imaginer une écriture qui ouvre des voies et qui ne cherche pas à ancrer le texte dans une scène réelle.

Tout un pan de la question de l'écriture du personnage théâtral aujourd'hui est résumée ici, puisque Danis vit le va-et-vient entre écrire pour des voix et des corps possibles, programmer des types de présences, et aussi tenir compte d'une scène concrète et d'un dialogue avec un metteur en scène particulier.

⁶⁰⁶ Manuscrit, janvier 2000.

⁶⁰⁷ *Ibidem*.

Par exemple, dans une lettre qui date de janvier 2000 et dans laquelle Danis dresse un bilan de travail à Alain Françon, Danis explique la notion de travail d'écriture et à quel point l'acteur Clovis Cornillac peut être une inspiration en même temps qu'une cause de difficultés :

Bonjour, Alain
J'entends un mot actif dans mon oreille : travaille.
Un impératif destiné à motiver l'acte d'une volonté parfois éparse.
Je te l'entends dire pour quelqu'un d'autre, mais je me le renvoie : travaille.
Non pas le travail laborieux, mais là je touche aux grandes joies où le sens de travaille devient ce qu'il y a de plus digne chez l'être placé devant nos moments d'interrogations/ ses mystères et ses incompréhensions.
Le sens de travaille est [...] un suspendu.
Je le touche : s'en vient la déboulée de mon corps en travail.
Je ne sais pas si ce que j'écris est valable pour quoique ce soit. Je demeure seulement étonné, surpris.
Si le « travail » de cette voie monologique s'est poursuivi, c'est grâce à la très forte présence de Clovis dans mon corps et de la très forte sensation d'avoir un grand frère qui motive.⁶⁰⁸

En mars 2000, Danis avoue l'échec de son écriture dans une lettre à Clovis Cornillac en expliquant qu'il a donné à lire une mouture de *e* à sa femme qui était sa relectrice habituelle à ce moment-là et qui lui a dit que le texte ne fonctionnait pas puisqu'il y avait trop de « nommages ». Or, c'est un problème qui demeure dans la version finale. En effet, à la lecture de *e*, on a souvent l'impression d'être oppressé par le nombre de noms de personnages et une espèce de dispersion qui ne sert pas la multiplication du sens, mais semble, au contraire, le diluer, comme Danis le constatait déjà dans les avant-textes:

Cher ami, Clovis
20 mars 2000
Je t'ai annoncé il y a un peu plus d'une semaine que j'avais terminé mon texte.
Tu connais mon processus, après l'écriture manuscrite, je transfère sur l'ordinateur, corrige, et mets en place le texte. Après, le test ultime. Car à la maison, dans mon écriture, je suis si plongé dedans que je ne vois pas l'ensemble. Ainsi Jeanine me l'a lu en fin de semaine. Et je suis désolé de t'apprendre que je suis catastrophé de son état de chose. Au cœur du travail, je ne voyais que les éléments comme un surgissement qui m'étonnait. C'est encore vrai, mais le hic repose dans un malaise que je n'arrive pas à circonscrire.
Je pense que je suis proche et loin tout à la fois.
Ces 46 pages qui font une heure quarante de mots donnent à voir, mais j'ai bloqué un peu trop mes sources émotives, et à trop d'endroits les « nommages » de toutes choses les rendent lourdes.⁶⁰⁹

La lettre se poursuit le 21 mars 2000 avec un bilan plus particulier sur la question du solo. Danis explique qu'il a tous les éléments en main (l'inspiration, l'acteur Clovis Cornillac), mais que le problème est la multiplicité des récits, des couches de sens qui

⁶⁰⁸ Lettre manuscrite adressée à Alain Françon, janvier 2000.

⁶⁰⁹ Lettre manuscrite adressée à Clovis Cornillac, 20 mars 2000.

s'ajoutent et dispersent le sens. Danis avoue alors à cette occasion qu'il provoque parfois des dédoublements de personnages qui n'ont pas lieu d'être :

Pour le solo, Clovis, vu ce que j'ai écrit, il semble que j'aie tous les éléments (à sketch, à Je...) et que je vois plusieurs lieux du récit.

Le hic réside dans mon phrasé du récit. Il est empesé, j'ai eu d'aventure l'idée de littéraliser, je crois. Mais je le sentais ainsi, mais je n'ai pas de talent de la phrase longue et complexe, surtout pas trouvé mon style. Style ! Holà, là !!

Le hic réside dans le nommage.

Comme si dans mon texte, je ne voyais pas bien ceci. J'il parle à son père qui répond. On est dans le réel de ce moment là. Pourtant je dédouble l'affaire en sachant que Dada est figé. Comment agir autrement, le réel de la scène et le réel de la vie s'affrontent sans unité de mesure.

Et j'en demeure insatisfait.

Sachant que c'est d'une seule bouche [...] ⁶¹⁰

1.3 Poupées, masques et personnages

Danis prévoit différents degrés de présence des personnages, différents états d'hommes, et programme pour la scène des corps véritables et des corps virtuels.

C'est le cas dans un manuscrit de février 1999 où l'on trouve la mention d'une ombre.

Voici la transcription du manuscrit :

3 février 99

Tableau

L'ombre du personnage s'extirpe du corps figé

L'ombre ~~est~~ comme si elle partait de la mort
à la vie en passant par l'agonie

[...]

L'ombre : Da...Da...

Je ne.....ne, ne, je

Ah ! Je, je ne... ⁶¹¹

La ligne directrice de ce processus d'écriture demeure bien le rapport entre le corps vivant et le corps mort, le corps réel et le corps virtuel. Ainsi, la première personne du singulier, Je, serait l'unité d'un moi associé à un corps et une voix et la troisième personne du singulier, Il, viendrait démultiplier, distancier, disperser le moi. C'est aussi en février 1999 que Danis donne une première piste possible en parlant de « statues de cire » pour décrire les autres personnages en scène, comme autant d'autres Clovis. Cette piste fait clairement écho à *Celle-là* qui était sous-titrée « Les statues de rien » et à toute une partie de la dramaturgie de Danis qui s'intéresse à la statue. Par exemple, la dernière mise en scène de *Mille Anonymes* que Danis a réalisée lui-même présente justement des acteurs figés, comme autant de statues de l'humanité.

⁶¹⁰ Lettre manuscrite adressée à Clovis Cornillac, 21 mars 2000.

⁶¹¹ Manuscrit, février 1999.

Il y a donc cette idée, dans l'écriture de *e*, de mettre en scène des statues de cire, des « statues d'images ». Des personnages viendraient prendre des positions qui évoqueraient des états d'humanité et en particulier du comédien parlant. Il y aurait une dissociation entre d'une part le comédien parlant qui a une position centrale et à travers lequel les autres peuvent s'exprimer, et d'autre part, les autres personnages du récit qui seraient muets, et même murés, statufiés. Voici la transcription du manuscrit du 6 février 1999 :

6 février 99
Tableau

Je vois des statues de cire, ou des statues d'images
qui reprend des positions ~~humaines~~ de la douleur
des douleurs, physique et mentale soit d'une
même personne (le comédien parlant) ~~et~~ ou et
des autres personnages du récit.
[...]⁶¹²

Dans un manuscrit du 28 mai 1999, on retrouve cette occurrence du terme de « statue de cire ». Les statues de cire représenteraient les différents protagonistes du roman-dit, mais aussi les différentes positions de J'il. Il y aurait toujours cette ambiguïté qui a pu créer la confusion dans la compréhension qu'Alain Françon a eue du texte, entre l'idée qu'il y a des protagonistes, des personnages du roman-dit, et l'idée qu'ils sont pourtant tous dépendants de J'il, qu'ils sont des états de J'il. Associée à l'idée de statue, on trouve celle de masques qui va persister dans le processus de création. Jusqu'à la représentation, Danis proposera à Alain Françon de mettre des masques aux acteurs. Dans ce manuscrit de mai 1999, on a donc les deux idées, des statues de cire qui porteraient en même temps des masques sous lesquels on découvrirait toujours le même visage, celui du « roman-diseur », J'il :

Des statues de cire représentent les protagonistes du roman-dit.
Les différentes positions de J'il.
L'on découvre quel J'il sur les différents statues porte un masque, le même pour tous. Sans le masque l'on découvre le même visage que le romandiseur.

Les autres personnages et décors sont très importants et essentiels au récit.
Le végétal et floral :
Un réalisme inquiétant⁶¹³

Danis veut mettre en scène des multiplicités de corps pour une scène multiple. En effet, dans un des manuscrits, le 10 janvier 2000, Danis dit même que J'il pourrait être filmé pour permettre de projeter en scène des clones, comme autant de multiples de lui-même. D'ailleurs, le terme de clone est présent dans plusieurs manuscrits.

⁶¹² Manuscrit, 6 février 1999.

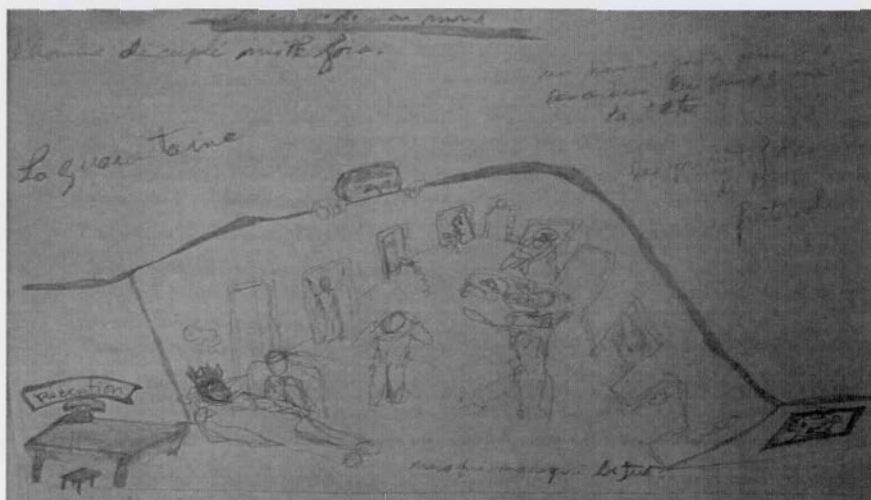
⁶¹³ Manuscrit, mai 1999.

On trouve aussi un manuscrit en avril 2000, puis un en août 2001 (dont voici la transcription ci-dessous) qui parle encore du « bouger mécanique », mais qui insiste sur une division entre des personnages vivants et des personnages mannequins, ce qui va dans le même sens que les statues de cire :

Des personnages vivants côtoieront des personnages mannequins qui apparaîtront dans un bouger mécanique chaque fois qu'il est question du rassemblement des Métis, ou qu'il soit explicitement nommé.⁶¹⁴

On voit bien qu'il y a un décentrement de l'intérêt qui, avant, était porté sur un personnage central qui était dédoublé (J'II), et se porte petit à petit sur une multitude de personnages dont il faut travailler l'apparence fantomatique par le biais de l'hologramme, de la statue ou du masque. Danis parle dans un autre manuscrit d'août 2001 du « figement des personnages vivants », ce qui est moins clair et laisse ouvert le rapport au corps qu'entreprendraient les acteurs dans cette pièce. Le plus intéressant est la dernière page de ce manuscrit d'août 2001 sur laquelle Danis s'est laissé une note : « penser aux figures à ne pas multiplier ». Le conseil qu'il se donne à lui-même est précisément ce que nous analysons dans le cadre de l'étude du processus d'écriture de la pièce : le choix délicat de la démultiplication des personnages.

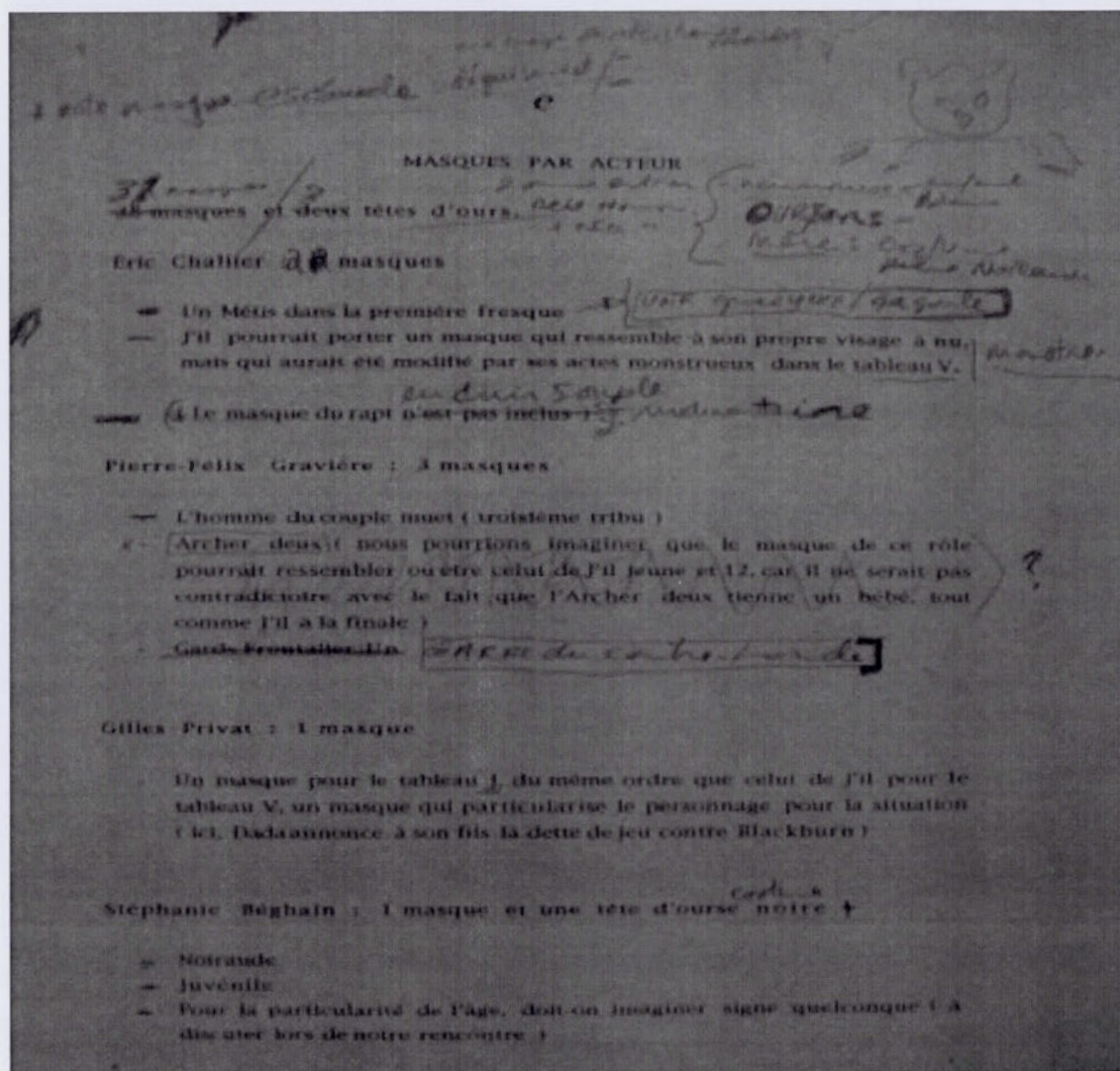
À ce propos, on note que Danis utilise l'expression « homme décuplé mille fois » dans une feuille manuscrite qui n'est pas datée, mais retrouvée au milieu de manuscrits de 1995 qui seraient vraiment les tout premiers concernant *Le corps de mon monde* :



⁶¹⁴ Manuscrit, août 2001.

Il y a aussi sur ce feuillet un dessin qui représente un hôtel avec une réception. Or, c'est un motif qui revient assez souvent dans le travail de *e* : celui l'hôtel-maison, un corps-maison avec plusieurs portes, plusieurs entités qu'un réceptionniste, tel un conteur, va ouvrir. On peut lire le terme « la quarantaine » comme si cet hôtel-corps-maison était isolé du monde pour accueillir cet « homme décuplé mille fois ». Il y a donc, dès les prémices du projet, l'idée d'un homme démultiplié.

Or si Danis cherche à installer différents degrés de présence, la réalisation scénique ne suit pas forcément cette idée. On trouve en effet un tapuscrit vraisemblablement de 2004 qui dresse une liste des différents masques que les acteurs vont porter avec leurs noms et dont la mise en scène finale ne tiendra pas compte.



615

⁶¹⁵ Tapuscrit non daté, sûrement de 2004.

On voit bien que Danis, pendant l'écriture, se pose le problème du rapport au nombre excessif de personnages. Il a des retours d'autres personnes sur cette question. Par exemple, dans une lettre que le metteur en scène René-Richard Cyr adresse à Danis après avoir lu la version de 2002 de la pièce, le metteur en scène critique justement l'abondance des personnages, l'aspect trop touffu de la pièce sous la forme du roman-dit et suggère de revenir au concept primitif de la pièce, c'est-à-dire de la faire dire par un seul acteur :

Ste-Adèle, le 25 mars 2002. Cher Daniel, je termine à l'instant de lire *E roman-dit*. Ouf ! J'ai envie de t'écrire tout de suite avant que les impressions ne se dissipent. Premières impressions que tu prendras comme tu veux, je te les lance pêle-mêle. Il y a tellement de mots, de monde, de mondes. L'os est là, le dramatique, j'entends. Le scénario, l'histoire, la nécessité intérieure. La chair y est aussi, à profusion – je me suis perdu – dans les sens et les inventions. Comme si la rivière d'images et de sons débordait, véritable débâcle. Je m'y suis noyé. Pourtant, le corps de la paix apparaît, trouble et émeut. Mais comment en une représentation au théâtre saisir toute l'immensité ? Et comment les avions et les abeilles et les abattoirs ? Peut-être est-ce un « roman dit » qu'il faudrait qu'une seule personne raconte, vive et dise ? Revenir au point de départ ? Je ne connais pas les réponses, j'esquisse des questions. Ces mille personnages créent bien sûr une vérité humaine irremplaçable mais, pour paraphraser une Janine que je salue, te tires-tu dans le pied. Tes mots dans la bouche et le corps d'un papineau réussiraient à peut-être remplacer cette marée humaine déchirée et souffrante. Sûrement... Comment en quelques lignes malheureuses oser partager avec toi tes quatre années dans le monde de ton monde ? J'ai été touché et par J'il, et par les Azzediens, et par le séjour en prison, par la quête, par le temps qui passe d'un J'il à l'autre, j'ai reconnu Nounours et le Maire Blackburn... Mais j'ai perdu beaucoup, par une surenchère de sombres signes et de hiéroglyphes touffus. Je n'ai lu qu'une fois, mais comme un spectateur ne recevra qu'une fois... J'oserais t'encourager à amincir ou calmer, ou peaufiner, ou concentrer, ou questionner et nécessiter l'unicité d'une parole. Choisir le rêve parmi les rêves afin qu'au delà du voyage, celui qui en est témoin en sorte bouleversé ou changé ou choqué mais pas interloqué, dépassé et sans boussole parce qu'il a abdiqué ou s'est noyé. Pour la première fois, en te lisant, (je marche sur des œufs qui craquent car je t'estime beaucoup et ne voudrait en aucun cas t'égratigner) j'ose t'avouer avoir été agacé par des abus, de stylistique, de symbolismes, de redondances... Le plaisir et le pouvoir des mots, à mes yeux, prennent le dessus sur le plaisir et le pouvoir du sens, de l'histoire, du corps vivant parlant, de la communion, de l'échange. J'espère ne pas t'avoir scratché avec ma petite franchise de première lecture. J'ose t'écrire tout cela parce que je suis toujours touché par la recherche de vie et de sens qui t'habitera toujours. Arrange-toi avec ça. Arrange-toi avec le reste. Et cela ne s'appellera pas concessions ou compromis ou production ou crash ; de la contrainte naît aussi une unité, un ordre dramatique nouveau, un os et une chair, une parole unifiée à une enveloppe de peau, une nécessité intérieure à transmettre parce qu'on ne peut pas vivre seul. À tantôt. René Richard euh....

Les différents lecteurs de Danis, que ce soit sa femme ou des metteurs en scène (on retrouve aussi une lettre de Brigitte Haenjtens qui dit à peu près la même chose) lui parlent tous de la difficulté dans cette pièce à contenir le nombre de personnages, à programmer des corps et des voix pour la scène, une scène possible certes, mais aussi la scène concrète de la Colline finalement très présente dans le processus par le biais de la collaboration étroite avec

Françon. C'est que Danis veut faire naître les personnages de la fiction elle-même et de son personnage principal, J'il, qui n'est autre qu'un double de Danis, un organisateur de la fiction.

1.4 Écrire l'autochtonie : l'auteur-ventriloque et son enfant-dire

On voit revenir à plusieurs reprises dans les manuscrits le motif du corps-maison, mais aussi le motif du clonage. Un des fils directeurs de l'écriture est donc la thématique de la naissance. Danis met en scène un monde qui s'auto-engendre perpétuellement comme on peut le lire dans le programme de salle écrit par Alain Françon :

D'un exode à l'autre, quatre naissances rythment la chronologie guerrière du roman-dit. TI commence avec celle de J'il, l'héroïque nouveau-né» appelé à créer un monde de paix» (premier tableau: Fresque I). Au tableau S, en pleine terreur de guerre, Romane vient d'aboutir de deux mondes », les jumeaux, garçon et fille, que J'il nomme Jadis et Demain. Au tableau X, Romane accouche d'une troisième enfant, engendrée au retour de combat dans un geste viol de J'il, tout habillé de sang comme s'il allait naître. *Que mafilJe encore innommée soir wut un monde de paix!* II, dit-il, avant de la nommer Soleil, *filJe de ma langue l notre espérance»* (avant- dernier tableau: Fresque II). Dans le cours de la geste, une autre naissance a eu lieu, demeurée secrète, celle de Romane, issue de l'adultère de Dadagobert et Hébelle, et dont l'union incestueuse avec J'il ne lui est révélée qu'à la fin du roman (Fresque II).⁶¹⁶

D'ailleurs, un des premiers manuscrits, qui date du 24 octobre 1994 et qui concerne *Le Corps de mon mond*, est un long poème dramatique sur l'idée du corps-maison. À ce moment-là, Danis ne propose pas encore de personnage qui prend la parole, mais celui qui parle pourrait être le concierge du corps-maison qui deviendra plus tard J'il. Ce motif du corps-maison, on le retrouve le 1^{er} décembre 1998 dans une lettre adressée à Gilbert David (qui n'a peut-être jamais été envoyée car elle porte la mention « lettre annulée »), une lettre très intéressante dans laquelle Danis dit encore une fois qu'il essaie d'écrire un solo. Il y décrit le personnage principal notamment de trois façons : « corps-maison », « enfannéant », « tueur à gages » :

J'écris, j'essaye, un solo. Forcément la narration mange, prend tout l'espace. Je vois, là, un être comme une maison, de qui sort de sa bouche des meubles, des ustensiles, des objets étranges flottant dans l'aire de jeu. Sous son manteau, long, militaire, noir, se cache un enfanéant.

Il, revient de loin. Il, comme il le dit, a déjà mangé trois cents mille maisons. La guerre, Il, lui-même par lui-même, tant il la sonnait. Un tueur à et sans gages, Il, avec sa tête de porc-épic, rien ne l'arrêtait, il a été conçu pour tuer.⁶¹⁷

Le 24 mars 99, c'est le mot « autochtone » qui est présent dans un manuscrit : « J'il est autochtone, presquement. ». Danis veut décrire le personnage principal comme un autochtone, mais au sens originel et étymologique de « celui qui s'est auto-engendré sur sa propre terre ».

⁶¹⁶ Alain FRANÇON, Programme de salle du spectacle *e [un roman-dit]* présenté à la Colline, 2005.

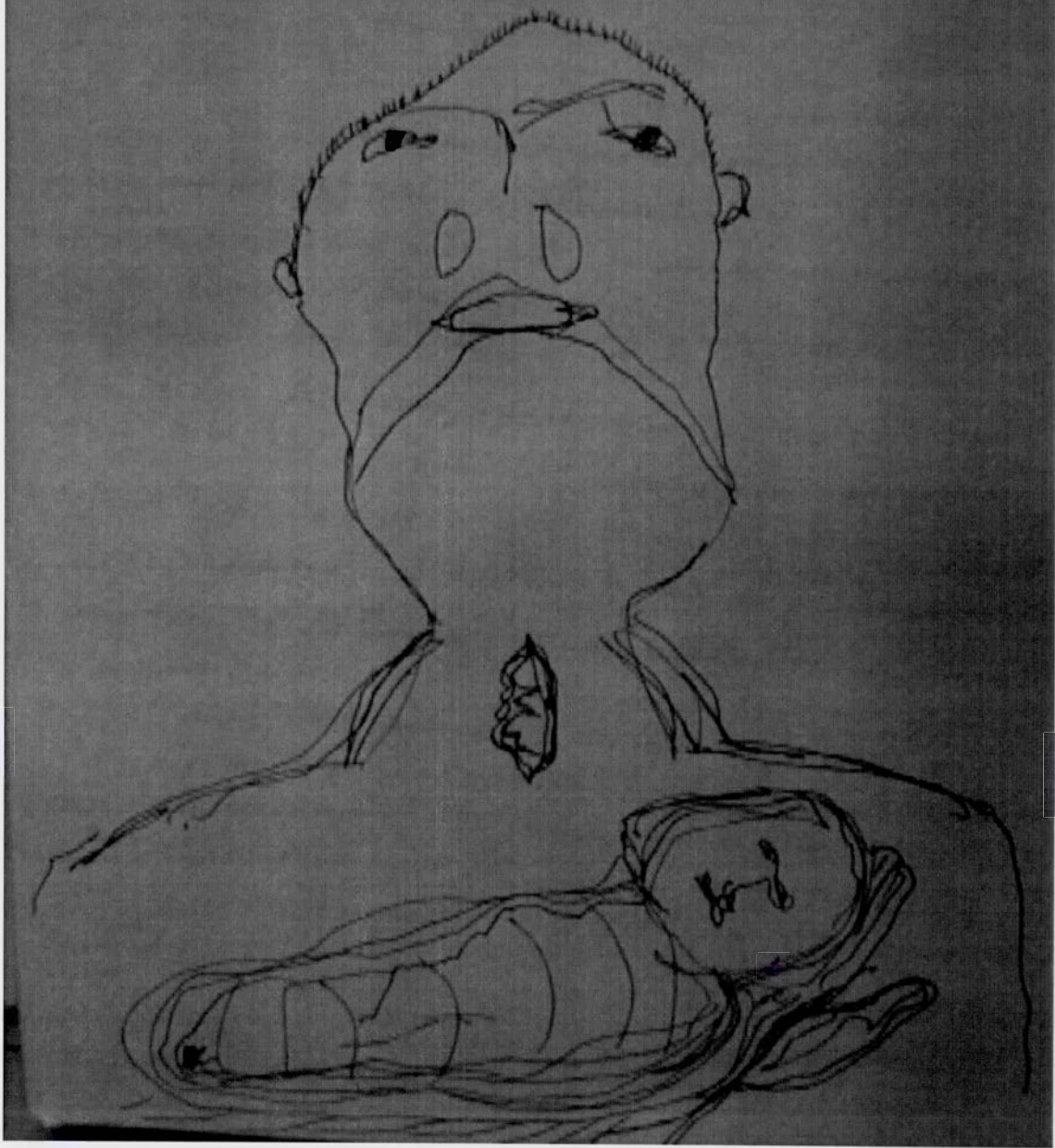
⁶¹⁷ Lettre manuscrite adressée à Gilbert David, 1^{er} décembre 1998.

Dans ce même manuscrit, J'il est défini comme un « autueur », J'il est donc celui qui invente sa propre histoire, un « auteur », mais il est aussi celui qui la détruit à mesure, un « tueur ». Tout cela dit donc l'impossibilité pour le personnage de donner naissance à un monde qui lui appartiendrait. D'ailleurs, Laure Hermain, la conseillère littéraire de la Colline écrit un courriel le 19 novembre 2004 à Danis pour lui proposer des titres pour la trilogie dans laquelle s'inscrirait *e*, avec le *Chant du dire-dire* et *Celle-là*. Et dans les titres proposés, il y a justement « la trilogie des autochtones » qui vient souligner la définition des personnages de Danis comme naissant *ex nihilo* du territoire même de la fiction.

Danis, dans ses manuscrits, ne cesse d'interroger la source de la voix qu'il met en place, une voix seule au départ, qui se démultiplie à l'infini pour se perdre dans des corps plus ou moins virtuels dont Danis programme une diversité pour la scène qui ne sera jamais réalisée entièrement par Alain Françon à la création de la pièce. Ce qu'il interroge dans ce processus d'écriture c'est évidemment le rapport que lui, auteur, entretient avec les différentes voix qui l'habitent et ce n'est pas un hasard que le motif de la ventriloquie soit présent à plusieurs reprises dans les manuscrits et que les personnages deviennent ombres et poupées. Son personnage principal, symbole de cette schizophrénie de l'écriture, J'il, est tantôt défini comme un enfant, tantôt comme un auteur qui peut tuer, anéantir. Il est donc toujours la créature et le créateur d'une fiction qu'il ne maîtrise pas complètement et qui est habitée par des voix extérieures à lui. Ainsi, à travers ce processus d'écriture long, fondé sur la démultiplication des voix des personnages, se dessine le portrait d'un auteur-démiurge qui fait advenir une créature qui est évidemment aussi toujours sa propre voix. Et c'est ce dialogue entre l'auteur-ventriloque et l'enfant-dire qui se déploie dans tout le dossier génétique de *e* [un roman-dit]. De ce point de vue-là, le feuillet le plus intéressant est un dessin qui n'est pas daté et qui représente un homme géant, tenant un bébé dans les bras et ayant à la place de la glotte, de la gorge, du dire, un bébé.

"Your face, you are the de man"

1960



2. D'une scène à une autre : récit et présences dans *Ce qui meurt en dernier* de Normand Chaurette

MARTHA

Je pense que la renaissance n'est pas comme on se l'imagine. Je pense en tout cas qu'elle ne peut m'arriver que s'il y a des indices d'immortalité en moi-même. Mais là-dessus, vous ne savez rien. Vous ne pouvez rien écrire.⁶¹⁸

[...] je me sentais attiré par le plaisir de la narration...cette ennemie du théâtre.⁶¹⁹

Nous allons nous intéresser à la naissance des personnages de *Ce qui meurt en dernier* de Normand Chaurette, dans le cadre d'un processus d'écriture qui – et cela est assez rare pour le noter – relie une scène à une autre. En effet, au-delà de la réécriture de *Lulu* de Wedekind, Chaurette écrit à partir de deux mises en scènes passées de Denis Marleau, *Lulu* au Théâtre du Nouveau Monde à Montréal en 1996 et *Casanova* à l'Espace Go en 2006. Alors que Chaurette vient de subir un accueil très froid au Théâtre du Nouveau Monde pour sa pièce *Stabat Mater*, mise en scène par Lorraine Pintal, et qu'il a décidé, de fait, de ne plus écrire pour le théâtre, Denis Marleau lui commande un texte. Le metteur en scène, alors au milieu de la production de son spectacle *Casanova*, l'invite à venir visiter le décor de la pièce. C'est cette visite qui sera le premier déclencheur de l'écriture, auquel s'ajoutera l'envie pour Chaurette d'écrire pour Christiane Pasquier, actrice fétiche de Marleau, qui jouait la comtesse de Geschwitz dans *Lulu*, rôle dans lequel elle avait été très remarquée et que Chaurette voulait approfondir, étoffer. Denis Marleau explique le rapport de Chaurette à ces deux spectacles :

Je lui ai dit de venir lorsque je faisais un spectacle à l'Espace GO. Il a vu le décor, c'était *Casanova*. C'est très drôle, parce qu'il est parti de deux spectacles que j'ai réalisés, *Lulu* et *Casanova*. En fait, il est parti des deux seuls éléments très bien réussis dans ces spectacles : le décor de *Casanova* (parce que le reste n'était vraiment pas réussi, j'ai eu des problèmes avec cette production parce que j'ai dû changer d'acteur à trois reprises...) et dans *Lulu* (mon premier spectacle au TNM et mon dernier avant *Le Roi Lear* cette année... ça m'a pris vingt ans de retourner là parce que je trouvais que ce n'était pas adapté à ma façon de travailler et je ne me sentais pas bien dans cet endroit, dans ce mode de production et à ce moment-là, je préparais trois spectacles en même temps) qui n'a pas été réussie. La Geschwitz était particulièrement réussie, c'était Christiane Pasquier et elle était remarquable.⁶²⁰

Ce qui est d'emblée intéressant du point de vue du regard que l'on peut porter sur l'écriture de Normand Chaurette, c'est que celui qui est souvent présenté comme un dramaturge solitaire, qui ne s'intéresse que très peu au théâtre et écrit une langue très littéraire – fondée sur de nombreuses références qui effraient parfois les metteurs en scène et

⁶¹⁸ *Ce qui meurt en dernier*, tapuscrit 20 décembre 2007, p. 37.

⁶¹⁹ Normand CHAURETTE, « Avant-propos », *Ce qui meurt en dernier*, op.cit. p. 5.

⁶²⁰ Entrevue avec Denis Marleau réalisée le 17 juillet 2012 aux Fêtes Nocturnes de Grignan.

empêchent, dans certaines mises en scène, l'adhésion du spectateur – écrit, pour ce projet, aux côtés du metteur en scène Denis Marleau et même à partir d'un plateau concret. De plus, Chaurette, qui construit essentiellement ses personnages sur la langue, une langue musicale, écrit aussi ici pour un corps et une voix réels, ceux de l'actrice Christiane Pasquier.

Mais la complexité de l'écriture de cette pièce ne s'arrête pas là, car, alors même qu'il écrit à partir de la scène, Chaurette livre à Denis Marleau un texte qui refuse la forme théâtrale, et en particulier le dialogue. La première mouture est donc entièrement narrative et ne prévoit pas de place pour un discours direct des personnages :

Je découvre un texte étrange, qui semble vouloir échapper à la forme théâtrale de façon encore plus radicale que celle, pourtant si contrapuntique du *Petit Köchel* ; une œuvre qui s'approche plutôt du récit et plus précisément d'une *short story*, mais qui se laissera peu à peu contaminer par le théâtre et dans lequel la voix de la narratrice-lectrice s'emboîtait dans celle de sa pensée, et de ses rêves, de sa lecture, et même d'un Jack l'Éventreur qui prenait plus d'un visage. Une œuvre qui témoignait de ce que la lecture est si propice à la projection de soi dans l'autre, à l'exploration de l'autre en soi.⁶²¹

Ce texte, en plus d'être présenté sous la forme d'un récit et non d'un dialogue théâtral, traite justement de ce qu'est la littérature et en particulier de la force que représente la lecture : celle de faire advenir une altérité, un monde à la fois intérieur à soi et qui pourrait tout à coup se concrétiser à l'extérieur de soi.

Or si ce texte au devenir théâtral explore les pouvoirs de la lecture de nouvelles, on peut penser à un autre texte de Chaurette, romanesque, qui interroge les pouvoirs de la fiction théâtrale sur le réel, *Scènes d'enfants*, publié en 1988. Dans ce texte, Chaurette nous livre sa conception de l'écriture théâtrale et interroge justement les frontières caduques, selon lui, qui séparent la forme théâtrale de la forme romanesque. Chaurette met en scène dans ce texte un auteur dramatique, Mark, qui écrit une pièce dont la représentation – à l'instar de la représentation que donne Hamlet à sa mère Gertrude et à son beau-père Claudius, car Shakespeare n'est jamais loin du travail de Chaurette – est censée révéler les secrets de la famille de sa femme, qui est morte récemment. Or le texte que le dramaturge Mark produit ne se présente justement pas sous la forme canonique d'un dialogue théâtral. Chaurette met alors en scène la réception de ce texte hybride par les actrices censées le jouer et qui en refusent la forme trop narrative, comme dans ces reproches adressés par le personnage de Betty Kossmut, actrice, au dramaturge Mark Wilbraham :

-Si je puis me permettre, Mark, il ne vous est pas venu à l'esprit d'écrire votre pièce comme tout auteur qui se respecte est censé le faire [...]

⁶²¹ Denis MARLEAU, présentation du spectacle *Ce qui meurt en dernier*, Site de la compagnie Ubu, http://www.ubucc.ca/spip.php?page=creations&id_rubrique=96, consulté le 4 octobre 2013.

Demandez-lui donc pourquoi il n'a pas écrit sa pièce selon les conventions habituelles ? Où sont les noms des personnages ? Où sont les didascalies ? Ma foi, on dirait que c'est lui demander la lune que de nous indiquer qui dit quoi dans cette pièce. Mais qu'est-ce qu'une pièce ? C'est lui qui nous dit qu'il s'agit d'une pièce. Pourtant remarquez qu'elle est écrite au passé [...] Avouez-le donc, Mark ! L'échec de votre projet advenant, il vous reste une solution de rechange : celle d'en publier le récit !⁶²²

Et la forme narrative que décrit le personnage de Betty Kossmut est justement la forme que Chaurette choisit de donner d'abord à son texte *Ce qui meurt en dernier*, comme pour réaffirmer à la fois sa méfiance vis-à-vis du théâtre et sa conception très large de ce que peut être un texte pour le théâtre. Comme dans *Scènes d'enfants*, Chaurette, qui a un rapport profondément ludique à l'écriture, s'ingénie à déjouer pour la première version de *Ce qui meurt en dernier* l'idée préétablie qu'un acteur ou un metteur en scène peut avoir sur la forme d'un texte de théâtre :

Les choses se passent comme si tout le monde savait, depuis toujours, dans le roman et peut-être ailleurs, ce qu'est une pièce. Mais personne ne semble capable d'en donner une définition. « Mais ce n'est pas une pièce, c'est un roman, dit Gila Rogalska », à propos du projet de Mark. C'est une comédienne qui parle, et sans doute devrait-elle savoir. Chaurette s'amuse de ces conceptions du théâtre, de tous ceux qui « savent », comme si les traditions et les préjugés devaient servir de modèle définitif à l'écriture dramatique.⁶²³

Ainsi, la première version de la pièce dont nous disposons est bien un récit sans dialogue entre les personnages conservé à la compagnie Ubu. Chaurette, qui a l'habitude de déposer ses documents de travail aux Archives Nationales du Canada, ne l'a pas encore fait pour la pièce *Ce qui meurt en dernier*, donc nous avons choisi de travailler sur le dossier génétique partiel que constituent les différents états du texte conservés dans les archives de la compagnie Ubu et auxquels nous avons pu avoir accès grâce, notamment, à Stéphanie Jasmin, la plus proche collaboratrice de Denis Marleau, qui a aussi accepté de nous accorder une entrevue. Or ces différentes versions se présentent déjà sous la forme de textes finis, tapuscrits. C'est la méthode habituelle de Chaurette, comme nous l'a confirmé Stéphanie Jasmin, puisqu'il ne confie jamais un texte en chantier à Denis Marleau :

Avec Normand Chaurette, c'est toujours comme cela. Les premières lectures sont toujours avec un texte. Il peut être incomplet, à travailler, mais il est là. Normand ne travaille pas avec la discussion, avec l'improvisation. C'est vraiment quelqu'un qui travaille chez lui comme un écrivain et qui arrive avec un texte. Il est arrivé en nous disant : « Je ne veux plus écrire de théâtre, ça ne m'intéresse plus ». Et c'est vrai qu'il était en train d'écrire d'autres choses à l'époque. Il a dit : « J'ai écrit un drôle de texte, parce que c'est presque un récit ». Mais c'est un texte sur la lecture,

⁶²² Normand CHAURETTE, *Scènes d'enfants*, Arles, Actes-Sud Babel, 2005.

⁶²³ Jean-Pierre RYNGAERT, « Scènes d'enfants : un roman sur l'art du théâtre », *Voix et images*, vol.25, n°3, 2000, p. 453.

sur une lectrice qui se met en scène dans son imaginaire de lectrice ou devient ou est personnage. Là il y a une mise en abîme de ce qui se passe, de qui est le narrateur, qui est la narratrice, qui est l'héroïne, la protagoniste. Tout ça s'entremêle à l'intérieur d'un récit. On a d'abord été très intrigués par l'objet lui-même et je dois dire qu'en général, c'est ce qui nous intéresse aussi. C'est un matériel stimulant, on ne part pas tout de suite d'une convention dialoguée. On peut alors se demander comment on fait exister un personnage dans ce matériau-là en dehors de la situation narrative habituelle.⁶²⁴

Et c'est cette construction du personnage, du texte narratif de Chaurette au texte publié après les premières représentations, qui va nous intéresser dans l'étude des tapuscrits présents dans les archives d'Ubu. Ces tapuscrits sont le témoignage de la recherche opérée à la fois par Denis Marleau et par Normand Chaurette d'une présence possible des personnages en scène, au-delà et avec la persistance d'une forme narrative dans le dialogue théâtral. Et si le texte a relativement peu changé du point de vue de son contenu, les ouvertures vers le dialogue sont tangibles, ainsi que les recherches scénographiques auxquelles s'est livrée l'équipe de création pour donner vie aux personnages, comme l'explique Denis Marleau :

Il me semble qu'on a très peu travaillé le texte. J'étais devant ce texte et je ne savais pas trop quoi faire. J'avais Michel Goulet qui était le plasticien, le décorateur qui a imaginé cette boîte, ce redoublement. On a précisé ça ensemble, on a évolué là-dedans. Cette espèce de Jack l'Eventreur, sa présence, le monologue que j'ai enregistré, ce que personne n'a remarqué. Tout le monde pensait que c'était *live* mais c'était enregistré. Ça créait une forme de présence fantomatique. On avait pensé faire ça en vidéo. Mais on s'est rendu compte que la vidéo ne marchait pas, alors que placer l'acteur qui jouait Jack derrière une surface en jouant avec sa voix, ça marchait.⁶²⁵

Ainsi, au contact de la scène, le texte a donné naissance à des voix pour les personnages qui n'en avaient pas dans la première mouture et c'est notamment le travail sur l'oralité pendant les répétitions qui a permis à Normand Chaurette d'inventer la musique du dialogue :

Stéphanie Jasmin : Normand est quelqu'un qui aime beaucoup attendre les premières lectures, qui est très inspiré par l'écoute des textes. Pour ses traductions de Shakespeare, c'est la même chose, il est très sensible au plateau comme oralité. S'il y a des mots qui bloquent, des choses qui ne se disent pas bien, il est volontiers prêt à changer. Il n'est pas attaché à la forme exacte. Il écrit pour la scène.⁶²⁶

2.1 Du silence à la parole : les personnages du récit

Le premier avant-texte conservé par la compagnie Ubu est un tapuscrit daté du 10 avril 2007 et comportant trente-neuf pages. Il se présente tout d'abord comme un récit à l'imparfait

⁶²⁴ Entrevue réalisée avec Stéphanie Jasmin, Compagnie Ubu, Montréal, 10 octobre 2012.

⁶²⁵ Entrevue avec Denis Marleau, *op.cit.*

⁶²⁶ Entrevue avec Stéphanie Jasmin, *op.cit.*

qui ne laisse pas de place au discours rapporté, mais met en scène les deux personnages principaux, Martha Von Geschwitz et Jack (qui est très vite associé à Jack l'Éventreur) ainsi que le personnage absent de la prostituée :

1.

Assise près d'une lampe à pétrole par un soir glacé de novembre où il pleuvait de manière ininterrompue depuis la veille, la comtesse Martha Von Geschwitz attendait le retour d'un homme qui s'appelait Jack. Elle ne l'avait vu qu'une seule fois, deux semaines auparavant. Il était venu vers les huit heures, fidèle au rendez-vous que lui avait donné une prostituée récemment sortie de prison, et qui habitait chez Martha. « Elle fait dire qu'elle a dû s'absenter. Revenez demain, à la même heure. » Jack était reparti. Mais il n'était pas revenu le lendemain. Quelqu'un d'autre était revenu, mais pas lui.⁶²⁷

2.

Jack était donc revenu. Quatorze jours plus tard exactement. Tel que Martha avait pu le prévoir pour avoir lu dans les pages financières du *Daily Express* que le mystérieux éventreur se manifestait chez ses victimes, toutes des femmes d'âge mûr, selon l'agenda d'un calendrier lunaire. Il était donc là, debout, juste derrière. Une statue qui suintait de la tête aux pieds, et qui respirait un relent de cuir essoré, additionné de sel, de rouille, et d'autres fragrances urbaines.⁶²⁸

Il n'y a pas, en ce début de récit, de place pour le discours direct, mais la question de la communication impossible, de la parole sans cesse repoussée, est thématifiée, si bien que cela crée une attente de dialogue, un dialogue en devenir :

À présent qu'il était revenu, quatorze jours plus tard, toujours en l'absence d'Eva qui cette fois était partie chez un compositeur trop enrhumé pour marcher dans l'eau, Martha vint sur le point de lui déclarer, pour faire écho à la seule phrase qu'il lui avait dite, qu'elle aussi, elle avait tout son temps. Mais elle se ravisa.⁶²⁹

L'opposition silence/parole est présente dans le texte narratif et le récit se concentre justement sur les paroles qui ne sont pas prononcées et sur l'ellipse de celles qui le sont, comme pour retarder l'échange réel et direct entre les deux protagonistes et donc les maintenir dans une présence évanescence:

Pour d'obscures raisons de bienséance, il incombait à Martha de briser un silence d'autant plus oppressant qu'il lui semblait que Jack s'était maintenant rapproché d'elle au point de pouvoir la toucher. [...] L'homme recula, et fit lentement volte-face pour se diriger vers le foyer où, un peu plus tard, à l'invitation de l'hôtesse qui s'était subitement lancée dans un flot ininterrompu de paroles, il entreprit de déboutonner son imperméable.⁶³⁰

⁶²⁷ *Ce qui meurt en dernier*, tapuscrit, 10 avril 2007, p. 1-2.

⁶²⁸ *Ibidem*, p. 5.

⁶²⁹ *Ibid.*, p. 6.

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 8.

C'est le personnage de Martha qui a le monopole de la parole si bien que dans cette première version, c'est la forme du dialogue intérieur qui prime : le discours rapporté de Martha à elle-même, en elle-même :

À moins que quelque développement conforme aux lois du genre fasse bondir les lectrices d'un seul coup en les obligeant à écarquiller les yeux, « voilà bien ce qui risque de se produire, s'exclama-t-elle à mi-voix, ce qui va se produire, tu sais bien que ça va se produire, impatiente Martha. »⁶³¹

Et lorsqu'un dialogue peut avoir lieu entre Jack et Martha, il est d'abord empêché par cette voix intérieure qui renvoie Martha à sa profonde méconnaissance d'elle-même :

Il demande d'un air méfiant : « Qui êtes-vous ? »... « Qui suis-je ? » pensa-t-elle en réalisant par-dessus le marché qu'il avait la voix rauque.⁶³²

Chaurette suggère même que tout le dialogue qui va réellement exister entre Jack et Martha (qui intervient à la fin de ce premier tapuscrit) est le fruit de l'imagination fertile de Martha et de sa volonté de peupler sa solitude, doute qui persistera jusqu'à la version finale du texte qui joue sans cesse sur l'irréalité de la présence de Jack :

Les gens de l'étage au-dessous étaient absents, personne à côté. Dans le silence où se résorbait l'écho de sa propre voix, il lui sembla percevoir le tintement d'une cloche lointaine, de celles qui accompagnent la torpeur des âmes tourmentées, soit pour les apaiser, soit encore pour les rendre témoins d'un drame qui oppose une comtesse et sa solitude, en attendant l'arrivée d'un tueur en série.⁶³³

Et en effet, même lorsque le dialogue est censé débiter entre Jack et Martha, Martha se l'accapare dans ce qui devient, petit à petit, un monologue-fleuve (sept pages) dans lequel elle imagine ce que pourrait dire et faire Jack :

Puis elle ajouta : « Elle n'est pas là, vous feriez mieux de ne pas l'attendre, même si je sais que vous allez me répondre comme la dernière fois que vous avez tout votre temps. N'est-ce pas là ce que vous allez me dire ? N'est-ce pas ce que vous leur dites, à toute, en prétextant un rendez-vous avec celle qui n'est pas là, et en laissant croire à la sœur, ou à la cousine, celle qui vous ouvre la porte qu'elle est moins intéressante que la prostituée que vous étiez censé voir. Je le sais parce que je suis informée de vos façons de faire. [...] Mais je parle, je parle, je parle, sans égard au temps qui passe depuis que vous êtes arrivé. Les onze minutes auront bientôt fini de s'écouler et vous n'avez pas encore exprimé la moindre velléité de menace. »⁶³⁴

Et au fil de ce long monologue, Martha transforme son interlocuteur fictif qui, de Jack L'Éventreur, devient Eisenbach, un personnage fictif voulant acheter un tableau que Martha possède. On renoue alors avec le texte-source, *Lulu* de Wedekind, puisqu'il s'agit

⁶³¹ *Ibid.*, p. 7.

⁶³² *Ibid.*, p. 13.

⁶³³ *Ibid.*, p. 11.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 14 et 20.

vraisemblablement du portrait que Schwartz (peintre et premier amant malheureux de Lulu chez Wedekind) a fait de Lulu, et que la Comtesse Von Geschwitz conserve. Ce changement d'interlocuteur crée par ailleurs aussi un changement dans la forme que prend la parole de Martha. La voix du « je » est littéralement intégrée au récit et n'est plus marquée dans le texte comme un discours rapporté avec des guillemets. La parole du personnage nous est donnée telle quelle, sans cadre énonciatif qui la rattache au récit :

4.

Vous me voyez désolée cher Eisenbach, mais ce portrait n'est plus à vendre. Je ne saurais m'en départir à présent que ce pauvre Schwartz s'est enlevé la vie. Navrée que vous ayez fait le voyage, et vous me voyez doublement confuse de ne pas vous avoir reconnu la dernière fois. Il est vrai que j'ai manqué d'à-propos.⁶³⁵

Le véritable dialogue entre Jack et Martha intervient donc plutôt à la fin du tapuscrit et on y retrouve l'obsession – significative dans le cadre d'une réflexion sur les naissances du dialogue – de la voix de l'autre. En effet, le personnage de Martha parle alors pour la seconde fois de l'aspect de la voix de son interlocuteur Jack, qu'elle découvre alors pourtant réellement pour la première fois :

5.

Jack. – Vous avez dit : « un compositeur ».

Martha. – Il a composé un opéra.

Jack. – Qu'importe, j'ai tout mon temps.

Martha. – Je sais, mais pas moi. Si je dois terminer ma vie ce soir, il me reste encore à connaître des éléments que j'ignore. Par exemple, je voudrais savoir pourquoi, dès que votre présence ne permet plus aucun doute, ce qui était si menaçant tout à l'heure, cesse de l'être. Je parle aussi de la douceur. Je ne me rappelle pas que votre voix était aussi mécanique.⁶³⁶

Le deuxième tapuscrit, qui date du 29 avril 2007 et comporte trente-sept pages, donne une plus grande part au dialogue, et petit à petit les personnages se définissent davantage, comme si, au contact des premières répétitions, il y avait la nécessité de leur donner une véritable parole et une identité plus profonde. La mise en page du texte a changé, séparant nettement, par des blancs typographiques, les passages narratifs des passages au discours direct, même quand il s'agit de la voix intérieure de Martha :

Elle avait attendu, il était là. Mais puisqu'elle avait verrouillé la porte, elle ne pouvait pas l'attendre. Donc il n'était peut-être pas là. Mais son odeur ? Le craquement du plancher ? Elle huma l'atmosphère, tendit l'oreille. Rien.

« Toi et tes impressions ! »⁶³⁷

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 23.

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 31.

⁶³⁷ *Ce qui meurt en dernier*, Tapuscrit, 29 avril 2007, p. 6.

Le long monologue adressé à Eisenbach a été raccourci pour que le dialogue entre les deux personnages présents en scène, Jack et Martha, intervienne plus tôt. Ainsi la parole de Jack se développe et il est intéressant de voir qu'avec ce développement, c'est la définition même des personnages qui est creusée à travers le dialogue. Jack ne cesse de définir Martha, tandis que Martha tente de définir Jack, selon le fantasme qui s'effondre :

Jack. – [...] Vous êtes l'épouse, la mère, la sœur, la cousine et la concubine de chaque être qui vous imprime dans son regard, que ce soit la prostituée, l'étudiant, le prince héritier ou le philosophe. Vous êtes à la fois trop invitante et trop inaccessible, vous ne pouvez pas mourir un mardi.

Martha. – Vous n'êtes pas Jack l'éventreur.

Jack. – Je suis l'objet d'une recherche et d'un choix.⁶³⁸

Chaurette définit alors progressivement ses personnages comme des identités théâtrales qui pourront être incarnées et qui dépassent à la fois l'intertextualité dont ils sont issus et les clichés avec lesquels Chaurette joue volontairement :

Martha. – Il y a quatorze jours, Jack avait le regard d'un homme détruit. Il m'est apparu ce soir : il a les yeux d'un bâtisseur. Vous parlez d'un ton machinal, et tout ce que vous êtes à présent est comme du plain-chant. Je ne trouve pas exactement ce que je veux ici.

Jack. – Si vous me regardez comme il faut, vous allez voir que j'ai l'air d'un homme harassé par sa propre sauvagerie. Chaque fois que je frappe, c'est un coup que je m'assène à moi-même.⁶³⁹

Les tapuscrits suivants, celui du 6 mai 2007 qui comporte trente-huit pages et celui de septembre 2007 qui en comporte trente-sept, ne proposent pas de changement conséquent, mais montrent plutôt une oscillation entre la forme narrative et la forme théâtrale. Dans ces deux tapuscrits, Chaurette fait disparaître les noms des personnages avant chaque réplique des passages dialogués, pour aller à l'encontre de la présentation canonique du texte de théâtre, et livre un texte qui retrouve son apparence première de récit. Et c'est peut-être ce retour à la narration qui débouche sur le changement significatif qui intervient en novembre 2007 et qui va conditionner à la fois la forme finale du texte et celle du spectacle de Denis Marleau.

2.2 Démultiplication et effets de présence : les personnages en scène

Le tapuscrit daté de novembre 2007 et qui comporte quarante-deux pages marque un véritable tournant dans l'écriture de la pièce puisque Chaurette y invente le personnage de la

⁶³⁸ *Ibidem*, p. 29.

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 30.

Narratrice qui va prendre en charge le récit, qui devient alors discours et s'intègre au dialogue théâtral :

1.

LA NARRATRICE

Assise près d'une lampe par un soir glacé de novembre où il pleuvait de manière ininterrompue depuis la veille, Martha Von Geschwitz attendait le retour d'un homme qui s'appelait Jack. Elle ne l'avait vu qu'une seule fois, deux semaines auparavant. Il était venu vers les huit heures, fidèle au rendez-vous que lui avait donné une prostituée récemment sortie de prison et qui habitait chez Martha.⁶⁴⁰

L'apparition de ce nouveau personnage achève de transformer le texte en un texte théâtral – c'est-à-dire qui correspond à la présentation habituelle d'une pièce de théâtre avec les noms des personnages suivis de leurs répliques –, Chaurette théâtralise ainsi la narration et c'est d'une certaine façon sa voix d'auteur, dont l'avatar était le narrateur du récit, qui disparaît au profit d'une distribution complète de la parole. De fait, il joue sur tous les types de discours rapportés. La Narratrice porte le récit dans un discours direct qui semble alors s'adresser à un lecteur-spectateur. Quand Martha parle, sa parole est rapportée entre guillemets et la narratrice peut alors prendre en charge les traces du récit que sont les incisives. Enfin, le monologue adressé à Eisenbach conserve sa forme, c'est-à-dire une parole directe sans indice d'une parole rapportée :

2.

LA NARRATRICE (suite)

Jack était donc revenu. Quatorze jours plus tard exactement. [...]

MARTHA

« Elle vous prie de l'excuser. Elle a dit qu'elle reviendrait. Elle sera là dans moins d'une heure. Bien qu'il lui arrive de travailler de manière consécutive, elle comprendrait volontiers que vous ne perdiez pas votre temps, quitte à revenir demain. »

LA NARRATRICE

Jack avait répondu qu'il avait tout son temps. C'était peut-être vrai. Quoi qu'il en soit, il n'était pas resté.⁶⁴¹

MARTHA

« voilà bien ce qui risque de se produire,

LA NARRATRICE

s'exclama-t-elle

MARTHA

ce qui va se produire, tu sais bien que ça va se produire, impatiente Martha.[...] »⁶⁴²

5.

MARTHA (suite)

⁶⁴⁰ *Ce qui meurt en dernier*, tapuscrit, novembre 2007, p. 1.

⁶⁴¹ *Ibidem*, p. 4.

⁶⁴² *Ibid.*, p. 5-6.

Je suis sincèrement désolée, cher Eisenbach, mais ce portrait n'est plus à vendre. Je ne saurais m'en départir maintenant que ce pauvre Schwartz s'est enlevé la vie.⁶⁴³

Or c'est à partir de cette version, pourtant devenue théâtrale, que le travail de Denis Marleau et de sa compagnie va se compliquer. Car si le texte a pris l'allure d'une pièce de théâtre, il est en grande partie construit sur la narration et la multiplication des types de parole, autour du personnage qui semble central, Martha, l'objet et le sujet de toutes les paroles dites, est un défi pour la mise en scène qui doit alors faire apparaître clairement les différentes voix du spectacle :

Mais ce sera essentiellement en se focalisant sur l'analyse du fonctionnement narratif de *Ce qui meurt en dernier* que l'équipe tentera d'en démêler l'écheveau... Dès le 14 novembre, Denis Marleau repérera trois « niveaux d'existence » (Martha la narratrice invisible, Martha la lectrice présente sur scène et la Martha sublimée du rêve) qu'il lui importera de rendre intelligibles par un jeu de duplication jouant de la présence réelle, de la voix *off* et de la projection vidéo. Mais comme se le demandera à ce moment précis le metteur en scène, comment faire jouer tous ces registres à la fois?⁶⁴⁴

Ainsi, les deux derniers tapuscrits conservés dans les archives de la compagnie Ubu sont davantage les traces du travail scénique de toute l'équipe de création pour parvenir à l'existence des différentes voix des personnages que la mémoire d'un travail d'écriture de Normand Chaurette. Mais les questions que ces dernières versions posent sont centrales du point de vue de l'écriture du personnage et notamment de la programmation de corps et de voix pour la scène dans le cadre d'une écriture en grande partie narrative.

Le premier témoignage que nous avons de ce travail de recherche scénique sur les personnages – et qui explique la nature des derniers tapuscrits – est celui de Stéphanie Jasmin, la plus proche collaboratrice de Denis Marleau, qui l'assiste en particulier sur la création vidéo de ses spectacles. Elle explique à la fois la difficulté du travail de l'équipe sur le texte de Normand Chaurette tel qu'il se présentait dans sa dernière version et en même temps la solution évidente qui résidait en fait dans le choix de l'actrice pour laquelle justement la pièce avait été écrite.

Ainsi Stéphanie Jasmin explique comment, après un détour par des solutions techniques voire technologiques pour faire advenir les visages démultipliés du personnage de Martha et la présence fantomatique de celui de Jack, c'est finalement un travail de jeu et de musicalité – chère à Normand Chaurette – avec l'actrice Christiane Pasquier, qui a pu aboutir à une clarification des voix en scène :

⁶⁴³ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁴⁴ Florent SIAUD, « De ce qui naît en premier à *Ce qui meurt en dernier* », *Jeu*, n°136, 2010, p. 71.

S.J : La polyphonie de ses propres voix. Comment éclairer que c'est la narratrice qui parle, que c'est la lectrice qui parle, que c'est Martha qui parle ? Il faut comprendre comment le texte est fabriqué. Il ne s'agit pas juste du sens ou de l'histoire, mais il faut comprendre sa structure. Il faut en détecter une. Avec Normand, on pouvait la détecter et la noter, la mettre en forme puisqu'on était témoins de l'origine du projet.

Au début, nos solutions du personnage dédoublé sont arrivées vite. Je me rappelle, j'avais fait des croquis dans mon cahier : des mannequins, des doubles de Christiane sur scène. Cette idée a été éclipsée parce que le défi était que l'actrice elle-même porte toutes ces voix-là. Parfois il faut aller vers le contraire de nos facilités, de nos idées évidentes. Mais pour ce projet-là, on voulait vraiment se demander comment une actrice peut porter toutes ces voix à elle seule dans cette polyphonie, les voix du personnage.

Denis Marleau parle souvent de cela en répétition, le fait de trouver « les voix du personnage ». Il n'y a pas juste une voix. Il s'agit de trouver les impulsions de pensée contradictoires, différentes du personnage. Avec quelqu'un comme Christiane Pasquier, on est capable d'aller dans cette recherche.

Ensuite, on avait pensé avoir le double de Martha filmé dans la boîte avec Jack. On s'est lancé dans des tournages. On voulait travailler le personnage virtuel. D'ordinaire, on travaille un personnage tangible avec des marionnettes mais très proches de l'humain. Là, on voulait toucher au virtuel. Vu qu'on était dans un décor très plastique, qui travaillait la transparence, on se demandait s'il y aurait un miroir, un double de Martha. On a fait des tournages, des expériences.

Pour en revenir au son, le travail du son sur ce spectacle aussi a été très important. Nous qui ne mettons pas beaucoup de voix *off* dans nos spectacles parce que ce n'est pas quelque chose que l'on trouve intéressant, nous sommes allés vers ce procédé. Il y avait d'abord l'entrée de la comédienne avec un vrai micro, pour installer tout de suite une mise à nu, le personnage qui se transforme sous nos yeux et s'en va dans cet univers, le personnage hors-champ, le narrateur qui devenait le personnage. Il y avait la voix de Martha qui tout d'un coup s'en allait en voix *off* et qui prenait place sur le plateau et devenait ensuite la voix du personnage. La voix de Jack était enregistrée et il y avait un doute sur la source de sa voix.⁶⁴⁵

Le tapuscrit qui date de novembre 2007 et comporte cinquante-huit pages fait apparaître les différents régimes de présence des personnages. Ainsi Martha est tantôt désignée comme « Martha » tantôt comme « Martha-vidéo », c'est-à-dire son double filmé. De la même façon, la Narratrice est aussi parfois « La Narratrice en scène », ce qui est davantage une indication de jeu pour l'actrice Christiane Pasquier. Enfin, le personnage de Jack est présent sous trois modalités différentes : « Jack », « Jack-vidéo » et « la voix de Jack » (lorsqu'il doit être à l'extérieur de l'appartement de Martha, même si sa présence à l'intérieur est toujours mystérieuse) :

27 MARTHA
et si je chantais ?

28 MARTHA VIDÉO
« Nein, wenn sie mich heut' in meinem Blut liegen sieht... »

29 LA NARRATRICE

⁶⁴⁵ Entrevue réalisée avec Stéphanie Jasmin, *op.cit.*

Même effet. Elle aurait pu y joindre le mouvement, une envolée dans l'espace, transformer le lieu en une scène immense où elle aurait déclamé sa raison d'être, atteindre la folie des aigus.⁶⁴⁶

33 LA NARRATRICE SUR SCÈNE

Elle venait de s'assoupir, happée par une phrase en spirale, une allusion, l'élévation d'un bras angélique et vigoureux capable d'entraîner l'héroïne hors du marécage de sa vie monochrome et déserte.⁶⁴⁷

39 JACK-VIDÉO

Vous avez dit : un compositeur.

40 MARTHA

Il a composé un opéra.

41 JACK-VIDÉO

Qu'importe, j'ai tout mon temps.⁶⁴⁸

114 JACK-PROJECTION

Comment savez-vous qu'il est dans ma poche ? Il a peut-être arraché par les mains d'une de mes victimes ?

115 LA NARRATRICE

Jack fouilla dans la poche de son imperméable, sans quitter des yeux le regard de la femme qui se sentit subitement défaillir. Avez-t-on déjà conçu de partie en forme de sac si profonde dans le tissu d'un vêtement ?⁶⁴⁹

123 VOIX DE JACK

Allez, ouvre ! Ouvre donc !

124 LA NARRATRICE

Jack frappe de plus belle, et finit par défoncer.

125 JACK

Tu m'as l'air d'avoir une belle bouche. Combien veux-tu ?⁶⁵⁰

Après ce travail sur les régimes de présence, Denis Marleau souhaitait conserver une ambiguïté qui avait petit à petit disparu dans les différentes versions écrites par Normand Chaurette, celle de la présence de Jack.

Le 4 décembre, Denis Marleau regrettera par exemple qu'au cours du septième tableau la présence de Jack perde soudainement de son ambiguïté en sombrant dans un psychologisme et une diction trop appuyés : afin que Jack ne devienne pas un personnage à part entière et demeure partie prenante de la subjectivité affabulatrice de Martha, il demandera à Normand Chaurette de redistribuer les répliques entre les deux acteurs et d'envisager des chevauchements de voix, pour mieux suggérer qu'à travers ces deux corps en scène, ce n'est qu'une seule psyché qui parle. Aussi réussie soit-elle, la réécriture qui répondra à cette demande sera pourtant peu à peu abandonnée au profit de la mouture originale. Cette étape n'en aura pas moins été décisive dans l'interprétation des deux acteurs, invités à jouer le jeu intériorisé de la psychomachie.⁶⁵¹

⁶⁴⁶ *Ibidem*, p. 12.

⁶⁴⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁶⁴⁸ *Ibid.*, p. 33.

⁶⁴⁹ *Ibid.*, p. 53.

⁶⁵⁰ *Ibid.*, p. 55.

⁶⁵¹ Florent SIAUD, *op.cit.*, p. 74.

On peut imaginer que le dernier tapuscrit dont nous disposons, celui du 20 décembre 2007, qui comporte cinquante-six pages et se clôt sur la voix de la Narratrice qui raconte une mort possible de Martha, est celui dans lequel Chaurette, répondant à la demande de Marleau, a tenté de superposer davantage les voix des deux personnages pour créer une continuité. On y trouve le même type d'indications techniques que dans le précédent : « Narratrice-micro », « Narratrice-off », « Martha-micro », « Martha-off ». Et en effet, certaines répliques doivent être assumées par « Martha et Jack ». Comme nous le dit Florent Siaud, l'assistant à la mise en scène de Marleau pour cette création, ce n'est pas cette version qui fut la version finale. Celle que l'on peut considérer comme la version finale est la version publiée par Actes-Sud Papiers en 2011 et qui émane de la création de la pièce en janvier 2008, comme le précise Normand Chaurette dans l'avant-propos :

Par souci de clarté, et à la demande de ceux qui ont vu la pièce, j'ai choisi de publier mon texte tel qu'il a été créé en janvier 2008 à Montréal ; on y verra donc deux personnages, Martha et Jack l'Éventreur, en plus d'un troisième qu'on aurait peut-être, et malheureusement, tendance à dissocier de Martha : la Narratrice. Christiane Pasquier, qui jouait Martha, à la création, tenait le rôle de la Narratrice.⁶⁵²

En effet, dans cette toute dernière version, les guillemets ont été totalement enlevés dans les prises de parole de Martha si bien qu'il y a une réelle continuité dans la parole des différents personnages, continuité qui tend vers le monologue. D'ailleurs, si l'on a pu suivre la naissance théâtrale de ces personnages à travers une distribution de la parole, une démultiplication des voix qui s'est opérée au contact de la scène, Chaurette rappelle que son texte est un texte pour une seule et même voix, celle de l'actrice Christiane Pasquier, chargée d'en rendre la polyphonie puisqu'elle en joue le véritable personnage principal, la voix de la narration dans tous ses aspects:

En fait, toute l'entreprise a été imaginée pour que la comédienne de ce spectacle soit à la fois le livre, la lectrice et le personnage du livre que la lectrice est en train de lire. Voilà pourquoi il m'importe que *Ce qui meurt en dernier* soit un texte pour une seule voix féminine.⁶⁵³

Ainsi, c'est bien au contact de plusieurs scènes de Denis Marleau et pour une de ses actrices fétiches, Christiane Pasquier, que Chaurette a produit un texte d'abord résistant au théâtre qui petit à petit a proposé des modes de présence des personnages. Là où Chaurette a conservé malgré tout une écriture solitaire comme préalable à tout contact avec la scène, pour un jeune auteur comme Etienne Lepage, par contre, le rapport à la scène et aux collaborateurs

⁶⁵² Normand CHAURETTE, *op.cit.*, « Avant-propos », p. 5.

⁶⁵³ *Ibidem*, p. 5-6.

artistiques préside à l'écriture, une écriture alors fondamentalement dialogique qui donne naissance à des personnages malléables, pensés pour toutes les scènes possibles.

3. L'écriture du « personnage flottant » chez Étienne Lepage : scènes concrètes, scènes possibles

Comme nous l'avons vu, Étienne Lepage a suivi la formation en écriture dramatique de l'École nationale de théâtre du Canada à Montréal, ce qui lui a permis de développer son écriture à travers des exercices variés et toujours en rapport avec d'autres collaborateurs artistiques, acteurs, metteurs en scène, scénographes.

Ainsi, les dossiers génétiques entièrement informatiques qu'Étienne Lepage nous a confiés et dans lesquels se côtoient notamment monologues, échanges de courriels avec les collaborateurs artistiques et recherches documentaires issues du *web*, témoignent des nouvelles contraintes pragmatiques de l'écriture dramatique au premier rang desquelles se trouve l'écriture en collaboration avec un metteur en scène en vue d'un projet scénique parfois préalablement défini.

Ces documents de travail sont habités par un dialogisme qui prend plusieurs formes : des dialogues réels sous forme d'échanges de courriels (avec des collaborateurs, avec des proches) conservés par le dramaturge, et des bilans où l'auteur se parle directement à lui-même. Ce qui est intéressant du point de vue du rapport genèse/texte final c'est que le dialogue multiforme qui préside à la genèse des pièces de Lepage et qui laisse une grande place à la voix personnelle de l'auteur est très souvent entravé dans ses pièces qui se présentent sous la forme de monologues juxtaposés ou de dialogues qui tournent à vide. L'intersubjectivité est quasiment impossible dans le théâtre de Lepage qui pourtant se fabrique dans un dialogue sans cesse renouvelé. Et ce dialogue se poursuit et s'étend même jusqu'au monde universitaire, puisqu'Étienne Lepage a accompagné la remise du dossier génétique de ses pièces d'un courriel dans lequel il nous racontait étape par étape l'histoire de la genèse de chacune d'entre elles.

En tout cas, conscient de la nécessité de créer des liens avec les autres actants du processus dramatique, Étienne Lepage développe justement des modalités d'écriture fondées sur une forme dramatique assez ouverte pour que ses collaborateurs puissent y inscrire leur empreinte, en particulier du point de vue des personnages.

Ainsi, pour sa pièce *Rouge Gueule*⁶⁵⁴ qui met en scène la parole d'anonymes, de personnages ordinaires, dépourvus d'intériorité ou exposant au contraire une intériorité

⁶⁵⁴ Étienne LEPAGE, *Rouge Gueule*, *op.cit.*

superficielle, Étienne Lepage a écrit plusieurs monologues, comme autant d'essais, sans lien entre eux, qu'il a confiés au metteur en scène Claude Poissant, qui fut d'abord décontenancé devant ce qui, pour lui, ressemblait fortement à des premiers jets :

C'est comme un premier jet que je n'ose pas écrire et que j'écris finalement en me mettant dans la peau de ce que je suis dans un petit coin de moi que je n'assume pas. Il y avait quelque chose qui me fatiguait au départ. Et je me suis demandé pourquoi ça me fatiguait et je me disais que c'était parce que j'avais l'impression que ce n'était pas travaillé, que c'était des contes urbains habiles. Mais non, parce qu'à force de parler avec Étienne Lepage, je me suis dit qu'il était beaucoup plus brillant que ça. Oui, effectivement, l'ordre ou le désordre des scènes ne l'intéressait pas. L'important c'était l'ensemble de ses personnages. D'ailleurs c'est un auteur pour qui le *casting* est important. Ce n'était pas évident de trouver les acteurs pour ce texte.⁶⁵⁵

Comme on le voit, la question de la distribution s'est vite imposée comme cruciale et c'est dans le travail de création de la pièce que cette suite de premiers jets a été placée dans un ordre cohérent, ordre qui intéressait peu Lepage qui ne cherche pas à tout prix à atteindre la pièce bien faite, mais plutôt à créer un « ensemble de personnages ». Pour Lepage, l'écriture dramatique et en particulier celle du personnage ne doit jamais verrouiller le sens pour le metteur en scène qui sait ce qu'il doit faire. Le texte final ne doit donc pas porter de traces trop fortes de l'imagination de l'auteur et les personnages ne doivent pas être trop définis, au risque d'imposer une mise en scène déjà trop concrète de la pièce :

Je peux être très cinématographique dans ma tête. Je peux m'imaginer une forêt, ce que je veux. Mais je ne mets pas de traces dans mon texte de cette imagination. Pour moi, c'est aussi problématique que quand tu essaies d'expliquer pourquoi le personnage fait telle ou telle chose. Tu essaies de contrôler les choses d'un point de vue d'auteur. Tu donnerais toutes les réponses. En réalité, tu as travaillé des années sur ton écriture et le metteur en scène, il a aussi travaillé des années pour s'améliorer, donc il sait tellement mieux que toi, auteur, ce qu'il faut faire.⁶⁵⁶

Ainsi, l'analyse du dossier génétique montre un chemin de l'écriture qui cherche à atteindre de plus en plus l'anonymat des personnages. Si les premiers jets étaient en effet sans lien entre eux, ils proposaient cependant des personnages individualisés, qualifiés. Or, paradoxalement, au contact de la scène concrète de Claude Poissant, Lepage va être conduit à supprimer progressivement une caractérisation trop importante de ces personnages pour en faire un collectif, un personnel dramatique, plutôt qu'une galerie de portraits reconnaissables, précis. C'est cet anonymat grandissant qui fait que la plupart des documents génétiques se posent la question de la définition d'un groupe, « les personnages », « des gens qui » et jamais d'un personnage en particulier, isolable.

⁶⁵⁵ Entrevue réalisée avec Claude Poissant, 22 octobre 2012, Montréal.

⁶⁵⁶ Entrevue réalisée avec Étienne Lepage, 18 avril 2012, Montréal.

C'est dans un processus inverse d'écriture qu'Étienne Lepage s'est engagé avec *L'Enclos de l'éléphant*⁶⁵⁷, pièce née d'une contrainte d'écriture concrète, extérieure à l'auteur : le projet d'une compagnie d'abord, et un dispositif scénique ensuite. Étienne Lepage s'est vu proposer l'écriture d'un texte dramatique à partir de concepts à développer et pour une scénographie circulaire précise au cœur d'un projet de spectacle initié par le metteur en scène Sylvain Bélanger.

Le plus intéressant dans ce projet d'écriture est l'émancipation progressive de l'écriture d'Étienne Lepage par rapport à la contrainte, en marge de la scène concrète proposée, pour aller vers des scènes possibles (à l'instar d'un texte dramatique sans contrainte d'écriture) et qui a finalement remis en question le dispositif scénique lui-même. Cette émancipation est d'autant plus intéressante que le sujet même du spectacle proposé par Sylvain Bélanger était la question de la contrainte et de la surveillance, notamment autour de la notion de panoptique développée par Foucault et que Bélanger et Lepage, en collaboration, ont placé au centre de leur projet théâtral. Les difficultés se sont aussi concentrées sur la définition des personnages qui ne devaient pas être seulement des allégories illustratives du message souhaité par le metteur en scène Sylvain Bélanger, mais qui devaient malgré tout conserver une forme d'épure autour du rapport dominant-dominé que voulait exploiter Lepage.

Ces deux processus de création nous invitent donc à entrer dans la fabrique de personnages « flottants » – nous reprenons le terme à Claude Poissant – nourris d'une scène concrète, mais pensés pour le plus de scènes possible.

3.1 Vers toutes les scènes possibles : une écriture de l'anonymat

Les versions tapuscrites de *Rouge Gueule* qu'Étienne Lepage nous a confiées mettent en lumière la problématique centrale de l'écriture du personnel dramatique et en particulier de son ancrage spatio-temporel. La première version, intitulée *Puberté* et datée du 20 mai 2008, met en scène une multiplicité de personnages qui sont uniquement qualifiés par leurs âges divers. Or, ce que souhaite Lepage c'est proposer des êtres en décalage avec leur âge réel autour d'une figure hybride d'« adolescent » : « En fait, dans ma tête, je pensais "Jeunes et intenses comme des adultes, ou adultes et intenses comme des jeunes". Il y avait comme un retournement qui m'allumait. Des jeunes intenses et des adultes puérils...⁶⁵⁸ ». Ainsi, les âges des personnages sont les plus variés possible :

Véronique – 15 ans

⁶⁵⁷ Étienne LEPAGE, *L'Enclos de l'éléphant*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2011.

⁶⁵⁸ Courriel explicatif du 30 mai 2012.

Dave – 24 ans
Nadine – 15 ans
Mélanie – 21 ans
Yannick – 18 ans
Claudia – 18 ans
Gabriel – 23 ans
Hugo – 14 ans
Carole – 16 ans
Steve – 20 ans
George – 58 ans
Félicie – 17 ans
Francis – 17 ans
Richard – 34 ans
André – 43 ans
Mme LeBlanc – 40 ans
Un garçon – 15 ans⁶⁵⁹

Mais si les changements, dans les différentes versions, concerneront essentiellement la qualification des personnages et la définition du lieu dans lequel ils évoluent, la langue, elle, est déjà là, débridée, comme dans cette première prise de parole coup de poing que l'on retrouve telle quelle dans la version finale :

VÉRONIQUE
Mon tabarnak d'osti de chien sale !
Mon crisse d'osti de tabarnak
de câllice de chien sale !
Chien sale !
Crisse !
Mon crisse !
Mon crisse de câllice !
Mon crisse de câllice
d'enculé du tabarnak !
Mon enculé !
Enculé !
Crisse de câllice de crisse d'enfant de chienne !
Mon enfant chienne
enfant de chienne de crisse !
Salaud !
Salaud !
Crisse de salaud !
Osti de crisse de câllice de salaud !
Fuck you !
Fuck you !
Die !⁶⁶⁰

La seconde version de la pièce, intitulée *Puberté version Party*, date du 29 septembre 2008 et l'objectif y était de mettre tous les personnages dans un même lieu pour trouver une cohérence. Lepage a conçu une fête pendant laquelle chacun viendrait s'exprimer, et qui se

⁶⁵⁹ *Puberté*, tapuscrit, 20 mai 2008, p. 2.

⁶⁶⁰ *Ibidem*, p. 3.

passerait dans un temps et un lieu uniques. Le choix du contexte de la fête découle de la volonté de montrer des personnages variés, mais tous habités par un caractère puéril et méchant. La fête est aussi un moyen de faire accepter au spectateur le caractère fragmentaire de la pièce. À ce propos, Lepage nous a fourni un document intéressant intitulé *Poutine*, dans lequel il se parle à lui-même et interroge son choix de lieu et l'incidence que cela peut avoir sur la parole de ses personnages, une parole monologuée. Il exprime ici sa volonté d'échapper à un théâtre-confessionnal pour offrir l'exposition sans complexe ni tristesse de la solitude et de la superficialité de ses personnages :

Le propos, c'est plein d'enjeux intenses de bourgeois. Les enjeux des bourgeois, ils sont drôles, décalés, multiples, provocants, déprimants, puérils, acides, beaux. C'est donc un panorama. Panorama des enjeux de la bourgeoisie montréalaise. Dans un party. Parce que c'est un panorama, c'est acceptable que tout soit morcelé. On est dans un party, alors il faut un party.

Il faut que mon travail soit de l'écriture, pas de la mise en scène. Aussi, il faut penser que quelque chose de compliqué peut dévier de ce qui est important. Il faut quelque chose de simple et de terriblement efficace.

[...]

Le party, c'est le lieu où tout se joue, où tu es une star, ou un *reject*, où tu pognes, ou non, où la véritable vie de l'ado se met en jeu. C'est décidé, ce sera donc un party.

Tout est faux, en dehors du party. Le party. Le party. Exaltation, fun, ouvertures des possibilités. Au party, tout est possible. C'est la zone de destinée absolue. Les jeunes sont dans le vent, les adultes sont jaloux, comme des *rejects* qui n'auraient pas été invités.

Mais quoi ? Pourquoi le morcellement ? Parce que tout le monde est seul, au fond ? Peut-être. Je ne veux pas insister là-dessus. Pas de drame.

Je déteste les personnages qui vivent leur faiblesse devant le public, et ça c'est très intéressant comme piste. Je n'aime pas les personnages qui vivent leur fragilité en crise devant le public, comme si cela représentait leur véritable essence, ou leur vérité, comparativement à tout le reste du temps où ils seraient faux.

Principe créateur :

Tous les personnages sont figés. Chaque personnage parle à son tour, puis au bout du compte, en parlant, prépare un geste. À la fin, tous les gestes sont chargés, et ils ont tous lieu ensemble, et ça crée une seconde d'action dans un party.⁶⁶¹

Cette version répondait à la nécessité de rassembler des fragments d'écriture qui gênaient finalement davantage Lepage que le metteur en scène Claude Poissant. On note d'ailleurs dans ce passage autoréflexif du dossier génétique de la pièce que Lepage insiste à nouveau sur sa volonté de ne pas empiéter sur la fonction du metteur en scène. Quoiqu'il en soit, cette version a été très vite abandonnée au profit d'un retour aux fragments. En revanche, la liste des personnages se trouve alors réduite et amorce un mouvement progressif vers une définition épurée des personnages :

Véronique

⁶⁶¹ Tapuscrit intitulé *Poutine*, date incertaine, vraisemblablement septembre 2008.

Félicie
Madame LeBlanc
Mélanie
Dave
Bamoko
Francis
André⁶⁶²

Lepage fait disparaître volontairement les âges – qui ne reviendront pas dans les versions ultérieures – sur les conseils de Claude Poissant qui ne souhaitait pas arrêter une distribution précise :

Tu verras aussi, en passant d'une version à l'autre, que les âges sont tombés. Encore une fois, c'est Claude qui m'encourageait à ne pas figer les choses, à garder les personnages flottants. Éventuellement, il serait possible de tout faire jouer par des personnages âgés, par exemple. C'est cette liberté, cet anonymat, en quelque sorte, qui ressort à mesure des versions.⁶⁶³

D'ailleurs, la version suivante, dont le titre est *Pep Talk* et qui date du 4 octobre 2008, va dans le sens de cet anonymat recherché par Claude Poissant et la liste des personnages est remplacée par un simple : « Plein⁶⁶⁴ ».

La version finale ne proposera aucune liste des personnages, ni aucun lieu, comme pour parfaire la volonté d'anonymat exprimée par le metteur en scène Claude Poissant et que partage Lepage, qui peut alors laisser le moins de traces possible de son imaginaire d'auteur pour les mises en scène futures. Ainsi, cette pièce écrite en peu de temps présente très vite sa structure finale, une suite de monologues sans lien concret entre eux qui fait de la parole désinhibée le personnage principal :

La parole comme poudre aux yeux, la parole comme moyen de tout dire, sauf ce qu'on pense. La parole comme envie de parler, comme machine qui se sert de nous pour parler. Ce sont des gens qui ont envie de parler, de jouer à parler. Ce qu'on voit, c'est des gens qui font du bruit, qui mentent, qui jouent, qui inventent. Même la vérité est un masque. La parole qui n'a rien à voir avec la vérité, ni avec l'expression de ses émotions, de ses idées, de son état. La parole non comme outil rationnel, mais comme matière texturée. La parole non comme expression de la vérité, mais comme expression tout court. La parole, non comme désir de clarté, mais comme jeu de couleurs.⁶⁶⁵

Le dossier génétique n'est donc pas riche de changements structurels dans les différentes versions, mais laisse plutôt voir le travail progressif d'une écriture de l'indéfinition vers un personnel dramatique de plus en plus anonyme, au contact d'un metteur en scène, Claude Poissant, pour lequel le texte est avant tout un matériau modelable, et qui souhaite

⁶⁶² *Puberté version Party*, tapuscrit, 29 septembre 2008, p. 2.

⁶⁶³ Courriel explicatif du 30 mai 2012.

⁶⁶⁴ *Pep Talk*, tapuscrit, 4 octobre 2008, p. 2.

⁶⁶⁵ *Rouge Gueule-Parole*, tapuscrit, 2008, p. 1.

souvent ne pas figer trop vite sa distribution. Cela permet à Lepage d'écrire des personnages pour toutes les scènes possibles, ce qu'il va aussi réussir à faire pour la pièce *L'Enclos de l'éléphant*, en s'émancipant pourtant d'une écriture de commande liée à un projet scénique concret.

3.2 L'écriture du personnage au-delà des contraintes scéniques

3.2.1 D'un projet artistique au texte dramatique sous contraintes : l'auteur dans *La Cellule*

À l'origine du projet de *L'Enclos de l'éléphant*, il y a le metteur en scène Sylvain Bélanger, le directeur du Théâtre du Grand Jour. Ce dernier voulait ouvrir un chantier autour de l'insécurité sociale et interroger l'individu et son rapport aux dynamiques sociales. Ce chantier s'inscrivait tout à fait dans le mandat du Théâtre du Grand Jour qui depuis plusieurs spectacles cherchait à interroger la notion large de responsabilité, à travers des dispositifs scéniques qui mettaient sans cesse le spectateur face à ses responsabilités et l'invitaient à réfléchir à sa position et à son libre arbitre dans une société néo-libérale où les échanges humains sont en partie définis par des contraintes commerciales.

Ainsi, la notion même de contrainte était déjà au cœur du travail de Bélanger comme thématique et comme dispositif des spectacles antérieurs à *L'Enclos de l'éléphant*. À cette thématique générale se sont ajoutées deux influences majeures. Tout d'abord, Bélanger venait de monter – en coproduction avec le théâtre de Poche en Belgique – la pièce *Terrorisme* des frères Presnyakov dans laquelle il était question de l'insécurité et voulait donc relier la question de sa compagnie autour de la responsabilité individuelle et celle de l'insécurité qu'il venait de travailler. Ensuite, Bélanger avait été très impressionné par son expérience de spectateur dans les cabines immersives qu'imagine l'artiste canadienne Janet Cardiff et qui obligent le spectateur à être totalement impliqué et à se positionner physiquement dans le spectacle pour une personne que constitue la cabine. Ainsi le projet d'abord intitulé *La Cellule* est né au fil d'un travail d'un an avec le comité artistique du Théâtre du Grand Jour.

Ce qui nous intéresse ici c'est l'autonomie originelle du projet théâtral, son existence préalable au choix de l'auteur qui devra le porter à travers un texte qui puisse s'intégrer dans la démarche artistique d'une compagnie. L'arrivée de l'auteur dramatique Étienne Lepage dans le projet est définie par le metteur en scène Sylvain Bélanger comme une « annexion ». Il s'agissait de greffer le monde d'un auteur sur l'organisme préexistant que constituait *La Cellule* :

C'est suite aux travaux du comité artistique que je coordonne au Théâtre du Grand Jour sur la nature profonde, philosophique et sociétal de l'insécurité que l'idée d'annexer cet auteur au spectacle s'est imposée à moi. J'en serai à ma troisième

collaboration avec lui. Son mandat : mettre sur scène deux personnages, observés et encerclés de spectateurs seuls, et dont la relation nous révèle à nous-mêmes.⁶⁶⁶

Le choix de l'auteur Étienne Lepage vient de l'idée que son style d'écriture pouvait entrer en adéquation avec les préoccupations du théâtre du Grand Jour. Or, les qualités d'écriture de Lepage mises en avant par Sylvain Bélanger sont justement ce qui devait par la suite provoquer l'émancipation de l'écriture dramatique par rapport aux contraintes fixées.

Étienne Lepage, à la fois tout à fait en prise avec le monde contemporain et à l'opposé de nombreux dramaturges québécois – qui peuvent encore s'inscrire dans une écriture de confessionnal, de témoignage, qui règne sur une partie des scènes montréalaises – présente le plus souvent, comme nous l'avons vu, des personnages emprisonnés dans leur parole, une parole étrangère à eux, construite sur des structures énonciatives éclatées qui les définissent comme des êtres profondément divisés et parcellaires. Il s'inscrit ainsi dans une mouvance du théâtre québécois des années 2000 qui met en scène des êtres pris dans les logiques d'un monde néo-libéral qui transforme en profondeur les possibilités de l'intersubjectivité et condamne parfois l'homme à la logorrhée et à la ventriloquie. Si sa critique du monde néo-libéral résonne avec les activités de la compagnie de Bélanger, son écriture toujours pensée dans une ouverture de possibles s'accorde mal *a priori* avec une commande précise.

Bélanger a donné à Étienne Lepage deux contraintes comme points de départ de l'écriture : la présence de deux comédiens au centre d'un cercle et la nécessité d'un texte écrit pour un spectateur seul (qui devait malgré tout avoir la conscience d'une forme de collectivité implicite et latente). La situation initiale a donc été rapidement définie ainsi par Lepage : un homme est déjà là et un autre arrive – en somme, la quintessence de l'acte théâtral. La thématique de l'insécurité s'est donc cristallisée autour du motif de l'intrusion et après les six premiers mois d'écriture, Étienne Lepage avait construit un dispositif autour d'un personnage logorrhéique et d'un personnage muet.

Bélanger et Lepage se sont alors mis d'accord sur ce qui est devenu à la fois un modèle dramaturgique et un modèle scénique : l'idée de panoptique que Michel Foucault définit dans *Surveiller et punir*⁶⁶⁷. Le panoptique est un projet d'architecture carcérale pensée par le philosophe anglais Jeremy Bentham en 1786. L'idée est qu'une personne, depuis une tour, peut surveiller tous les prisonniers, enfermés dans des cellules individuelles autour de la tour, sans que ces derniers ne puissent savoir s'ils sont ou non observés. Bentham parle alors

⁶⁶⁶ Texte de demande de subvention rédigé par Sylvain Bélanger.

⁶⁶⁷ Michel FOUCAULT, *Surveiller et punir, Naissance de la prison*, Paris, Gallimard, 1975.

de « sentiment d'omniscience invisible⁶⁶⁸ ». Ainsi, le prisonnier dans l'incertitude, finit par se surveiller lui-même. Foucault a développé cette thématique du panoptisme pour critiquer la société de surveillance dans laquelle nous vivons.

L'écriture du texte de Lepage et du spectacle de Bélanger a donc pris appui sur ce motif du panoptique et en particulier sur l'idée d'incertitude et cela à plusieurs niveaux : chacun des deux personnages ne devait pas savoir ce que l'autre lui voulait, le spectateur ne savait pas ce que voulaient les personnages et les spectateurs entre eux devaient s'observer sans savoir vraiment s'ils étaient observés. Ce motif devait se poser « tel un filtre, un instrument, qui mènera[it] le spectateur à lire sur lui-même les tentatives de rapprochement, la nature du lien mystérieux et la quête de vérité qui unit les deux personnages⁶⁶⁹ ».

Une première version du texte intitulée *La Cellule* est née en janvier 2010 et elle répondait clairement aux critères posés par Sylvain Bélanger. Elle mettait en scène deux personnages, fragmentaires et allégoriques plus qu'incarnés : « Le Visiteur » et « L'Autre », dont l'abstraction semblait découler logiquement de l'écriture de contrainte (un projet artistique autour d'une idée abstraite d'insécurité soumise à un auteur pour qu'il l'illustre par un texte dramatique). L'Autre ne parlait quasiment pas, ce qui a d'emblée interrogé toute l'équipe de création sur la vraisemblance d'une telle situation dramatique et sur le temps que pouvait durer un dialogue unilatéral avant de devenir inconcevable pour le spectateur.

Étienne Lepage devait alors se questionner sur la consistance du personnage muet et développer davantage les mécanismes du dialogue entre les deux personnages. Dans le courriel qu'il nous a adressé et dans lequel il retrace la genèse du projet, il exprime cette incertitude – fil rouge du spectacle comme nous l'avons vu – qui commençait à le gagner dans l'écriture d'une pièce qui, à cause de la nature du projet, demeurerait, à ce moment-là du processus, une forme vide :

J'avais la forme, ce personnage qui parle, et l'autre qui se tait, dès le début. Et j'avais cette maison, et la pluie, mais je ne savais pas du tout où ça s'en allait. Si bien que j'ai passé des milliers d'heures à m'interroger sur le sens de tout ça, et qu'un jour je me disais que tout était machiavélique, et que le lendemain je me disais que tout était naïf. Et ainsi de suite avec toutes les questions de cohérence, de logique, de sens et de morale que peut soulever ce genre de texte où le coeur de la pièce est l'ambiguïté des intentions.⁶⁷⁰

⁶⁶⁸ Neil DAVIE, « Analyse du projet d'une prison "Panoptique", conçue par le philosophe britannique Jeremy Bentham en 1786 et concrétisation du panoptisme entre 1816 et 1843 » in *L'un sans l'autre : racisme et eugénisme dans l'aire anglophone*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 207-230.

⁶⁶⁹ Texte de demande de subvention rédigé par Sylvain Bélanger.

⁶⁷⁰ Étienne LEPAGE, courriel adressé le 30 janvier 2012.

D'une certaine façon, l'écriture de contrainte du projet *La Cellule* finissait par enfermer Étienne Lepage dans une dramaturgie illustrative, sans vie :

4 janvier 2010

J'ai l'impression que c'est « le gars qui parle tout le temps versus le gars qui ne parle pas » qui étouffe un peu mon affaire... C'est comme si cette « tendance » était trop forte, trop lourde, et qu'elle aplatissait le texte à ce simple effet. Un effet qui est comme caricatural, schématique, et qui ne laisse pas respirer, qui réduit tout ce qui est dit, toutes les nuances, à cette situation.⁶⁷¹

La tension dramatique disparaissait au profit de personnages-idées, symboles d'une réflexion générale sur l'insécurité dans nos sociétés néo-libérales :

C'est trop schématique. L'enchaînement des séquences m'apparaît brusque. Aussi, c'est trop rapide. J'ai l'impression de trop chercher à rendre logique, cohérent avec des concepts et des idées. Il faut que ce soit vivant, c'est tout.⁶⁷²

Lepage ne parvient pas dans ces premières étapes d'écriture à orchestrer un partage des voix et à définir une voix singulière du seul personnage qui parle dans un premier temps, le Visiteur. D'ailleurs, le nombre de personnages n'est pas encore défini lui non plus, puisque Lepage imagine, en plus du Visiteur et de l'Autre, la présence d'un troisième personnage, une femme qui viendrait perturber le duo, dans la mesure où elle est attendue, espérée, dans une dramaturgie très beckettienne – Beckett est cité à plusieurs reprises comme modèle d'écriture:

Et s'il n'y avait pas d'autre personnage ? Seulement une voix ?
On ne voit pas l'Autre avant longtemps. Il ne parle pas. Il n'est pas là. Il arrive à un moment donné, beaucoup plus tard. Peut-être seulement en voix ? Et en voix enregistrée ? Puis, il ne parle pas pour lui-même. Il double la voix de l'autre. Et seulement plus tard, il prend une indépendance. Et il y a la femme. Il y a l'Autre et la Femme. On ne sait pas que la femme n'arrivera jamais. Elle pourrait surgir. Existe-t-elle ? Impossible de savoir.⁶⁷³

9 janvier 2010

Essayons, donc, de se rattacher à ça. Il est vivant. Je dois le sentir, sentir sa voix.⁶⁷⁴

4 février

Attention : le début est abstrait, à la Beckett. Est-ce que c'est bon, l'effet ? Est-ce qu'on descend vraiment, après ? Oui, je crois que ça peut être bon, avec le fait qu'il est vendeur de noix. Il faudrait que sa femme arrive, peut-être. L'inverse du manque d'infos... On aurait, un comédien pour Marcellus, et une comédienne en plus, qui apparaît à la fin ? Ou pas.⁶⁷⁵

⁶⁷¹ Réflexion du 4 janvier 2010, retranscrite dans le courriel explicatif du 30 janvier 2012.

⁶⁷² Dossier génétique de *L'Enclos de l'éléphant*, commentaires du 9 janvier 2010.

⁶⁷³ Réflexion du 4 janvier 2010, *op. cit.*

⁶⁷⁴ Réflexion du 9 janvier 2010, retranscrite dans le courriel explicatif du 30 janvier 2012.

⁶⁷⁵ Réflexion du 4 février 2010, retranscrite dans le courriel explicatif du 30 janvier 2012.

Encore une fois, comme pour *Rouge Gueule*, c'est l'écriture par fragments qui pose problème et Etienne Lepage, qui demande des conseils à ses proches (et en particulier à sa compagne qu'il désigne par l'initiale de son prénom, E), se donne des objectifs clairs pour l'écriture des personnages : clarifier une intention qui relie davantage les fragments et surtout quitter une forme d'abstraction due au projet et qui enferme les personnages dans une dimension seulement symbolique, presque didactique :

10 février

Après discussion avec E., il apparaît que les traces de ma manière de faire le texte sont visibles. Collage de morceaux a priori sans liens, ce qui crée une confusion au niveau du sens et de la volonté du personnage (donc de la pièce).

- Je vais régler cela si je clarifie l'intention du personnage. Si cela veut dire enlever ou réécrire des morceaux, *fine*.

Le problème aussi, c'est que le sens du texte passe par la bouche du personnage. Mon personnage est trop conscient des enjeux qu'il transporte. Ça devient symbolique. L'action sert de démonstrateur aux paroles. J'aime mieux quand l'univers se refuse, quand il contredit, quand il résiste. C'est ça qui rend le théâtre vrai.⁶⁷⁶

Les premiers écarts par rapport aux contraintes sont donc intervenus dans l'écriture de la première version officielle qui devait être lue en septembre 2010 au festival de lectures publiques *Dramaturgies en Dialogue*. C'est là qu'Étienne Lepage devait présenter son texte, devenu entre temps *L'Enclos de l'éléphant*, et qui pouvait potentiellement intéresser les directeurs d'un acteur primordial de la diffusion théâtrale québécoise, le Festival TransAmériques, qui a lieu chaque année en juin et qui, en plus d'inviter de grands artistes de la scène internationale, permet de faire découvrir les jeunes créateurs québécois.

Pour cette version, qui date d'avril 2010, Étienne Lepage s'éloignait déjà du projet de *La Cellule* pour ancrer ses personnages dans une réalité plus concrète. Ainsi, Le Visiteur et L'Autre, devenus Paul et Alexis, avaient un âge plus précis (45 ans) et parlaient autant. On sent d'ailleurs dans un des documents de travail, qui date de février 2010, que l'écriture du texte commence à s'échapper du projet abstrait de *La Cellule* défini par Sylvain Bélanger (en italique ci-dessous) pour rejoindre davantage l'univers d'Étienne Lepage et par exemple une de ses influences théâtrales, la dramaturgie de Koltès :

La Cellule nous fait vivre l'une de ces relations humaines réduites de façon pathétique à un espace de transaction. Cet espace qui pourrait servir d'épanouissement mais qui nous menace pourtant d'isolement, tous obsédés que nous sommes à chercher d'abord chez l'autre ce qu'il pourrait nous rapporter.

⁶⁷⁶ Réflexion du 10 février 2010, retranscrite dans le courriel explicatif du 30 janvier 2012.

Mais là, je sens que ça a glissé un peu ? Tout d'abord, avec l'ombre de Koltès. Quelque chose qui est moins dans la faiblesse du personnage, mais dans une cruauté, une froideur, une mentalité implacable ? Peut-être que c'est compatible.⁶⁷⁷

Mais cette version d'avril 2010, encore très attachée au projet de Bélanger et seulement en voie d'émancipation, passa mal l'étape de la lecture publique et parut encore confuse, notamment auprès du directeur de l'Espace Libre Philippe Ducros et de la directrice du FTA, Marie-Hélène Falcon, qui ne souhaitait pas s'engager sur une création au FTA 2011. Lepage a d'ailleurs retranscrit les impressions de certains professionnels et proches qui étaient là pour relancer l'écriture :

26 septembre 2010

Commentaires après la lecture à Dramaturgies en dialogue

Éric Jean :

Le problème, c'est que quand ils disent « on oublie tout », nous, on oublie tout. Il faudrait qu'on se dise : « Non, ils ne vont pas faire comme si de rien n'était !? ». Peut-être que Paul ne devrait avoir qu'un seul parapluie ? On pourrait penser qu'il n'est peut-être pas vendeur.

Par rapport à ce commentaire, il semblerait qu'Éric avait un bon instinct, comprenant qu'au fond, Paul est en détresse et qu'Alexis n'arrive pas à l'aider. Tout ce qu'ils peuvent faire, c'est faire comme si de rien n'était, et faire un échange économique... C'est fort aussi. Et dans ce contexte, peut-être que ça peut être intéressant que Paul n'ait qu'un parapluie, et alors on se demande s'il est vendeur pour vrai... Quoique ça pose d'autres problèmes de vraisemblance, mais tout de même, c'est une piste possible.

Emma :

Trop de « je ne suis pas juge » et trop de « peut-être que je suis ». À un moment, on sent l'auteur qui veut essayer de nous faire vivre quelque chose plutôt qu'un individu qui papillonne.

Alexis : Le problème, c'est qu'il n'y a pas de retournement dans le dernier tiers. Après la pitié, c'est la pitié qui reste...

Robert : il y a quelque chose qui m'a rappelé le théâtre américain: *La Mort d'un commis voyageur*. par exemple. Pas nécessairement dans le texte, mais dans ce personnage de vendeur qui impose sa direction peu importe ce qu'il a à vendre.⁶⁷⁸

C'est donc là que le projet rebondit et que la question de l'annexion d'un texte dramatique à un projet de spectacle déjà existant se posa sous une autre forme. Sylvain Bélanger, qui avait initié ce projet sur la base de concepts chers à sa compagnie (l'insécurité et la responsabilité individuelle) rappela que le projet était avant tout un projet scénique et un

⁶⁷⁷ *Ibidem*, commentaires du 13 février 2010.

⁶⁷⁸ Commentaires variés du 26 septembre 2010, retranscrits dans le courriel explicatif du 30 janvier 2012.

dispositif particulier pour le spectateur et qu'il était envisageable que le texte demeurât confus dans une scénographie éclairante.

À partir de là, la scénographie et l'écriture dramatique se sont pensées en parallèle, mais le texte s'est petit à petit émancipé du projet initial de *La Cellule* pour trouver une véritable autonomie qui devait éclater lors de sa création au FTA en juin 2011 et remettre en question le projet scénique dans son ensemble.

3.2.2 Sortir de *La Cellule*, entrer dans *L'Enclos de l'éléphant* : texte versus dispositif

Étienne Lepage, après la lecture décevante de septembre 2010 est reparti en session d'écriture, contaminé par l'incertitude qui est aussi le sujet de la pièce et de son dispositif. On voit, par exemple, dans ce document de travail datant du 26 septembre, comment l'auteur dramatique exprime son mal-être au sein d'un processus de création dans lequel les contraintes ont rendu l'écriture trop formelle :

Moi : Je ne sais pas ce que je tiens, dans cette pièce. Je ne sais pas ce que c'est, quel fil prendre. Je dois voir ce qu'il y a, indépendamment de ce qu'on a voulu y mettre, et suivre cette valeur. Le problème, ce n'est pas de ne pas savoir. Souvent, on ne sait pas. Mais on sait quelque chose. Une chose au moins. On suit un instinct. On sent une odeur, du sang. Là, je n'ai rien... C'est très loin de moi, très formel... Ça a pu donner quelque chose d'intéressant, mais je dois choisir, maintenant.⁶⁷⁹

Ainsi, on ne sait plus dans ce commentaire si Étienne Lepage parle du sujet de la pièce ou de ses difficultés d'écriture et les remarques se mélangent autour de l'incertitude comme motif dramaturgique et comme difficulté réelle d'une écriture abstraite.

Dépassant ses difficultés, Étienne Lepage a construit un véritable dialogue entre les deux personnages fondé sur une tension dramatique qui provient de l'impossibilité pour le spectateur de savoir pourquoi le dialogue continue à tenir et jusqu'où il peut aller dans sa violence. Alexis est chez lui et Paul frappe à sa porte un soir d'orage. Ce dernier fait littéralement irruption chez Alexis. On ne sait pas vraiment qui ils sont l'un par rapport à l'autre et surtout ce que Paul vient faire chez Alexis. Paul est le personnage logorrhéique qu'Étienne Lepage avait imaginé depuis le début du processus et Alexis est le personnage muet, dans un premier temps seulement. La tension monte entre les deux personnages alors que Paul ne semble plus vouloir sortir de la maison d'Alexis.

Cette dramaturgie, toujours aux limites du vraisemblable, a déclenché un travail très intéressant avec les acteurs Paul Ahmarani et Denis Gravereaux. Le personnage de Paul en particulier devait correspondre au modèle typique du vendeur représentant qui fait du porte-à-porte et utilise les techniques du bonimenteur, les stratégies du commercial. Étienne Lepage

⁶⁷⁹ *Ibidem*, commentaires du 26 septembre 2010 après la lecture à *Dramaturgies en Dialogue*.

avait malgré tout conservé de la première étape de travail une forme d'abstraction dans la relation entre les deux personnages et dans la force de la parole de Paul, une parole qui ne suivait pas une psychologie décelable et logique, mais construisait une dynamique inévitable, déshumanisée d'une certaine façon.

Face à lui, l'acteur qui joue Alexis devait, pendant une très grande partie de la pièce, rester silencieux et donc s'inventer un dialogue implicite pour éviter la passivité. Ce combat de plus en plus physique – car la corporéité de la langue de Lepage, déjà présente dans *Rouge Gueule* sous une forme débridée de l'oral québécois, se retrouve ici dans le caractère implacable d'un français international, mécanique et sans territoire – s'inscrit totalement dans le projet initial incluant l'idée d'un plateau circulaire, d'un panoptique où les individus se surveillent et pensent être observés en permanence.

Pourtant, le rapport entre l'écriture du texte et la conception du spectacle s'est petit à petit complexifié et le texte de Lepage, qui s'était déjà émancipé du projet de départ, *La Cellule*, a continué de s'écrire en parallèle et séparément de la scène concrète dans laquelle il devait s'inscrire et qui prévoyait un texte-matériau facile à insérer dans ce qui devait être avant tout une expérience de spectateur. C'est Étienne Lepage qui le confie clairement : « Je [...] dirais qu'un problème tout à fait particulier est né de cette manière de procéder. En se développant simultanément mais chacun de leur côté, ces deux aspects du spectacle (texte et scénographie) se sont sensiblement séparés l'un de l'autre, sous l'illusion qu'ils étaient solidaires⁶⁸⁰ ».

En effet, pendant qu'Étienne Lepage travaillait à clarifier son texte, notamment en ajustant la relation entre ses deux personnages principaux et en quittant l'abstraction que pouvait servir sa première version, encore trop proche d'une réponse à des contraintes thématiques, Sylvain Bélanger travaillait à créer avant tout une scénographie singulière entièrement fondée sur le concept de panoptique, qui avait disparu depuis longtemps, du moins sous une forme explicite, du texte de Lepage.

Pendant les six mois d'écriture qui ont suivi la lecture au festival *Dramaturgies en Dialogue*, Sylvain Bélanger a fait appel à Romain Fabre pour concevoir une scénographie concrète et signifiante par rapport au projet initial. L'idée qui a guidé le travail de scénographie était l'envie que le spectateur se sente à la fois seul et participant à un événement collectif, ce qui découlait des contraintes fixées au départ par Bélanger, mais ne tenait pas compte de la dramaturgie particulière construite dans le texte de Lepage qui

⁶⁸⁰ Étienne LEPAGE, courriel adressé le 30 janvier 2012.

continuait de s'affiner pendant ce temps. Le scénographe Romain Fable a conçu un dispositif circulaire de quatre-vingts cabines, chacune pour un spectateur. Dans chaque cabine, un siège était entouré de panneaux latéraux qui faisaient que chaque spectateur se sentait isolé des autres. En même temps, le plateau circulaire faisait que chaque spectateur voyait tous les autres spectateurs, exceptés ses voisins les plus proches. De plus, pour accroître le sentiment de surveillance, chaque cabine était équipée d'une petite caméra et d'un petit écran qui faisaient que chaque spectateur voyait l'image d'un autre spectateur et savait que son image était présente dans la cabine d'un autre, ce qui créait le sentiment fort d'être sans cesse observé sans pouvoir connaître l'identité de l'observateur.

Or, cette scène concrète découlait des contraintes initiales du projet *La Cellule* et n'avait aucun ancrage dramaturgique dans le texte *L'Enclos de l'éléphant*. De plus, la scénographie conçue pour le spectateur aurait mérité d'être prise dans une temporalité proche de l'installation d'art contemporain où chaque individu aurait pu revivre l'expérience plusieurs fois, alors qu'elle s'épuisait rapidement dans le cadre d'une représentation théâtrale. Ainsi, la création au Festival TransAmériques en juin 2011 à l'Espace Libre fut davantage le témoignage d'un processus de création dans lequel contraintes et émancipation avaient séparé un texte-matériau devenu texte dramatique – avec ses codes, sa langue – d'un projet scénographique, concrétisation du projet initial du Théâtre du Grand Jour. Tandis que le texte gagnait en puissance au cours de la performance des acteurs, fondée sur la montée en tension dramatique du texte de Lepage, le dispositif surprenant au début pour le spectateur n'évoluait plus par la suite et devenait muséal, même s'il influençait malgré tout l'écoute du spectacle.

Dans un retournement de situation au sein de la logique du processus de création, c'est le texte dramatique qui imposait désormais – rétablissant ici la conception du théâtre comme « art à deux temps » selon Henri Gouhier, conception dépassée depuis l'avènement d'un théâtre dit postdramatique – ses contraintes et sa dramaturgie à la scénographie. Au projet scénographique pensé par Sylvain Bélanger et Romain Fabre, à cette scène concrète, trace d'une étape du processus, devait se substituer une scène possible pour le texte.

Ainsi, l'équipe du spectacle dut repenser pour l'automne 2011 un dispositif allégé, débarrassé du système trop lourd des caméras qui au départ était là pour illustrer le sujet de la surveillance qui n'était plus présent que par touches dans le texte. En revanche, c'est la question du son et de l'écoute qui resta au centre des préoccupations, puisque dans chacune des cabines était conservé, comme à la création de la pièce, un microphone qui amplifiait la voix des personnages et en particulier du personnage de l'intrus, Paul, qui faisait alors aussi intrusion dans l'espace restreint de réception du spectateur.

3.3 Écriture dramatique contemporaine et contraintes

L'exemple de *L'Enclos de l'éléphant* nous invite à réfléchir sur les sources et horizons de l'écriture dramatique. Si l'écriture de commande au théâtre a toujours existé, elle trouve de nouvelles formes dans un contexte théâtral contemporain qui refuse le textocentrisme et l'idée du théâtre comme « art à deux temps » où le texte précéderait et commanderait la représentation. Les auteurs dramatiques doivent désormais trouver leur place dans une oscillation entre écriture de plateau ou écriture scénique et écriture dramatique dans un sens plus conventionnel du terme. Ils doivent aussi se positionner dans des processus de création qui prennent des formes variées en privilégiant par exemple le projet scénique sur l'écriture d'un texte de théâtre. L'exemple de la place d'Étienne Lepage dans un projet contraignant montre la nécessité d'accorder désormais de l'importance à l'aspect collaboratif de l'écriture, à penser les contraintes introduites par chacun des actants du processus théâtral. Pour les auteurs, il s'agit de comprendre la nature du texte voulu, entre texte-matériau malléable à merci et texte autonome, qui aurait son existence propre en dehors de toute représentation.

L'exemple du projet de *La Cellule*, devenu le texte et le spectacle *L'Enclos de l'éléphant*, montre bien les défis d'une écriture de commande en rapport avec un projet scénique particulier pensé en amont de l'écriture d'un auteur par une compagnie et son metteur en scène. L'écriture dramatique peut alors être confrontée à l'abstraction d'un projet scénique, motivation extérieure à l'univers propre d'un auteur et à ses influences.

Pour *L'Enclos de l'éléphant*, Étienne Lepage a dû substituer petit à petit à l'idée d'un texte annexé à un projet, qui devait porter sur les notions abstraites et imposées de l'insécurité et de la responsabilité individuelle, sa propre dramaturgie, une dramaturgie fondée sur le motif de l'intrusion (une dramaturgie textuelle qui ouvre sur des scènes possibles en dehors de la scène concrète inventée par Bélanger et Fabre). Cette écriture de contrainte et son émancipation interrogent aussi la possibilité de dissocier un texte dramatique de commande de sa première mise en scène. Si le texte de Lepage a été rapidement traduit en plusieurs langues et monté par exemple en Grèce dans une mise en scène tout à fait différente de celle du Théâtre du Grand Jour, il semble qu'un théâtre en Russie serait intéressé par le texte dans sa mise en scène par Sylvain Bélanger, ce qui questionne fortement l'idée de scènes possibles ouvertes par un texte dramatique autonome.

Mais la contrainte peut être aussi vécue comme féconde. Étienne Lepage lui-même met en avant l'intérêt d'une écriture guidée, notamment par un *coach*. Il y voit la possibilité pour un auteur de sortir de lui-même pour expérimenter de nouveaux territoires d'écriture, tout en conservant son identité propre.

En outre, Étienne Lepage vient récemment d'expérimenter une écriture collaborative, cette fois interdisciplinaire, puisqu'il a créé avec le chorégraphe Frédérick Gravel au Festival TransAmériques en juin 2013 le spectacle *Ainsi parlait...* qui met en scène quatre *performers*, des acteurs qui ont eu des expériences de danseurs. Cette fois, c'est lui qui est allé voir Frédérick Gravel après avoir vu son spectacle *Tout's'pète la gueule* et dans lequel il avait la sensation que ses textes auraient pu s'insérer.

C'est ainsi qu'ils ont proposé un projet pour entamer un laboratoire de création ensemble à base de textes et de mouvements. Lepage a écrit alors au plus près du plateau en proposant des textes en amont des séances de travail et, à l'inverse, en écrivant à partir de séances en scène. Les acteurs, et en particulier Daniel Parent, ont largement contribué aussi à l'écriture du texte en n'hésitant pas à le considérer comme une matière modelable. Dans cette dynamique d'allers-retours entre scène et écriture, le texte quitte la soumission à des contraintes pragmatiques (un mandat à remplir, une scène concrète) pour redevenir le lieu de multiples possibles scéniques qui habitent les contraintes.

Sii Étienne Lepage travaille au plus près de ses collaborateurs artistiques, Daniel Danis, lui, a fait le choix radical de changer de statut, d'auteur dramatique (qu'il était pour la genèse de *e[un roman-dit]*) à auteur scénique, et même de se mettre en jeu personnellement comme source de toute fiction dans des performances. Or, son éditeur, l'Arche, continuant paradoxalement à le considérer comme un auteur dramatique dont les textes doivent être publiés, lui a donc proposé d'éditer des textes issus de ces performances, ce qui interroge alors la naissance possible de personnages fictionnels (pour un texte publié et donc potentiellement réutilisable par d'autres) à partir d'une scène performative éminemment personnelle.

4. De la performance au personnage de fiction : « Jenèse » de la Trilogie des flous de Daniel Danis

Danis, ces dernières années, expérimente ce qu'il nomme lui-même « l'écriture en 3D ⁶⁸¹ ». Il s'agit pour lui de travailler avec les nouvelles technologies et d'accroître la dimension spatiale et visuelle de son écriture. Mais le terme d'« écriture en 3D » interroge la forme que prend l'écriture dramatique de manière générale et son paradoxe essentiel qui réside dans le fait d'écrire sur une surface plane en deux dimensions pour une scène possible en trois dimensions et de proposer des mots qui seront incorporés par un corps en scène et

⁶⁸¹ Daniel DANIS, *La Trilogie des flous* [comprenant *Mille Anonymes* et *Ayiti tè frajil ou L'île saline*], Paris, L'Arche, 2010.

proférés par une voix dans un espace. Danis propose ainsi une écriture qui échapperait à la surface du papier et offrirait un relief suffisant pour s'inscrire dans un espace et en faire advenir un. En outre, ayant lui-même une solide formation en arts visuels et s'intéressant clairement aux nouvelles technologies et à leur apport à la performance théâtrale, Danis appliquerait aussi un modèle multimédia à l'écriture dramatique pour inscrire son écriture non seulement dans une scène possible mais dans une scène nécessairement multidimensionnelle.

Mais on pourrait alors se demander ce qui différencie une écriture dramatique classique d'une « écriture en 3D » et si toute écriture dramatique ne propose pas de fait une spatialisation de la parole. Quand Danis propose une écriture en trois dimensions, il souligne sa volonté de faire sortir l'écriture dramatique d'une horizontalité présente dans une linéarité de l'écrit et dans la présentation d'êtres qui n'auraient qu'une facette, qu'un sens. Multiplier les dimensions dans l'écriture dramatique, c'est ouvrir le sens à la diffraction et des espaces dans la linéarité pour un indécidable qui provoque du mouvement dans la matière langagière. Pour cela, il préconise dans ses textes *Mille Anonymes* ou *La Trilogie des flous* une pratique récurrente des points de suspension comme trouées dans l'espace concret de la page et comme suspension au sens concret d'une hésitation dans l'espace. Il s'agit de créer une béance dans le texte qui aère l'énonciation pour permettre la rupture d'une évidence linéaire. Les mots eux-mêmes sont présentés en déséquilibre pour déstabiliser l'espace de la page en même temps que celui d'une scène possible. Dans ce cadre-là, on peut se demander comment se passe l'élaboration d'entités fictives et si elle a effectivement lieu.

Pour se poser cette question, nous étudierons *Je Ne*, le premier volet de *La Trilogie des Flous* qui a donné lieu à l'édition d'un texte imprimé alors qu'il était né dans l'expérience du plateau lors d'une performance qui était déjà accompagnée d'un texte distribué aux spectateurs de l'événement.

Je Ne, le premier volet de *La Trilogie des flous* a été présenté avec *Sommeil et Rouge* et *Reneiges* du 11 au 16 novembre 2008 à l'Usine C, à Montréal. Il s'agissait alors pour Daniel Danis d'une « 1^{ère} phase⁶⁸² » de travail sous la forme d'une « performance poétique⁶⁸³ ». Daniel Danis, se présentant comme « idéateur, concepteur, auteur⁶⁸⁴ » était « actant⁶⁸⁵ » de son propre spectacle et s'était entouré d'une danseuse, d'un cuisinier et de technologues. Lors de ces premières représentations, le texte des trois volets du spectacle était

⁶⁸² Daniel DANIS, *La Trilogie des flous*, livret distribué lors des premières représentations du 11 au 16 novembre 2008 à Montréal.

⁶⁸³ *Idem.*

⁶⁸⁴ *Idem.*

⁶⁸⁵ *Idem.*

distribué aux spectateurs à l'entrée dans la salle, ce qui permettait éventuellement de suivre le texte pendant la représentation, mais surtout de le relire après le spectacle. À la manière du livret d'opéra, appui pendant le spectacle et trace après le spectacle, ce texte prenait la forme d'un petit fascicule que l'on feuilletait en tournant les pages de bas en haut au contraire du mouvement habituel programmé par l'objet-livre. Il fallait comprendre qu'il y avait sous nos yeux un premier état du texte, en attente, comme accompagnant ce qui constituait réellement le spectacle : la performance des actants.

Or, en 2010, le texte de la *Trilogie des flous* est publié par l'Arche, l'éditeur français des autres textes dramatiques de Danis. Ce dernier a donc accepté de fixer un texte et de permettre sa diffusion hors du cadre des représentations orchestrées par lui. Il y a là, certes, un geste d'écriture fréquent dans le théâtre contemporain qui consiste en la publication d'un texte théâtral après sa représentation, mais ici, ce geste, devenu fréquent, est détourné dans la mesure où un texte existait déjà matériellement avant sa publication pour les spectateurs qui avaient vu la première expérimentation de cette trilogie.

Que se passe-t-il alors dans ce transfert du livret – attaché à des performances inscrites dans un temps et un lieu précis – à un texte publié par un éditeur de théâtre et donc destiné à être diffusé et rejoué? Il est clair que cette publication fait passer le spectacle de la *Trilogie des flous* d'une performance à un texte dramatique qui pourra entrer dans le mécanisme de la répétition et de la réappropriation par d'autres que Danis, qui justement constituait le point nodal de la performance, assurant tous les rôles dans la création du spectacle.

Que deviennent alors les actants du spectacle et au premier chef Danis duquel semblait naître le texte dans le cadre de ce que l'on pouvait appeler une présentation d'actions, opposée à toute volonté mimétique? Nous allons donc étudier la réécriture dramatique d'une scène concrète, celle d'une performance, vers des scènes possibles obtenues grâce à un remodelage de la matière dramatique et nous poser notamment la question de la métamorphose d'une énonciation pour actants en une possibilité de naissance d'entités fictives plus proches du personnage.

Les changements les plus significatifs dans le texte ont lieu dans les débuts de la pièce puisque c'est là que se met en place le dispositif. Alors que le spectateur de la performance entrait dans un espace mis en scène par Danis et habité par sa voix, il fallait que le lecteur puisse se figurer un espace. L'exposition ne pouvait donc plus être abrupte comme elle l'était dans le cadre d'une scène concrète de laquelle naissait la parole, mais c'est la parole qui devait faire advenir un espace-temps fictif à même d'accueillir des créatures dramatiques.

On peut donc voir ce changement de perspective à l'œuvre pour les trois premières sections de *Je Ne* dans les deux états du texte.

1
Je, est un aviateur.
Ne suis pas l'aviateur.

2
Je...ne...je ne, ne...je.
Saisir.....vite.

3
....urvole...frontières.....montagne...(Afga...et...Paki...)
Larguer bombe...repère des enne...
F-15...un tir anti-aé...
Cassure...l'aile en vol.

Éjecter...automa...
Crash de...vion.

Feuilles...carnet de vol...virevoltent

Parachute...difficilement
...s'ouvre enfin.
...mais, je.....et vrille...ciel...azur
descends trop vi...

Je.....entre ciel et...
vois...dense végéta...et ruine
ancienne.....de pierre
...entend du sol...voix d'un...fant. :
regardez, ...un...chutiste, un...chutiste!

Je...noir...endormi.....dur.....heurté.....
Crash...corps sur pierre lacérée, oreille l..pluie
Je...réveille...Suffoque...
...poitrine...tête renvers...ciel éclaté.
...ire mon masque
.....tourne sur...dos
souffrant...la déchirure.
...froid sur ma.....mide de sang.....veines...de neige.
.....bras maculé d'huile de moteur.
Je.....véhicule humain
pour aller et revenir?
Une pluie rabat la fumée de l'avion détruit.
*Dans l'enceinte d'un temple en ruine.*⁶⁸⁶

Dans ce premier état du texte, Danis insiste sur le processus créatif. Le paratexte met d'ailleurs en exergue le caractère inachevé, expérimental du texte. Nous l'avons vu avec l'expression déjà citée de « 1ère phase⁶⁸⁷ » inscrite sur la première page du livret. En outre,

⁶⁸⁶ Daniel DANIS, *La Trilogie des flous*, livret distribué lors des premières représentations du 11 au 16 novembre 2008 à Montréal.

⁶⁸⁷ *Idem.*

dans son auto-désignation, Danis, non seulement pointe son omniprésence dans le spectacle, mais décrit aussi un processus qui va de l'idée à l'écrit en passant par le dispositif scénique : « idéateur, concepteur, auteur⁶⁸⁸ ». Le titre, lui aussi, est d'emblée programmatique du caractère inchoatif du spectacle. Il affiche une première personne du singulier qui sert une fusion auteur/actant et montre cette identité polyphonique nécessairement entravée avec la présence de la négation « Ne ». L'énonciation se complique encore dès les premiers mots du texte qui semblent dissocier deux voix dans un même corps, justement celle d'un actant et celle d'un narrateur/auteur possible : « Je, est un aviateur./ Ne suis pas l'aviateur. » Puis la deuxième section vient répéter et amplifier le titre de sorte que c'est bien la thématique d'une connaissance de soi, d'une identité introuvable qui est proposée comme éclairage pour tout le texte. La troisième section met ensuite définitivement en place la modalité énonciative particulière de ce texte : la profération, l'accouchement verbal d'un texte-matière toujours en train de se remodeler, de se relancer. Danis réalise donc ici sa volonté de ne pas construire d'entités fictives, mais de simplement faire advenir une parole qui accompagne des actes en scène sur le mode de la présentation et non de la représentation. La parole ici est donc clairement assumée par l'auteur/actant Danis.

On peut maintenant voir ce qui se passe dans les métamorphoses que subit ce premier état du texte pour devenir le texte publié en observant à nouveau les trois premières sections :

⁶⁸⁸ *Idem.*

1
Je, est un aviateur.
Ne suis pas l'aviateur.

À l'hôpital militaire
poitrine recousue
les os ressoudés
quitter
sans un mot
que des larmes silencieuses.

2
Des mois auparavant
prise d'un pays
villes et forêts bombardées.

Frontière, montagne
Afghanis[tan], Pakis[tan]
Larguer bombe....repère ennemi.

L'Aigle F-15 [atteint d'un] tir anti-aérien
perd une aile en vol.

Éjecter.
Crash.

Feuilles...carnet de vol...virevoltent

Parachute...difficilement
...s'ouvre enfin.
...mais, je.....et vrille...ciel...azur
descends trop vite.

Je.....entre ciel et...
vois...dense végéta...
et ruine ancienne
[enceinte] de pierre.
...entends du sol
sous le feuillage de la forêt

-Regardez, ...un...chutiste, un...chutiste du ciel!

Dure tombée.

Je...noir...endormi.....dur.....heurté.....
Crash...corps sur pierre lacérée, oreille ...l..pluie
Je...réveille...suffoque...
...poitrine...tête renvers...ciel éclaté.
Retire mon masque
me retourne sur...dos
souffrant...la déchirure.
Chaude coulée de...sur ma peau
.... et frissons...humides de sangveines...de neige.

La pluie rabat la fumée de l'avion détruit

dans l'enceinte de la ruine.
Vois mon bras maculé d'huile à moteur.
Je [vit-il dans un] véhicule humain
pour aller et revenir?

3
Je...ne...je ne, ne...je.
...saisir...vite...noir...évanoui.⁶⁸⁹

On note ici plusieurs types de changements textuels qui vont de l'ajout à la suppression en passant par l'échange de répliques. Mais le phénomène le plus récurrent et cela, dans tout le texte, c'est la disparition de points de suspension remplacés par les mots en entier. Il s'agit donc pour cette édition imprimée de remplir quelques trouées du texte et donc, d'une certaine façon, de clarifier davantage les énoncés et la situation d'énonciation. Les premiers ajouts significatifs concernent le tout début du texte et sont conséquents car ils ouvrent sur un espace extérieur à la scène de la performance de novembre 2008. En effet, il s'agit ici de remplacer l'évidence d'une scène concrète par l'ouverture vers une scène possible au moyen d'une description plus claire d'un cadre spatio-temporel. Ainsi, l'actant Danis sorti de nulle part dans sa performance propose ici, en tant qu'auteur dramatique, l'ouverture vers un passé, avant le présent de l'énonciation et réintroduit donc une forme de causalité et de linéarité dans le texte :

À l'hôpital militaire
poitrine recousue
les os ressoudés
quitter
sans un mot
que des larmes silencieuses.

2
Des mois auparavant
prise d'un pays
villes et forêts bombardées.⁶⁹⁰

Ces deux passages ajoutés situent l'énonciation présente après un événement violent, une attaque militaire. Ils proposent un lieu et un passé pour le « je » qui prend alors une forme d'épaisseur qu'il n'avait pas dans la première version du texte. On voit ici qu'il s'agit d'inscrire le « je » dans une durée qui dépasse celle de la représentation et rend compte d'un avant-scène et d'un hors-scène imaginaires. Une géographie d'avant le présent est précisée avec les noms en entier « Afghanis[tan], Pakis[tan] » même si Danis laisse la possibilité de ne

⁶⁸⁹ Daniel DANIS, *La Trilogie des flous [comprenant Mille Anonymes et Ayiti tè frajil ou L'île saline]*, Paris, L'Arche, 2010, p. 13-14.

⁶⁹⁰ *Idem.*

pas prononcer la fin de ces mots. Le texte se structure autour d'un temps, d'un lieu et d'une action passée qui a des résultats sur un état présent de l'énonciateur ou de celui dont il parle.

Car ce qui n'est pas réglé dans ce texte publié et qui reste donc le noyau de cette dramaturgie c'est l'impossibilité de désigner l'origine énonciative des paroles prononcées et la reconfiguration perpétuelle de la situation d'énonciation. Ainsi, le dédoublement d'une première personne qui est actant et narrateur demeure dans cette deuxième version. On note la récurrence du pronom de première personne: « je [...] descends », « je [...] vois », « je [...] me retourne ». Mais on retrouve aussi l'utilisation du pronom « Je » comme nom propre s'accordant donc à la troisième personne : « Je est un aviateur », Je [vit-il dans un] véhicule humain/ pour aller et revenir? ».

De plus, il y a, dans le texte publié, une volonté d'actualiser. En effet, l'abondance d'infinitifs dans le premier état du texte rendait compte, par cette utilisation de la forme substantive du verbe et donc non-actualisée, d'un désir de ne pas inscrire les actions dans un temps et un lieu précis, mais d'insister seulement sur le caractère autotélique de toute action, sans référence à un contexte. Dans le texte publié, les verbes qui étaient à l'infinitif sont alors conjugués. C'est le présent de narration qui est utilisé, ce qui a aussi un sens fort puisqu'il s'agit de rendre compte d'un passé et de le réactualiser. Ainsi, à la place de « F-15 ...un tir anti-aé.../ Cassure...l'aile en vol », on peut lire « L'Aigle F-15 [atteint d'un] tir anti-aérien/ perd une aile en vol. ».

Finalement, ce souci d'actualisation et d'inscription dans un espace-temps met au monde ce qui n'était volontairement pas présent dans la performance scénique : un être fictif. En effet, par le cumul des fonctions qu'assumait Danis dans le spectacle, puisqu'il était seul en scène à contenir tous les corps et les voix de sa fiction théâtrale et donnait à voir une succession d'actes en scène en interaction avec des outils technologiques, aucun personnage ne pouvait et ne devait advenir. Danis n'en voulait pas, car il souhaitait uniquement se provoquer en tant qu'acteur, comme il le disait dans une conférence après la première du spectacle. Or, ce qui surgit dans le texte publié, c'est justement une ou plusieurs entités fictives offrant de nouvelles possibilités scéniques détachées de l'expérience de plateau des premières représentations. Ainsi « l'aviateur » mis en exergue pour être mieux mis en doute au début du texte demeure un fil conducteur fictif et apparaît dans une profondeur spatiotemporelle qu'il n'avait pas au moment de la création du texte. Danis a ici retravaillé son texte dans le sens d'une clarification de cet être fictif démultiplié. Par exemple, l'instabilité générique de cet être (homme ou femme) est, dans le texte publié, explicitée dans le cadre d'un processus de transformation qui est raconté :

7
Plusieurs après
ou minutes
ou heures
ou jours après
se lève Je
et sort de la chambre végétale.

Les villageois...joie
m'accueillir de leurs mains
en femme-je
avec un chant étrange de retrouvailles.
Je baigne d'une langue connue
Comme si...venue au monde là.
(...)
Rivière et boire.
L'eau étonnée observe l'aviateur
Devenu mystérieusement femme.⁶⁹¹

Ce n'était pas le cas dans le premier texte qui demeurait dans l'indécidable :

Les villageois...joie
Accueillir
...une femme Je
...de leurs mains
....un chant étrange de
...baigner d'une (langue connue)comme si.....née, là
Langue non langue....⁶⁹²

Ainsi, à partir d'une performance dont il était l'actant principal, Danis a reconstruit une fiction à même de pouvoir être publiée. Son « je » d'acteur-performeur en scène a dû se muer en une entité fictive qui puisse être réappropriée par d'autres acteurs, car, en rétablissant un cadre spatio-temporel dans son texte, en remplissant les vides provoqués par les points de suspension dans le premier état du texte, Danis propose un texte qui n'est pas seulement la trace d'une scène performative, mais bien un texte dramatique qui présente un personnage. En tout cas, ce changement de direction dans le travail de Danis (la mise en jeu de son moi en scène), qui a d'ailleurs débuté après l'écriture épique de *e [un roman-dit]* que nous avons étudiée, dit quelque chose de la volonté des auteurs dramatiques de se repositionner dans le champ théâtral, de faire entendre une voix personnelle qui est omniprésente dans leur processus d'écriture, mais peut disparaître dans la distribution de la parole des personnages.

⁶⁹¹ Daniel DANIS, *La Trilogie des flous* [comprenant *Mille Anonymes* et *Ayiti tè fragil ou L'île saline*], Paris, L'Arche, 2010, p.16.

⁶⁹² Daniel DANIS, *La Trilogie des flous*, livret distribué lors des premières représentations du 11 au 16 novembre 2008 à Montréal.

Ce que nous avons vu dans cette partie qui visait à entrer concrètement dans la genèse des œuvres pour y analyser les pratiques d'écriture du personnage, c'est que l'écriture dramatique québécoise contemporaine est fondée sur le dialogue permanent de l'auteur dramatique avec « ses autres ». L'institution théâtrale québécoise invite l'auteur dramatique à prendre la parole, à rendre son texte rapidement public, à faire entendre les voix de ses personnages par des acteurs au cours même du processus d'écriture. Cette socialité de l'auteur dramatique québécois crée une écriture profondément dialogique, accompagnée par des conseillers dramaturgiques, des *coaches* d'écriture, des metteurs en scène et des acteurs. Le personnage, encore considéré comme un élément clef de l'écriture dramatique, dans le contexte québécois d'une profonde surconscience linguistique et corporelle des auteurs, se modèle donc dans ce dialogue permanent entre l'auteur et ses altérités.

Les auteurs de notre corpus, cherchant sans cesse à échapper au réalisme psychologique qui est encore très présent dans le paysage théâtral d'Amérique du Nord, se fondent d'abord sur deux pôles d'écriture pour donner naissance à leurs personnages : la langue, une langue qui doit être singulière et force d'affirmation, et le corps, le corps réel de l'auteur comme fondement du corps fictif du personnage.

Autour du troisième pôle que nous avons nommé l'intertexte et qui désigne à la fois une intertextualité et un imaginaire collectif qui circule dans des œuvres, les auteurs creusent une nouvelle profondeur pour le personnage, qui n'est pas seulement psychologique, et cela grâce à une écriture qui fonctionne sur le mode du palimpseste, avec des strates successives de caractérisation du personnage, des résonances intertextuelles et la possibilité de conserver en filigrane des traces de la genèse de l'écriture.

Conscients que leur écriture n'est plus seulement une écriture solitaire, les auteurs incluent enfin le pôle de la scène – sous des formes variées – dans leur réflexion sur l'écriture des personnages. Ainsi Chaurette écrit encore dans la solitude, mais construit la théâtralité de ses personnages, leur présence possible en scène, au contact de Denis Marleau. Étienne Lepage, au plus près des metteurs en scène, cherche à créer des personnages les plus modelables possible. Enfin, Danis, pour lequel l'horizon scénique de la Colline a contribué à éclater le personnel dramatique de sa pièce *e [un roman-dit]*, désire désormais se provoquer en scène et devenir lui-même l'acteur de ses projets scéniques et multimédias, dans lesquels le personnage est repoussé à la marge.

Or, cette volonté de l'auteur de reprendre une place dans le processus théâtral, jusqu'à même être sur scène, comme c'est le cas de Danis, peut être définie comme une réelle tendance du théâtre québécois le plus récent qui privilégie le modèle de l'auteur-acteur,

capable de *performer* ses propres textes et de concevoir des autofictions théâtrales. Cet auteur-acteur peut même mettre en scène ses propres processus de création qui deviennent alors les sujets des pièces, dans un nouveau type de dramaturgie que l'on peut appeler une dramaturgie de la genèse et dans laquelle l'auteur-suprapersonnage raconte comment il a écrit le texte qu'il est en train de nous livrer.

Ainsi, la ventriloquie, la démultiplication de la voix de l'auteur, sa diffraction – autant de phénomènes que nous avons observés dans l'espace génétique des pièces – sont au centre des dernières créations des auteurs de notre corpus et de leurs contemporains. De l'auteur-ventriloque qui construit des personnages avatars de lui-même à l'auteur-acteur qui se met en scène comme personnage principal de la fiction théâtrale, la scène québécoise s'ouvre de plus en plus à des dramaturgies qui font entendre les voix singulières des auteurs à travers un filtre de personnage de plus en plus mince, des voix diffractées issues de l'atelier d'écriture.

TROISIEME PARTIE

LA CONFUSION DES VOIX : L'AUTEUR-PERSONNAGE DANS TOUS SES ETATS, DE L'ATELIER A LA SCENE

Si un personnage est vivant, alors il doit être dans une grande confusion identitaire, comme nous [auteurs], attraper au vol et reproduire des phrases qui ne lui appartiennent pas, qu'il revendique ou à l'inverse ne pense pas, faire vivre en lui les autres, se rêver d'un sexe différent, renaître par des scénarios imaginaires.⁶⁹³

Si beaucoup de critiques ont constaté que le théâtre québécois était passé d'une parole collective à une parole intime, individuelle, dans les années 1980, une parole qui s'était accompagnée d'une forte autoréflexivité des pièces, cette autoreprésentation des auteurs semble avoir passé un nouveau cap ces dernières années :

Au cours des trente dernières années, le projet collectif et politique a cédé la place, dans notre dramaturgie, à de multiples voix individuelles. Chacune de ces voix donne à chacun de ces auteurs droit de cité en tant qu'individu. Voilà, il me semble, le principal outil d'un tel théâtre post-dramatique, post-événementiel : la parole individualisée, sincère et vraie, bien que jouée et miroitée. Disons parole assumée plus que jouée, puisque parole de soi que l'auteur adresse, en confidence et avec l'aide d'interprètes, directement au public. Quelle est cette parole? Qu'a-t-on à dire dans ce théâtre auto-biographique ? Simplement: j'existe, me voici.⁶⁹⁴

Il s'agit désormais pour les auteurs dramatiques de s'inventer une place au sein même de leur œuvre pour affirmer leur existence par le biais d'une voix personnelle, directe, parfois même adressée au public et qui les fait sortir du non-lieu dans lequel ils se trouvaient jusqu'alors. Ils exploitent donc toutes les voix possibles de la fiction : celle du personnage autoréflexif, celle de l'autofiction jusqu'à la mise en scène de leur voix personnelle.

Dominique Maingueneau dans son ouvrage *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation* a défini la situation particulière de l'écrivain dans la société, grâce au concept de « paratopie », qui s'applique très bien à cette place marginale qu'occupe l'auteur dramatique, à la fois dans le processus théâtral (même si Maingueneau ne parle pas spécifiquement de cela) et dans la société de manière générale. Pour Maingueneau, tout écrivain, parce qu'il énonce un discours, se trouve projeté dans un non-lieu puisqu'il s'exclut à la fois de la société dans laquelle il énonce ce discours et de son œuvre même dans laquelle il ne prend pas position en son nom propre. Il est alors définitivement en marge de la société et c'est pour cela que la figure de l'auteur est depuis toujours associée à des personnages

⁶⁹³ Entretien réalisé par Pauline Picot avec Bernard Souviraa sur *Chambre des immobiles*, 20 novembre 2013.

⁶⁹⁴ Louis-Patrick LEROUX, « Théâtre autobiographique : quelques notions », *Jeu*, n° 111, 2004, p. 85.

marginaux « bohémiens, juifs, femmes, clowns, aventuriers, Indiens d'Amérique..., selon les circonstances⁶⁹⁵ » :

La paratopie n'est telle qu'intégrée à un processus créateur. L'écrivain est quelqu'un qui *n'a pas lieu d'être* (aux deux sens de la locution) et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même. Ce n'est pas une sorte de centaure qui aurait une part de lieu plongée dans la pesanteur sociale et l'autre, la plus noble, tournée vers les étoiles, mais quelqu'un dont l'énonciation se constitue à travers l'impossibilité même de s'assigner une véritable place, qui nourrit sa création du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance au champ littéraire et à la société.⁶⁹⁶

Or, les auteurs dramatiques québécois, pour retrouver un « lieu d'être », jouent de plus en plus avec leur moi comme matériau dramaturgique autour de formes qui oscillent entre autoreprésentation et autofiction et qui mettent en scène le rapport si complexe qu'ils entretiennent avec leur propre voix dans l'espace de la genèse que nous avons pu pénétrer. L'auteur, au-delà de l'œuvre qu'il présente, se crée alors sous nos yeux, de la même manière qu'il crée ses personnages, en orchestrant ses différentes voix, en dessinant ses différents visages :

Autoportrait, autoreprésentation « en autre », autofiction : la complexité de ces notions s'éprouve dans la diversité des approches. Ce que révèlent pourtant ces jeux avec le « je » est l'importance, aujourd'hui plus que jamais, de l'apparence et de l'apparaître. L'artiste qui joue avec sa propre image questionne rarement son identité, ne procédant qu'exceptionnellement à une introspection. En revanche, il s'utilise comme un matériau, se soumet à une transformation, devient le support d'un autre de chair ou de peinture, quand il n'incarne pas l'œuvre d'un prédécesseur. Narcissisme déguisé ? « Moi » éclaté ? Simulacre ? Les démarches actuelles ont le mérite de susciter l'interrogation quant à la figure de l'artiste qui, comme on sait, relève simultanément de la réalité sociale, de la réception critique et, aujourd'hui plus que jamais, de l'autopoïétique.⁶⁹⁷

L'auteur se métamorphose pour survivre et demeurer hors de son atelier la créature monstrueuse qu'il est dans l'espace de son atelier : un être aux multiples identités. Or cette monstruosité est, selon Yves Jubinville, la marque de survie de l'auteur dans un monde théâtral qui l'a parfois déclaré mort :

Suivant la piste de Lehmann, qui ne dessine pas toujours une ligne droite (c'est toute l'ambiguïté du préfixe *post* [dans postdramatique]), nous partons donc de l'hypothèse que l'auteur dramatique n'est pas mort... bien qu'on ait maintes fois rédigé sa notice nécrologique. Deux images viennent immédiatement à l'esprit pour traduire cette idée : celle de l'Hydre à sept têtes de la mythologie ancienne évoquant les identités multiples de l'auteur et celle du mutant, qui a été réactualisée

⁶⁹⁵ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 77.

⁶⁹⁶ *Ibid.*, p. 85.

⁶⁹⁷ Nathalie PUGNET (dir.), *Les doubles je[ux] de l'artiste*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2012, p. 15.

par le cinéma américain récent (*The Terminator*), et dont l'enveloppe charnelle se régénère aussitôt qu'elle subit l'assaut de l'ennemi... Aussi bien dire que l'auteur serait devenu un monstre.⁶⁹⁸

Au-delà des différences de parcours, de formations, de générations de nos auteurs, nous avons pu constater cette monstruosité à l'oeuvre dans la façon dont l'écriture théâtrale les dépiece au cours du processus de création d'une oeuvre et en particulier de ses personnages. Nos auteurs se présentent tous comme des ventriloques qui doivent manipuler des poupées à même d'intégrer leur propre voix. En outre, l'écriture théâtrale les démultiplie au point qu'ils se retrouvent alors diffractés, et éclatés « en mille morceaux ». Or ces motifs de la ventriloquie et de l'éclatement, du morcellement de l'auteur en de multiples voix, sont au centre des dernières créations des auteurs de notre corpus et de leurs contemporains qui reconfigurent la place de l'auteur dans l'acte théâtral, d'une autoréflexivité assumée, qui va jusqu'à transférer l'espace de la genèse des pièces sur la scène, à une parole personnelle au sein de collectifs d'écriture où c'est l'auteur comme personnage public qui prime.

Dans cette partie, nous dresserons un panorama autour des pratiques de trois familles d'auteurs présentes dans le champ théâtral québécois des années 2000. Tout d'abord les auteurs dramatiques (Larry Tremblay, Carole Fréchette, Daniel Danis) qui vont mettre en scène dans leurs textes leur geste créateur pour y inscrire leur moi écrivant, puis les auteurs-performeurs (Marie Brassard, Wajdi Mouawad, Mani Soleymanlou) qui jouent avec leur moi intime sur scène autour de la forme de l'autofiction, et enfin les « auteurs à tout faire », auteurs émergents de la toute jeune génération (les auteurs du Jamais Lu : Sarah Berthiaume, Sébastien David, Dany Boudreault, Marc-Antoine Cyr *etc...*) qui veulent à la fois faire entendre des voix fictives et leur voix personnelle dans le cadre de performances verbales et de textes qui mettent à jour les sources de leur écriture.

Or, ces trois familles d'auteurs partagent des pratiques communes de « l'auteur-personnage ». Nous avons choisi d'étudier trois pratiques : la ventriloquie ou la rhapsodie assumée (les auteurs présentent les personnages comme des émanations de leur voix), la mise en scène du geste créateur ou dramaturgie de la genèse (les auteurs mettent en scène leur moi écrivant dans des oeuvres autoréflexives et métathéâtrales) et l'affirmation de l'auteur-personnage public (les auteurs parlent en leur nom dans des performances verbales et des blogs qui exposent la fabrique des voix de la fiction).

⁶⁹⁸ Yves JUBINVILLE, « Portrait de l'auteur dramatique en mutant », *Voix et images*, volume 34, numéro 3 (102), printemps-été 2009, p. 68.

I VENTRILOQUES EN TEXTE ET EN SCÈNE : LA RHAPSODIE ASSUMÉE

1. Larry Tremblay et ses poupées : le modèle dramaturgique de la ventriloquie

À la figure très classique du créateur comme père géniteur des créatures de la fiction, les auteurs dramatiques québécois de notre corpus substituent celle du ventriloque avec ses enfants-poupées. D'ailleurs Normand Chaurette récuse toute idée d'« œuvre comme progéniture [...] image de la génétique textuelle, « paternité » ou « maternité » de l'œuvre, métaphore [qui l'] horripile⁶⁹⁹ ». En revanche, le personnage de l'enfant – et en particulier de l'enfant mort ou mourant – est omniprésent parce qu'il illustre justement, si l'on suit les analyses de Véronique Perruchon dans sa préface à l'ouvrage *L'Enfant qui meurt, Motif avec variations*, les possibles de l'écriture :

Enfant réel ou enfant imaginaire ? La question ne concerne pas tant la fiction scénique qui par convention emploie des substituts de bébés, que la fiction textuelle. L'enfant est-il réel, fait-il partie de la société fictive des personnages de la pièce ou est-il le fruit de l'imagination ? Entre fiction théâtrale et rêve éveillé, l'enfant incarne la projection des imaginaires. Un enfant qui vit et meurt selon le degré de créativité des personnages qui peuplent son théâtre permet de créer du réel par l'imagination. [...] Mais au-delà de la fiction, ce qui nous intéresse est l'imbrication du processus dans l'écriture. L'enfant n'est pas seulement le fruit de l'imaginaire des protagonistes, il est le fruit du processus dramatique.⁷⁰⁰

Le personnage de l'enfant est un personnage omniprésent dans la dramaturgie québécoise et en particulier chez Normand Chaurette, Larry Tremblay et Daniel Danis. « Brill[ant] par son absence⁷⁰¹ », pour reprendre une formule de Christian Saint-Pierre, dans les pièces de Chaurette où l'enfant est toujours l'absent, le disparu obsédant pour les autres personnages, il est présent dans toutes les pièces de Daniel Danis. C'est le cas dans *Terre Océane*, par exemple, qui sert de point d'appui à Véronique Perruchon pour montrer à quel point la représentation de la mort de l'enfant met explicitement en jeu le pouvoir de l'auteur dans sa fiction et en particulier la mise à jour de la fabrique de l'illusion :

Certaines pièces jouent sur l'incertitude de la mort de l'enfant, comme si personne ne prenait vraiment en charge cette mort. Une incertitude partagée par l'auteur et

⁶⁹⁹ Christian SAINT-PIERRE, « Briller par son absence. La figure de l'enfant dans le théâtre de Normand Chaurette », *Jeu*, n°142, 2012, p. 62-67.

⁷⁰⁰ Véronique PERRUCHON, « Préface : propos sur une mort dramaturgique », in BANU, Georges (dir.), *L'Enfant qui meurt, Motif avec variations*, Montpellier, éditions L'Entretemps, coll. Champ Théâtral, 2010, p. 29.

⁷⁰¹ Christian SAINT-PIERRE, « Briller par son absence. La figure de l'enfant dans le théâtre de Normand Chaurette », *Jeu*, n°142, 2012, p. 62-67.

les personnages tout aussi bien que par le lecteur. Dans certains cas, il semblerait bien que l'auteur ait du mal à assumer la mort programmée. Au moment fatidique, il peut se défiler, laissant une ellipse pudique afin de dire sans dire. (ex. *Terre Océane*, un blanc) [...] L'implication de l'auteur se rompt souvent par une prise de distance, comme s'il était impossible d'aller au bout de l'acte même dans l'écriture. La tension dramatique extrême se voit sabordée par le principe de réalité qui nous ramène à la fabrique du théâtre. L'illusion théâtrale est en soi impossible à tenir dans le cas de l'infanticide et l'auteur se manifeste comme artisan des mots et des gestes en glissant de lui-même de la face montrée à la face cachée. [...] La question du désengagement auctorial apparent conforte l'idée que l'autorité scripturale préside à la décision de vie et de mort de l'enfant. Comme de tout personnage certes, mais dans le cas de l'enfant, le lien de subordination et sa vulnérabilité renforcent l'enjeu. Malléable à souhait, son statut est propice à un jeu où la fiction et l'écriture sont complices. On peut ainsi remarquer que sa mort est d'autant plus assumée qu'il est passé du statut d'enfant à celui de poupée.⁷⁰²

D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si les deux créations les plus récentes de Tremblay et Danis sont intitulées pour l'une, *L'Enfant-matière*⁷⁰³, et pour l'autre, *L'Enfant lunaire*⁷⁰⁴ (spectacle sur lequel nous reviendrons), comme si tous deux affichaient dans les titres de leurs textes leurs pratiques d'écriture en construisant en même temps leurs figures d'auteurs. En effet, Larry Tremblay, comme nous l'avons vu, se réclame d'une « imagination matérielle » (définie par Bachelard) au fondement d'une écriture profondément physique, tandis que Daniel Danis définit depuis toujours son écriture comme « rêvique » dans la mesure où elle prend appui sur le compte-rendu de ses visions nocturnes (le personnage principal de *L'Enfant lunaire* se nomme d'ailleurs Nocturne).

Dans sa pièce, Larry Tremblay présente un enfant dont on ne sait s'il a été trouvé, volé ou acheté et qui est élevé dans un univers entièrement contrôlé par un homme qui veut le rendre parfait et le coupe de tout lien avec le monde extérieur. Cet homme lui apprend à parler et lui enseigne le monde seulement à travers des images vidéo. Si cette pièce porte à l'origine sur l'enfant comme objet de consommation, elle met aussi en scène le duo obsessionnel chez Larry Tremblay du créateur et de sa créature, ici dans un huis-clos qui interroge la façon dont l'auteur donne vie à ses personnages, êtres créés de toutes pièces, sans lien avec le monde extérieur et soumis aux désirs sadiques de l'auteur dramatique anatomiste.

Cette dernière pièce est d'ailleurs à mettre en lien avec le motif de la ventriloquie envahissant dans la dramaturgie de Tremblay comme dans ses pratiques d'écriture, puisque « l'enfant matière » est un enfant poupée seulement capable de répéter les mots de celui qui le séquestre. D'ailleurs, la représentation de l'enfant au théâtre passe souvent par l'utilisation

⁷⁰² Véronique PERRUCHON, *op.cit.*, p. 35-38.

⁷⁰³ Larry TREMBLAY, *L'Enfant matière*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2012.

⁷⁰⁴ Daniel DANIS *La Scaphandrière*, suivi de *L'Enfant lunaire*, Paris, L'Arche, 2011.

concrète de poupées, de mannequins qui rendent compte de sa vulnérabilité par rapport aux autres personnages :

Ce personnage qui peine à éclore, manipulé par les protagonistes qui tient littéralement les ficelles dramaturgiques, est souvent incarné par une poupée considérée comme réelle à un moment ou à un autre par certains des protagonistes qui se « rangent de son côté ».⁷⁰⁵

Le Ventriloque de Tremblay, pièce bien antérieure à *L'Enfant matière*, propose déjà un véritable modèle d'écriture des personnages – que nous avons vu à l'œuvre dans les dossiers génétiques des pièces de Tremblay – autour des figures fondatrices que sont le ventriloque et la poupée, présents uniquement dans la scène d'exposition, tels les proto-personnages du reste de la fiction dramatique dont la relation sadomasochiste met en scène le rapport de l'auteur Tremblay aux figures qu'il crée.

Dans la première scène du *Ventriloque* en effet, Larry Tremblay construit un dispositif assez proche d'un dispositif d'un théâtre de marionnettes ou d'objets puisqu'il nous fait entrer dans un premier niveau de réalité par un « lever de rideau⁷⁰⁶ » (terme qui désigne une petite pièce donnée avant le spectacle principal) dans la didascalie initiale qui ouvre sur une scène entre un ventriloque et une poupée. Cette première réalité-cadre qui nous est présentée va ouvrir sur une seconde réalité (un deuxième lever de rideau intervient quelques pages plus tard) qui présente les véritables personnages de la fiction, Gaby et le Docteur Limestone.

Avant ça, on peut noter que dans la liste des personnages, comme souvent chez Tremblay, se cachent déjà les illusions et le programme déceptif du personnel dramatique. Dans cette liste de personnages, on voit d'emblée que le rapport corps/voix est problématique. Il y a en effet un doute sur le nombre de corps et de voix en scène, puisque Tremblay nous dit qu'« un seul acteur joue les rôles du ventriloque et du Docteur Limestone⁷⁰⁷ ». Or ce personnage double est en fait triple puisque ce ventriloque qui n'a d'ailleurs pour nom que sa fonction – ce qui sous-entend déjà une perte d'identité – désigne un être dédoublé qui devra transférer sa voix dans un autre corps, inanimé, la poupée, qui apparaîtra dans la première scène de la pièce. Dans la liste des personnages, on a ensuite une liste de noms hétéroclites.

Hortense, Léa, Étienne, Docteur Mortimer, Balzac et Talihuana sont des personnages dont on n'entend que la voix. Toutefois, ils peuvent être incarnés selon les besoins de la mise en scène.⁷⁰⁸

⁷⁰⁵ Véronique PERRUCHON, *op.cit.*, p. 30.

⁷⁰⁶ Larry TREMBLAY, *Le Ventriloque, op.cit.*, p. 5.

⁷⁰⁷ *Idem.*

⁷⁰⁸ *Idem.*

Ces personnages sont autant de voix sans corps, puisque là encore Larry Tremblay nous donne une indication qui va dans le sens d'un dispositif marionnettique, ce « sont des personnages dont on n'entend que la voix⁷⁰⁹ ». Larry Tremblay fait donc se côtoyer, dans cette liste, des personnages démultipliés et des personnages-surfaces et opère une hiérarchie de son personnel dramatique par le degré de consistance physique. Il programme ainsi des corporalités diverses pour chaque personnage et pose d'emblée l'incarnation d'un personnage par un seul acteur comme problématique.

L'auteur propose ensuite une première scène proche de l'univers du cabaret, une première réalité dont on dit déjà l'illusion et la coupure avec le réel, un univers spécifiquement théâtral :

Lever de rideau
Un ventriloque manipule une poupée représentant une jeune fille
Ventriloque : Bonjour
Poupée : Bonjour
Ventriloque : As-tu quelque chose à me raconter ?
Poupée : C'était ma fête⁷¹⁰

S'ensuit alors un dialogue très artificiel entre deux personnages qui ont un degré d'existence soumis à caution puisqu'on a un « ventriloque [qui] manipule une poupée représentant une jeune fille⁷¹¹ ». Il y a donc d'emblée un emboîtement trouble d'identités. Or ce faux dialogue permet une première construction du récit qui va ensuite être développé et joué par les véritables personnages de la fable dans la deuxième scène: Gaby et le Docteur Limestone.

La poupée, d'une certaine façon, est un « proto-personnage » puisqu'elle annonce le personnage de Gaby qui apparaîtra après le deuxième lever de rideau pour jouer la scène d'anniversaire que la poupée décrit ici. La poupée ne serait qu'une prothèse, une excroissance du ventriloque et un proto-personnage préparant celui de Gaby. Cette première scène met parfaitement en scène la genèse de la pièce que nous avons analysée et qui s'est d'abord construite sur des scénarios physiques entre deux entités proches de marionnettes.

Ensuite, le récit de la poupée qui raconte comment elle a ouvert son cadeau d'anniversaire, à savoir douze boîtes vides les unes dans les autres (ce qui programme la structure dramatique de la pièce qui inscrira le personnage de Gaby dans douze emboîtements fictionnels alors que Gaby elle-même raconte qu'elle a écrit douze livres), se cristallise sur le corps de cette poupée comme réceptacle de sentiments sous la forme d'une suite de sensations

⁷⁰⁹ *Idem.*

⁷¹⁰ *Idem.*

⁷¹¹ *Idem.*

physiques : « J'ai eu une contraction au cœur », « J'ai fait de la fumée avec mes oreilles », « Je me suis mise à saigner »⁷¹². C'est là que l'on retrouve la théorie de jeu et d'écriture dramatique que Larry Tremblay nomme « l'anatomie ludique » et qui consiste à penser qu'un personnage est joué avec une partie du corps de l'acteur et, d'une façon similaire, que chaque personnage provient d'un lieu singulier du corps de l'auteur dramatique. Le récit de la poupée se construit sur un comique de répétition qui ici est plutôt le développement d'un vide tragique.

Ce modèle d'équilibre/déséquilibre entre du plein et du vide concrétisé dans le motif des boîtes vides est sans cesse déployé dans la pièce autour des modèles du ventriloque et de la poupée, entités symboliques du vide et du plein : la poupée est une coquille vide remplie par la voix du ventriloque qui laisse alors son propre corps comme coquille. Et ce modèle de la ventriloquie continue d'être décliné dans d'autres œuvres dramatiques de Tremblay tel un récit des origines de l'écriture chez l'auteur.

D'ailleurs au-delà du questionnement sur le rapport corps-voix qui est essentiel pour Tremblay, en particulier dans la genèse de ses pièces, il y a une dimension critique dans ce travail dramaturgique de la ventriloquie qui questionne la véritable possibilité pour un dramaturge d'aujourd'hui d'avoir une voix qui lui appartienne vraiment alors qu'il est dépossédé de sa propre parole par les *mass medias*. C'est ce que Larry Tremblay explique lui-même en entrevue:

Cela pose aussi la question du sujet en nous : comment notre « je » est constitué ? Souvent, je me surprends à entendre des pensées en moi qui ne sont pas les miennes. Et je me dis « Merde, je suis possédé. Merde, on me manipule. Merde, je suis une poubelle. Merde, je suis un entropète. Merde, on vient d'entrer chez moi ». Et je crois que chacun, chacune, devrait se poser cette question parce qu'on est tous victimes de voleurs, d'usurpateurs, de logeurs, de locataires non voulus. C'est ce que j'essaie d'installer dans mes pièces pour montrer qu'on n'est pas toujours tout seul chez soi, dans son propre corps. Avec ce phénomène de télévision, de films, de *mass media*, on est extrêmement manipulé. [...] Alors qu'il y a énormément de gens qui parlent à travers nous, comme dans la ventriloquie. On est presque tous pris dans cette ventriloquie des médias, on est parlés et les moments où je pense que je parle vraiment à partir de moi sont plutôt rares. Une grande partie de ce que je dis est manipulée. Je pense que tout le monde est comme ça. Il faut être vigilant pour savoir quand est-ce que c'est moi qui parle en moi et non pas d'autres.⁷¹³

Cette expérience d'une ventriloquie subie que Tremblay expérimente concrètement dans le cadre de l'écriture dramatique, comme nous avons pu le voir dans les dossiers

⁷¹² Larry TREMBLAY, *op.cit.*, p.7.

⁷¹³ Pauline BOUCHET, « Une Leçon d'anatomie », *Agôn* [En ligne], Entretiens et documents, <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=867>, consulté le 2 février 2014.

génétiques de ses pièces, devient un motif récurrent de ses pièces, motif qui lui permet justement de constituer sa voix singulière, de s'autoreprésenter comme le dramaturge-ventriloque ayant vaincu ses propres voix intérieures.

Cette peur d'être plusieurs qu'exprime ici Tremblay et qui est évidente lorsque l'on entre dans les dossiers génétiques des pièces de nos auteurs, donne aussi lieu à une invasion sur les scènes québécoises de solos où c'est l'auteur devenu acteur de sa propre parole qui embrasse la multiplicité des voix qu'il a créées et qui incarne alors sur scène, par le biais de son corps unique, une forme d'utopie de la voix de l'écriture enfin réunifiée, malgré la mise en scène d'une multiplicité de moi, que les nouvelles technologies permettent de concrétiser, de spatialiser sur le plateau, comme dans les solos de Marie Brassard.

2. Autofictions et ventriloquies scéniques dans les solos de Marie Brassard

2.1 *Héritages et modèles de l'auteur-acteur*

Ce n'est pas un hasard si le paysage théâtral québécois présente beaucoup de solos. Cette abondance découle du rapport particulier que le théâtre québécois entretient avec le monologue et que nous avons analysé dans le cadre de notre première partie. Mais cette forme est aussi issue d'une figure particulière de l'auteur, figure très répandue dans le milieu théâtral québécois : l'auteur-acteur, l'auteur-performeur.

Dans notre corpus restreint à des écritures dramatiques qui ne sont pourtant pas des écritures scéniques ou de plateau, le profil de l'auteur-acteur est très présent. C'est le cas de Larry Tremblay, de François Godin ou encore de Daniel Danis. Cette omniprésence d'auteurs-acteurs dans le champ théâtral québécois provient en réalité d'un héritage de la période foisonnante de la création collective dans les années soixante-dix qui, justement, a repoussé à la marge la fonction même d'auteur dramatique pour lui substituer celle d'acteur-créateur, capable d'embrasser toutes les fonctions du processus théâtral.

Or, à la suite de la désillusion qui toucha les créateurs au début des années 1980 et vit se briser certaines utopies de la création collective et apparaître le repli sur les individualités, ceux qui avaient participé à cette vague de créations collectives sont devenus progressivement des auteurs dramatiques, auteurs aujourd'hui reconnus et publiés comme Alexis Martin ou encore Carole Fréchette.

Ces auteurs issus de la création collective, au plus près du plateau, restent donc profondément marqués par cette période qui teinte leur écriture d'un horizon scénique très prégnant, ce qui les éloigne aussi du milieu littéraire (contrairement à des auteurs comme

Michel-Marc Bouchard ou Normand Chaurette, encore très marqués par leurs formations littéraires), comme l'explique Yves Jubinville :

Le phénomène atteint des proportions considérables, ce qui n'infère pas pour autant une parenté de style, voire une conscience, de la part des auteurs-acteurs, de former une communauté distincte au sein de la confrérie dramatique québécoise. Il n'empêche que la conception de l'auteur qui se dégage de cette expérience en est une où le sujet semble moduler son désir de singularité, propre à l'écriture, à partir d'une connaissance plus sûre et plus immédiate des interactions auxquelles préside la scène et du potentiel créatif qu'elle recèle. Dans cette perspective, l'écriture théâtrale ne saurait être envisagée comme un espace séparé (autonome) de celui de son expression publique. On y verra l'une des causes, sinon un facteur déterminant, pouvant expliquer le fossé qui s'est creusé, au fil des ans, entre l'activité des auteurs de théâtre et la vie (l'institution) littéraire.⁷¹⁴

Ils écrivent pour des scènes, pour des corps, comme nous avons pu le voir dans la fabrique de leurs textes. Et ceux qui sont restés les plus fidèles aux idéaux de la création collective sont ceux qui sont désignés comme des écrivains scéniques et qui, en réalité, proposent des formes scéniques fondées sur les mêmes principes que les modèles dramaturgiques et génétiques que nous avons mis à jour, en particulier celui de la ventriloquie qu'exploite l'auteur-acteur Larry Tremblay.

Ce modèle de la ventriloquie et de la polyphonie est d'ailleurs aussi l'héritage d'un des premiers écrivains scéniques québécois, Robert Lepage, qui, dans ses solos, a exploité toutes les potentialités du moi de l'auteur-acteur-personnage. Offrant sans cesse en scène un rapport singulier du moi démultiplié du créateur au reste du monde, il a permis de questionner plus avant les problématiques identitaires, notamment en leur donnant des formes particulièrement spectaculaires. Le créateur offrait alors une identité performative et le sujet de la pièce devenait cette autopoïèse du moi (réel ou fictif) de Robert Lepage au contact des personnages qui le traversaient et constituaient autant de devenir possibles pour lui, comme l'analyse Edwige Perrot :

Les solos de Lepage ont la particularité d'offrir le reflet d'une identité qui se construit - par opposition à une identité qui ne serait que le fruit immuable d'un destin déterminé. Or, cette conception de l'identité selon laquelle le devenir du Sujet lui appartient, qu'il est le fruit de ses actes et n'obéit pas uniquement aux normes et conventions sociales de sa culture, Judith Butler la qualifie « d'identité performative ». Et c'est bien dans cette pensée de l'identité que Lepage s'inscrit. Chez Lepage, la construction identitaire se joue dans la quête d'authenticité et la découverte de soi dont les personnages sont les protagonistes. [...] C'est dans les

⁷¹⁴ Yves JUBINVILLE, « Portrait de l'auteur dramatique en mutant », *Voix et images*, volume 34, numéro 3 (102), printemps-été 2009, p. 67-78
<http://www.erudit.org/revue/vi/2009/v34/n3/037665ar.html?vue=integral>, consulté le 9 janvier 2014.

procédés de représentation qu'il affectionne tout particulièrement que l'on peut voir se dessiner deux des aspects fondamentaux de l'identité en construction : l'ouverture à une multiplicité de devenirs possibles et le processus de transformation que ces devenirs impliquent. [...] Il est intéressant de noter qu'au sein même de ces personnages, une dualité subsiste toujours. Tant les effets de miroir que l'idée du double, qu'il soit ombre ou reflet, sont récurrents chez Lepage et se retrouvent à la fois sur le plan dramatique et sur le plan scénique. [...] Lepage montre que, dans la multiplication des personnages ou l'évocation de multiples visages, c'est aussi la fragmentation d'un moi qui s'opère comme s'il était donné à voir sous ses différentes facettes.⁷¹⁵

Or, Marie Brassard est sans doute l'artiste qui poursuit le plus ce type de travail autour de l'identité performative de l'auteur sur scène. Elle a commencé par participer comme actrice aux grandes créations collectives orchestrées par Robert Lepage, comme *La Trilogie des dragons*. Puis, s'émancipant du collectif, elle a présenté son premier solo, *Jimmy, créature de rêve* en 2001 au Festival TransAmériques. Ce premier solo raconte comment un personnage peut naître du rêve d'un autre, puisque, dans son spectacle, un coiffeur homosexuel naît de l'esprit d'un général américain homophobe. Ce spectacle, s'il n'était pas clairement centré sur le « je » de l'actrice Marie Brassard, posait cependant les jalons de ses prochains solos : le rapport à la créature, celle qui peut naître des rêves, de l'imaginaire d'un autre, le rapport à l'aliénation (un autre peut vivre en soi) qui illustre la création artistique et la ventriloquie comme dispositif sonore essentiel.

En effet, dès ce premier spectacle, Marie Brassard est équipée d'un micro qui peut moduler, transformer, texturer sa voix de sorte que son corps unique donne lieu à une multiplicité de voix : « Le spectacle en solo n'est-il pas le lieu par excellence pour comprendre jusqu'à quel point un « corps parlant » peut se soustraire à l'univocité monologique?⁷¹⁶ ».

Car ce que Marie Brassard explore par la suite dans ses solos, c'est la manière dont son omniprésence dans le processus théâtral peut questionner aussi les autres qui sont en elle au cours de la création d'une fiction. Son identité en scène est alors toujours soumise à caution et elle est toujours, en même temps, une auteure qui invente la fiction, une actrice qui la joue et un personnage-figure qui se métamorphose au gré de l'utilisation de dispositifs sonores et visuels qui la transforment en une présence démultipliée :

Dès lors qu'un créateur en solo comme Marie Brassard assume solidairement les fonctions d'auteur-acteur-agenceur scénique (AAA), la question se pose quant à la

⁷¹⁵ Edwige PERROT, « L'identité autrement dans les solos de Robert Lepage », *Jeu*, n°127, 2008, p. 129-134, <http://www.revuejeu.org/dossiers/robert-lepage/l-identite-autrement-dans-les-solos-de-robert-lepage>, consulté le 9 janvier 2014.

⁷¹⁶ Gilbert DAVID, « Monodrame et performance autofictionnelle dans les solos de Marie Brassard », *L'Annuaire théâtral*, n°47, 2010, p. 103.

nature de son investissement en tant que sujet : d'une part, sous l'angle performanciel – par exemple, ce qui fait qu'il serait et ne serait pas un «personnage/figure» ou en quoi il serait ou non un «corps fictif»; d'autre part, dans une perspective performative, dans la mesure où, pour s'adresser directement au public, pour le prendre à témoin voire pour l'interpeller en tant que présence réelle, il ne saurait que dévoiler son altérité constitutive.⁷¹⁷

Par ailleurs, Marie Brassard propose deux types de solos qui entretiennent un rapport différent à la ventriloquie, comme le propose Gilbert David : d'une part, les spectacles «où elle a un partenaire en chair et en os dont les interventions prennent en charge les êtres masculins de la fiction, mais où le point de vue reste cependant celui de la narratrice et conceptrice qu'est Marie Brassard⁷¹⁸ » comme *La Noirceur* que nous allons analyser dans un premier temps, et d'autre part, les spectacles où Marie Brassard « assume toutes les figures de la fiction par le biais d'un processeur qui lui permet d'attribuer une voix distincte à chacune d'elles ⁷¹⁹ » comme *Jimmy, créature de rêve* ou *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, que nous étudierons dans un second temps.

Dans les deux cas cependant, c'est bien elle qui orchestre les éléments du spectacle autour de son omniprésence et qui apparaît comme la source principale des voix, comme la distributrice de la parole, cette voix narrative qui est si souvent le point de départ de l'écriture théâtrale avant la naissance du dialogue :

Ainsi, Marie Brassard ne masque aucunement son rôle d'émettrice omnipotente : c'est en tant que créatrice démiurgique qu'elle s'adresse aux spectateurs. En fait, l'adresse externe qui la désigne comme embrayeur de l'événement spectaculaire s'accompagne du brouillage introduit par la multiplicité des adresses internes, puisque toutes les créatures de la performeuse ont aussi recours aux adresses : à Marie Brassard – en son for intérieur – ou bien à une autre créature de la fiction ou encore au public lui-même.⁷²⁰

Car contrairement à la position de l'auteur dramatique traditionnel qui joue sur une présence-absence que nous avons essayé de montrer, Marie Brassard s'affirme, dans le cadre d'une rhapsodie assumée, comme l'origine des voix fictionnelles, et plus seulement comme un réceptacle de ces voix :

Je n'ai pas de mandat précis, ni de mode d'emploi au regard de la manière dont les choses doivent être faites. Je sais seulement que quelque chose doit sortir de moi et je laisse cela arriver publiquement, devant le monde.⁷²¹

⁷¹⁷ *Ibidem*, p. 104.

⁷¹⁸ *Idem*.

⁷¹⁹ *Idem*.

⁷²⁰ Gilbert DAVID, *op.cit.*, p. 109.

⁷²¹ Marie BRASSARD, « Tout peut arriver », <http://infrarouge.org/?cat=26#>, consulté le 21 janvier 2014.

2.2 La Noirceur ou le métadrame d'une auteure-actrice

Le spectacle *La Noirceur* a été créé en 2008. Il raconte l'éviction d'artistes de leur immeuble convoité par des promoteurs peu scrupuleux. Ce spectacle n'est pas à proprement parler un solo, puisque Marie Brassard est accompagnée sur scène par l'acteur Guy Trifiro qui assume les rôles masculins. Mais cette pièce, dont l'artiste dit qu'elle pourrait se passer dans n'importe quelle grande ville d'aujourd'hui, prend sa source dans un épisode biographique : Marie Brassard a dû quitter son appartement de la rue Ontario à Montréal car son immeuble a été racheté par des promoteurs qui souhaitaient transformer les appartements en condominiums pour une clientèle plus aisée. Il s'agit donc pour Marie Brassard de prendre position et d'offrir une pièce de résistance à la transformation des grandes villes et en particulier au rejet de certaines populations dans des quartiers de plus en plus éloignés des centre-ville :

Cette pièce est une prise de position politique par l'art au sujet de la gentrification de quartiers moins bien nantis par des promoteurs immobiliers qui ne recherchent que les bénéfices et le gain, insensibles au destin des habitants moins fortunés (surtout des artistes).⁷²²

D'ailleurs cette part autobiographique est totalement affirmée dès le début du spectacle. En effet, Brassard propose une introduction dans laquelle elle fait entendre sa voix d'artiste comme personnage public. Dans cette présence liminaire, elle décrit la fonction de l'auteur dramatique, qui n'est pas un acteur politique à proprement parler, mais doit se contenter d'être un témoin qui prend ensuite la parole. La force de résistance de l'auteur est donc bien sa prise de parole. D'ailleurs, si Carole Fréchette, par exemple, doute de la force politique de sa parole d'auteur, comme nous le verrons dans l'analyse d'une de ses dernières pièces, *Je pense à Yu*, Brassard, elle, s'affirme comme une militante de la parole, de la voix, en lutte contre le silence :

J'aimerais parfois être activiste politique. J'aimerais m'appeler Jaggi Singh, Susan Sarandon, Aung San Suu Kyi, Nelson Mandela, Gandhi ou Michael Moore. Je n'ai pas pour cela le talent qu'il faut. Mais, témoin direct d'un de ces saccages urbains, je ne peux pas faire silence.

Alors ici, je propose de la musique, des images, du bruit, de la poésie.⁷²³

C'est cette voix de l'actrice-démiurge qui fait advenir la fiction dès les premiers mots du spectacle. En effet, le personnage désigné comme « l'actrice » dans le texte est joué par

⁷²² Dominique FORTIN, *Mise en voix de l'intime, étude de cinq solos de Marie Brassard*, mémoire de maîtrise présenté à l'Université de Montréal, décembre 2012, p. 23.

⁷²³ Marie BRASSARD, *La Noirceur*, tapuscrit, 2008, p. 1.

Marie Brassard elle-même et sa parole narrative, descriptive, prend la forme d'une didascalie fleuve qui met en place l'espace imaginaire dans lequel le spectacle va prendre place. Semblable à la Didascalienne de *e [un roman-dit]* et aux trois frères du *Chant du dire-dire* de Daniel Danis, le personnage de l'actrice dans *La Noirceur* naît en même temps que la fiction qu'elle fait advenir par sa parole. D'ailleurs cette première section porte le même titre que la pièce, titre qui constitue aussi les premiers mots du personnage comme si cette première prise de parole condensait à elle seule une image globale du spectacle à venir :

1.LA NOIRCEUR

L'actrice entre en scène

L'actrice

La noirceur s'étend sur la ville

Derrière chaque fenêtre, les lampes éclairent une histoire que je ne connaîtrai jamais

Alors que la nuit tombe, je les regarde qui s'allument une à une

Et j'écris

Souvent, le rythme vient avant les mots et les images avant le sens ou alors j'imagine un geste et quelqu'un apparaît et j'essaie de comprendre cette personne.

J'habite au neuvième étage d'un édifice de la rue Ontario

Et maintenant le soir, c'est très silencieux.

Avant j'entendais des bruits dans le couloir de la musique des cris.

C'était la rumeur des gens qui vivent la nuit mes amis et j'étais heureuse de vivre avec eux. Maintenant, la nuit, c'est très silencieux.

L'année dernière, des promoteurs immobiliers ont acheté l'immeuble.

Ils veulent transformer nos espaces en condo de luxe et petit à petit, les habitants sont chassés, la plupart sont des artistes.

Je vais peut-être devoir partir bientôt

J'habite au neuvième étage d'un édifice de la rue Ontario

Avant dans le loft voisin, habitait un grand ami.

Je l'avais rencontré ici et la première fois que je l'avais vu, j'avais pensé : tiens ce gars-là il pourrait être mon ami... C'était une amitié naturelle, incontournable...

Il y a quelques mois, les nouveaux propriétaires ont doublé le prix de son loyer. Il avait pas le choix. Il devait partir.

Ça faisait neuf ans qu'il habitait dans cet édifice-là.

Son loft était immense, magnifique, il l'avait aménagé avec beaucoup de goût et très peu d'argent. Il y avait de grandes fenêtres et de chez lui, on pouvait voir le soleil se lever sur la ville. Souvent le matin, j'allais prendre un café avec lui avant de commencer la journée.

Et là, tout à coup, un jour, il y a quelques mois,

Il a compris qu'il n'a pas eu le choix, il devait partir.⁷²⁴

Cette première prise de parole est très riche car au-delà de l'installation concrète de l'espace de la fiction, elle est aussi un synopsis de la pièce et une réflexion profonde sur la transformation du réel en fiction par un auteur dramatique et le positionnement du moi dans le cadre d'une dramaturgie autofictionnelle. En effet, celle qui est désignée comme actrice se définit aussi d'emblée comme auteure dans une partie du texte mise en exergue par la mise en

⁷²⁴ *Ibidem*, p. 5-6.

forme de la réplique et qui était aussi mise en valeur vocalement par l'actrice en scène lors des représentations : « Et j'écris ».

La conjonction de coordination en début de ligne, l'aspect synthétique de l'affirmation et l'utilisation du présent de l'indicatif contribuent à définir le personnage par cette action et laissent penser que cette action est peut-être même l'action principale du spectacle : une artiste en train d'inventer une fiction sous nos yeux.

D'ailleurs, à la suite de cette affirmation, Marie Brassard évoque justement la façon dont un personnage naît dans l'esprit d'un auteur. Or cette naissance – ou plutôt les difficultés de cette naissance – est un *leitmotiv* de la pièce et c'est ce qui donne toute la richesse à sa dimension métathéâtrale concentrée sur l'écriture dramatique : « Souvent, le rythme vient avant les mots et les images avant le sens ou alors j'imagine un geste et quelqu'un apparaît et j'essaie de comprendre cette personne. ». Ainsi, la réplique mêle des références biographiques (Marie Brassard a bien habité au neuvième étage d'un immeuble rue Ontario) à une fiction en train de naître (un homme apparaît que Brassard va définir comme un voisin). La phrase qui rythme le monologue en apparaissant à deux reprises pour relancer la narration est justement l'expression de la donnée biographique (« J'habite au neuvième étage d'un édifice de la rue Ontario »).

Or, entre les deux occurrences de cette phrase, la fiction évolue. En effet, la première mention de cette donnée permet à Marie Brassard de parler d'une situation réelle qui la révolte : « L'année dernière, des promoteurs immobiliers ont acheté l'immeuble. / Ils veulent transformer nos espaces en condo de luxe et petit à petit, les habitants sont chassés, la plupart sont des artistes. » Elle lui permet aussi d'installer son contexte d'écriture, cette nuit, cette noirceur de laquelle va surgir le destin de son personnage, le voisin forcé de partir. C'est du vide, du silence que la parole naît, comme le met en scène Marie Brassard dans cette première prise de parole : « C'était la rumeur des gens qui vivent la nuit mes amis et j'étais heureuse de vivre avec eux. Maintenant, la nuit, c'est très silencieux. » Petit à petit, parti de la définition personnelle de l'artiste, de l'exposition de sa première personne, le récit se concentre sur le personnage du voisin que Brassard a fait naître : « Je l'avais rencontré ici et la première fois que je l'avais vu, j'avais pensé : tiens ce gars-là il pourrait être mon ami... C'était une amitié naturelle, incontournable... / Il y a quelques mois, les nouveaux propriétaires ont doublé le prix de son loyer. Il avait pas le choix. Il devait partir. » Mais on note une résonance étrange entre l'actrice et son personnage de voisin : si elle, elle habite au neuvième étage, lui, il habite dans l'immeuble depuis neuf ans et ces deux plans construisent l'espace-temps de ce lieu en train de disparaître.

Dès cette première scène, on comprend que le spectacle de Marie Brassard est en réalité un récit de genèse. Elle met en scène son processus créateur et notamment la ventriloquie qui préside à toute écriture théâtrale, puisque tous les personnages de la fiction *La Noirceur* naissent explicitement de l'entité créatrice qui est aussi l'actrice :

Déstabilisé, chassé de chez lui, le personnage central a beaucoup de mal à créer. Pour réussir à accoucher de sa création, L'actrice met en scène son processus créateur. Voilà sans doute pourquoi ici, à la différence de son solo précédent, tous les personnages de l'artiste montréalaise naissent du discours du protagoniste – même si le spectateur n'en prend tout à fait conscience qu'à la fin du spectacle, alors qu'il réalise que les personnages du dernier tableau (les mêmes qu'au premier) font partie des créatures imaginées par L'actrice.⁷²⁵

Cela va même plus loin parce qu'en réalité, elle met en scène le processus créateur du spectacle que l'on est en train de voir. On voit se construire petit à petit la fiction à laquelle on assiste, et ce, en même temps qu'on y assiste. Marie Brassard dessine notamment trois étapes du geste créateur : l'idée de départ, abstraite, la découverte du sujet, plus précis et enfin l'écriture elle-même dans ses errances.

La première étape est celle du projet d'écriture qu'elle explicite dans le cadre d'un dialogue avec le voisin-ami. Comme tout projet, il semble extrêmement abstrait. Or, ce qui est intéressant c'est qu'en découvrant cette origine, Marie Brassard nous donne les clefs du sens du spectacle qu'on est en train de voir :

L'actrice

[...] On a parlé de mon prochain spectacle.

L'ami

Ça va parler de quoi?

L'actrice

Je le sais pas... de la violence. J'ai envie de parler de la noirceur dans l'esprit, de l'ignorance, de tout ce qu'on peut pas nommer, de la difficulté de communiquer avec les autres, de la difficulté de s'exprimer, qui est une source de douleur mais de violence aussi...de, (*elle est visiblement confuse*) de, je sais pas, c'est comme si... je veux parler de la solitude... de l'état dans lequel on se plonge quand on se retrouve seul... pas la solitude qu'on ressent quand on est pas amoureux, mais la solitude qui est intrinsèque à tout le monde, celle qu'on est les seuls à connaître, celle qui peut nous plonger dans l'abîme...⁷²⁶

Ensuite, Marie Brassard raconte sa découverte du sujet précis, qui est en réalité une image photographique et l'écriture est alors représentée comme une tentative au milieu de la solitude de l'auteure, cette solitude dans la nuit qui est l'idée abstraite que l'auteure annonçait

⁷²⁵ Dominique FORTIN, *op.cit.*, p. 25.

⁷²⁶ Marie BRASSARD, *op.cit.*, p. 8.

vouloir sonder dans le passage précédent. Ainsi, si le sujet précis de l'écriture est explicité, on comprend que le sujet réel est bien celui de l'écriture comme nuit, comme noirceur :

L'actrice

[...] Au milieu des machines, il y avait un homme les cheveux ras, qui fumait une cigarette en regardant par la fenêtre. En regardant bien, j'ai reconnu les fenêtres de mon ancien loft du neuvième étage.

J'ai trouvé la photo belle et je l'ai gardée.

Je l'ai épinglée sur un mur dans mon nouveau loft avec d'autres images ; une sorte de vestige d'un passé.

Et, seule, alors que la nuit tombe, je regarde l'homme sur la photo. Je le regarde qui regarde par la fenêtre et j'essaie d'écrire son histoire.⁷²⁷

La troisième étape est donc celle du mystère de la pratique même de l'écriture, des tentatives répétées de développer l'histoire d'un personnage. Brassard donne à voir les errances de l'écriture. Il y a d'abord les errances géographiques de l'auteur qui doit sortir de sa solitude, se confronter au monde, au dialogue réel avec les autres de sa réalité quotidienne. Puis il y a les errances dans la pratique même de l'écriture dont le fondement n'est jamais certain :

L'actrice

J'essaie d'imaginer l'histoire de quelqu'un qui est privé de quelqu'un

J'essaie d'imaginer l'histoire de quelqu'un qui est privé d'espace

Chaque fois que je m'assieds derrière le bureau pour écrire une phrase, mon esprit part dans une autre direction et je digresse, je pense à autre chose, je me fais un café, je téléphone à quelqu'un, j'écris un email. Des fois je sors marcher. Je descends la rue St-Laurent en direction du Chinatown. En passant je salue le restaurateur Tunisien, je passe devant le dépanneur Pakistanais, le boucher Indien, l'épicier Libanais, je marche jusqu'au club de nuit Cléopâtre, où il y a des danseuses nues au rez de chaussé et des travestis au premier qui font des numéros de lip sync en costumes extravagants. En face, le bar Midway où les vieux se réunissent le jeudi soir pour faire de la danse en ligne au son du juke box et je m'attarde au coin St-Laurent et Ontario où il y a des prostituées et des dealers toute la nuit. Et je sais très bien que dans quelque temps, tout cela va disparaître. Tout cela va être lavé et va devenir blanc, propre et luxueux.

Je rentre à la maison et j'essaie d'écrire à nouveau.

Des fois il y a un rythme qui vient dans ma tête, mais c'est pas des mots.

Je vois des images ou alors j'imagine un geste. Je le regarde, lui, sur la photo, son air violent et son regard triste, ses cheveux ras, comme il est habillé, et je ne comprend pas les signes qu'il envoie; c'est comme une sorte de langage, des symboles, comme des hiéroglyphes en fait, que je n'arrive pas à déchiffrer.

Comme si j'avais, en trouvant cette photographie qui était dédiée aux archéologues du futur. Comme si j'avais trouvé les fondements d'une civilisation enfouie dont je ne reconnais pas le langage. Et j'écris...⁷²⁸

Car ce qui est difficile pour l'auteure Marie Brassard, c'est bien de trouver la voix du personnage. Le langage du personnage lui est dans un premier temps étranger, comme s'il ne

⁷²⁷ *Ibidem*, p. 10.

⁷²⁸ Marie BRASSARD, *op. cit.*, p. 11.

venait pas d'elle, mais lui parlait d'un endroit inconnu. C'est grâce à l'écoute de cette langue inconnue à déchiffrer que l'écriture dramatique a lieu. Or, ce mystère de la voix, c'est justement ce qui transparait sur la scène du spectacle *La Noirceur* qui joue sur la confusion des voix en particulier autour des fonctions multiples de Marie Brassard, qui est toujours en même temps une actrice en train d'interpréter et l'auteure qui nous donne à voir la naissance de la fiction :

Il existe donc une dynamique, renforcée par la multiplicité des canaux expressifs, entre l'état psychique du sujet fictif, souvent démultiplié en créatures, dont on peut suivre les flux de pensée et les impressions plus ou moins énigmatiques, et le discours de l'acteur qui y superpose ses propres questions ou commentaires, tirant la fiction vers le métadrame. Cela dit, il n'est pas toujours commode de départager les deux niveaux en cours de représentation, c'est-à-dire entre Marie Brassard en tant que voix de la fiction et Marie Brassard actrice *in situ*...⁷²⁹

Cette forme de métadrame défini comme une plongée archéologique dans la fiction, qui fait se superposer en scène les voix de l'auteur-démiurge, de l'actrice-interprète et des personnages naissants, trouve son accomplissement dans un spectacle plus récent de Marie Brassard qui renoue avec le solo à proprement parler, un solo résolument polyphonique : *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*.

2.3 *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* : ventriloquies du moi créateur

Le titre de ce spectacle créé en 2012 au Festival TransAmériques est très bien choisi dans la mesure où il nous résume, dans sa formulation, les thématiques et problématiques scéniques du spectacle. En effet, il s'agit ici d'une démultiplication, d'une fragmentation du moi de la comédienne qui crée une profondeur temporelle et nous fait voyager du quotidien au mythologique dans un univers qui est, dans son ensemble, onirique, et se fonde sur la naissance répétée de la fiction.

La démultiplication du moi est opérée par plusieurs moyens scéniques. Dès le début du spectacle, la vidéo montrant une ombre de Marie Brassard de dos parlant devant un micro sur pied nous interpelle dans la mesure où nous attendons effectivement Marie Brassard et où, à l'avant du plateau, se trouve un même micro sur pied, mais posé par terre. Il s'agit donc d'un premier avatar de la comédienne qui introduit à la problématique d'un corps écranique et d'une polyphonie intérieure. Ensuite, lorsque la comédienne apparaît, elle est munie d'un petit micro qui va, tout au long du spectacle, déformer sa voix. Ainsi, elle peut endosser le rôle d'elle-même en vieille femme se parlant à elle-même dans le présent et raviver de même les

⁷²⁹ Dominique FORTIN, *op. cit.*, p. 105.

souvenirs de son enfance en adoptant une voix de petite fille. Elle peut aussi entrer dans une étrangeté à elle-même plus grande en adoptant la voix d'un homme qui semble alors ne plus appartenir au corps de la comédienne tout en en sortant naturellement :

En effet, *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, comme son titre l'indique, met en scène trois états du moi à différents moments de l'existence de la créatrice – soit le passé, par le biais du personnage de La voix de l'enfant, le présent par La narratrice, et le futur, représenté par La narratrice, vieille. Il s'agit donc, ainsi que le souligne Philippe Couture, de « trois visions fantasmées d'elle-même, [...] trois morceaux d'une même identité se rencontr[ant] au cœur d'un univers virtuel où toute frontière est abolie ». (Philippe Couture, « L'inclassable Marie Brassard », *Le Devoir*, section Culture, Montréal, 30 mai 2011, p. 8.)⁷³⁰

Ici, Marie Brassard joue avec les modifications technologiques de la voix pour créer des profondeurs temporelles dans le spectacle en présentant passé, présent et futur dans un même corps en scène qui ne change pas et en montrant concrètement au spectateur la possibilité d'une aliénation, d'une étrangeté à soi :

Tout se passe donc comme si la voix de chacune des créatures prenait congé de toute référence à un corps réel. Marie Brassard, bien sûr, donne à voir son propre corps, tout menu, mais ce que l'on entend est et n'est pas corporéisé. Il s'ensuit que le spectacle procède de la dissociation de deux logiques habituellement convergentes: celles de la vue et de l'ouïe. Les créatures convoquées par la fiction sont pour ainsi dire dématérialisées et elles viennent hanter la comédienne qui en restitue les paroles, tel un médium qui serait à l'écoute d'âmes mortes, désormais errantes: rescapée du rêve d'un général frappé mortellement, ou réanimée à partir d'une simple photographie trouvée dans un loft dévasté, ou tout droit sortie d'un conte de Perrault ou encore imaginée par une chanteuse.⁷³¹

Cette polyphonie installée dans la voix de la comédienne est démultipliée par la présence en scène de plusieurs médias. Deux musiciens en *live* sur le plateau composent des musiques envoûtantes, hypnotiques, fondées là encore sur la répétition des motifs en même temps que sur les déformations monstrueuses de la voix. Ainsi, la voix déformée du musicien Alexandre St-Onge compose sa musique en surimpression sur la multiplicité des voix déjà installées par la comédienne. En outre, la comédienne se trouve devant un écran géant sur lequel sont projetées des images plus ou moins abstraites qui résonnent avec les propos dits tout en ne les illustrant pas tout à fait. Ainsi, lorsque la comédienne expose sa fiction de l'origine du monde liée à des têtards à jambes humaines, les images vidéo présentent des poissons en noir et blanc dont les mouvements sont au ralenti.

⁷³⁰ Dominique FORTIN, *op cit.*, p. 41.

⁷³¹ Gilbert DAVID, *op. cit.*, p. 108.

Les procédés technologiques du spectacle sont mis au service d'une polyphonie qui creuse une temporalité dans le spectacle. Le technologique contribue à créer une mythologie personnelle de la comédienne-personnage.

D'ailleurs cette indéfinition du rôle de l'actrice en scène est primordiale puisqu'il s'agit d'un spectacle autofictionnel dit au « je » et adressé au public qui ne cesse de questionner ce qu'est une fiction. Marie Brassard, à plusieurs reprises dans le texte, défend l'arbitraire de la fiction en montrant que si on invente quelque chose – comme lorsqu'elle invente son récit fantasque des origines du monde – cette chose existe bel et bien. Elle montre ainsi au spectateur que les récits qu'elle crée sont à prendre comme une réalité parallèle à celle qu'il connaît au quotidien, mais tout aussi valable. Elle travaille ainsi la frontière entre réalité et fiction et cela, à travers les fictions de son moi démultiplié à l'infini :

En effet, l'agencement des monologues permet d'entendre la voix de la créatrice et, ainsi, d'entrevoir l'auteure, ne serait-ce que parce que, dans ses créations – par le montage des prises de parole de différentes figures organisées autour d'un même thème (la création, le sexe ou la mort, par exemple) –, Marie Brassard nous présente les facettes d'un moi divisé, une « mosaïque » de petites pièces. Ces multiples faces d'un même sujet sont précisément le moteur du traitement de la voix, dont l'émission à partir d'un corps unique en rend justement perceptible la plasticité psychique.⁷³²

Dès le prologue, Marie Brassard, dans le cadre d'un récit à la première personne, construit sa mythologie personnelle. Elle nous invite à sa naissance, comme à la naissance du monde d'un personnage fictionnel. Elle superpose d'emblée les temporalités : celle de sa naissance et de son enfance et celle d'un passé récent dans lequel elle a revisité le passé lointain. On note d'ailleurs que dans la présentation du tapuscrit, les didascalies elles-mêmes sont à la première personne, ce qui montre à quel point le moi de l'artiste est omniprésent dans toutes les parties du texte et à quel point le spectacle est pensé par elle, pour elle :

Prologue

Je la fais devant, à côté de la petite maison, off mic.

Je suis née dans une petite ville et j'ai été élevée dans un bungalow, au milieu d'un champ.

Il y a quelques mois, en plein hiver, je suis retournée là bas, à Trois-Rivières
J'ai loué une chambre au motel Coconut Bar
Et je suis restée là, seule, pendant une semaine
J'ai marché et revisité tous les endroits,
Des rives du fleuve aux champs, aux bars où j'allais jadis la nuit,
à la maison où je suis née et les écoles où j'étudiais, enfant.
J'ai revu de vieux amis

⁷³² Dominique FORTIN, *op. cit.*, p. 101.

Ceux qui m'ont initiée au théâtre, à l'art, la littérature, la poésie.
Des professeurs passionnés et brillants et des artistes qui m'ont sauvé la vie,
En m'empêchant de me laisser glisser dans l'ordinaire, de perdre le contact avec le monde.

Un d'entre eux, Pierre Corbeil, publiait un livre il y a longtemps,
"La Mort d'Auline Aquin".
Je l'ai relu à nouveau, la nuit avant de m'endormir dans ma chambre de motel.

Le livre commence comme ça :
« Je me demande parfois si j'existe ou si je ne suis qu'un témoin attentif
De certain, il y a la ville, Trois Rivières.
Cet été là, tous se plainquirent de la chaleur. D'après les très vieux, il y avait fort
longtemps qu'on avait connu un pareil été... »

Trois-Rivières
Un été, c'était au mois d'août, dans un bungalow
Le jour où je suis née, que le décompte a commencé⁷³³

La construction de ce début de pièce programme la complexité de la temporalité dans le spectacle tout entier. En effet, on note ici un temps circulaire qui commence à la naissance de l'artiste et se clôt sur un retour au point zéro de l'histoire personnelle de Marie Brassard, présenté comme le début d'un « décompte », perspective inverse à l'idée d'un temps linéaire. Et au centre de cette symétrie se trouve le récit d'un passé récent dans lequel l'artiste nostalgique a revisité le temps de son enfance et l'évocation d'un texte, celui d'un de ses professeurs, qui ouvre les portes d'une fiction en résonance avec sa propre histoire. Car bien que Marie Brassard soit résolument une auteure de plateau, le texte et la fiction sont toujours au centre de ses dispositifs scéniques. Elle écrit toujours un texte du spectacle construit dans une forme dramatique classique avec des titres de scènes, des didascalies, une distribution de la parole entre plusieurs personnages :

Et, finalement, malgré ce qu'elle-même en dit, il n'en demeure pas moins que ses solos sont indéniablement narratifs et textocentriques – même en ce qui concerne des pièces tenant plus de la performance que du théâtre comme *L'invisible* ou *Moi qui me parle à moi-même dans le futur* [...]. Sans le texte, il n'y a pas de spectacle brassardien. Bien qu'ils soient issus de la voix et inspirés par le son, les textes constituent la charpente de sa pratique artistique. Structurés et détaillés, transcrits avec noms de personnages et didascalies, ils sont suffisants en eux-mêmes, en ce sens que leur compréhension ne nécessite aucunement le support des captations vidéo.⁷³⁴

Le spectacle se construit aussi autour de ritournelles, un retour de motifs en particulier métatextuels qui ne cessent de dire qu'une fiction est en train de se construire. On trouve à

⁷³³ Marie BRASSARD, *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, tapuscrit, version Vienne 2010, p.

2.

⁷³⁴ Dominique FORTIN, *op. cit.*, p. 7.

plusieurs reprises un dialogue qui interroge le pouvoir même de la fiction de faire advenir des mondes. Dans ces dialogues, c'est toujours la voix de l'homme qui pousse à l'invention de la fiction et les voix féminines de Brassard (celle de l'enfant, celle de la narratrice) qui répondent en écho à la voix de l'homme :

La voix de l'homme

Cela n'est pas possible, cela n'existe pas.

La voix de l'enfant

Si je l'invente cela existe ?

La voix de l'homme

Si tu l'inventes, cela existe

La voix de l'enfant

Cela existe⁷³⁵

La voix de l'homme

« *Cela n'est pas possible. Cela n'existe pas.* »

Narratrice

Si je l'invente cela existe ?

La voix de l'homme

« *Cela existe* »

Narratrice

Cela existe⁷³⁶

On peut observer dans ce passage la façon dont Brassard, même dans la version écrite du spectacle, joue sur une superposition possible des voix. Si le premier extrait est bien un dialogue au premier degré entre l'homme et l'enfant, on peut d'emblée noter que ce sont leurs voix qui dialoguent et non leur être tout entier (« voix de l'homme », « voix de l'enfant »), ce qui expose clairement le fait que Brassard ne choisit pas d'incarner ses personnages, mais bien d'emprunter leurs voix pour les intégrer à son propre corps de performeuse.

Or il semble que dans le deuxième passage, le partage des voix se complexifie encore, puisque, non seulement les deux sources de la parole ne sont pas à égalité (il y a d'un côté une voix sans corps, celle de l'homme, de l'autre, un personnage unifié, mais représenté comme une source du récit, la narratrice), mais en plus les paroles assumées par « la voix de l'homme » sont en fait transcrites comme des paroles rapportées, qui viennent donc d'une autre voix (Brassard utilise ici des guillemets). Ces paroles rapportées peuvent justement évoquer la première fois qu'elles ont été prononcées par la voix de l'homme dans le premier

⁷³⁵ Marie BRASSARD, *op.cit.*, p. 13.

⁷³⁶ *Ibidem*, p. 21-22.

passage que nous avons cité. Ainsi, Marie Brassard joue sur un degré de présence varié dans les sources de la parole théâtrale et tout en donnant à son tapuscrit l'apparence d'un texte dramatique conventionnel, elle instille, à la fois dans les didascalies et dans la forme même des répliques, une complexité du partage des voix qui met en scène une absence réelle de dialogue :

Tous ses textes sont divisés en répliques clairement attribuées à différents personnages. Le mot réplique ne fait pas ici référence au « texte dit par un personnage au cours du dialogue en réponse à une question ou au discours d'un autre personnage, ce qui instaure d'emblée un rapport de forces », les personnages brassardiens étant toujours solitaires. C'est-à-dire qu'il peut y avoir apparence de dialogue, mais l'alternance des répliques dans la bouche de différents personnages a pour but de dynamiser le récit des événements plutôt que d'établir un rapport de force entre eux, puisque les personnages se relaient mais ne conversent jamais.⁷³⁷

Ainsi, le texte final se présente à l'écrit comme une véritable orchestration des différentes voix empruntées par l'artiste et de leur alternance, plutôt que de leurs dialogues. D'ailleurs, à cette diversité des voix s'ajoute aussi une diversité des types de prises de parole, puisque Brassard, dans ce spectacle, propose aussi des paroles chantées, le plus souvent attribuées à la voix de l'enfant. Elle joue aussi sur le mystère des paroles prononcées qui ouvre sur des images saisissantes plutôt que sur une histoire linéaire que l'on peut suivre de bout en bout. Mais comme on le voit dans la présentation même du texte, sa présence à elle, Marie Brassard, comme actrice principale du spectacle, est toujours explicite dans sa véritable première personne dont la place est le texte didascalique :

Je vais au micro

La voix de l'homme

100-99-98-97-96-95-94-93-92-91

1. Les histoires d'enfant

La narratrice

Quand j'étais enfant je rêvais de choses petites dans l'immédiat :

Avec mes amis, aller jouer dans le parc, pêcher des poissons

Se balancer sur les balançoires en chantant des chansons françaises

Dont nous connaissions les paroles par cœur.

Danser les chorégraphies calquées sur celles que nous avons vu la veille à la télévision

Créer des spectacles d'horreur dans les garages adjacents à nos maisons.

On éteignait les lumières, on enfermait des monstres dans les armoires. Des monstres comme ceux qu'on avait vu dans les films d'horreur ou dans les tentes de cirques où on montrait les phénomènes aux corps difformes.

Au passage des visiteurs on éclairait furtivement leurs visages affreux.

Il y avait un couloir sinueux à travers lequel nous devons circuler.

Les plus courageux avaient les yeux bandés et faisaient le trajet à l'aveugle.

Nous choisissons parmi eux un esclave. On le prenait par la main et il devait nous suivre.

⁷³⁷ Dominique FORTIN, *op. cit.*, p. 8.

Une voix d'enfant qui chante (elle se mélange à la fin à la voix de l'homme)
Viens avec moi
N'aie pas peur
Je serai tes yeux
Je serai tes yeux
N'aie pas peur
Viens avec moi
N'aie pas peur
*Je serai tes yeux*⁷³⁸

On peut noter que même si les voix sont distribuées, elles sont totalement poreuses et Marie Brassard programme dans le texte même du spectacle, les transitions qui peuvent s'opérer entre ses différentes voix (« elle se mélange à la fin à la voix de l'homme »), car au-delà de la superposition de voix étrangères à la voix réelle de l'actrice Marie Brassard, les procédés technologiques utilisés visent à montrer aussi la superposition des voix fictives entre elles.

Au-delà de ces voix empruntées, Marie Brassard met cependant en scène une voix surplombante, la sienne ou du moins celle de la fiction représentée par le personnage de la « Narratrice », seul personnage qui n'est pas seulement une voix, mais bien une entité complète et qui logiquement rejoint la voix et le corps de l'actrice en scène. On note ici que s'est opéré un déplacement dans la désignation de la voix de l'artiste. Elle n'est plus « l'Actrice » de la *Noirceur* qui peut encore assumer un rôle et dialoguer avec un autre personnage, mais elle devient la source même de la fiction théâtrale, comme la Narratrice de *Ce qui meurt en dernier* de Normand Chaurette ou la Didascalienne de *e [un roman-dit]* de Daniel Danis, elle représente cette voix du récit, la véritable voix de l'auteur dans l'intimité de l'atelier d'écriture avant la naissance de personnages et donc une démultiplication des voix. Or cette Narratrice, origine de toutes les paroles de ce spectacle, est surtout la porte-parole de l'histoire personnelle de Marie Brassard ; elle est, d'une certaine façon, le personnage le plus proche de Marie Brassard qui viendrait s'adresser directement au spectateur :

La narratrice

Je raconte cette histoire qui ne fait pas de sens
Mon mythe fondateur personnel,
Ma genèse du monde est plausible
Tout autant que celle des autres⁷³⁹

⁷³⁸ Marie BRASSARD, *op. cit.*, p. 2-3.

⁷³⁹ *Ibidem*, p. 10.

Or, comme on le voit, cette parole si personnelle représentée par la Narratrice, dont le contenu des répliques est souvent reliée à la biographie de Marie Brassard (en particulier son enfance à Trois-Rivières), tend cependant toujours vers une universalité. Elle se présente comme une parmi d'autres, dont l'histoire personnelle rejoint une histoire du monde et dont l'identité est interchangeable et transférable au public :

Je vous donne mon identité

La narratrice

Dans la ville où je suis née, il y a une rivière
Deux îles la séparent en trois branches
Sur une des îles l'été on peut aller camper et se baigner
Ou s'allonger la nuit sous le ciel et regarder les étoiles
Adolescente, j'allais sur une des îles parfois la nuit
Et, allongée là, je rêvais à d'autres îles
Des îles ou à la place des pins, des bouleaux et des sapins,
Il y aurait des palmiers, des lézards, des singes, des perroquets, des oiseaux lyre et
des tarentules avec la peau comme du velours
Dans la ville d'où je viens il n'y avait que des vaches, des champs, quelques
maisons.

Je vous donne mon identité

Je vous nomme comme moi j'ai été nommée
Et je vous dépose dans cette région sans repères
Je vous prête mon corps d'alors,
Mon nom, mes rêves et mon désespoir
Mon travail et mes amis
Je vous donne mon identité et je vous parachute au milieu de rien
Là où les ambitions dégénèrent vite
Là où on ne peut pas croire qu'il est possible d'avoir une vie semblable à celles des
autres,
Les géants qui vivent dans les grandes villes
Là où les être humains sont si différents de nous⁷⁴⁰

Ce solo récent de Marie Brassard est donc une parole très intime sur elle-même, en même temps que l'expression d'une volonté de raconter l'histoire du monde. Et c'est ce lien entre le moi singulier de l'artiste et le reste du monde qui est exploré dans les vertigineuses ventriloquies mises en scène. Marie Brassard se présente comme une narratrice du monde capable d'embrasser la voix d'autres, ces autres qui sont en elle, ces personnages qui l'habitent parce qu'elle est auteure dramatique, cette humanité fictive :

Cette pièce contient une version personnelle et étonnante de la genèse de l'humanité qui constitue, pour l'instant, l'apogée de l'ouverture de la créatrice montréalaise vers le monde – soit non plus seulement elle-même (*Jimmy, créature de rêve* et *La noirceur*), ou l'enfance (le conte dans *Peepshow*, notamment) ou les préoccupations d'un siècle (dans *L'invisible*), mais bien la naissance (et la mort) du genre humain. Ainsi, quoiqu'elle n'ait jamais quitté le domaine de l'intime, Marie Brassard opère une ouverture graduelle vers l'Autre, chacune de ses pièces

⁷⁴⁰ *Ibid.*, p. 18.

constituant une étape dans le décloisonnement de la fable, du moi vers le monde.⁷⁴¹

Ainsi pour Marie Brassard, le sujet du spectacle devient le geste créateur même, et si sa réflexion sur la création atteint une forme d'universalité, elle est cependant ancrée dans l'expérience même de l'écriture dramatique et la ventriloquie que nous avons pu voir à l'œuvre dans les ateliers des auteurs de notre corpus. Cette ventriloquie qui appartient à l'intimité de l'écriture, c'est ce qu'expose Marie Brassard dans un spectacle certes autofictionnel, mais qui finit par parler davantage de la création artistique que de la personne, Marie Brassard.

Or cette mise en scène de la genèse d'une oeuvre (qui est encore chez Brassard à relier à la genèse du monde dans son ensemble) devient de plus en plus le sujet principal des auteurs dramatiques québécois contemporains. Il semble que les auteurs se redonnent une place dans leur œuvre même, en s'auto-représentant justement en train d'écrire. À la métathéâtralité du théâtre québécois des années 1980 qui était fondée sur la mise en scène de figures créatrices dans la fiction, les auteurs substituent une dramaturgie qui expose explicitement leur geste créateur.

Nous allons donc analyser trois cas de ces dramaturgies de la genèse qui consacrent une omniprésence de l'auteur dramatique dans ses pièces : Wajdi Mouawad et l'exposition (plutôt d'ailleurs la mise en scène) de la genèse de l'écriture de son solo polyphonique, *Seuls* ; Daniel Danis et ses derniers spectacles qui sont fondés sur la présence du personnage de l'auteur écrivant ; Carole Fréchette et sa volonté d'omniprésence et d'exposition de la fabrique de l'écriture dans deux de ses dernières pièces *Je pense à Yu* et *Entrefilet*, la seconde pièce étant le récit de la genèse de la première.

II LE MOI DE L'AUTEUR AU CENTRE DES DISPOSITIFS : DRAMATURGIES DE LA GENESE

1. **Mouawad seul(s) : le moi de l'artiste au centre de la polyphonie scénique**

Après la tétralogie-fleuve du *Sang des Promesses* (*Littoral, Incendies, Forêts, Ciels*), Wajdi Mouawad a décidé d'explorer la forme du solo et c'est donc lui qui porte en scène le monologue *Seuls*. Si la forme de ce spectacle l'éloigne des fresques épiques auxquelles il avait habitué le spectateur, on y retrouve cependant la même obsession pour la quête des origines, pour la mémoire et l'identité.

⁷⁴¹ Dominique FORTIN, *op. cit.*, p. 45-46.

Harwan, un jeune libanais dont la famille a émigré au Québec (un double de Wajdi Mouawad) écrit une thèse sur le metteur en scène Robert Lepage (qui a énormément influencé Mouawad). Il réfléchit seul dans son appartement au sens de sa thèse et de sa vie. Il décide de suivre Lepage à Saint-Pétersbourg dans les répétitions de son nouveau spectacle et se retrouve enfermé au Musée de l'Ermitage où il est confronté à la beauté du tableau *Le Retour du fils prodigue* de Rembrandt. Mais, alors que l'on croit pendant toute la première partie de la pièce que le père d'Harwan est dans le coma, un renversement dramatique intervient et le spectateur prend conscience que c'est Harwan lui-même qui est dans le coma. La fin de la pièce se mue alors en une réelle performance puisque Mouawad, devenu silencieux, donne à voir une séance de *body painting* : il peint avec son corps une immense cage en verre qui représente très explicitement le cerveau d'Harwan dans le coma.

Ainsi, le personnage en scène traverse un spectacle éminemment multidisciplinaire (ce n'est pas pour rien que *Seuls* s'écrit avec un « s ») habité par les voix des membres de sa famille sur un répondeur que l'on entend en voix *off* et par des vidéos projetées sur son corps ou servant au contraire à le faire apparaître en gros plan sur le décor.

C'est pourquoi Mouawad parle, dans l'édition du texte qui va retenir toute notre attention, de « polyphonie d'écriture », une polyphonie qui prend la forme, sur scène, d'une interartialité, mais qui a à voir, pour Mouawad, avec le questionnement de la forme autofictionnelle :

Cependant, à la différence de Lepage et de Tanguy, il exploite une nouvelle forme de transposition d'écriture scénique qu'il nomme « polyphonie d'écriture ». C'est ainsi que l'édition papier de *Seuls* porte comme sous-titre « Chemin, textes et peintures ». Tenant lieu à la fois de carnet de notes de mise en scène, de journal, de livre d'art, de texte théâtral, ce texte défie toute tentative de classification. Il met en dialogue plusieurs arts et médias sur l'espace de la page et se donne avant tout comme le produit d'une pratique théâtrale polymorphe. [...]

Cette pratique scripturale hétérogène porte le sceau du rapport problématique que Mouawad entretient avec le solo et la forme autobiographique. L'appartenance (trans-)culturelle du sujet écrivain (franco-arabo-libano-québécois) s'avère conflictuelle vis-à-vis de la langue, du territoire d'origine, et du ou des territoire(s) d'accueil (La France et le Québec).⁷⁴²

Ce qui va nous intéresser ici c'est cette édition du texte issue d'un spectacle résolument performatif et polyphonique. Mouawad choisit, dans une édition sous-titrée *Chemins, texte et peintures*, de mettre à jour la genèse de la pièce, le parcours d'écriture et même de remonter à la source de l'écriture, qui précède le processus théâtral :

Comment l'apprivoisement se fait-il entre un spectacle et celui qui va le fabriquer ?

⁷⁴² Dominique FISHER, « L'écriture du spectacle *Seuls* de Wajdi Mouawad : poétique et détours transculturels », *L'Annuaire théâtral*, n°50-51, 2011-2012, p. 125-126.

C'est-à-dire entre le spectacle et celui qui va le sortir de l'invisible pour le mettre dans le visible ou, si on veut le dire de manière encore plus délicate, comment rendre la partie visible de son être invisible et rendre invisible sa part visible ? De cela, j'ai peu l'occasion de parler. L'époque étant davantage admirative des procédés que de ce qui précède l'instant de l'éclosion, de la rencontre entre un artiste et le geste.⁷⁴³

Ainsi, Mouawad met en scène la genèse *a posteriori* pour rendre public son moi-écrivain. On ne sait plus alors si l'on est conduit à entrer dans la fabrique du spectacle ou à participer à une mythologisation de l'auteur tout puissant qui, à la fois, construit son identité de personnage public et verrouille le texte dont on a toutes les sources.

Trois phénomènes sont intéressants dans cette édition du texte réalisée par l'auteur-acteur lui-même. D'abord, Mouawad théâtralise littéralement son geste d'écriture et rend compte du dialogisme inhérent à toute écriture théâtrale, comme nous avons pu le voir dans les dossiers génétiques. Ensuite, Mouawad se présente comme un moi polyphonique au centre du processus, à partir duquel se construit la fiction. Là encore, cette écriture d'un moi multiple rejoint les analyses que nous avons pu faire des documents de travail de nos auteurs. Enfin, Mouawad montre bien que la forme qui précède le spectacle est celle du récit. C'est bien la voix romanesque, celle dont la parole n'est pas encore distribuée en dialogue qui va déclencher ensuite le travail en plateau. On voit ici que l'écriture de plateau se construit – à l'inverse de l'écriture dramatique – à partir d'un dialogisme premier (Mouawad parle avec son spectacle, avec lui-même) avant d'aboutir à un récit, une voix narrative, celle d'un sujet d'écriture explicite qui n'est déjà plus la voix de l'auteur, mais pas encore celle des personnages et qui peut déclencher le travail concret de la scène.

Mouawad met tout d'abord en scène des éléments concrets des rites génétiques. À la mention du site du Musée de l'Ermitage qu'il cite pour dire qu'il a fait des recherches sur les tableaux qui sont dans la même salle que *Le Retour du fils prodigue*, s'ajoute celle de son cahier d'écriture qui sera chargé de recueillir toutes les idées en lien avec le spectacle :

Sans traîner, mais sans courir, acheter un cahier qui convient
Noter systématiquement la liste des éléments qui éveillent
Noter aveuglément
Sans se poser de questions
Sans chercher à trouver ce qui peut les lier ensemble.
Respecter comme une chose sacrée
Ce que ces éléments cueillis peuvent avoir de disparate.⁷⁴⁴

⁷⁴³ Wajdi MOUAWAD, *Seuls, Chemins, texte et peintures*, Montréal-Arles, Leméac/Actes-Sud, 2008, p. 16.

⁷⁴⁴ *Ibidem*, p. 38.

Mouawad présente ici une forme de manuel de bonne conduite dans l'écriture par le biais des infinitifs au sens clairement injonctif. On retrouve cette modalité injonctive lorsqu'il fait la liste des expressions et mots qui le mettent mal à l'aise lors de la phase de conception du projet du spectacle. D'ailleurs, il est intéressant de voir que tout ce qui le gêne, c'est l'omniprésence de la première personne du singulier, de son moi d'auteur, alors que justement c'est ce moi polyphonique, obsessionnel qui habite toute la mise en scène de la genèse dans cette édition du texte :

Voici une série d'expressions qui me jettent dans une certaine honte si je les prononce :

- .Mon prochain spectacle
- .Ma prochaine pièce
- .Mon prochain texte
- .Mon écriture
- .Mon spectacle
- .Dans ma pièce
- .Dans mon texte
- .Mon
- .Ma
- .Mes⁷⁴⁵

Progressivement, le spectacle à venir est personnifié, il devient littéralement un interlocuteur du moi de l'auteur, ce qui permet à Mouawad de mettre en scène le dialogisme qui préside à l'écriture théâtrale. Les premières pages font naître l'idée du spectacle comme une présence fantomatique qui accompagne l'auteur : « Tout d'abord il y a la sensation d'une présence⁷⁴⁶ », « Quelqu'un est là et me regarde⁷⁴⁷ », « Je me retourne et je ne vois personne⁷⁴⁸ », « Est-ce que tu es toujours là ?⁷⁴⁹ ».

Puis Mouawad écrit même une scène génétique dans le sens où il se met en scène en train de dialoguer avec un garçon qui représente le spectacle à venir. Cette scène est présentée typographiquement comme une scène dialoguée aboutie avec des didascalies et la mention des personnages (« le garçon », « Wajdi ») :

LE GARÇON. Maintenant, c'est moi
WAJDI. Et qui es-tu... ?
LE GARÇON. Je ne te dis pas mon nom, mais ce que je peux te dire, c'est que c'est moi qui t'observe, depuis déjà si longtemps. Le regard que tu sens fixé sur toi, c'est le mien. C'est moi. Je suis un spectacle que tu vas écrire, mettre en scène et jouer toi-même...seul ! Tout seul !
WAJDI. Comment t'appelles-tu ?
Il n'est plus là.

⁷⁴⁵ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁴⁶ *Ibid.*, p. 22.

⁷⁴⁷ *Ibid.*, p. 23.

⁷⁴⁸ *Ibid.*, p. 24.

⁷⁴⁹ *Ibid.*, p. 30.

*J'ai toujours l'éponge à la main, légèrement penché vers la table, en suspension.*⁷⁵⁰

Ce qui est intéressant dans cette scène ce sont les trajets du « moi » entre l'auteur et son personnage. D'un côté, l'auteur se distancie en écrivant son prénom, « Wajdi », plutôt que « Moi », de l'autre, les didascalies sont clairement à la première personne : « J'ai toujours l'éponge ». De la même façon, si le personnage du Garçon n'a pas de nom, il est cependant hanté par une inflation des marques de la première personne dans toutes les phrases qu'il prononce et qui rappellent la liste des mots qui mettaient mal à l'aise Wajdi Mouawad : « c'est moi », « c'est moi qui t'observe », « C'est le mien. C'est moi ». D'ailleurs, si le spectacle personnifié par le Garçon n'a pas de nom, le titre du spectacle est presque prononcé avant sa disparition de la scène : « [...] seul ! Tout seul ! ».

On peut rapprocher cette scène de dialogue génétique d'une œuvre précédente de Wajdi Mouawad, *Rêves*, créée en 2002. Cette pièce totalement autoréflexive met en scène le personnage de Willem qui loue une chambre d'hôtel et passe la nuit à écrire. Pendant cette nuit, des personnages qui sont autant de doubles de lui viennent le visiter pour qu'il les couche par écrit. On peut citer par exemple cette scène de présentation entre l'auteur Willem et un de ses personnages :

WILLEM. Bon, Willem, auteur.
Ils se serrent la main.
HOMME ÉCROULÉ. L'homme qui marche : personnage.
WILLEM. Quel est ton nom ?
HOMME ÉCROULÉ. Mon nom est Soulaymâân...⁷⁵¹

D'ailleurs, pour cette pièce, déjà, Mouawad mettait à jour son processus de création dans un préambule intitulé « Chemin » (comme la première partie de l'édition de *Seuls*) dans lequel il expliquait toutes les étapes de création du texte :

La raison qui m'a poussé un jour à vouloir rassembler une équipe autour d'un spectacle de théâtre qui aurait pour titre *Rêves* se perd dans les méandres de mes peines, de ma colère et de ma rage. [...] Ce que j'ai cru comprendre, c'est que cette tentative de dire l'identité profonde de ma vie m'a poussé à brûler, en chacun de mes personnages, toute parole qui ne soit pas celle de l'humanité mais celle des conventions et du compromis. Comprenant cela, il devenait indispensable pour moi de me pencher sur l'acte même de création.⁷⁵²

Quoiqu'il en soit, la scène génétique proposée dans l'édition de *Seuls* met bien en scène les diffractions du moi de l'artiste dans la conception du spectacle et ce dialogue extériorisé (Wajdi Mouawad et le spectacle comme autre à soi) est petit à petit intériorisé et

⁷⁵⁰ *Ibid.*, p. 85.

⁷⁵¹ Wajdi MOUAWAD, *Rêves*, Montréal-Arles, Leméac/Actes-Sud, 2002, p. 27.

⁷⁵² *Ibidem*, p. 5.

laisse la place à des débats intérieurs de l'auteur, notamment autour de son personnage principal, Harwan, qui n'est autre qu'un avatar de lui-même :

Pourquoi Harwan ne parle-t-il plus l'arabe ?
Pour la même raison que moi.
Quel est l'âge de Harwan ?
L'âge que je donne à voir.
Pourquoi Harwan va-t-il à Saint Pét. ?
Pour rencontrer Lepage.
Pourquoi Harwan doit-il rencontrer Lepage ?
Je n'en sais rien !
Oui, mais pourquoi doit-il rencontrer Lepage ?
Pourquoi... parce que !⁷⁵³

Le personnage d'Harwan est bien un double assumé de Wajdi Mouawad. On trouve beaucoup, dans cette édition, de jeux esthétiques autour de la typographie et notamment une double page sur laquelle est écrit en immenses lettres : « Et si Harwan c'était Wajdi si Wajdi n'avait pas fait de théâtre ?⁷⁵⁴ » qui explicite à quel point le personnage principal du spectacle est un double décalé de Mouawad.

D'ailleurs, l'artiste avoue que tous les prénoms des personnages principaux dans l'épopée du *Sang des Promesses* ont été choisis à partir de la lettre initiale du prénom Wajdi, comme pour dire à quel point le moi de l'auteur est inscrit dans l'identité de ses personnages et à quel point sa dramaturgie est totalement autoréflexive, voire narcissique :

Je cherche des W.
[...]
Après
WILFRID – WALTER – EDWIGE – WILLIAM – WAHAB – WILHEM –
SARWAN – WOLF (« LOUP »), prénoms des personnages des pièces
précédentes⁷⁵⁵

Car ce que nous raconte Mouawad, c'est aussi sa fascination pour sa propre identité, son propre mystère. Ainsi, toute l'édition génétique tourne autour de questionnements sur le moi de l'artiste Mouawad. L'exemple le plus visible est peut-être la page qui contient neuf autoportraits de Mouawad réalisés dans des photomatons pendant la période de conception du spectacle. La période de réalisation étant courte (de mars à novembre 2006), on voit peu de changements réels dans l'apparence de Mouawad sur les photos, mais seulement quelques détails variés (vêtements, coiffure) et surtout des couleurs et prises de vue différentes qui donnent à voir neuf points de vue sur le visage du créateur.

⁷⁵³ Wajdi MOUAWAD, *Seuls*, op.cit., p. 97.

⁷⁵⁴ *Ibid.*, p. 112-113.

⁷⁵⁵ *Ibid.*, p. 95.

Ce moi toujours identique et en même temps toujours multiple, c'est ce que met à jour Mouawad dans cette édition du texte. Il nous raconte ainsi que, comme son double Harwan, il est « habité par quelqu'un qu'il ne soupçonne pas⁷⁵⁶ » car « nous sommes [tous] habités par des locataires dont nous ne savons rien⁷⁵⁷ », ce qui rejoint ce que Tremblay dit aussi de son être parlé. Et parmi ces voix qui habitent l'artiste pendant l'écriture, il y a celle des pairs, des artistes inspirants, dans le sillage desquels on inscrit sa démarche, c'est le cas de Robert Lepage pour Mouawad. Ce dernier, qui explore toujours la recherche des origines par ses personnages, et en particulier du père, mène dans ce spectacle la recherche d'un père artistique : Robert Lepage. Mouawad explique d'ailleurs à la fois l'influence de Lepage sur son travail et leurs perspectives inverses, mais parallèles :

De manière plus personnelle, j'ai été frappé par le fait que les histoires racontées par Robert Lepage, mettaient toujours en scène un personnage qui, quittant sa maison, tentait de découvrir le monde : cela m'apparaissait comme l'exact opposé de mes propres histoires qui mettaient en scène un personnage égaré, tentant de rentrer chez lui. [...]

Depuis, une image toujours :

Robert Lepage et moi arpentant la même route, chacun dans un sens opposé.

Cette pensée, rêve d'un petit frère envers son aîné, elle m'a souvent donné force et courage pour raconter ce que j'avais envie de raconter.⁷⁵⁸

Le terme de « raconter » employé ici est primordial, car ce que propose Mouawad dans cette édition est moins la naissance d'un texte théâtral qui sera porté à la scène que la naissance d'un récit complet capable de déclencher le travail concret en plateau de l'acteur Mouawad et des concepteurs techniques. En effet, à l'inverse des auteurs que nous avons étudiés et dont la voix narrative précède la distribution de la parole dialoguée, Mouawad ici met en scène le dialogisme de l'écriture, parfois de manière très concrète comme dans la scène dans laquelle il dialogue avec son futur spectacle personnifié, mais ces dialogues visent à construire un récit qui servira de synopsis pour les premières expérimentations scéniques. Ainsi, au fil de l'écriture, le récit s'enrichit de nouveaux éléments pour aboutir à la version finale qui est le point de départ des répétitions :

Tentative de récit numéro un :

Un Libanais, vivant depuis trop longtemps au Québec, réalise, un jour où il tente de prononcer le mot « tigre » en arabe, que sa langue maternelle est brisée. Il voudra peut-être se pendre. Il est sauvé *in extremis* par un passant qui surgit tout d'un coup et le rattrape et dès lors, entre eux, s'installe une conversation.⁷⁵⁹

Tentative de récit numéro X :

⁷⁵⁶ *Ibid.*, p. 114.

⁷⁵⁷ *Ibid.*, p. 115.

⁷⁵⁸ *Ibid.*, p. 45.

⁷⁵⁹ *Ibid.*, p. 70.

Harwan, un jeune exilé libanais vivant à Montréal, engagé dans une vie qu'il croit lui convenir, se rend à Saint-Pétersbourg pour rencontrer Robert Lepage. Des événements indépendants de sa volonté le conduisent au musée de l'Ermitage devant le tableau de Rembrandt. Secoué violemment, il réalise qu'il est en train de passer à côté de sa vie, oubliant ce qui lui était essentiel. Il rentre à Montréal et, du jour au lendemain, il change sa vie au prix de conséquences irréparables.⁷⁶⁰

Harwan, un jeune étudiant d'origine libanaise vivant à Montréal, prépare une thèse de doctorat sur Robert Lepage. Il entreprend de partir pour Saint-Pétersbourg et de rejoindre Lepage, dont les répétitions du prochain solo ont lieu dans cette ville. Lors des préparatifs pour ce voyage, son père tombe dans le coma suite à un accident cérébro-vasculaire. Après avoir hésité un certain temps, il décide tout de même de partir. A peine a-t-il mis le pied en Russie qu'on l'informe que Robert Lepage a dû rentrer de toute urgence en Amérique. Dépité, il va errer au musée de l'Ermitage et arrive devant le tableau de Rembrandt. Harwan, face au tableau qui se décompose, laissant place à une vision cauchemardesque, réalise qu'il n'est jamais parti de Montréal. Il est dans une chambre d'hôpital, c'est lui et non pas son père qui est dans le coma entre la vie et la mort. Prisonnier de cet espace, il retrouve dans une valise des pinceaux, des tubes de couleur et en un geste il se met à peindre comme il le faisait enfant.

Je peux commencer à répéter.⁷⁶¹

Mouawad orchestre donc dans l'édition de son solo *Seuls* la mise en scène de la genèse de l'écriture de la pièce. Le matériau génétique – contrairement aux dossiers génétiques que nous avons analysé dans notre deuxième chapitre – y est sélectionné, organisé et mis en page dans une forme d'auto-promotion de l'auteur. Certes, cette genèse est montrée comme profondément dialogique dans la mesure où elle ne cesse de scinder le moi de l'artiste entre plusieurs entités qui se parlent ou s'affrontent. Pourtant, cette mythologisation du moi créateur permet à Mouawad d'être omniprésent dans ce spectacle, depuis le plateau où en tant qu'auteur-acteur, il est au centre du dispositif interdisciplinaire, jusqu'à l'édition même du texte dans laquelle il met à jour sa démarche. Le sujet du spectacle devient alors littéralement le moi polyphonique de Mouawad dont le double scénique est le personnage d'Harwan et le père artistique Robert Lepage.

Mouawad quitte alors la présence-absence qui était la sienne dans le *Sang des Promesses* (le nom de Liban n'est jamais prononcé, mais son évocation est omniprésente, et chacun des personnages de la tétralogie est explicitement construit à partir de l'identité problématique de Mouawad) pour afficher son moi créateur dans toute sa multiplicité, de l'atelier, qu'il expose et théâtralise, à la scène, dont il est le chef d'orchestre et le point de mire. Cette omniprésence témoigne alors de sa fascination pour son propre geste créateur.

⁷⁶⁰ *Ibid.*, p. 104.

⁷⁶¹ *Ibid.*, p. 120-121.

2. Danis et la page blanche : les moi rêvés

Daniel Danis est lui aussi fasciné par son geste créateur. C'est pourquoi il conserve bien précieusement toutes ses archives d'écriture, des brouillons manuscrits aux versions tapuscrites des pièces, en passant par des courriers, des courriels adressés aux metteurs en scène et amis, des coupures de journaux, des recherches d'images sur Internet, tous les matériaux que nous avons pu analyser dans le cadre de la genèse de *e [un roman-dit]* :

Je garde toutes mes traces d'archives. La première sortie d'imprimante, la première à la main. Je les date pour qu'on puisse voir le chemin jusqu'à la publication. C'est une volonté pédagogique. Une œuvre, ce n'est pas seulement la finalité mais le processus de pensée qui y a conduit. Une jeune fille hier est venue me porter une lettre, elle veut écrire et elle voudrait avoir des conseils sur son écriture. Je lui ai répondu que j'allais lire son texte, que je ne lui parlerai pas de son texte, mais de son processus. Où elle est ? À quel endroit elle pense ? Quels sont les paramètres du début du texte ? Pourquoi ce choix de lieux ? Un auteur suisse est venu ici, on n'a pas parlé de texte mais de processus. Je réfléchis sur le processus d'écriture. J'ai écrit dans ma maîtrise les sept récits fondateurs de mon écriture pour voir comment j'expliquais les sources de mon travail dans le terreau de ma jeunesse, quand ma position terrestre a pris naissance.⁷⁶²

Comme on le voit ici, il ne s'agit pas seulement de conservation d'archives. En fait, Danis accorde une attention de plus en plus importante à ses processus d'écriture, au détriment même des versions finales, des résultats. L'écriture est avant tout pour lui un processus et il souhaite toujours remonter à la source de l'écriture d'un texte, à ce qui a pu le provoquer, pour mieux comprendre ses pratiques d'écriture. Or, à la source de toutes ses créations, il y a ses rêves.

En effet, Danis se réclame d'une « écriture rêvique » dans le sens où il se sert de ses rêves – qu'il prend soin de mettre par écrit – comme sources de ses fictions théâtrales :

Le rêve témoigne de l'anachronie et de la densité temporelle [...] de la présence de voix plurielles, de processus de condensation [...] de déplacement et de figuration [...]. Le rêve procède par effet de métaphore. En effet, l'écriture – l'écriture des rêves –, apparaît, chez Danis, consubstantielle à l'expression de l'inconscient. La recherche identitaire des personnages se présente alors comme l'enjeu d'une parole codée dans les écrits rêviques. [...] L'origine « rêvique » des écrits de Danis pourrait expliquer la propension de l'auteur au détachement des voix d'une entité corporelle *in presentia*, puisqu'elles apparaissent errantes et non-maîtrisables, indépendantes de la volonté des personnages, du moins de leur volonté consciente.⁷⁶³

C'est cette écriture rêvique qui engendre donc des personnages déconnectés d'une forme de réalité et des mondes constitués d'images saisissantes et symboliques. Cette écriture

⁷⁶² Entrevue réalisée avec Daniel Danis, UQÀM, Montréal, 16 février 2011.

⁷⁶³ Flavia GOIAN, *La question identitaire comme enjeu d'une parole codée dans les écrits rêviques, La Trilogie des souliers de Daniel Danis*, Mémoire de DEA, dirigé par Jean-Pierre Ryngaert, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2004-2005, p. 2-3.

cherche à sonder les méandres de l'inconscient, l'inconscient de l'auteur Danis démultiplié – comme nous avons pu le voir dans les dossiers génétiques – qui donne naissance à des personnages dont l'intériorité est toujours, elle aussi, menacée de dissémination.

D'ailleurs, Danis est lui-même en train de réaliser un mémoire de maîtrise qui porte sur ses processus d'écriture et dans le cadre de cette recherche approfondie sur lui-même, il met en récit l'origine de son écriture par le biais d'une écriture narrative qui fonctionne, comme un rêve, par juxtaposition d'images symboliques et tissage de motifs:

Les actes d'avant l'écriture

Pour que naisse la lettre, je dois d'abord me rendre près d'un lac de nuit agité par un vent chaud, et là, il faut que j'attende de perdre connaissance et conscience. Sur le bord du lac devenu océan, lorsque je vois trente-deux pénis pousser autour de mes testicules grossissants, je fais un énorme trou pour y pondre trente-deux œufs de tortue. Au matin, je me cache dans les bois pour attirer les cannibales. Réfugié dans une cabane d'enfance, j'ai, pour me défendre, des poêlons de fonte contre les bras dévoreurs. Je prends la fuite durant leur sommeil d'après-midi.

J'entre rapidement dans l'entière du néant où je devrai courir, nu comme une flamme, à travers des figures primordiales. Si je n'ai pas abandonné au cours de ces épreuves et de celles dont je ne parle pas ici, j'aboutirai face à face avec une falaise près de l'océan. Il me faudra enfoncer mon visage de chair et d'os dans celui de la pierre. Avec les mains, je taillerai et retirerai l'empreinte de mon masque funèbre. L'océan redevient le lac de nuit dans lequel je lance mon masque. Couché sous l'eau, les trente-deux tortues nagent au-dessus de mon visage empierré. Elles me montrent leurs écailles riches de signes et là enfin, dans le chaud silence de mon âme, je transcris ce que je décrypte sous leur carapace.⁷⁶⁴

Danis, dans une démarche autofictionnelle, met en scène les origines de son écriture dramatique, autour d'un récit-parabole qui constitue sa mythologie personnelle d'auteur, notamment constituée d'une abondance d'éléments de la nature. On retrouve ici tous les motifs qui innervent son écriture dramatique, notamment l'eau et la nuit, qui appellent le monde du rêve.

On peut aussi noter les motifs récurrents du visage et du masque qui interrogent l'identité dans l'écriture. Cette hésitation entre le visage et le masque, c'est justement ce qui préside à ses processus d'écriture. D'ailleurs, lorsqu'on l'interroge sur la nature de cette écriture rêvique, c'est bien la démultiplication de son moi qu'il place au centre de sa réponse. Écrire d'après ses rêves, pour Danis, c'est l'occasion d'être habité par plusieurs entités, sans jamais être lui-même visible, puisqu'il demeure le point de vue sans visage porté sur les personnages :

J'ai plusieurs hommes en moi qui font leur chemin, qui sont de multiples possibilités, des corps quantiques, plusieurs moi. Tous mes rêves depuis que je suis enfant nourrissent un territoire extrêmement riche qui occupe la moitié de ma vie ou en tout cas un tiers et qui est une source de ma langue et de la construction de

⁷⁶⁴ Daniel DANIS, « Actes d'avant l'écriture », *Moebius : Écritures/Littérature*, n°91, 2001, p. 41.

mes pièces. On sent dans mon écriture qu'il y a des passages entre des éléments rêvés, d'autres imaginés, d'autres de la réalité. Les rêves poursuivent des chemins d'images. Quand on est dans le rêve, on a une sensation qui se décline en mots et qui nous apporte une interrogation sur notre place sur terre, sur l'endroit où l'on est, où on vit et ça c'est aussi de la langue.

Sur les personnages, ce serait intéressant d'interroger les auteurs en disant : « Vu de votre rêve, comment vous voyez le monde ? ». L'auteur est souvent lui-même tous les personnages à l'intérieur de son territoire imaginaire. Le rêve est une zone d'images, une chambre blanche dans laquelle se déroule une expérience humaine parallèle, c'est un vrai théâtre, j'ouvre, je ferme la porte, je tombe dans un autre monde que je manipule, je travaille.

Il est important d'intemporaliser les personnages qui sont des vecteurs d'une expérience qui se dédouble de mes moi multiples venant de mes rêves où je suis autant femme, que porte, que chien. Ces moi se déploient à l'intérieur de mon être, ce ne sont pas des moi narcissiques, des moi détachés de mon être [...]

Au bout du compte, quand je fais le tour de cette expérience, encore aujourd'hui j'ai la volonté d'être un médiateur. Je veux recevoir des images, mais pas pour mon compte. Tous les corps qui m'habitent, quand je les travaille sur une scène d'écriture, ce ne sont pas mon moi. Comme les Carmélites, je divise mon corps, j'essaie d'être réceptif pour recevoir plusieurs corps : un vieux, une vieille, une chaise, un paysage. Ça peut transiter aussi dans mes rêves. Cette transition d'imagerie m'a fait comprendre la longueur du processus d'écriture des pièces. Je me laisse traverser et pour me laisser traverser, je dois être disponible, mais c'est compliqué d'être disponible.

Moi ça m'intéresse de parler de la constitution de mes matériaux d'écriture pour échanger, pour transmettre à d'autres artistes. Je veux dire aux jeunes écrivains que l'écriture, ce n'est pas l'histoire, que l'histoire c'est un leurre, que c'est une architecture et des énergies.⁷⁶⁵

Ce processus d'écriture que Danis décrit ici comme la possibilité pour l'auteur d'habiter plusieurs moi, d'être le réceptacle de plusieurs paroles, c'est justement ce qu'il met en scène dans ses dernières créations. En effet, à un moment, Danis a choisi de quitter l'écriture dramatique telle qu'il la pratiquait auparavant – celle d'un auteur solitaire écrivant des textes qui étaient ensuite mis en scène. Il a voulu se provoquer sur le plateau et a donc décidé de travailler autour d'expérimentations scéniques. Or, ces créations récentes ont toutes le même sujet : la naissance d'un texte. Au moment où Danis quitte une écriture textuelle, il donne à voir ses spectacles les plus autoréflexifs – et peut-être les plus narcissiques – qui ne cessent de mettre en scène l'auteur écrivant, les balbutiements (au sens aussi le plus concrètement vocal, nous le verrons) de la fiction. C'est le cas notamment de *La Trilogie des flous*, un spectacle autour de trois textes, dans lequel Danis est l'actant principal, un auteur sur scène qui semble faire advenir progressivement une fiction.

2.1 Le moi-auteur écrivant en scène : La Trilogie des flous

⁷⁶⁵ Entrevue réalisée avec Daniel Danis, La Caserne, Québec, 8 février 2011.

Ce spectacle créé en novembre 2009 à Montréal est désigné par l'artiste lui-même sur le site de sa compagnie comme une « création poético-performentielle ». Daniel Danis, qui a été longtemps reconnu pour ses textes dramatiques, a entamé des recherches plus proches du plateau où il s'implique lui-même comme auteur-actant du processus dramatique :

Psychiquement, je me suis dit que j'avais fait une traversée dans mon écriture : *Celle-là, Le Chant du dire-dire et e [un roman-dit]*. À la fin de ce cycle, je me dis que « maintenant, j'appartiens au monde ». Je me suis constitué comme auteur dans ma matière pour aboutir au monde du réel. Je suis prêt à être dans la prégnance du réel. J'en fais l'expérience dans *La Trilogie des flous* avec les gestes que j'ai posés sur scène.

Les strates composent les personnages et ma propre démarche est pensée dans l'idée de sortir de ma chambre d'écrivain. Il fallait que je fasse un autre type d'expérience pour ne pas me pétrifier. Il faut se penser comme artiste. Il faut défaire les modèles, en construire d'autres. Je souhaite faire de l'écriture scénique par bricolage, que toute mon expérience de ma dramaturgie soit visible, audible sur scène.⁷⁶⁶

La Trilogie des flous, bien que composée de trois textes *Je ne, Sommeil et Rouge et Reneiges*, qui sont distribués sur papier à chaque spectateur en début de représentation, se présente essentiellement comme une expérience multidisciplinaire mettant en scène une danseuse, des actants, des performeurs et des technologues, comme on peut le lire sur le texte distribué. Les textes ont finalement été publiés, mais seulement après la création du spectacle, comme c'est le cas pour *Seuls* de Wajdi Mouawad. Mais outre le fait qu'il s'agit d'une performance et donc d'une œuvre qui remet en question le statut du personnage en présentant simplement des actants, c'est-à-dire des personnes qui accomplissent des actes et n'entrent pas dans le mécanisme mimétique d'une re-présentation, le travail qui est fait est un travail sur l'abolition des frontières spatio-temporelles entre fiction et réalité.

Le texte fondé sur l'indicible, le trou, la suspension, suggère un implicite et l'énonciation se rapproche d'une profération sans cesse reprise en épanorthose. Il s'agit de faire sans fin renaître les mots, de jouer sur l'inattendu sonore. Le champ des possibles s'ouvre donc dans les points de suspension entre les mots et l'onirisme emplit la création tout entière. Danis dit s'inspirer de ses rêves pour créer et l'on a l'impression d'assister avec ce spectacle non seulement à des récits de rêves mais aux rêves eux-mêmes :

La forme d'écriture à la fois imagée et décantée qui trame la *Trilogie des flous* fait entrer le lecteur dans une expérience poétique autre, exigeante dans la mesure où il faut accepter de s'aventurer sur un territoire où les repères habituels du récit (qu'il soit dramatique ou narratif) ont disparu et pour lequel il n'y a plus de cartes. Un peu comme l'aviateur de *Je ne*, on se retrouve parachuté dans une *terra incognita* qui peut donner envie de retourner sur sa terre natale si on n'a pas l'esprit

⁷⁶⁶ Entrevue réalisée avec Daniel Danis, UQÀM, 16 février 2011.

aventurier. Mais une géographie imaginaire inusitée s'offre à qui accepte de se laisser porter par le « liquide du récit » : « Le récit, dit l'auteur, est sous la forme du soleil, sous tous les angles tu vois ce que tu as à voir. La lune est l'autre écriture où on ne voit pas sur quoi on avance, ce peut être dangereux. La procédure n'est pas soutenue par une architecture du récit (solide, avec des poutres). On est dans le liquide du récit. » Ces récits mouvants servent de matériau imaginaire tant aux créateurs de la scène qu'aux spectateurs, qui sont invités à naviguer librement au sein de cette cartographie d'images et à se faire leur propre scène.⁷⁶⁷

D'ailleurs, le travail sur le brouillage entre réalité et fiction, entre intérieur et extérieur est technologiquement assisté. En effet, Danis, équipé d'un micro qui déforme et transforme sa voix, peut faire sortir de lui des sons qui ne sont pas de l'ordre des capacités humaines, mais appartiennent pour le spectacle à du dépassement de soi, du « devenir-animal » défini par Deleuze :

Devenir n'est pas progresser ni régresser suivant une série. [...] Les devenirs-animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels. [...] Car si devenir animal ne consiste pas à faire l'animal ou à l'imiter, il est évident aussi que l'homme ne devient pas « réellement » animal, pas plus que l'animal ne devient « réellement » autre chose. Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même.⁷⁶⁸

En effet, cet être dramatique que devient Danis n'est plus véritablement humain, il n'est pas non plus animal, il n'appartient pas non plus à une surréalité. Il est simplement dans un univers entre tous ceux-là, celui d'un devenir possible qui pourrait le faire entrer dans l'une ou l'autre des catégories (homme, animal, créature fantastique). C'est sur cette tension que joue Danis.

À cette tension, s'ajoute encore, dans le but de semer le trouble chez le spectateur, une perpétuelle distance à soi. Cette distance est créée par le microphone, comme nous l'avons vu, puisque cet élément fait advenir une voix étrange et étrangère à son émetteur, dont la véritable source et, par conséquent le sens, reste obscur et mystérieux. À ce flou sonore s'ajoute un flou visuel puisque Danis filme ses co-actants pendant la représentation et que cette vidéo est projetée en temps réel sur deux éléments de décor qui diffractent encore les images : un écran circulaire qui fait face aux actants et un écran cylindrique. Danis joue donc ici sur le rapport entre des actions réelles et leur saisie par un médium technologique qui les transforme alors en représentation filmique et déformée, car dispersée et adaptée à de nouveaux espaces. Il s'agit alors clairement de faire jouer la performance sur le multidimensionnel et de mettre en

⁷⁶⁷ Marie-Christine LESAGE, « Dans le "liquide du récit" : Daniel Danis, écrivain scénique », prochainement publié dans un dossier de la revue *Voix et Images*, dirigé par Gilbert David.

⁷⁶⁸ Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 291.

scène simultanément plusieurs points de vue pour renvoyer au spectateur en miroir toutes les possibilités de regard qu'il a sur un spectacle multidisciplinaire, mais aussi sur tout type de spectacle théâtral.

Le dramaturge semble bien être, depuis quelque temps, un véritable rhapsode au sens où Jean-Pierre Sarrazac l'a employé dans *L'avenir du drame*, c'est-à-dire qu'il coud ensemble les différentes voix de la scène en des strates superposées et diffuse sa parole dans des entités dramatiques porte-parole bigarrées, toutes réfléchissant une voix unique et mystérieuse : une source énonciatrice. Le dramaturge-rhapsode devient ainsi le chef d'orchestre d'une polyphonie de voix empruntées, c'est ce chef d'orchestre que Danis veut devenir en scène et qu'il nomme, pour sa part, « l'actant relieur » : « J'ai peut-être davantage envie d'être autour de la scène, trouver cette place qui pourrait être la mienne : déplacer des objets, repartir. Ne plus être protagoniste sur la scène mais l'actant relieur.⁷⁶⁹ ».

Or cette polyphonie est une ouverture possible vers un questionnement métathéâtral. En effet, l'affrontement de plusieurs voix, c'est l'image d'un théâtre en débat. Le problème de la provenance de ces voix pose la question de la voix de la création, de la source créatrice. La voix de l'auteur est distribuée dans des voix d'acteurs jouant des personnages ou de multiples voix d'actants. Ce questionnement concerne justement des formes comme la performance multimédia de Daniel Danis. Lorsque la source énonciatrice disparaît, le propos est fragmenté et demeure alors un questionnement sur le théâtre même et sur sa forme. Les zones d'ombres des œuvres sont assumées et exhibées comme mise en scène de la création du spectacle. C'est alors que la polyphonie sert une réflexivité dans le sens où elle exhibe le chaos de la création et le processus plutôt que le produit de cette création. Danis insistait, dans une rencontre après la première représentation de *La Trilogie des flous* à l'Usine C à Montréal, sur l'idée que ce spectacle était une première phase de travail, une performance qui tâtonnait encore, en train de se construire et ainsi il insistait sur le fait que le spectacle se fabriquait sous les yeux du spectateur.

En outre, la multiplicité des actants présents sur scène et des disciplines dont ils sont issus (danse, cuisine, informatique) sont autant d'éléments dialogiques qui interrogent l'unicité de la voix auctoriale, celle de Danis, seul acteur en scène à parler.

En effet, la seule voix qui devient la « supervoix » au-dessus de la polyphonie multidisciplinaire mise en jeu est la voix créatrice, celle d'un auteur qui serait du garant du spectacle, celle de Danis le créateur polyvalent. D'une certaine façon, sous une polyphonie

⁷⁶⁹ Propos recueillis lors de la rencontre avec Daniel Danis organisée après le spectacle le 9 novembre 2009.

qui paraîtrait démarche participative, demeure un fil rouge, la mise en scène du processus créateur de l'écrivain. Le texte comme profération toujours inchoative est ici symbolique de la difficulté d'écrire pour le théâtre et le monde des possibles exhibé est celui que le dramaturge a face à lui lorsqu'il entre dans l'écriture d'un projet.

La voix créatrice « éclatée en mille morceaux » est alors célébrée pour son ambiguïté et la polyphonie du spectacle rend compte aussi d'une boulimie créatrice de l'auteur-acteur Daniel Danis qui, tout en exhibant le caractère arbitraire de toute création théâtrale, met en scène sa puissance démiurgique. Il est partout, à toutes les étapes de la création et même s'il s'entoure d'autres praticiens, la question qui reste posée est celle d'être un créateur et en particulier un auteur-acteur dont la double fonction propose déjà une polyphonie intérieure. Cette expérience qui devait être une première étape de travail n'a pas été poursuivie par Danis qui était assez déçu du résultat scénique et ses dernières créations retournent vers une dimension textuelle plus grande, tout en continuant d'interroger le geste créateur.

2.2 L'auteur face à lui-même : L'Enfant Lunaire et Dernier Demain

Danis poursuit en effet la mise en scène de son geste créateur avec *L'enfant lunaire*, qui a été présenté au Mois Multi de Québec en février 2013. Il s'agit d'une représentation multidisciplinaire inspirée d'un rêve que Danis a transformé en récit. Le dispositif scénique est constitué d'un immense carré blanc posé à terre et d'un pantographe géant mécanisé qui fait des dessins sur le carré blanc au fil de la parole de l'acteur seul en scène, Pierre-Félix Gravière, qui tient le rôle d'un auteur en train d'écrire. Le lecteur-spectateur a alors l'illusion d'assister à la genèse d'une pièce, à une parole poétique en train de s'élaborer.

Il propose même un court épilogue à sa pièce qui s'intitule « à propos de la genèse du récit » dans lequel il raconte, dans la même langue poétique que la pièce, les circonstances réelles qui l'ont conduit à faire le rêve qui constitue *L'Enfant lunaire* :

À propos de la genèse du récit

Des éveilleurs de rêves habitent la Terre un peu partout. Ces éveilleurs de rêves écrivent, dessinent, chantent, parlent en public ou tout simplement se recueillent en silence, dialoguant avec l'univers.

J'aime moi aussi détecter dans les images me traversant des sources d'écriture à dire. Il faut entendre par le mot « image » des traversées d'images diurnes et nocturnes, yeux ouverts ou fermés.

La petite fable imagée a surgi en une nuit d'éclat de rêves entre le 28 et le 29 juillet 2010. Lors des avant-veilles, j'avais lu le livre L'Ordre des morts de Claude Régy. J'étais aux Éboulements, un village dans Charlevoix. La veille, je m'étais rendu au Parc des Hautes-Gorges, cette magnifique région du Québec qui longe le fleuve Saint-Laurent.

J'ai emprunté le chemin de terre carrossable qui longe la rivière Malbaie, jusqu'au poste des canoteurs. Tout en marchant, la tête parfois penchée vers le sol,

j'ai vu plusieurs grenouilles écrasées, séchées et poussiéreuses, sans avoir de pensée particulière. A l'égard du rêve qui m'a éveillé ce conte incroyable, je crois que, durant la nuit, ces grenouilles m'ont chanté les évanouies puissances de la Terre.

C'est un cadeau infiniment précieux et je veux bien être le médiateur de ces images. Je les relègue aux diseurs comédiens pour que se « revoient » d'autres images dans la pensée des écouteurs.

*Merci à Mehdi Lecourt, Mélanie Marie et Laurent Mulheisen.*⁷⁷⁰

On peut rapprocher ce texte de celui intitulé « Les actes d'avant l'écriture » que nous avons précédemment cité. Il s'agit ici de mettre en fiction la genèse de l'écriture. Or ce qui est vertigineux c'est que Danis propose la genèse d'un récit théâtral qui se présente lui-même sous la forme d'une genèse, une histoire en train de se constituer.

Au départ, ce texte est issu d'une commande de Laurent Mulheisen pour la Comédie Française. Il s'agissait alors d'écrire un texte sur la fidélité. Or la version finale se présente sous la forme d'un solo qui semble raconter la naissance d'un projet théâtral par le biais d'une écriture qui joue sur la production d'images symboliques, sur le modèle rêvique développé par Danis. Danis met ainsi en scène un avatar de lui-même, un narrateur qui est aussi « auteur-rêveur » comme il le dit lui-même à Pierre-Félix Gravière lors d'une première séance de répétition du texte le 24 octobre 2012 à la salle Méduse à Québec.

En effet, la première parole prononcée lors du spectacle est une parole explicitement démiurgique. Cette parole dessine d'emblée une géographie de la fiction, donne à voir la naissance d'un monde qui doit symboliquement prendre place sur la page blanche clairement représentée dans la scénographie :

Voilà, ça commence au milieu d'une terre un brin aride et sans arbres. Sous les pieds, c'est un sol ferme mais poussiéreux. Au nord s'élève un immeuble immense de mille appartements. Une petite ville entière en un seul bâtiment.⁷⁷¹

De la même façon que *e [un roman-dit]* débutait par un « Voici » prononcé par le personnage omniscient et démiurgique de la Didascalienne, c'est le déictique « Voilà » qui ouvre *L'Enfant lunaire*. Cette voix de diseur, de créateur d'histoires, ne donne aucun signe de distribution de la parole, mais se présente plutôt comme la voix d'un narrateur de roman. Cependant, l'emploi du déictique « Voilà », que l'on retrouve à plusieurs reprises, dépasse le cadre d'une voix romanesque dans le sens où il appelle concrètement une scène, scène imaginaire qui doit prendre corps sur le plateau et dans laquelle des voix peuvent aussi naître :

⁷⁷⁰ Daniel DANIS, *L'Enfant lunaire in La Scaphandrière et L'Enfant lunaire*, Paris, l'Arche, 2011, p.91.

⁷⁷¹ *Ibidem*, p. 73.

Alors que le voilà langé de plusieurs épaisseurs de tissu pour arrondir son corps et l'unifier à la taille du crâne, un garçon demande en ouvrant la porte de l'immeuble pour faciliter la sortie du père : Voulez-vous que je vous aide avec votre paquet ?⁷⁷²

Mais ces voix ne trouvent jamais leur indépendance dans le texte qui ne prévoit pas de distribution concrète de la parole (des personnages, des tirets introduisant chaque prise de parole). Elles sont toutes présentées sur le même plan, comme appartenant à la voix principale du conteur en scène et même la parole rapportée n'est jamais signalée par des guillemets :

Les sages-femmes ont dû l'agripper avec un serre-tête pour l'extirper du ventre nourricier. Des marques sur chacun de ses temps sont restées visibles jusqu'à sa mort. Les sages-femmes ont pu dire : Ne t'en fais pas, ça va revenir à la normale.⁷⁷³

D'ailleurs, en plus de cette invisibilité écrite de la distribution de la parole, on voit que même les paroles rapportées sont fortement modalisées. Ici la formulation « ont pu dire » indique que cette parole rapportée n'est qu'une parole possible, imaginée encore une fois par le narrateur tout puissant qui prête des paroles aux personnages de l'histoire qu'il construit. On a donc affaire à un recueil de voix indistinctes, toutes impersonnelles et portées par la supravox de la fiction, celle du diseur d'histoires qui devient le personnage principal et qui orchestre, comme la voix romanesque, des paroles rapportées :

Ça voyage pour aller où, ça cherche quoi, ça fait combien de sauts d'ici à l'étang ? se demande-t-il en déposant d'autres secrets séchés dans son sac de papier. C'est probablement un ancien tracé de leur pérégrination vers un autre étang jadis oublié mais inscrit aux confins de leurs cellules, pense-t-on.⁷⁷⁴

D'ailleurs ce conteur-diseur dit littéralement ce qu'il est en train de faire (« ça disait à voix haute ce que ça voyait.⁷⁷⁵ ») et l'auteur Danis ne cesse de parler de son processus d'écriture, comme lorsque le personnage dit : « La nuit est-elle l'inventive de nos imaginaires ?⁷⁷⁶ ».

Ce qui pose alors problème pour le passage à la scène de ce texte c'est ce que doit jouer Pierre-Félix Gravière. Si dans *La Trilogie des fous*, Danis assumait clairement son rôle d'auteur-actant du spectacle et la fiction naissant littéralement dans la bouche de son auteur, en choisissant pour ce spectacle de donner la parole à un autre, l'acteur, Danis complexifie la compréhension du propos pour le spectateur. Qui joue Pierre-Félix Gravière ? Joue-t-il Daniel Danis en train d'écrire sa fiction ? Joue-t-il un acteur en train de découvrir un récit théâtral ? Doit-il être lui-même en train de découvrir ce récit tel un lecteur *lambda* ?

⁷⁷² *Ibid.*, p. 75.

⁷⁷³ *Ibid.*, p. 74.

⁷⁷⁴ *Ibid.*, p. 81.

⁷⁷⁵ *Ibid.*, p. 75.

⁷⁷⁶ *Ibid.*, p. 90.

Lors des premières répétitions auxquelles j'ai pu assister comme seule observatrice à la Caserne à Québec, l'acteur avait beaucoup de mal à trouver sa position et tout simplement ce qu'il avait à jouer. Pour Danis, le personnage n'en est pas un, il est un diseur, un narrateur qui raconte « un chemin pour l'écriture, un chemin pour le dire⁷⁷⁷ ». Cette entité en scène est complexe, elle représente la multiplicité des points de vue que l'on peut avoir sur un rêve en train de se dérouler sous nos yeux. Si Danis donne, à un moment de la répétition, une indication de jeu concrète à Gravière en lui proposant de s'imaginer qu'il est en train de se remémorer un rêve qu'il raconte à un psychologue – pour bien montrer que ce récit de rêve expose un inconscient –, la situation dramatique n'est pas claire en réalité.

Avec ce personnage sans nom, sans visage, cette voix de l'écriture, Danis pousse plus loin ses expérimentations dramaturgiques précédentes. En effet, dans ses textes dramatiques, il propose aussi une parole qui n'est pas d'emblée dialoguée et exploite la forme du théâtre-récit comme on l'a vu dans notre premier chapitre, une forme qui dédouble les personnages. Le personnage de *la Didascalienne* dans *e [un roman-dit]* annonce déjà les recherches que Danis mène désormais puisqu'elle concentre cette fonction de supravox de la fiction, de surplomb et ce même pouvoir démiurgique. Les voix du théâtre de Danis doivent de plus en plus clairement exposer le fait qu'ils font advenir une fiction qui s'invente au fur et à mesure qu'elle se dit. En même temps, Gravière, pendant les répétitions, se posait la question de l'autorité du monologue : qui est ce personnage qui tout d'un coup s'adresse à tous pour leur faire un récit ? Pour Danis, ce personnage est à la fois la figure du conteur dont nous avons parlée, mais aussi celle du lecteur, à travers laquelle la fiction est vue et entendue.

La difficulté réside alors dans le « je » présenté au public qui n'est ni celui de l'auteur Danis, ni celui de l'acteur Gravière, ni celui d'un personnage d'une fiction théâtrale, ni non plus celui d'un actant dans le cadre d'une scène performative, comme dans *La Trilogie des flous*, puisque la seule action qu'il a à accomplir est celle de raconter une histoire. Si Danis rapproche cette instance narrative du sujet de l'énonciation de *La Nuit juste avant les forêts* de Koltès, il y a cependant une différence nette entre les deux : l'adresse. L'absence d'adresse dans *L'Enfant lunaire* enferme la voix dans un récit intérieur qui, s'il n'est pas clairement adressé à une deuxième personne, doit cependant faire advenir des images claires pour le lecteur-spectateur.

Ainsi, comme pour *La Trilogie des flous*, Danis joue sur la mise en jeu d'espaces sonores, capables d'accompagner les images sorties du récit et donc de donner de la

⁷⁷⁷ Propos recueillis pendant la répétition de *L'Enfant Lunaire* le 24 octobre 2012, Salle Méduse, Québec.

consistance à la narration qui trouve alors une forme de réalisation concrète en scène, puisque l'incarnation n'est pas possible. Danis fait par exemple l'essai de voix enregistrées sorties de radios CB et qui évoquent un des passages du texte où la police intervient. De même l'acteur équipé là encore d'un micro sans fil peut jouer sur une voix très ténue, feutrée, mais modulable au point d'ouvrir des espaces selon les moments du récit. Sans bande sonore, la scénographie propose une corde que l'acteur chef d'orchestre va froter à la main ou avec un archer pour lui faire faire des sons lors de moments de césure dans la narration.

Et comme le personnage n'a pas d'âge, de sexe, de conscience et se contente d'être dans le « phrasage » – terme employé en répétition –, Danis explique sa difficulté à lui trouver un costume qui ne lui donne pas une identité trop précise qui déborderait sa fonction de diseur. Le costume trouvé, blanc comme la page blanche qui constitue le décor et dont l'acteur est une émanation, est aussi un « costume à volonté » dont les multiples poches contiennent les objets qui seront déclencheurs de la narration : accessoires et pages du texte qui évoquent la figure fondamentale du lecteur que l'acteur prend aussi en charge.

L'acteur est alors un opérateur de la totalité du spectacle au même titre qu'un opérateur de la fiction qu'il déploie devant le spectateur. Dans cet environnement, il ne donne pas à entendre une lecture trop théâtrale du texte, ni trop distanciée, mais il doit plutôt être toujours sur le fil d'une présence active en évoquant notamment les personnages dont il parle par le biais de postures, de gestes épurés, éphémères, qui apparaissent au détour d'une phrase pour faire images.

Danis invente donc avec *L'Enfant lunaire* un double de lui-même, supravox romanesque chargée de raconter un rêve qui devient petit à petit récit théâtral, peuplé de silhouettes qui ne seront pas incarnées et de voix non distribuées, mais toujours porté par le corps unique de l'acteur-conteur en scène. Cette mise en scène de la fiction en train de naître est devenu le sujet de prédilection de Danis qui, avec son tout dernier texte, qui a seulement été présenté en lecture, *Dernier Demain*, creuse le même sillon.

Dernier Demain a été lu lors du festival *Jamais Lu* le 29 novembre 2013 à Québec. Ce texte, qui est encore en phase d'écriture, est centré sur la question de la présence-absence de l'auteur. Un auteur invite un comédien en fin de carrière (joué par Roland Lepage) à le rejoindre dans une forêt pour travailler sur un texte de théâtre. Or, pendant que l'auteur s'est endormi pour littéralement rêver le texte, l'acteur, lui, attend, et pour passer le temps, dit à haute voix tout ce qu'il fait :

Un lent bougé de mon bras avance le pain vers la bouche.
J'ouvre la bouche. Je mors dans le pain.
Je l'arrache de la tranche.

Je la mastique.
J'exagère la déglutition.
Je sens les 42 services neuronaux s'activer pour réaliser une telle opération.
Je dis ce que je fais. En symbiose presque.
Je lui ai dit : Écris-moi quelque chose avant que je tombe en silence.
Juste pour attendre.
Attendre le texte promis de l'auteur.⁷⁷⁸

Or, il semblerait qu'un autre être fantomatique et monstrueux habite aussi cette cabane dans la forêt et cet être jette par terre une feuille écrite, si bien qu'on ne sait plus très bien qui écrit, l'auteur endormi, la bête inconnue, ou l'acteur désespéré.

Ce texte que Danis a clairement écrit pour l'acteur Roland Lepage est surtout l'approfondissement des obsessions actuelles de Danis : la difficulté et la monstruosité de l'écriture dramatique. On y retrouve deux motifs cruciaux : l'auteur qui écrit à partir de ses rêves et doit donc quitter le monde pour le sommeil qui lui dictera sa fiction, et l'acteur réduit à être un actant, un opérateur, qui ne peut donc plus représenter des actions, incarner un rôle que l'auteur lui refuse en dormant, mais seulement agir dans le monde et décrire ce qu'il est en train de faire devant le spectateur.

Avec le troisième terme, cette bête-fantôme, c'est bien la création elle-même qui est symbolisée dans ce qu'elle a de monstrueux et de nécessairement mystérieux. Au centre de ce dispositif, il y a bien le texte, à nouveau incarné par la feuille qui n'est pas la feuille blanche géante sur laquelle un pantographe écrit dans *L'Enfant lunaire*, mais plutôt la feuille de texte qui sort des poches du costume de Pierre-Félix Gravière. Ce n'est donc pas un hasard que cette feuille réapparaisse dans ce dernier spectacle, car ce que Danis nous dit dans ces derniers spectacles, au-delà du pouvoir démiurgique de l'auteur-acteur, c'est bien l'angoisse de la disparition de la fiction théâtrale, la peur de ne plus pouvoir écrire qui semble le hanter et qu'il ne cesse de mettre en scène dans ces avatars que sont les diseurs de ses dernières créations. D'ailleurs, et cela est très symbolique, lorsque le festival *Jamais Lu* a demandé aux auteurs de se filmer pour dire de quoi ils ont le plus peur, Danis ne s'est pas montré dans la vidéo, mais a filmé une page blanche, sur laquelle il avait écrit : « page noire, parole blanche ».

Ce que Danis exploite donc indéfiniment dans ses derniers spectacles, c'est sa difficulté à écrire aujourd'hui, à se positionner dans le monde théâtral d'aujourd'hui, difficulté qui est aussi au centre des derniers textes de Carole Fréchette dans lesquels son omniprésence sous la forme de l'autoreprésentation – présente aussi dans le dernier texte de Daniel Danis

⁷⁷⁸ Extrait du texte inédit *Dernier Demain*, cité sur le site du *Jamais Lu*, <http://www.jamaislu.com/3editionqc/dernier.html>, consulté le 6 février 2014.

dont le titre a tout simplement les mêmes initiales que l'artiste – est le signe de sa volonté de réinscrire sa voix propre dans son œuvre, de participer au processus théâtral qui la dépossède de son texte, ce qu'elle supporte de moins en moins.

3. *Je pense à Yu et Entrefilet* de Carole Fréchette : la mise en scène du moi de l'auteur dans la création

Comme tout écrivain, le dramaturge écrit, comme nous l'avons dit, en situation « paratopique », comme l'a défini Maingueneau, c'est-à-dire que l'auteur, dans la mesure où il devient énonciateur d'un discours, n'est plus alors ni dans ni hors de la société, mais dans un perpétuel à-côté, une place indéfinissable :

Celui qui énonce à l'intérieur d'un discours constituant ne peut se placer ni à l'extérieur ni à l'intérieur de la société : il est voué à nourrir son œuvre du caractère radicalement problématique de sa propre appartenance à cette société. Son énonciation se constitue à travers cette impossibilité même de s'assigner une véritable « place ». Localité paradoxale, *paratopie*.⁷⁷⁹

Or, cette place impossible semble devenir de plus en plus problématique pour certains auteurs qui veulent sortir de leur solitude d'écriture. Certains d'entre eux, bien sûr, ont choisi le chemin de l'« écriture de plateau » comme Marie Brassard, Wajdi Mouawad et Daniel Danis tout récemment, mais d'autres, qui écrivent encore des textes dramatiques et non des spectacles, expriment parfois une difficulté à se positionner dans la société.

C'est le cas de la dramaturge québécoise Carole Fréchette qui, en 2011, était invitée à s'exprimer sur son métier sur le blogue du Centre des Auteurs Dramatiques. Nous reviendrons d'ailleurs dans un dernier temps sur cette forme possible d'une parole directe de l'auteur en ligne, qui se développe.

Dans ce billet, c'est bien la sensation douloureuse de se sentir extérieure au processus théâtral qu'exprime Fréchette :

Après 20 ans d'écriture, après 15 pièces et je ne sais combien de productions, voilà que j'ai une espèce de coup de blues à propos de mon métier. Je parle du métier tel que je le pratique. En gros : passer un an, ou plus, dans la solitude à créer un monde sur un écran d'ordinateur; imaginer de toutes mes forces des corps dans l'espace, entendre les mots et les silences, voir les regards, les gestes, les mouvements, remplir de ces mots, de ces gestes, 60, 70, 80 feuilles 8½X11; finalement, après diverses étapes – lectures, réécritures, ateliers –, remettre le paquet de feuilles 8½X11 à un metteur en scène qui aura deux ou trois mois pour que les mots prennent forme dans des corps et des voix, et qui aura une semaine (deux au maximum!) sur le plateau, pour mettre en ensemble tous les éléments qui

⁷⁷⁹ Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004, p. 52.

en feront un *spectacle*. Depuis des années, quand je participe à des discussions après la présentation d'une de mes pièces, on me pose invariablement la question : N'est-il pas frustrant de ne pas contrôler ce qui advient de votre texte ? Et je réponds invariablement que j'ai fait la paix depuis longtemps avec la nature de mon métier. Que j'ai accepté une fois pour toutes d'abandonner mon bébé après l'accouchement, de le donner en adoption. C'est la chose la plus sage à faire. C'est pour son bien. Et puis, moi je dois faire d'autres bébés, alors je n'ai pas le temps d'en prendre soin, et blablabla. Et c'était vrai. J'étais en paix. Mais, pour une raison que je ne saisis pas bien, je ne le suis plus tout à fait. Me voici tout à coup obsédée par cette réalité simplissime, que je connais pourtant depuis toujours : le théâtre est un SPECTACLE. Et le spectacle est un objet multicouches, et les gens dans la salle reçoivent toutes les couches en même temps : les mots, les corps, les voix, les sons, les musiques, les perruques, les costumes, les décors, les lumières, tout, tout, tout. Et je trouve soudainement absurde d'être à ce point distancée de l'élaboration de ce multicouches. Au moins lors de la première création. Je me prends à envier les jeunes auteurs qui fondent leur compagnie, qui mettent en scène, produisent, vivent au jour le jour la construction du multicouches. Qui sont « dedans ». Pour le meilleur et pour le pire. Je me prends à penser : si c'était à refaire...⁷⁸⁰

Ainsi, comme pour répondre à cette solitude et à la marginalisation de son travail dans le processus théâtral, Carole Fréchette décide d'ancrer fortement sa voix personnelle dans deux de ses textes les plus récents. Si Maingueneau évoque la difficulté de l'auteur à se positionner dans la société – difficulté qui est le thème de *Violette sur la terre*, pièce antérieure de Carole Fréchette qui met en scène une femme, réfugiée dans un mine et qui écoute des villageois esseulés qui cherchent des réponses sur leurs vies –, Fréchette exprime ici plus précisément sa difficulté à retrouver une place dans le champ théâtral. La place qu'elle ne trouve pas ou plus dans le monde théâtral, elle se la fabrique dans l'espace de sa fiction. Cette autoreprésentation prend deux formes qui sont aussi deux pièces : *Je pense à Yu* et *Entrefilet*, publiées ensemble.

Dans la première pièce, elle met en scène un avatar d'elle-même, Madeleine, personnage de traductrice confrontée à sa réception complexe d'un fait d'actualité et son obsession grandissante pour ce fait, qui passe notamment par un enfermement sur la toile. C'est ce qu'a vécu Carole Fréchette elle aussi et qui l'a poussée à écrire la pièce. Dans la seconde pièce, excroissance de la première, Carole Fréchette, dans une pratique d'écriture plus autofictionnelle, nous fait entrer dans la fabrique de la première pièce, en mettant en scène les différentes voix qui l'ont habitée pendant l'écriture et les événements auxquels elle a été confrontée et qu'elle n'a pas pu raconter dans la pièce. Ainsi, elle met en scène la genèse

⁷⁸⁰ Carole FRÉCHETTE, « Coup de blues sur mon métier », *Blogue du CEAD*, 22 mars 2011, <http://www.cead.qc.ca/blogue/?p=287>, consulté le 8 janvier 2014.

de son écriture, dans une pièce qui prend en réalité comme théâtre l'intériorité d'un auteur en train d'écrire et son éclatement progressif en plusieurs voix.

3.1 *L'auteur-personnage : fait divers et autoreprésentation dans Je pense à Yu*

L'engagement, je dirais « éthique », face au monde est d'ailleurs une autre caractéristique de la nouvelle génération d'auteurs, qui écrivent en dialogue avec l'état du monde : je pense à Philippe Ducros, Olivier Kemeid, Isabelle Hubert, Emma Haché, au dernier texte de Carole Fréchette ou encore à *Cantate de guerre* de Larry Tremblay, qui est un texte étonnant dans son parcours. Donc, des textes qui se passent ailleurs, qui traitent de la guerre, des difficultés du monde politique, qui prennent position ou qui offrent une réflexion sur la destruction humaine.⁷⁸¹

C'est ainsi que Marie-Christine Lesage décrit une nouvelle tendance de l'écriture dramatique québécoise dans laquelle elle inscrit la pièce de Carole Fréchette, *Je pense à Yu* publiée en 2012: le « dialogue avec l'état du monde ». Or, si l'idée de représenter l'ailleurs, le monde et l'autre peut paraître une évidence de l'écriture dramatique, on sait que le contexte québécois d'écriture théâtrale n'a pas toujours été propice au développement de ce dialogue avec le monde.

Ainsi, depuis le début des années 2000, certains auteurs québécois ont fait sortir leur dramaturgie de l'autoscopie pour s'ouvrir à un dialogue avec le monde. Mais si une génération de jeunes auteurs a choisi de dire les violences du monde avec la forme du théâtre-documentaire comme Philippe Ducros, les auteurs issus de la génération des années 1980 comme Larry Tremblay ou Carole Fréchette intègrent ce nouvel intérêt pour l'actualité du monde dans une dramaturgie qui continue à dire avant tout les désordres du moi.

En effet, Carole Fréchette qui a débuté dans les années 1970 dans un collectif féministe a, comme beaucoup, laissé le collectif pour se replier sur une écriture toute personnelle dans les années 1980, et elle s'est surtout intéressée à la fragmentation du moi et ce, par le biais de fables décontextualisées qui tendaient parfois au conte, comme *Violette sur la terre* en 2002 ou son adaptation de *Barbe-Bleue, La Petite pièce en haut de l'escalier* en 2008.

Mais c'est la découverte d'un fait d'actualité qui a déclenché l'écriture de sa dernière pièce *Je pense à Yu* et qui a, selon elle, bouleversé son écriture, même si en 2002 avec la pièce *Le collier d'Hélène*, elle avait déjà montré son intérêt pour la représentation de l'ailleurs et surtout pour la représentation d'un dialogue entre regardant et regardé, entre le même et l'étranger comme le suggère ce résumé de la pièce:

Au milieu d'une ville chaude et chaotique, Hélène, une congressiste venue du nord,

⁷⁸¹ « Entre la page et le plateau, Dialogue avec Marie-Christine Lesage » in « Ruptures et Filiations, Le festival du Jamais Lu », *Liberté*, n°291, p. 51.

s'aperçoit tout à coup qu'elle a perdu son petit collier de perles blanches. Dans un élan un peu fou, elle part à la recherche de cet objet modeste et fragile auquel elle tient très fort sans trop savoir pourquoi. Un chauffeur de taxi nommé Nabil sera son guide et son protecteur dans cette course effrénée. Son périple à travers les rues encombrées et les quartiers ravagés la mène jusqu'aux habitants de cette ville meurtrie qui opposent leur propre souffrance à son malheur apparemment dérisoire.⁷⁸²

En 2006, Carole Fréchette, en découvrant un article de journal qui traitait de la libération du journaliste chinois Yu Dongyue après 17 ans de prison pour avoir lancé de la peinture sur le portrait de Mao pendant les manifestations de la Place Tiananmen, en mai 1989, décide d'écrire une pièce sur le sujet, comme elle le confie sur le site du Théâtre d'Aujourd'hui dans lequel la pièce a été créée en avril 2012 par Marie Gignac :

Cette nouvelle m'a saisie. J'étais d'abord horrifiée par la sévérité de la peine : 17 ans de prison pour une action qui n'a causé ni blessure, ni mort à aucun être vivant, puis j'étais attristée par les conséquences de cette peine sur la vie de Yu Dongyue qui a perdu sa jeunesse et sa raison pour avoir posé un geste strictement symbolique. Puis j'ai revu l'époque lointaine de mes 20 ans, alors que la figure de Mao Zedong était une source d'inspiration pour toute une jeunesse occidentale en quête d'un monde meilleur. Puis j'ai pensé au geste lui-même, lancer de la peinture sur le portrait d'un leader intouchable, à l'incroyable audace de ce geste, à sa puissance, à son caractère sacrilège et j'ai frissonné, toute seule dans ma cuisine. [...] Sans que je comprenne bien pourquoi, cette histoire survenue dans un ailleurs lointain, presque vingt ans auparavant, m'a profondément remuée. Elle m'est apparue si forte et si riche de sens que j'ai eu envie de m'en approcher. Mais pour la raconter, j'ai senti le besoin de passer par la sensibilité de personnages qui n'ont pas vécu cette tragédie, qui la regardent de loin, la laissent vibrer en eux et en cherchent le sens. Des personnages habités, comme nous tous, par leurs propres démons. *Je pense à Yu* se situe au cœur de la question qui me hante comme auteure : comment parler du monde sans faire abstraction de soi? Comment parler de soi sans oublier le monde? À la jonction de la grande Histoire et de la petite, du monde réel et de celui que j'invente, cette aventure m'a menée dans des zones inédites pour moi, où s'entremêlent fiction et documentaire. Elle a bousculé mon écriture. Elle m'a transformée.⁷⁸³

C'est ainsi qu'elle commence l'écriture de *Je pense à Yu* qui ne se déroulera pas en Chine, mais à Montréal, à la distance de l'événement qui a été celle de Carole Fréchette. L'histoire se concentre sur trois personnages fictifs, Madeleine Laflamme, Jérémie, tous deux québécois, et Lin, jeune chinoise nouvellement arrivée au Québec. Ces trois trajectoires se tissent par ricochet ou par jeux de miroir les unes avec les autres dans le présent de l'action dramaturgique, et cela autour de la trajectoire de Yu Dongyue, personnage réel, dissident chinois au moment des manifestations de 1989 de la place Tiananmen. Sa libération soudaine

⁷⁸² Résumé proposé par le Centre des Auteurs Dramatiques à Montréal, http://www.cead.qc.ca/cead_repertoire/id_document/6551, consulté le 2 janvier 2012.

⁷⁸³ <http://www.theatredaujourd'hui.qc.ca/yu>, consulté le 27 décembre 2011.

et internationalement annoncée dans la presse devient le vecteur de libérations intimes pour chacun des trois protagonistes.

De plus, alors que Carole Fréchette a elle-même rencontré un des trois jeunes hommes arrêtés avec Yu Dongyue et qu'il lui a fait un récit précis du jour de l'arrestation et des années suivantes, elle fait le choix de ne pas utiliser cette matière dans la pièce *Je Pense à Yu*, mais d'en faire le récit dans une excroissance de la pièce, *Entrefilet*, publié à la suite de la pièce. La question centrale de la pièce est donc bien celle qu'elle formule dans cette entrevue accordée au Théâtre d'aujourd'hui : comment dire le moi et le monde en même temps ?

Cette dernière pièce constitue bien, comme le dit Fréchette, une forme de rupture dans son écriture personnelle. On peut le voir notamment dans l'utilisation d'un fait d'actualité comme déclencheur de l'écriture. Mais dans un même temps, il ne s'agit pas de faire du théâtre-documentaire même si elle s'est elle-même documentée. En effet, Fréchette, après avoir lu l'entrefilet du journal de 2006, a voulu en savoir plus. Et si elle a, dans un premier temps, effectué des recherches sur Internet, elle a ensuite décidé d'aller rencontrer un des camarades de Yu Dongyue, Lu Decheng, qui vit au Canada, à Calgary. Cet homme lui a donc raconté précisément ce qui s'est passé ce jour de mai 1989 sur la place Tiananmen et lui a confié ses motivations personnelles et l'incidence que ce geste avait pu avoir sur sa vie. Elle avait donc là un matériau très dense pour écrire une pièce qui pouvait mêler fiction et réalité. Or, elle fait le choix, au moment d'écrire, de donner naissance à des personnages totalement fictionnels et qui vivent à distance de l'événement, comme pour refuser l'invasion du réel dans sa pièce et conserver ce qui a été essentiel pour elle : le choc qu'a pu provoquer sa lecture de l'histoire de Yu Dongyue sur un journal en 2006.

Ainsi, Carole Fréchette, si elle fonde son désir d'écrire sur un fait d'actualité, s'inscrit cependant toujours dans la tradition autoréflexive du théâtre québécois. *Google*, par exemple, que Larry Tremblay utilise comme un motif autoréflexif dans *Abraham Lincoln va au théâtre*, est présent aussi chez Fréchette puisqu'il constitue le lien clair entre Carole Fréchette et son personnage, Madeleine, toutes deux obsédées par l'histoire de Yu Dongyue et enquêtant sur lui grâce au moteur de recherche. C'est justement le processus de création de la pièce qui nous est donné à voir et qui part d'un intérêt grandissant de Fréchette pour l'histoire de ce journaliste chinois. On peut donc rapprocher, par exemple, la réaction à la lecture de l'article que décrit Fréchette dans l'entretien accordé au Théâtre d'Aujourd'hui et celle du personnage de Madeleine dans la pièce :

Puis, j'ai tapé Yu Dongyue sur Google et les événements ont défilé sous mes doigts : les dizaines de milliers de personnes sur la Place Tiananmen pendant près de deux mois, la grève de la faim, le déploiement de l'armée autour de Beijing et

au plus fort des manifestations, le geste de Yu Dongyue et de ses deux camarades, Lu Decheng, Yu Zhijian, leur arrestation, leur condamnation, etc.⁷⁸⁴

MADELEINE

Je tape Yu Dongyue sur Google. 3540 résultats. Il était pas seul à lancer de la peinture sur Mao. Ils étaient trois. Tous les trois dans la jeune vingtaine. Tous les trois de la province du Hunana, comme Mao. Ils sont venus de leur ville pour participer aux manifestations de la place Tienanmen.

Je tape Tienanmen, mai 1989. 212 000 résultats. [...]

Je tape Hu Yaobang. Un dirigeant réformateur, limogé en 1987.⁷⁸⁵

Ainsi, les seuls documents réels que Fréchette aurait pu donner à voir au lecteur étaient les résultats de ses recherches sur Internet. En effet, la version de travail de la pièce, à laquelle nous avons pu avoir accès, mêle l'écriture fictionnelle à des photos trouvées sur Internet par Fréchette des différents acteurs de l'histoire réelle de Yu Dongyue. Cette version de travail fait donc s'alterner les dialogues et monologues des personnages et des photos trouvées sur Internet par Fréchette pendant l'écriture, ces mêmes photos qu'à l'intérieur de la fable, le personnage de Madeleine trouve en faisant des recherches sur Yu Dongyue.

Dans cette version de travail, certaines photos sont accompagnées d'un commentaire qui est parfois plus proche de la didascalie que de la légende et qui réactualise et théâtralise les sujets des photos : « Mao dans son costume mao, regard morne, sourire placide⁷⁸⁶ ». Fréchette explique dans un avant-propos à la version finale qu'elle n'a pu intégrer ces photos à la publication de la pièce pour des problèmes de droit. Mais il faut imaginer que l'auteure prévoyait de les donner à voir pour exposer son propre travail de recherche en même temps que celui de son personnage. En effet, elle insiste sur le fait que le lecteur peut tout à fait se réapproprier cette enquête en cherchant lui-même sur Internet, car il trouvera lui aussi, comme Fréchette, comme Madeleine, les mêmes documents :

Les images. Toutes les images décrites par Madeleine dans le texte : photos de Yu Dongyue, Lu Decheng et Yu Zhijian, photos de Hu Yaobang et de Zhao Ziyang, reproduction du portrait de Mao maculé de peinture, ont été trouvées sur Internet pendant l'écriture de la pièce. Il n'a pas été possible de les reproduire dans ce livre, mais si on veut les voir, ou les utiliser pour une mise en scène, elles sont facilement repérables sur le web.⁷⁸⁷

Ainsi, Fréchette réussit son pari : représenter le monde sans s'oublier soi, en représentant son dialogue avec le monde plutôt qu'une restitution de la réalité des faits. Elle

⁷⁸⁴ <http://www.theatredaujourd'hui.qc.ca/yu>, consulté le 27 décembre 2011.

⁷⁸⁵ Carole FRÉCHETTE, *Je pense à Yu*, Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud Papiers, 2012, p. 7.

⁷⁸⁶ Carole FRÉCHETTE, *Je pense à Yu*, Montréal, tapuscrit CEAD, février 2011, version 4, p. 18.

⁷⁸⁷ Carole FRÉCHETTE, *Je pense à Yu*, Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud, 2012, p. 4.

suit la nouvelle dynamique du théâtre québécois qui met en scène l'ailleurs, mais en même temps elle s'intègre pleinement dans une histoire du théâtre québécois liée à l'autoreprésentation. Mais si Fréchette s'inscrit dans une histoire du théâtre québécois avec *Je pense à Yu*, elle renouvelle en effet son écriture dramatique et interroge plus profondément le rapport de l'intime et du politique, et les désordres que la globalisation de l'information provoque sur les individus, question qu'elle n'avait jamais posée dans son œuvre d'une manière aussi aigüe.

Madeleine, au Québec, ne trouve plus de place à l'extérieur de son appartement et son refuge est un monde de l'information qui l'envahit petit à petit pour l'enfermer dans le ressassement du passé d'un autre, d'un étranger, dont la connaissance complète lui sera toujours refusée. Pour Lin, celle qui n'est pas dans son pays, la déplacée, il y a la curiosité d'apprendre la langue et la culture de Madeleine, une Madeleine qui n'a de cesse de renvoyer Lin à l'histoire de son pays, une histoire à laquelle elle n'a pas véritablement accès à cause de sa jeunesse.

Ainsi, *Je pense à Yu* est l'histoire de l'échec répété d'un échange et de la nécessité de passer par l'autre pour avoir accès à sa propre histoire, puisque Lin se fera le *medium* de Madeleine, en écrivant une lettre à Yu Dongyue et ses compagnons, mais en l'écrivant en français. Cette impossibilité d'échange avec l'autre se traduit dans la structure énonciative choisie par Fréchette. Les dialogues sont minoritaires, le personnage de Madeleine parle à la première personne comme à un journal intime qui, bien sûr, ne lui répondra jamais. Jérémie parle à son fils qui est incapable de lui répondre parce qu'il est malade. Quant à Lin, qui provoque le dialogue dans la pièce, elle se voit contrainte finalement d'écrire à des acteurs de l'histoire de son pays qu'elle ne connaît même pas et ce, dans une langue étrangère, et au conditionnel. Elle qui se projetait dans le futur, se voit rejetée dans un irréel du présent, le conditionnel que lui propose Madeleine : « MADELEINE. Si vous n'aviez pas lancé la peinture sur Mao, je ne serais pas la même. / LIN. Je ne serais pas la même.⁷⁸⁸ ».

Ainsi, le titre *Je pense à Yu* prend tout son sens puisqu'il d'écrit l'impossibilité pour le « Je » des personnages d'accéder à un « Tu/You » et la déformation de la relation à l'autre, ce « Tu/You », par la présence de l'étranger, surgi du monde de l'information, de l'ailleurs, du passé, Yu Dongyue. L'échange inter-individuel est donc dans cette pièce mis en tension avec un trop-plein d'informations, une ouverture à tout va sur le monde qui tendrait à l'obsession et ne permettrait jamais la véritable connaissance de l'autre, celui qui est différent.

⁷⁸⁸ *Ibid.*, p.61.

3.2 Entrefilet : le théâtre des voix de la création

L'autoreprésentation déborde la pièce *Je Pense à Yu* au point que Fréchette décide d'écrire un épilogue sous la forme d'une pièce totalement autobiographique cette fois qui raconte son cheminement de dramaturge, de la découverte de l'entrefilet dans le journal à la rencontre avec le camarade de Yu Dongyue, Lu Decheng. Elle y donne une voix à sa conscience « LPVF » (La petite voix fatigante) ainsi qu'au flux de l'information, « La voix du journal », « la voix de l'Internet » : « Voilà donc ce qu'est *Entrefilet* : une sorte de *making of* de *Je pense à Yu*.⁷⁸⁹ ».

Carole Fréchette nous livre alors une pièce totalement autobiographique qui met en scène le partage des voix qui préside à toute écriture dramatique, une « écriture comme théâtre⁷⁹⁰ ». Elle insiste sur le fait que les frontières entre fiction et non-fiction deviennent floues, ce qui permet, d'une part, de redonner un caractère indéterminé à l'univers de la fiction et de ne pas le séparer clairement du monde réel, et, d'autre part, par contrecoup, de donner à penser au spectateur que le monde qu'il croit réel est peut-être tout aussi infini et remodelable que le monde arbitraire de la fiction théâtrale, ce qu'elle exprime très bien dans cette formule synthétique qui définit la pièce *Entrefilet* : « Tout y est vrai, ou presque⁷⁹¹. ».

Ce texte est totalement encadré par la voix de l'auteur Carole Fréchette, notamment dans un avant-propos dans lequel Fréchette explique sa volonté d'écrire cette autofiction de la genèse de la pièce *Je pense à Yu*. Dans cet avant-propos, on note une invasion du moi de l'auteur qui annonce le programme dramaturgique : il s'agit de raconter une expérience personnelle.

D'ailleurs cette forme du récit est essentielle dans la dramaturgie de Fréchette, comme nous avons pu le voir, même si elle-même la remet en question, en explique les dangers, notamment dans un atelier d'écriture qu'elle a donné au CEAD et qui a été retranscrit par la dramaturge française Mariette Navarro qui tient un blog⁷⁹² sur lequel elle écrit notamment des comptes-rendus d'atelier avec des auteurs :

Pour Carole, l'envie de revenir au dialogue, ce "choc de la rencontre entre les êtres", est né du constat que dans ses pièces les personnages étaient souvent seuls, qu'ils avaient leurs mots comme seuls outils pour nous donner à voir le monde, la grande ville comme la dimension la plus intime. [...] La structure narrative comme

⁷⁸⁹ Carole FRÉCHETTE, *Entrefilet*, in *Je pense à Yu*, op.cit., p.65.

⁷⁹⁰ Jean-Marie PIEMME, *L'écriture comme théâtre*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2012.

⁷⁹¹ Carole FRÉCHETTE, op.cit., p.65.

⁷⁹² Précisions à nouveau ici que lorsque nous parlons de blogs européens, nous employons l'orthographe adoptée en France (blog) et lorsque nous parlons de blogs québécois, nous employons l'orthographe adoptée au Québec (blogue).

un piège que se tend l'auteur pour ne pas s'échapper. Pour plonger. J'aime cette idée, aussi.

Et puis la grande liberté qu'offre le récit: faire exister par les mots des univers entiers, ne pas s'embarrasser de ce qu'on peut représenter ou non. Avec le revers de la médaille: est-ce que fournir trop d'image dans la parole des personnages n'est pas trop "bloquant" pour la mise en scène? Comment mettre en scène un récit sans être trop redondant? Que fait l'acteur quand il parle? Si le texte se charge lui-même de faire exister tous les invisibles, à quoi sert le spectacle? Bien sûr on peut faire du théâtre avec presque rien, un plateau nu, un acteur-passeur. Bien sûr on peut faire du théâtre comme on fait de la musique. Mais en être conscient en écrivant, trouver le bon dosage, être sûr que c'est ça qu'on veut, c'est autre chose...⁷⁹³

Mais ce récit personnel qui sera un récit génétique rappelle aussi l'importance de la voix romanesque qui semble présider à toutes les genèses que nous avons analysées, cette voix première de l'auteur qui se mue en narrateur avant de distribuer sa parole à des personnages. Ainsi l'anaphore de ce verbe « raconter » ajoutée à l'omniprésence de la première personne montre à quel point le texte va se faire mise en scène du geste créateur :

Raconter comment cet entrefilet du 23 février 2006 m'a étrangement touchée, raconter mes premières recherches sur Internet au sujet de Yu Dongyue et de ses camarades, Yu Zhijian et Lu Decheng, raconter mon envie de m'approcher de leur destin, mais sans l'aborder directement. Raconter surtout comment, un beau jour de février 2009, alors que j'en étais à mi-chemin de ma pièce, l'histoire lointaine des trois jeunes Chinois s'est rapprochée de moi de façon tout à fait inattendue. Comment j'ai découvert, au hasard de mes recherches, que Lu Decheng, l'un de ceux qui ont lancé la peinture sur Mao, s'était enfui de Chine et qu'il vivait, depuis 2006, à Calgary, au Canada ! Raconter ma surprise, mon excitation, ma peur aussi devant cette irruption du réel dans la fiction que je construisais depuis des mois. Raconter ma rencontre avec Lu Decheng.⁷⁹⁴

Il est intéressant d'ailleurs de revenir au contexte d'écriture de cette pièce. Pour le centenaire du journal *Le Devoir*, Bernard Descôteaux, le directeur du journal, avait demandé à Marie-Thérèse Fortin, directrice du Théâtre d'Aujourd'hui, d'inviter des auteurs dramatiques à se joindre aux festivités. Or, c'est en pensant à un texte que Carole Fréchette avait écrit en 2004 sur les enfants dans la guerre du Vietnam pour le centenaire du journal français *L'Humanité*, que Marie-Thérèse Fortin a eu l'idée de demander à quatre dramaturges (Carole Fréchette, Olivier Kemeid, Catherine Léger, Jean-Philippe Lehoux) d'écrire chacun une pièce courte d'une vingtaine de minutes sur la liberté de la presse.

C'est donc à partir de cette commande attachée à un événement très ponctuel que Fréchette a écrit *Entrefilet*, en détournant à nouveau, comme pour l'écriture de *Je pense à Yu*, un fait d'actualité – ici les célébrations du centenaire du *Devoir* – pour en faire une parole très

⁷⁹³ Blog de Mariette Navarro, <http://petit-oiseau-de-revolution.eklablog.com/residence-du-cead-a-quebec-c728714>, consulté le 5 janvier 2014.

⁷⁹⁴ Carole FRÉCHETTE, *op.cit.*, p. 74.

autobiographique. De plus, même si Fréchette se tient à la forme courte voulue pour l'événement, elle profite cependant de l'avant-propos pour exprimer ses frustrations et regrets, ce qui lui permet à nouveau d'offrir un récit comme excroissance à une pièce qui est déjà l'excroissance d'une autre :

Comme le temps m'était compté (je devais me restreindre à une pièce de vingt minutes), je n'ai pas pu relater en détail tout ce que Lu Decheng m'a livré. Pas pu élaborer sur les éléments de sa vie – son grand-père mort sous les balles de Mao, son père soumis au parti, sa belle-mère cruelle, sa jeune femme adorée – qui ont tous joué un rôle dans sa décision de poser le geste sacrilège du 23 mai 1989. Pas pu transmettre toute l'émotion qu'il a vécue dans ce moment unique, ni le désarroi qui a suivi. Pas pu rendre compte de sa peur infinie pendant qu'il marchait jusqu'au poste de police, pas pu décrire les semaines d'attente avant le procès, dans une cellule partagée avec d'autres prisonniers de Tienanmen, pas pu rendre dans toute son horreur son angoisse de la mort, qu'il croyait imminente. Pas pu m'arrêter sur sa vie quotidienne en prison, sa résistance, les lettres haineuses de son père, les pressions de sa femme pour qu'il signe la contrition, ses petits combats, ses longues heures de lecture, les coups reçus, sa décision de ne pas espérer, de vivre comme s'il allait rester dans cette prison jusqu'à la fin de ses jours. Et puis sa libération au bout de neuf ans, la vie impossible dans une Chine qui le considérait comme citoyen de seconde zone, ses retrouvailles avec les siens, sa femme mariée à un autre, sa décision de s'enfuir. [...] Pas le temps non plus de parler de tout ce que son récit m'a fait vivre : étonnement, surprise, admiration, compassion, agacement parfois, ni de livrer toutes les réflexions que cette rencontre a suscitées en moi, sur la complexité du réel et sur l'inévitable simplification de la fiction. C'est finalement, à ma surprise, sous forme théâtrale que j'ai raconté, en accéléré, la fabrication *Je pense à Yu*, prolongeant ainsi la tension entre réel et fiction qui est à la base même de tout ce projet.⁷⁹⁵

La pièce prend en effet une forme dialoguée et non celle d'un théâtre-récit que pouvait prévoir Fréchette dans cette volonté de raconter ce qui n'avait pas été dit dans *Je pense à Yu*. Elle choisit donc, plutôt que de s'exprimer à la première personne, de passer par le détour d'une autofiction qui est la mise en scène de la diffraction des voix de l'auteur dans le processus d'écriture. Elle met en scène les voix de la création et notamment les voix médiatiques, au deux sens du terme : d'une part, celles qui proviennent de médias qui peuvent nourrir l'écriture (« la voix du journal⁷⁹⁶ », « la voix de l'internet⁷⁹⁷ ») et d'autre part, celles par lesquelles l'auteur est traversé, qui le médiatisent, ses voix intérieures (« Anne⁷⁹⁸ » qui est le double de Fréchette, « LPVF (la petite voix fatigante)⁷⁹⁹ »).

Tout d'abord, Carole Fréchette met à jour la fabrique de l'autofiction au seuil de la pièce. Elle montre bien qu'elle va mettre en scène un double d'elle-même :

⁷⁹⁵ Carole FRÉCHETTE, *Entrefilet*, in *Je pense à Yu*, *op.cit.*, p. 65-66.

⁷⁹⁶ *Ibidem*, p. 76.

⁷⁹⁷ *Idem*.

⁷⁹⁸ *Idem*.

⁷⁹⁹ *Idem*.

ANNE. L'histoire que je vais vous raconter est une histoire vraie qui m'est arrivée à moi, Carole Fréchette, auteure dramatique de Montréal. Mais pour la raconter, je dirai que je m'appelle Anne. Ça créera une distance et ce sera moins gênant, pour vous et pour moi. J'ai failli m'appeler Anne de toute façon. Mes parents ont changé d'idée à la dernière minute. Mauvaise décision. J'ai toujours pensé que j'étais une Anne, au fond.
Mais je m'éloigne.

Je suis donc Anne, auteure dramatique de Montréal.⁸⁰⁰

Carole Fréchette invente donc sous les yeux du lecteur-spectateur un double fictionnel qui est présenté comme un autre possible d'elle-même, puisque c'est l'arbitraire qui a choisi pour elle le prénom de Carole plutôt que celui d'Anne. Elle met ainsi en place le pacte d'autofiction avec le lecteur-spectateur en s'adressant directement à lui dans une réplique qui, si elle construit la fiction à vue, n'en fait cependant pas encore partie.

On peut véritablement parler ensuite d'une dramaturgie de la genèse puisque Fréchette extériorise le dialogue des différentes voix qui habitent l'auteur dans le cours de l'écriture. Tout d'abord, elle exploite toute la dimension concrète de l'écriture. Fréchette, comme n'importe quel auteur, se met en scène ici dans ses angoisses et en particulier l'angoisse du temps qui passe et de la page blanche possible. C'est le personnage de La Petite Voix Fatigante qui incarne la bonne conscience de l'auteure, mais aussi ses angoisses face au geste d'écrire :

LPVF. T'as pas le temps, Anne.

ANNE. Ça, c'est LPVF qui commence la journée. LPVF pour : la petite voix fatigante. Tout le monde a une LPVF dans les replis de l'hémisphère gauche. Enfin, j'imagine. La mienne est très en forme le matin. Toujours réveillée avant moi. Sur le piton avant la première tasse de thé.⁸⁰¹

Ce passage incarne le cliché de la voix de la raison qui vient pousser l'auteur à écrire car le temps est compté. On voit alors un dispositif dans lequel Fréchette met en place avec son avatar, Anne, qui continue de s'adresser directement au lecteur spectateur et sa voix intérieure qui s'adresse à elle. Fréchette soulève ensuite le problème du choix du temps de l'écriture, en lien avec un planning de vie quotidienne et là encore, c'est La Petite Voix Fatigante qui pousse l'auteur à écrire car elle a un créneau dans son agenda, qui est d'ailleurs, et ce n'est pas anodin évidemment, matérialisé par une page blanche, motif hautement symbolique de l'angoisse de tout auteur :

LPVF. Réponds. Qu'est-ce que ça veut dire quand il y a rien sur la page de l'agenda ?

⁸⁰⁰ Carole FRÉCHETTE, *op.cit.*, p. 77.

⁸⁰¹ *Ibidem*, p. 78.

ANNE. Ça veut dire : écriture ! Quand la page est blanche, ça veut dire écrire toute la journée. Bon, je l'ai dit. T'es contente, là ? Maintenant laisse-moi tranquille ? Je m'informe.⁸⁰²

Car il s'agit véritablement d'une pièce qui ne cesse de mettre en scène la genèse d'une pièce dans ses aspects les plus concrets. On trouve par exemple une exploitation du motif du cahier, de l'archive de l'auteur en train de créer. C'est le lieu d'inscription d'une mémoire pour la dramaturge et la garantie d'une réutilisation possible plus tard pour la création :

ANNE. Non, je vais pas passer la matinée là-dessus, aie pas peur. Je le colle dans mon cahier, c'est tout. [...]

ANNE. Chchchch. J'y vais. Tu vois. Je me dirige vers ma table de travail. Je m'assois. Je prends mon stylo. J'entre dans la grande maison. Je me glisse dans le corps du mari trahi. Tu vois, je t'écoute. Je finis toujours par t'écouter.⁸⁰³

Les différentes temporalités concrètes de l'écriture sont présentes dans la pièce. Carole Fréchette nous donne en fait la possibilité d'entrer dans la fabrique de plusieurs pièces qui s'écrivent en simultané et le cahier apparaît alors comme la possibilité pour l'auteur de démultiplier sa réflexion et de pouvoir se concentrer sur un projet, qui est l'écriture de sa pièce *La Petite pièce en haut de l'escalier* et de déposer des traces pour un projet suivant, *Je Pense à Yu*.

Entrefilet s'ouvre sur l'impossibilité pour Fréchette de trouver une fin à *La Petite pièce en haut de l'escalier* et donc de résoudre le mystère principal de la pièce : définir ce qu'il y a dans ce fameux lieu mystérieux, outre les fantasmes intertextuels que le lecteur, connaissant l'histoire de Barbe-Bleue, pourra y projeter et imaginer une issue pour les personnages : « LPVF. Ce qui arrive *dans ta pièce*, Anne, quand le mari revient et qu'il découvre que sa jeune femme l'a trahi. Qu'est-ce qui arrive ?⁸⁰⁴ ». La fin d'un projet d'écriture cohabite donc avec la source du prochain et c'est le cahier qui permet à Fréchette de ne pas oublier une idée fondatrice pour l'écriture :

ANNE. Le temps a passé. Beaucoup de temps. J'ai fini par trouver ce que fait le mari quand il surprend sa jeune femme dans la pièce interdite, et ce que fait la jeune femme coupable, et j'ai écrit le mot fin, et la pièce a été jouée et, pendant une bonne semaine, j'ai pris mon journal du matin du bout des doigts comme s'il contenant une bombe, et elle a fini par sortir, la critique, et puis... et puis la vie a continué. [...] Et un matin de mai 2008, j'ai retrouvé dans mon cahier l'entrefilet de la page 5. Je l'ai relu. J'ai eu le même frisson. J'ai décidé : oui, ce sera ma prochaine pièce.⁸⁰⁵

⁸⁰² *Ibid.*, p. 79.

⁸⁰³ *Ibid.*, p. 82.

⁸⁰⁴ *Ibid.*, p. 79.

⁸⁰⁵ *Ibid.*, p. 82.

On voit d'ailleurs dans la mention de la réception de *La Petite pièce en haut de l'escalier* à quel point *L'Entrefilet* est une pièce autobiographique puisqu'en effet, les critiques à la création de *La Petite pièce* au Théâtre du Nouveau Monde par Lorraine Pintal en 2008 ont été extrêmement mitigées et cela explique l'utilisation par Fréchette ici des points de suspension et de leur implicite.

Cette superposition des temps des genèses va plus loin dans la pièce car Fréchette y évoque aussi la possibilité d'une troisième pièce dont elle a seulement le titre, *Small Talk* : « LPVF. Pourquoi pas *Small Talk* ? Depuis longtemps, tu veux écrire une pièce qui s'appellerait *Small Talk*.⁸⁰⁶ ». Or, si cette allusion date de 2006, moment de l'écriture de la pièce *Je pense à Yu*, le projet *Small Talk* va justement se concrétiser au printemps 2014. Fréchette a travaillé pour ce texte avec le Théâtre du Peuple à Bussang, en France, dans lequel chaque année des comédiens professionnels et amateurs jouent une pièce tout l'été sur laquelle ils ont travaillé pendant des week-ends d'atelier. Or, cette année, c'est le metteur en scène et directeur du Théâtre du Peuple Vincent Goethals (qui connaît bien la dramaturgie québécoise pour avoir mis en scène des pièces de Michel-Marc Bouchard, Daniel Danis et Wajdi Mouawad) qui va mettre en scène la pièce *Small Talk* que Fréchette a donc écrite pour l'occasion, même si le titre est la trace d'une idée très ancienne, comme on l'apprend dans *Entrefilet*.

Cette pièce sera donc complètement différente de *Je pense à Yu*, dans la mesure où Fréchette a quitté son travail sur le fait d'actualité pour rejoindre une dramaturgie de l'intime, concentrée sur une problématique qui est la quintessence de l'écriture dramatique : la possibilité du dialogue. Cette pièce qui devra comporter plus d'une douzaine de personnages (le Théâtre du Peuple est spécialisé dans ce type de grosse distribution qui contribue à un théâtre ouvert, populaire) sera cependant concentrée sur le mal-être d'une jeune femme de vingt-cinq ans, Justine. Or, le problème de ce personnage est extrêmement métathéâtral là encore et concerne même des questionnements que Fréchette a elle-même sur son écriture dramatique (on peut se reporter à nouveau à ce que Mariette Navarro a consigné de l'atelier d'écriture donné par Fréchette au CEAD) puisque Justine ne sait pas faire la conversation. Elle ne parvient pas à créer un échange avec les autres, à inventer de toutes pièces un sujet propice à la discussion, une discussion sur tout et rien, « small talk » en anglais. Ainsi, Justine, malheureuse, exclue des échanges conversationnels de la société, se plonge, le soir, seul chez elle, dans de longs soliloques dans lesquels elle exprime alors toutes les idées

⁸⁰⁶ *Ibid.*, p. 85.

qu'elle voudrait transmettre aux autres. Décidant de changer la situation, elle fait appel, sur internet, à une *coach* en conversation qui va tenter de lui donner accès au dialogue. Elle doit alors s'exercer sur son entourage qui se divise justement entre parleurs et muets : sa mère, qui était une bavarde invétéré devenue aphasique à la suite d'un accident, son père taciturne, sa belle-mère muette et son frère Charlie, le roi de la conversation. On suivra en parallèle le destin d'un autre personnage, Timothée, lui aussi désespéré, mais qui finira par rencontrer la trajectoire de Justine.

Ce qui est intéressant dans cette troisième pièce, évoquée ici dans *Entrefilet*, est qu'elle explore encore, sous une autre forme, les angoisses d'auteur dramatique de Fréchette. En effet, Fréchette s'est illustrée dans un théâtre qui utilise beaucoup la narration, un théâtre dans lequel le dialogue entre les personnages est souvent entravé par une écriture du monologue, du récit. Or, avec *Small talk*, plutôt que d'abandonner ce théâtre-récit, qu'elle juge aussi dangereux car problématique pour la scène, elle décide d'exploiter son mal-être d'auteure au travers d'un personnage chargé encore une fois d'incarner une de ses facettes : l'impossibilité de fabriquer des conversations banales.

Car, comme on le voit très clairement dans *Entrefilet*, la difficulté pour Fréchette, au cours du processus d'écriture, est celle, comme pour les auteurs dont nous avons pu analyser des dossiers génétiques, de la distribution de la parole, du nombre de voix à mettre en scène. Son penchant naturel est l'écriture monologuée, contre laquelle la voix de sa conscience la met en garde :

ANNE. Non, je vais faire une pièce sur une femme qui lit dans son journal un petit article à propos d'un journaliste chinois, et cette nouvelle la bouleverse. Une femme de 50 ans, seule et déprimée.

LPVF. Ça commence bien !

ANNE. Peut-être une ex-militante, qui a voulu changer le monde.

LPVF. Un monologue d'une femme de 50 ans, ex-militante, seule et déprimée.

Peux-tu trouver encore moins sexy ?

ANNE. J'ai pas dit monologue. Je pense qu'il y aura d'autres personnages.⁸⁰⁷

On voit d'ailleurs que c'est cette parole monologuée sans cadre, en particulier du camarade de Yu Dongyue que Fréchette a rencontré, qui est difficile à mettre en forme dans le cadre d'une pièce de théâtre. Ainsi, Fréchette profite d'*Entrefilet* pour nous faire entendre cette voix ininterrompue de Lu Decheng. Or ce récit de vie est rapporté dans un monologue de l'avatar de l'auteur, Anne, qui utilise alors plusieurs formes de paroles rapportées, comme si l'on assistait à une étape intermédiaire entre le récit à la première personne du militant et la pièce dialoguée à laquelle ce récit donnera lieu :

⁸⁰⁷ *Ibid.*, p. 81.

ANNE. [...]

Alors on s'est dit que nous, on allait faire quelque chose. Il dit : on a pensé d'abord à s'immoler par le feu. Mais on a rejeté cette idée. Les gens ne comprendraient pas. Puis Yu Dongyu a eu l'idée de s'attaquer au grand portrait de Mao qui est sur la Place. Comme symbole du régime répressif. On a préparé notre coup. On a acheté des œufs, on les a vidés, on les a remplis de peinture. Puis on est allés au bureau de poste. On a écrit à nos familles. « Nous sommes à Beijing. Nous nous apprêtons à faire une chose importante qui pourrait avoir des conséquences. » Puis on s'est rendus sur la Place. On s'est placés sous le portrait. On a commencé à lancer. Il dit : j'avais conscience de faire un geste important. Le plus important de ma vie. Je demande : à quoi vous avez pensé, tout de suite après ? Il dit : j'ai pensé à mon père qui m'a toujours répété que je ne ferais jamais rien de bon. Là, j'avais fait quelque chose.⁸⁰⁸

Avec cette question de distribution des voix se pose celle du choix des personnages, de leur cohérence et de la façon dont l'histoire va pouvoir se construire autour du personnel dramatique. On note d'abord qu'un personnage peut être un transfuge, être en attente dans la mémoire de l'auteur et réapparaître dans un contexte d'écriture qui ne le déclenche pas. Ce sera le cas du personnage de Jérémie de *Je pense à Yu* que Fréchette, dans *Entrefilet*, met en scène comme une voix en attente d'incarnation qui préexistait à la pièce : « ANNE. Peut-être cet homme dans la cinquantaine qui vit tout seul avec son fils malade. Il me tourne autour depuis longtemps.⁸⁰⁹ » Ainsi, Fréchette doit faire le travail de suture entre ce personnage transfuge et celui issu du journal, le militant chinois libéré. La Petite Voix Fatigante devient alors la voix de la pièce bien faite, celle de l'écriture d'une structure dramatique qui présiderait à l'écriture dramatique, cette structure que Godin a dû abandonner dans *Louisiane Nord* pour se mettre à l'écoute d'une parole libérée des personnages :

LPVF. Et l'homme avec son fils malade, qu'est-ce qu'il vient faire là-dedans ?

ANNE. Je ne sais pas.

LPVF. Et quel rapport entre eux et le jeune Chinois arrêté à Tiananmen ?

ANNE. Je sais pas.

LPVF. Et puis, qu'est-ce qui arrive dans cette pièce-là ? Elle trouve l'article, elle s'intéresse au Chinois, et après ?

ANNE. Je sais pas ! On verra !

LPVF. Tu sais ce qui se produit quand tu pars comme ça, à l'aventure. T'as une vague situation, tu dis on verra. Et puis tu frappes au mur.⁸¹⁰

Ce qui est délicat dans l'écriture de *Je pense à Yu*, et que raconte *Entrefilet*, c'est la difficulté pour l'auteur de mêler le réel à la fiction, la source réelle de l'écriture et la volonté d'invention de nouveaux personnages : « ANNE. Le rapport entre les personnages que j'ai inventés et l'histoire de Yu. Ça marche pas. Ça tient pas.⁸¹¹ ».

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 88.

⁸⁰⁹ *Ibid.*, p. 83.

⁸¹⁰ *Ibid.*, p. 85.

⁸¹¹ *Idem.*

Il y a d'ailleurs, au début de la pièce, une concurrence entre la fiction de *La Petite pièce en haut de l'escalier* qui doit avancer et le fait réel de l'article de journal qui vient s'immiscer dans l'esprit de la dramaturge. Cet entrecroisement réel-fiction est retranscrit dans les dialogues entre Anne, obsédée par l'entrefilet qu'elle a lu, et La Petite Voix Fatigante qui est celle de la fiction en attente de résolution :

VOIX DU JOURNAL. UN MANIFESTANT DE TIANANMEN EST LIBÉRÉ. Le journaliste chinois Yu Dongyue, 38 ans, emprisonné depuis les manifestations de 1989 tenues sur la place Tiananmen, a été libéré hier, a annoncé son frère.

LPVF. Le mari trouve sa femme dans la chambre interdite. Elle s'est enfermée là. Il frappe à la porte. Elle répond pas. Qu'est-ce qui arrive ?

VOIX DU JOURNAL. Yu avait été condamné à vingt ans de prison pour avoir lancé des coquilles d'œufs contenant de la peinture rouge sur le portrait géant de Mao qui domine la place Tiananmen.

LPVF. Elle avait promis de pas entrer là. Et pourtant elle est entrée. Forcément, il la punit. Qu'est-ce qu'il lui fait ? Est-ce qu'il la tue ?

ANNE. Tais-toi. Je lis.⁸¹²

Cette voix de la pièce bien faite est aussi la voix qui conseille un respect du fait divers, auquel justement Fréchette veut se soustraire pour parler de son propre mal-être. Fréchette refuse catégoriquement le théâtre documentaire pour proposer une fiction autoréflexive :

LPVF. T'aurais préféré qu'il soit seul, c'est ça ? David devant Goliath. Ça ferait une meilleure histoire. Mais c'est pas de la fiction, Anne. Tu peux pas arranger les faits à ta guise. Tu peux pas utiliser ces hommes-là pour....

ANNE. Je veux pas les *utiliser*, je veux...

LPVF. Tu veux en faire des étincelles dans la vie de tes personnages.

ANNE. Elle a continué à rouspéter et moi j'ai continué à pas l'écouter. J'ai rempli deux cahiers de notes sur cette femme déprimée, cet homme accablé, je leur ai inventé des drames de gens ordinaires qui vivent dans un pays paisible. J'ai pas cherché à en savoir plus sur les trois jeunes hommes de Tiananmen.⁸¹³

Ainsi, alors que certains pourraient consacrer la disparition de l'auteur dramatique au sens traditionnel du terme, ce dernier revient comme objet central de la fiction au sein de dramaturgies de la genèse. Les pièces parlent de leur fabrication en mettant en scène des « auteurs-personnages ». L'auteur dramatique, au-delà de la métathéâtralité qui habitait un théâtre québécois des années 1980, post-référendum et désenchanté, se construit le lieu de sa présence, la fiction théâtrale, alors même qu'il doit trouver une place au sein de processus de création interdisciplinaires où les interlocuteurs se multiplient.

⁸¹² *Ibid.*, p. 80.

⁸¹³ *Ibid.*, p. 84.

Louis-Patrick Leroux fait, dans ce sens, l'hypothèse de l'avènement progressif d'une nouvelle forme théâtrale québécoise qu'il nomme l'« autofriction » et qui viendrait pallier le manque de reconnaissance de l'auteur dramatique :

Que faire ? S'appropriier le propre de l'écrivain, faire du texte à la fois le lieu de sa propre paratopie et un monument inévitable qu'il sera impossible de mettre en morceaux par sa cohérence interne absolue. Plonger en soi, dialoguer avec soi [...] La rencontre de soi avec l'autre, dans le cas où l'autre est un reflet de soi, demeure chargée de danger. Voilà l'essentiel de l'autofriction : ni autofiction ni fiction innocente puisqu'elle met en scène des doubles aux caractéristiques autoriales, cette écriture renvoie bien sûr, ne serait-ce qu'en douce, à la pratique autoprésentationnelle de plus en plus présente dans le théâtre québécois. Peut-être s'agit-il d'une dernière stratégie de monumentalisation du texte dramatique ? Prendre sur soi l'objet théâtral, *s'autolittériser*, se mettre en scène soi-même. (Les artistes, jadis engagés dans la création de mythes populaires et porteurs d'une vision de la société et de ses aspirations profondes, sont aujourd'hui davantage intéressés par l'authenticité et la justesse de leur propre réflexion. Qu'est-ce que l'authenticité sinon une adhésion à une *expérience* de soi ?⁸¹⁴

Cette « autofriction », c'est ce que Fréchette construit dans la double publication de *Je pense à Yu* qui rejoint un théâtre québécois traditionnel de l'autoreprésentation et *Entrefilet* qui fait entrer dans la genèse de la première pièce. Fréchette s'y donne une place de choix en mettant en scène le personnage de Madeleine qui représente son malaise face à un fait d'actualité et son avatar Anne qu'elle présente comme un double sincère d'elle-même. Car cette construction de soi dans l'œuvre, cette place que s'accorde Fréchette est celle d'un pacte de sincérité avec le lecteur-spectateur, d'une adresse directe qui se construit sur l'authenticité, comme le suggère Leroux :

ANNE. Et voilà. C'était ça, mon histoire vraie.
[...]

ANNE. Non, c'est pas tout. Entre les lignes de cet entrefilet il y avait des vraies personnes. Tu vas dire : c'est évident. Tout le monde sait ça. Peut-être, mais moi je le savais pas. Pas vraiment. Derrière le minuscule carré de la page 5, il y avait trois hommes en chair et en os qui ont lancé de la vraie peinture sur le portrait de Mao. Et ils sont allés dans de vraies prisons. Et Yu Dongyue a perdu la raison pour vrai. Et Lu Decheng vit à Calgary et il m'a donné des vrais chocolats Laura Secord, et je l'ai écouté, pour vrai, de toutes mes forces, et ça m'a changée, pour vrai.⁸¹⁵

Et alors que Fréchette refuse d'utiliser la vérité du témoignage de Lu Decheng auquel elle a été confrontée pour construire au contraire une fiction qui mette en scène des personnages à distance de l'événement, par ricochet, elle construit cependant la représentation

⁸¹⁴ Louis-Patrick LEROUX, « Condition de l'auteur dramatique dans l'espace théâtral contemporain : des textes en trop ? », in « L'Amérique francophone pièce sur pièce : Dramaticité innovante et dynamique transculturelle », *L'Annuaire théâtral*, n°50-51, automne 2011-printemps 2012, p. 45-46.

⁸¹⁵ FRÉCHETTE, *Entrefilet*, op.cit., p. 90-91.

de sa vérité, une vérité sur ses sentiments d'auteur face à un sujet d'actualité. Car Fréchette aspire à la fois à quitter la solitude de l'écriture pour rejoindre des processus de création au plus près de la scène, comme elle le dit dans le blogue du CEAD, mais elle souhaite aussi redevenir un personnage public qui peut donner son avis sur le monde, reprendre une place citoyenne dans le monde, désabusée qu'elle peut être à propos de l'impact réel que peut avoir une pièce de théâtre :

ANNE. Un tramway sur l'avenue du Parc avant 2010, c'est super intéressant, au contraire. C'est concret, un tramway. Ça change la vie des gens. Pas comme une foutue pièce de théâtre, surtout quand tu sais même pas pourquoi tu l'écris.⁸¹⁶

Pour reprendre cette place dans le monde, elle construit une dramaturgie du témoignage auto-centré, comme si la mise à nu de son processus de création pouvait aussi la représenter comme un témoin de la société en train de construire sa parole :

Le fait de témoigner suppose la responsabilité du sujet face à lui-même et à l'assemblée réunie pour l'entendre. Dans ce jeu de miroirs, où se croisent les témoins fictifs et les auteurs réels, se mesure la valeur accordée à l'individu artiste perçu comme étant celui qui, dans la société actuelle, se livre à l'interprétation de soi et travaille à construire, à même la matière de son existence et de son imaginaire, l'oeuvre de sa personne. Prolongeant les conclusions de la section précédente, mentionnons que la lecture d'entrevues dans les journaux confirme largement cette hypothèse par rapport à « l'idéologie » du processus. Nombreux sont les auteurs en effet qui répondent à cette image de l'artiste en accompagnant leur texte du récit intime de sa fabrication et en désignant là — plutôt que dans sa réception — son principal enjeu. C'est l'expérience de la création qui, en définitive, fait de l'artiste/auteur un témoin, en donnant forme à une interrogation essentielle sur le sens de l'action et de l'expérience vécue.⁸¹⁷

III LE MOI-AUTEUR INDIVIDUEL ET COLLECTIF: PERFORMANCES VERBALES ET EXPOSITIONS DE FABRIQUES

Ce serait se montrer complaisant que d'entretenir aujourd'hui une image démesurée de l'importance sociale ou même artistique de l'auteur dramatique qui, bien que prolifique, n'en demeure pas moins qu'un simple adjuvant dans la pratique théâtrale contemporaine.⁸¹⁸

Le théâtre québécois, depuis les années 1980, a dessiné une trajectoire : à partir d'une parole à visée collective, une parole d'affirmation identitaire portée par des collectifs d'acteurs qui repoussaient à la marge l'idée d'auteur, le théâtre québécois a donné naissance à

⁸¹⁶ *Ibid.*, p. 80.

⁸¹⁷ Yves JUBINVILLE, « Portrait de l'auteur dramatique en mutant », *Voix et images*, volume 34, numéro 3 (102), printemps-été 2009, <http://www.erudit.org/revue/vi/2009/v34/n3/037665ar.html?vue=integral>, consulté le 9 janvier 2014.

⁸¹⁸ Louis-Patrick LEROUX, *op.cit.*, p. 39.

une myriade d'auteurs issus de ces créations collectives ou construits en opposition à cette vague d'expression engagée, des auteurs qui ont développé une parole profondément individuelle, intime, qui explorait les méandres des subjectivités de leurs personnages, fragmentées, dispersées.

Or, il semble que dans la dernière décennie (2000-2010), une nouvelle dynamique d'écriture se soit installée : dans un dépassement de cette opposition parole collective/parole intime, les auteurs (qui sont souvent aussi acteurs, pour ce qui est de la plus jeune génération, ce qui modifie leur rapport au plateau) proposent d'ausculter en public leur individualité créatrice, soit dans le cadre de spectacles solos dans lesquels leur moi devient ludique et leur parole performative (le personnage de fiction disparaît au profit d'une parole qui joue sur la présence de l'auteur en scène et d'une autofiction toujours aux frontières de l'autobiographie), soit au sein d'espaces collectifs (le festival Jamais Lu par exemple) dans lesquels ils peuvent créer de nouveaux actes théâtraux (manifestes, cabarets littéraires) qui les replacent au sein de la cité au sens de communauté citoyenne.

C'était justement l'objectif que fixait aux auteurs, en 2009, Lise Vaillancourt, dramaturge et présidente du Centre des Auteurs Dramatiques :

Aux États généraux, on a mis en lumière l'importance du texte et de l'auteur dans la production théâtrale, mais ce qui me semble plus important encore concerne la place que l'auteur occupe dans sa cité et le lien qu'il établit avec sa société. Alors que nous revendiquons notre place au sein des théâtres, il nous faut développer des moyens pour occuper individuellement et collectivement notre place dans la société au-delà des frontières du milieu qui est le nôtre.⁸¹⁹

1. Un, Deux, Trois... : le moi ludique de l'auteur en jeu Mani Soleymanlou

L'acteur Mani Soleymanlou, par exemple, s'est vu proposer par un théâtre montréalais d'écrire un texte parce qu'il est représentant d'une minorité culturelle : il est franco-canadien-iranien. Réticent d'abord, dans la mesure où il ne se considère pas comme un représentant de son pays d'origine, l'Iran, qu'il connaît très mal, il a ensuite décidé de saisir cette occasion de se muer en auteur, un auteur qui peut justement donner son avis en public sur la définition d'une identité multiculturelle ou interculturelle.

D'ailleurs, Mani Soleymanlou met en scène dans son texte cette genèse de l'écriture, ce qui rend le texte explicitement autobiographique :

Un théâtre montréalais organise de temps en temps des Lundis Découvertes : découvrir un artiste québécois issu d'un milieu culturel.

⁸¹⁹ Yves JUBINVILLE, « L'auteur dramatique du laboratoire à l'espace public : entretien avec Lise Vaillancourt », *Voix et Images*, Volume 34, numéro 3 (102), printemps-été 2009, p. 20.

C'est là que l'écriture de cette magnifique histoire a commencé.

Découvrir un artiste québécois issu d'un milieu culturel : Mani Soleymanlou et son pays d'origine...l'IRAN !

J'étais très content, très fier de pouvoir partager avec un public, le temps d'une soirée dans un vrai théâtre, mon pays...l'Iran.

Je faisais jouer cette musique-là sur mon ordi et j'écrivais...

*Musique*⁸²⁰

Ma mère, c'est autre chose. Quand j'ai dit à ma mère que j'étais invité pour parler de l'Iran, elle ne comprenait pas au début. Je lui ai expliqué les objectifs de la soirée.

J'ai dit : « Maman, maman, maman, je vais faire une pièce sur l'Iran. »

Elle m'a dit : « Mais tu connais la culture iranienne ? »

J'ai dit : « Non. Je vais parler de nous, de moi, de mes souvenirs à moi... »

Elle a dit : « Oh, OK, d'accord, bon, OK, t'es sûr » ?

Non, maman, je ne suis pas sûr.⁸²¹

Soleymanlou inscrit donc son texte dans les dramaturgies de la genèse que nous avons pu décrire. Il intègre dans le texte final la mise en scène de son processus d'écriture, comme le fait Carole Fréchette ou Wajdi Mouawad. Mais si le profil de Mani Soleymanlou peut-être rapproché par certains points de celui de Wajdi Mouawad (il a passé une partie de son enfance en France après avoir quitté son pays d'origine avec lequel il n'a quasiment plus de lien, il est entré dans la section jeu de l'École nationale de théâtre du Canada à Montréal), Soleymanlou utilise très différemment l'écriture du solo. Si Mouawad, à la suite d'une carrière déjà reconnue d'auteur dramatique, souhaitait se remettre en danger sur le plateau par le biais d'un solo polyphonique essentiellement construit sur l'exploration et l'omniprésence de son moi d'acteur-auteur-metteur en scène, Mani Soleymanlou va écrire un solo qui va le faire devenir auteur et lui permettre d'explorer avec humour son moi en désamorçant précisément les clichés qui définissent son identité transculturelle. Le texte *Un*, dans son titre même, prend le point de vue inverse au texte *Seuls* de Wajdi Mouawad.

Mani Soleymanlou rejoint, en tout cas, la communauté grandissante d'acteurs de sa génération qui se mettent à écrire leurs propres textes. Ce phénomène est une des singularités de la dramaturgie québécoise la plus contemporaine et la différencie par exemple très fortement du milieu théâtral français qui a tendance à tracer encore une frontière appuyée entre acteurs et auteurs.

Au Québec en revanche, du fait notamment du financement du théâtre, les acteurs qui fondent leur propre compagnie sont les plus à même de réunir les subventions nécessaires à la

⁸²⁰ Mani SOLEYMANLOU, *Un*, Québec, L'Instant Même, coll. « L'Instant Scène », 2012, p. 17.

⁸²¹ *Ibidem*, p. 48.

production d'un spectacle, ce qui, d'un côté, pousse les acteurs à se mettre à écrire leur propre spectacle et, de l'autre, repousse les auteurs dramatiques sans lien avec la scène en dehors du milieu théâtral, s'ils ne font pas le parcours « écriture dramatique » de l'École nationale.

Ainsi, comme le suggèrent les conseillers dramaturgiques du Centre des Auteurs Dramatiques et en particulier Elizabeth Bourget, il est de plus en plus difficile pour un auteur ayant une formation littéraire (comme c'était le cas de Michel-Marc Bouchard ou Normand Chaurette) de percer dans un milieu concurrentiel où beaucoup d'acteurs écrivent et se mettent en scène :

Elizabeth Bourget :

Il y a des auteurs dont on essaie de prendre soin, dont on pense qu'ils ont du talent. On veut susciter des vocations. Compte-tenu de la façon dont les subventions sont octroyées pour la production théâtrale, les acteurs-auteurs qui ne sont pas nécessairement les meilleurs auteurs sont souvent privilégiés parce qu'ils montent des compagnies et sont capables d'aller chercher une subvention. Quelqu'un qui viendrait ici, soumettrait un texte, et dont on trouverait que le texte est fort intéressant, il faudrait qu'on lui trouve un producteur. Mais en même temps, parce qu'il y a de plus en plus de subventions qui s'en vont à des petites compagnies, il y en a de moins en moins qui restent pour des théâtres comme le Théâtre d'Aujourd'hui qui faisait avant cinq productions d'auteurs québécois et en fait maintenant seulement trois. C'est une difficulté réelle.⁸²²

Pour Mani Soleymanlou, en tout cas, le texte de commande est devenu l'occasion d'exploiter son moi d'artiste polyvalent, comme on le voit sur la première page du texte publié, dans la liste des fonctions qu'il assume : « Texte, mise en scène et interprétation : Mani Soleymanlou/ Conception scénique : Mani Soleymanlou⁸²³ ». D'ailleurs, cette exhibition du moi de l'artiste se poursuit dans le titre de la première partie du spectacle « Moi⁸²⁴ ». Mani Soleymanlou assume totalement ici la mise en scène de son « moi » qui chez les auteurs de notre corpus appartenait plutôt à l'espace génétique des pièces.

En effet, dans le dossier génétique du *Ventriloque* de Larry Tremblay, nous avons vu que l'auteur prévoyait au départ trois parties dont la dernière, également intitulée « Moi », tournait justement autour du moi de l'auteur-démiurge capable de démêler les fictions enchâssées qu'il avait construites auparavant. De la même façon, le jeune auteur Guillaume Corbeil avait pensé en premier lieu donner le titre *Moi me voir* à sa pièce *Cinq visages pour Camille Brunelle*, ce qui soulignait clairement l'autoréflexivité du texte. Il opte finalement

⁸²² Entrevue avec les conseillers dramaturgiques du CEAD, *op.cit.*

⁸²³ Mani SOLEYMANLOU, *Un*, Québec, L'Instant Même, « L'Instant Scène », 2012, p. 5.

⁸²⁴ *Ibidem*, p. 7.

pour le sous-titre « Nous voir nous » qui élargit la perspective et réinscrit le propos dans une dimension collective.

Mani Soleymanlou choisit de commencer par une première partie qui va tenter de définir la complexité de son moi, avant de se déplacer, dans la deuxième partie du spectacle intitulée « Il » et qui est centrée sur le portrait d'un jeune Iranien aujourd'hui, celui que Mani Soleymanlou n'est justement pas, celui qui aurait le même âge que lui, mais n'aurait pas fui le pays. Ce « Il » qui n'est justement pas le « Moi » de l'artiste est cependant indéfini, il représente toutes les possibilités de la jeunesse iranienne :

Il.

Il est né, là-bas à Téhéran, en 1980 et quelques.

Il est étudiant à l'université ou bien artiste-peintre ou bien chauffeur de taxi ou bien marchand de fruits. Il est perdu et ne sait pas vraiment ce que c'est « être iranien ».⁸²⁵

Dans cette première partie « Moi », Mani Soleymanlou va interroger son identité multiculturelle. Mais avant cela, et comme en résonance avec cette identité multiple, il installe aussi un moi scénique aux multiples facettes et aux multiples adresses. Tout d'abord, les didascalies (comme dans le texte *Seuls* de Wajdi Mouawad) sont à la première personne, ce qui définit bien le texte comme lié au plateau et aux expérimentations du performeur : « *Ces chaises, placées en rangées droites, représentent une salle de classe, un aéroport, une salle d'attente, tous ceux et celles qui ne sont pas là, ceux et celles qui peuvent être assis là, à mes côtés.*⁸²⁶ ». Ces chaises qui seront le seul décor de ce spectacle et du deuxième volet *Deux* sont autant de multiples de l'artiste en scène et représentent aussi les voix des absents de son récit qui vont parler à travers son corps, le seul présent en scène.

De même, à cette multiplicité de voix, concrétisée par la scénographie, s'ajoute la voix du performeur présente dans les didascalies initiales : une « voix », avant d'être véritablement un corps ou une bribe de personnage. Cette voix, là encore, multiplie les adresses : hors scène, sur scène aux spectateurs et dans la scène intérieure de l'artiste :

Une voix hors champ, celle du comédien, la mienne, souhaite la bienvenue aux spectateurs.

Cette voix leur demande de garder leur cellulaire allumé [...]

Cette voix se souhaite bonne chance⁸²⁷

Cette voix se mue ensuite en personnage, mais il ne s'agit pas encore d'un personnage à part entière dans la mesure où il est encore désigné comme « Acteur ». Ce nom qui évoque

⁸²⁵ *Ibidem*, p. 37.

⁸²⁶ *Ibid.*, p. 9.

⁸²⁷ *Idem*.

bien le statut autobiographique de la performance insiste aussi sur une grande métathéâtralité et l'absence d'une possible illusion théâtrale, puisque, dès le début de la pièce, Mani Soleymanlou met en scène les échecs de la représentation : « ACTEUR *au régisseur* – FUCK ! Je n'étais pas prêt ! Recommence !⁸²⁸ ».

La mention de ce personnage de l'Acteur disparaît ensuite et cela intervient dès la première scène dont le titre relie le destin individuel de Mani Soleymanlou à celui du Québec dans son ensemble : « Je me souviens⁸²⁹ ». Ainsi, le processus mémoriel de l'acteur en scène rejoint les questionnements collectifs québécois. Et Mani Soleymanlou est alors sur la même longueur d'onde que l'auteur avec lequel il dirige le théâtre de l'Espace Libre, Philippe Ducros, qui, comme on le verra, écrit aussi un texte intitulé « Je me souviens » dans le cadre d'un spectacle d'écriture collective.

À partir du titre de cette première scène, il n'y a plus la mention d'un personnage ni même d'une distribution de la parole, mais seulement le texte dit par le performeur. Et ce performeur commence par définir ses différents visages (une voix en scène à la première personne, un personnage de l'autofiction théâtrale et l'auteur-acteur) : « Je, le personnage principal, Mani Soleymanlou, est né de parents iraniens.⁸³⁰ ».

Or, Mani Soleymanlou creuse pourtant dans un des passages du texte l'instabilité du régime fictionnel de la voix en scène, car il finit par évoquer explicitement un personnage imaginaire dans un récit et par l'intégrer aussi dans une didascalie :

Musique

Le personnage de cette histoire souhaitait, à chaque départ, ne plus revenir, mais rester dans son pays, retourner à sa terre natale...continuer d'écrire l'histoire des rois de l'Empire perse. Peut-être même qu'il était descendant d'une lignée de rois, ou de guerriers...Oui, un guerrier, ayant fait de la Perse un empire comme nul autre.

Ici, le personnage fait une suite de mimes de combat : flèche, javelot, mitrailleuse, grenade, bombe nucléaire. Se rassoit.

Musique, fin.

Temps.⁸³¹

Ce passage bref se présente sous la forme d'une ébauche de fiction que Soleymanlou n'achèvera pas, mais qui crée un décrochage dans l'énonciation directe installée depuis le début du spectacle. Ainsi, même la didascalie remplace l'acteur par un « personnage », même

⁸²⁸ *Idem.*

⁸²⁹ Mani SOLEYMANLOU, *op.cit.*, p. 11.

⁸³⁰ *Idem.*

⁸³¹ Mani SOLEYMANLOU, *op.cit.*, p. 22.

si ce dernier est totalement indéfini et détient une puissance symbolique plutôt qu'un sens clair dans la narration de Soleymanlou. Après ce décrochage, la pièce se poursuit avec le retour de la voix du performeur dont le sujet principal devient l'expression d'une difficulté à unifier son moi. En effet, tout le texte de Soleymanlou traite du regard que les autres peuvent porter sur son identité multiculturelle et donc de la difficulté pour lui à se définir comme « un » :

Jamais je n'ai eu à expliquer autant d'où je venais, à justifier mon accent, à décrire mon parcours, dire et redire et redire et redire mon nom de famille :
Soleymanlou... SOLEYMANLOU...j'accepte même SoleyMANlou.
J'ai dû, pour la première fois de ma vie, expliquer qu'un Iranien, ce n'est pas la même chose qu'un Arabe...que je ne parlais pas l'arabe, mais l'iranien, le farsi, le persan.
Que l'anglais, je l'avais appris à Toronto, et le français à Paris presque en même temps que l'iranien, le farsi, le persan.
J'ai dû nommer beaucoup de choses...
Je résume.
L'Iran, on me l'a arraché.
En France, j'étais Iranien.
À Toronto, j'étais pendant quelque temps un Français-Iranien, ensuite un Canadien who quickly became Canadian.
À Ottawa, j'étais un Torontois-Français-Iranian.⁸³²

Cette identité incertaine passe surtout par l'impossibilité de choisir la langue d'expression de son moi. L'artiste exprime alors une polyphonie qui n'est plus seulement la polyphonie d'écriture que définissait Mouawad, mais bien une polyphonie réelle, cet hétérolinguisme qui constitue l'identité multiculturelle. Soleymanlou rêve alors d'un ancrage :

Je suis à la recherche, je suis perdu dans l'espace qui me divise, qui sépare moi et moi, moè et moi, man o moi, moè o man, me and moi, me and man, man o man...
Cet état de « flottement identitaire », dans le fond, me rapproche beaucoup de tous ceux et celles qui portent fièrement le drapeau de leur nation, de leur terre. Ceux et celles que parfois j'envie.⁸³³

Or, c'est justement par l'écriture que Soleymanlou peut inventer ou retrouver l'unité de son moi. Il décrit ainsi dans une scène finale, son moi écrivant qui trouve progressivement la réponse à la question de son identité. C'est par l'exploration de l'écriture que Mani Soleymanlou choisit finalement l'identité iranienne comme seule véritable définition :

Je me suis moi-même perdu en me promenant sur mon clavier à la recherche d'un Iran que je ne connais... plus. Un Iran que je veux partager et celui que je vais partager, que je viens de partager.
Je me définis et me décris sur mon clavier. J'écris :
Partir, toujours, boroh. Aller vivre ailleurs, ba maman o baba. Ses parents le lui ont permis. Ils ont laissé battre ses deux ailes d'origine iranienne qui n'ont, pendant toute leur jeunesse, jamais cessé de battre, az yek chahr be yek chahr, d'un pays à

⁸³² *Ibidem*, p. 15.

⁸³³ *Ibidem*, p. 51-52.

l'autre, d'un continent à l'autre, d'une langue à une autre. Être pendant quelque temps Français, ensuite Canadien who became Canadian, ensuite Québécois, mais toujours Iranien. Ey vay goftam digé, be farsi assountaré !
Donc voilà, c'est dit, devant vous, vous êtes témoins : Iranien.
I'm Persian.⁸³⁴

Or ce qui pouvait apparaître comme un point final à la quête identitaire de l'artiste se révèle en fait être le point de départ d'un cycle d'écriture théâtrale qui va explorer le moi de l'auteur-acteur. En effet, après cette première œuvre de commande, *Un*, qui a connu un large succès et a donné lieu à une tournée internationale, Mani Soleymanlou vient de créer au Théâtre La Chapelle à Montréal (là où il avait créé *Un*) le deuxième volet de ce qui est devenu une trilogie, *Deux*.

Or ce deuxième spectacle vient justement contredire l'unité du moi de l'artiste qui semblait définitive à la fin du premier spectacle. Ce deuxième spectacle, contrepoint ludique, met en scène Mani Soleymanlou (qui se joue toujours lui-même) qui invite un autre acteur de sa génération, Emmanuel Schwartz (acteur fétiche de Mouawad, qui joue aussi son propre rôle) à se questionner sur son identité multiple.

Mais Emmanuel Schwartz, devenu Manu au fil du spectacle, pour créer ce duo improbable et comique (Manu, le grand maigre, blanc, d'origine juive et le petit gros d'origine iranienne, Mani), ne se sent pas du tout concerné par un questionnement identitaire, se définissant clairement comme québécois, même si son père est anglophone et d'origine juive.

Ce deuxième spectacle est surtout l'occasion pour Mani Soleymanlou de prendre du recul sur la parole qui a été la sienne pendant le solo *Un* :

Il n'y aurait jamais eu *Deux* sans *Un*. En effet, c'est à force de jouer son solo, notamment à Toronto et à Paris, qu'il s'est trouvé confronté à ses propres mots, et qu'il a été conduit à y repenser. «Je suis maintenant dépossédé de ma parole, de mon discours devenu malaise», dira-t-il dans *Deux*. Et quand on se remet en question, rien de tel que mesurer ses opinions à celles d'autrui.⁸³⁵

Lorsque *Deux* commence, Emmanuel Schwartz, les cheveux teints en noir, la barbe fournie, joue le personnage de Soleymanlou dans le premier spectacle en reprenant parfois certains passages textuellement. Soleymanlou, habillé de la même manière que Schwartz observe son camarade de jeu et critique la parole qu'il entend en remettant en question les positions qui étaient les siennes pour le solo. Schwartz apparaît alors comme un double de

⁸³⁴ *Ibidem*, p. 55-56.

⁸³⁵ Aurélie OLIVIER, « *Deux : moi et l'autre* », *Jeu*, 27 septembre 2013, <http://www.revuejeu.org/critiques/aurelie-olivier/deux-moi-et-l-autre>, consulté le 5 février 2014.

Soleymanlou, un miroir qui actualise sur scène le caractère autoréflexif que pouvait déjà avoir le spectacle *Un*.

Ainsi, l'écriture qui peinait à être dialoguée dans le premier spectacle installe un véritable dialogue dans ce deuxième opus et met en scène un débat entre les deux acteurs. Car Schwartz ne considère pas son moi comme problématique et refuse d'entrer d'abord dans les questionnements que lui propose son ami :

Nouvel arrivant, « immigrant » dans cette interrogation sur l'identité, Schwartz semble chercher sa place, se demander comment s'intégrer dans cette parole pré-existante à sa venue : « Qu'est-ce que je fais ici ? » On voudrait voir en lui un miroir du questionnement de Soleymanlou, par ses propres origines hybrides : franco et anglophone, juive et chrétienne. Mais le comédien, qui n'avait pas vraiment réfléchi à ces questions, envierait plutôt la quête de son collaborateur.⁸³⁶

Petit à petit, le débat est moins tranché et la scène, habitée par des chaises qui représentent toujours les voix absentes, est de plus en plus désordonnée, à l'image de l'échange entre les deux acteurs qui se heurte à la complexité de la question de l'identité.

Pour le troisième volet déjà prévu par Mani Soleymanlou, *Trois*, l'artiste annonce qu'il élargira encore les questionnements pour trouver une résonance collective à ses propos. En effet, la trilogie intervient à un moment où le gouvernement de la péquiste Pauline Marois a proposé de mettre en place une « charte des valeurs québécoises » qui a été déposée à l'Assemblée nationale à l'automne 2013 sous le nom plus précis de « Charte affirmant les valeurs de laïcité et de neutralité religieuse de l'État ainsi que d'égalité entre les femmes et les hommes et encadrant les demandes d'accommodement » et qui proposait notamment de légiférer sur le port de signes religieux ostentatoires, comme c'est déjà le cas en France par exemple. Or cette proposition a provoqué deux réactions, un élan de soutien de la part notamment de plusieurs artistes féminines du milieu théâtral (comme Janette Bertrand et Denise Filiatrault) et un élan de manifestations opposées à la loi, notamment issues d'organisations féministes. Le résultat c'est qu'elle était encore discutée en janvier 2014 à l'Assemblée. Au milieu de ce débat public, Mani Soleymanlou choisit de se mettre personnellement en jeu et en débat avec une altérité représentée par Schwartz et finalement même d'élargir encore le débat dans le spectacle *Trois*, d'après ce qu'il en dit d'ores et déjà :

Le débat actuel au sujet de la Charte des valeurs, évoqué dans le spectacle, illustre assez bien ce tiraillement que peuvent ressentir les membres d'une société, quelles que soient leurs origines, entre l'adoption et la réaffirmation de valeurs et de façons

⁸³⁶ Marie LABECQUE, « Moi et l'autre », *Le Devoir*, 28 septembre 2013, <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/388653/moi-et-l-autre>, consulté le 5 février 2014.

de faire locales et le désir d'inclusion, de respect des particularités, de dialogue. Peut-être y a-t-il dans ce passage de la pièce les prémices de *Trois*, annoncé par Soleymanlou comme «la prise de parole d'une société». ⁸³⁷

De plus en plus, au Québec, des acteurs qui écrivent ou des auteurs qui jouent mettent en scène leur voix personnelle et explorent leur moi dans des formes proches de l'autobiographie. À l'image de Soleymanlou, ils aspirent à reprendre en main l'acte théâtral dans des performances verbales qui donnent toute sa place à la voix de l'écriture (qui est toujours à la frontière du discours intime de l'auteur et de la fiction théâtrale).

Si Soleymanlou a d'abord choisi la forme du solo, il s'oriente de plus en plus vers une forme de parole collective capable de remettre en question l'unité de son moi de performeur, et cela, avec autodérision. Il a d'ailleurs fait partie à plusieurs reprises d'un spectacle, *Jusqu'où te mènera ta langue*, initié par le festival devenu collectif de création, le Jamais Lu, qui vise justement à faire entendre les voix émergentes du théâtre québécois dans le cadre d'une parole qui est souvent clairement autobiographique et redonne toute sa place à l'idée de l'auteur dramatique comme personnage public.

2. Voix de l'individu, voix du collectif : quand « l'auteur passe à l'acte », le cas du spectacle *Jusqu'où te mènera ta langue* du Jamais Lu

En 2013, Les Francophonies en Limousin ont présenté un dispositif intitulé « Les auteurs passent à l'acte » dans lequel étaient présentées quatre créations issues de collectifs d'auteurs francophones. En effet, dès 2012, ce festival ouvrait un débat sur la question des collectifs d'auteurs qui se multiplient dans la francophonie (notamment encouragés par un réseau d'institutions d'accompagnement de l'écriture dramatique comme le Centre d'Essai des Auteurs Dramatiques à Montréal ou encore la société suisse des Auteurs) comme le dit Marie-Agnès Sevestre, la directrice du festival :

C'est vraiment quelque chose qui se passe actuellement et qui est très intéressant à suivre. Beaucoup d'artistes, et en particulier les auteurs, se mettent à chercher ensemble des moyens de s'exprimer. Et en même temps de produire sans passer par les lourdeurs institutionnelles et parfois éternelles. En Afrique, ils sont beaucoup à travailler de cette manière. Et maintenant, en Europe et en Amérique du Nord, peut-être à cause de la crise, les mêmes phénomènes sont perceptibles. ⁸³⁸

⁸³⁷ Aurélie OLIVIER, *op.cit.*

⁸³⁸ Siegfried FORSTER, « Les espoirs des collectifs d'auteurs francophones », *RFI*, 7 octobre 2013, <http://www.rfi.fr/afrique/20131007-francophonies-collectifs-auteurs-francophones-espoir-etre-entendu>, consulté le 8 janvier 2014.

En effet, au Québec et ailleurs, on voit émerger des regroupements d'auteurs dramatiques qui proposent des actes théâtraux nouveaux (bals littéraires, cabarets, soirées de manifestes). Ces manifestations théâtrales permettent aux auteurs de s'adresser directement au public sans attendre la médiation d'un metteur en scène, ni même d'un acteur, puisqu'ils deviennent alors le plus souvent interprètes de leurs textes, et de plus, ils se passent eux-mêmes des commandes en se donnant des contraintes d'écriture et/ou des sujets partagés. Ces collectifs d'écriture se présentent comme des nouvelles institutions permettant, à travers une parole renouvelée sous la forme le plus souvent de « manifestes », de prises de position, de remettre à l'honneur la voix de l'auteur par le biais de mises en lecture :

Il me semble que la lecture publique d'un texte est avant tout une rencontre : celle d'un texte et d'une voix. La voix de l'auteur, qui se rajoute ainsi directement à celle de l'écriture, ou la voix d'un acteur : dans ce cas, un début d'interprétation peut s'opérer, mais il reste très léger. Je ne crois pas que le public d'une lecture vienne pour entendre un texte, suivre une histoire ou même découvrir un style : le public est avant tout présent pour un cérémonial intime, autour de la présence directe de l'écrivain, ou de l'acteur. C'est ce qui importe avant tout, je crois, plus que la fable, ou le style. Si quelques échos du texte lu répondent à une attente, alors le livre sera acheté, emprunté en bibliothèque, ou le spectacle sera vu. Lorsque je me rends à une lecture publique, je viens entendre une voix, je viens voir un être souvent solitaire : l'écrivain. Je scrute son visage, l'intonation de sa voix, avant tout. Pareil pour l'acteur : voici l'acteur « nu », seul avec un micro, parfois sans. Il s'offre à moi ainsi, dans toute sa fragilité, loin des lumières qui habituellement l'entourne. Pour moi le texte ne peut réellement se déployer que dans l'intimité de la lecture, avec le livre, ou sur le plateau par la mise en scène. Seule la poésie, par la voix du poète lui-même, ou l'interprétation de l'acteur, peut atteindre une finalité, une plénitude.⁸³⁹

Car c'est bien la voix de l'auteur, parfois même sans la création d'entités fictives, mais plutôt dans le cadre d'une performance verbale, qui est au centre de ces collectifs de création qui proposent, à travers des formes de spectacles originales une nouvelle forme d'écriture, moins solitaire, plus engagée, par laquelle l'auteur devient ou redevient un personnage public porteur d'une parole parfois politique, mais surtout qui se présente sur le mode de la sincérité, de l'authenticité.

La difficulté à se positionner dans le milieu théâtral et dans la société et cette envie de participer plus activement à l'acte théâtral poussent en effet les auteurs à se regrouper pour empoigner la scène à l'aide de textes écrits seul ou à plusieurs, livrés directement aux spectateurs par leurs voix propres, cette voix personnelle de l'auteur *a priori* absente de tout texte théâtral.

⁸³⁹ Christophe PELLET, « Le texte et la voix », « La lecture sur le vif », dans *Enquêtes, Des lectures, pour quoi faire ?*, *Agôn*, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1876>, consulté le 4 janvier 2014.

D'ailleurs, c'est cette voix de l'auteur, cette source originelle de l'énonciation théâtrale démultipliée que Michel Bernard désigne comme nécessaire à tout processus de mise en scène dans le numéro de *Théâtre/Public* de 2012 sur le théâtral et le performatif :

Je voudrais tenter de montrer, par conséquent, qu'aucune interprétation par un (-e) acteur (-trice) et, plus radicalement, aucun choix de mise en scène ne peut s'effectuer sans la perception – et nécessairement, la transmutation – d'une vocalité textuelle sédimentée ou feuilletée procédant de celle, originelle, de l'auteur, se muant en énonciateur et en personnages énoncifs. Tout metteur en scène doit non seulement lire le texte à jouer, mais, si possible, le faire lire à haute voix par son auteur.⁸⁴⁰

Dans ce sens, le festival Jamais Lu, à Montréal, et maintenant à Québec (depuis 2011), permet chaque année d'entendre les voix émergentes du théâtre québécois autour de lectures publiques, de rencontres et de conférences qui parlent de l'écriture contemporaine, mais aussi du positionnement de l'auteur dramatique dans sa société :

On voulait créer une scène pour les auteurs de la relève, parce que les éditions étaient très saturées, très fermées. Et finalement, de fil en aiguille, on est devenu une tribune pour des textes de théâtres, mais aussi des cabarets, des opéras rock. Maintenant on fait un festival à Montréal, des événements qui partent en tournée, bref, on est toute une bande qui se suit. Je ne sais pas si on écrit autrement, mais je sais qu'on écrit avec l'espoir d'être entendu. Et donc cela donne du courage. Et donc on écrit plus.⁸⁴¹

Le festival conçoit la lecture publique comme un acte théâtral à proprement parler, dans le sens où la dramaturge française Magali Mougel la définit, au-delà d'un symbole de la crise économique du milieu théâtral qui ne peut se permettre de produire tous les textes :

Aussi le constat est là : nous n'envisageons la lecture que comme un outil de défrichage des champs vierges de l'écriture d'aujourd'hui, alors qu'il faudrait inverser notre regard et l'envisager plutôt comme une forme artistique à part entière qui se cherche et tente de s'inventer au milieu d'un paysage culturel fragilisé et où les conditions de création se dégradent, quoi qu'on en dise. Car c'est ce climat qui la fait passer pour le symptôme d'un théâtre en voie de moribondage. Mais si la lecture est économique alors profitons-en franchement. Elle pourrait renouer avec cette intention de mettre en place une forme dramatique qui serait en prise avec la réalité effective dans laquelle nous vivons. Espace de mise en voix de paroles d'auteurs, la lecture deviendrait cette localité qui permettrait à des œuvres d'être en dialogue avec le contexte périphérique, avec la sphère socio-politique qui a incité, contribué à leur fabrication. À la différence de la représentation théâtrale, procédurière et souvent empruntée d'une certaine lenteur dans sa création et ce, du fait des conditions mêmes de sa production, la lecture pourrait être un espace dramatique où ce qui a été écrit pourrait être dit sans attendre.⁸⁴²

⁸⁴⁰ BERNARD, Michel, « Voix de l'auteur, voix de l'acteur », *Théâtre/Public*, n°205, *Entre-deux, du théâtral et du performatif*, Paris, Éditions Théâtrales, juillet-septembre 2012, p. 37.

⁸⁴¹ Siegfried FORSTER, *op.cit.*

⁸⁴² Magali MOUGEL, « Cette forme qui boite, qui est-elle ? », dans *Enquêtes, Des lectures, pour quoi faire ?*, Agôn, <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1881>, consulté le 5 février 2014.

Ce festival, le Jamais Lu, est devenu petit à petit un regroupement d'auteurs, davantage qu'un collectif, selon la directrice Marcelle Dubois, c'est-à-dire un groupe à géométrie variable, les « Jamailiens », comme elle les appelle, qui en réalité représentent trois générations d'auteurs qui ont participé au Festival pendant les treize années de son existence : les tout premiers, devenus des auteurs reconnus, ceux qui sont arrivés en cours de route, considérés encore comme jeunes auteurs et les auteurs émergents qui commencent à y participer.

C'est ce groupe constitué de trois générations, la large famille Jamailienne, qui a créé le spectacle *Jusqu'où te mènera ta langue*, un spectacle né pour fêter les dix ans du festival et au milieu d'un conflit générationnel, la contestation étudiante de 2012.

Ce n'est pas en effet un hasard si ce spectacle, éminemment politique, est né dans l'air de la contestation de ce qu'on appelle désormais le Printemps Érable :

On voulait quelque chose qui témoigne de la place de l'auteur dans les débats sociaux actuels. On voulait que l'auteur de théâtre se défasse des désirs d'intemporalité et d'universalité et qu'il s'engage à pousser sa langue française le plus loin possible dans la beauté, dans l'arrogance, dans la révolte, dans l'utopie, dans la folie... Les auteurs ont plongé. Ce fut un succès... et nous avons repris ensuite la formule dans une douzaine de contextes différents. À chaque fois, on réécrit le spectacle en partie. Le corpus d'auteurs change. Certains se joignent à l'événement pour la première fois, d'autres se retirent, selon les sujets et le contexte d'actualité à mettre en valeur. Au total, c'est près de vingt auteurs différents qui auront participé à l'une ou l'autre des douze versions de *Jusqu'où te mènera ta langue* ?⁸⁴³

Il s'agit, à chaque représentation de faire entendre les textes d'une dizaine d'auteurs (lus par les auteurs eux-mêmes ou d'autres auteurs porte-parole) écrits pour ce spectacle selon des contraintes dictées par un maître de cérémonie et en fonction de l'endroit et du moment dans lequel le spectacle est représenté. Ce spectacle en est d'ailleurs à sa douzième recreation. Il faut ajouter, et c'est essentiel, que ces auteurs sont souvent aussi des acteurs et qu'ils n'ont donc aucune réticence à *performer* leurs propres textes et ceux des autres auteurs. Ils font partie de cette nouvelle génération d'acteurs qui écrivent ou d'auteurs qui jouent et dont fait partie Mani Soleymanlou.

Martin Faucher, metteur en scène québécois, désigné dans le cadre de ce spectacle comme « idéateur » ou maître de cérémonie, contraint plusieurs auteurs de la nouvelle génération à répondre à des questions, à écrire sur des thèmes imposés ou libres afin de rendre compte d'une actualité. On ne peut pas réellement parler d'écriture collective au sens strict du terme, puisque les auteurs écrivent seuls, mais ils se retrouvent dans des « réunions de

⁸⁴³ Entretien réalisé avec Marcelle DUBOIS, Francophonies en Limousin, 2 octobre 2013.

contamination » comme les appelle Marcelle Dubois, dans lesquelles il s'agit pour chacun d'exprimer ses désirs d'écriture, ses points de vue sur l'actualité et d'inspirer un esprit commun, capable alors de faire appartenir les auteurs à un *momentum*, le jour de la représentation. Ensuite, c'est toujours Martin Faucher qui organise les textes, peut les couper éventuellement, à l'exception des « cartes blanches » qui sont le lieu de la parole la plus libre pour les auteurs.

Sur scène, aux Francophonies en Limousin 2013, quatre auteurs, Sarah Berthiaume, Dany Boudreault, Marc-Antoine Cyr, Emmanuelle Jimenez ont livré des « cartes blanches » (c'est le nom donné à ses moments où un auteur peut venir livrer en scène un texte totalement libre) qui leur ont permis d'exprimer un ressenti, un point de vue sur l'actualité et en particulier sur leur rapport à la France. Ainsi Marc-Antoine Cyr livrait un texte à la première personne sur le mariage pour tous et Sarah Berthiaume exprimait son inextricable complexe d'infériorité par rapport à la France, elle qui pourtant venait d'être reconnue avec la création de sa pièce *Yukonstyle* au théâtre de la Colline.

Voici un extrait du texte qu'elle nous a confié, alors même que ce texte n'était pas destiné à être publié, ni même à sortir du cadre fixé par la représentation de ce spectacle fondé sur l'éphémère :

Tu peux toujours te sauver, prendre le vol TS710 à destination de Charles de Gaulle, boire des picon-bière dans des cafés jusqu'à rouler par terre, tu peux toujours te promener au Père Lachaise et fumer des rouleuses en instagramant tes photos de la tombe de Balzac de Bourdieu de Bashung, il est des choses auxquelles tu n'échapperas pas.

Avignon 2006.

Tu sortais d'une représentation *Des couteaux dans les poules* de David Harrower.

Tu te souviens l'aplomb du Français qui t'avais abordée à la sortie du théâtre. Il avait entendu ton accent lorsque tu avais acheté un billet et avait attendu la fin de la pièce pour te draguer. Ça t'avait déstabilisé, cette assurance qu'il avait en te parlant, comme s'il était le premier homme du monde, ou du moins le premier à t'avoir vue, à avoir remarqué que tu avais une manière de prononcer les phonèmes différente de la sienne.

Il avait l'arrogance des grands explorateurs, la fascination de celui qui t'aurait découverte. Toi, ton accent, ton rire embarrassé, ton corps dans sa robe d'été. Il te faisait sentir comme le personnage de la paysanne dans la pièce que vous veniez de voir : jeune, inculte, désirable de par son ignorance, sa curiosité, son côté mal dégrossi.

Tu avais deux diplômes d'étude collégiales un an d'université une formation de comédienne une pièce lue dans le IN Avignon, mais tu te sentais tout de même comme une paysanne mal dégrossie. Dans ses yeux, tu étais à la fois un objet de désir et une poupée folklorique, le genre de cochonnerie qu'on trouve dans les

boutiques du Vieux Québec tête de bébé rouge dans la fausse fourrure de phoque dreamcatcher en suède gogosses en sucre d'érable.

[...]

Aujourd'hui, tu as beaucoup d'amis français. Tu as eu un coloc français, un employeur français, des collègues français. Tu as un éditeur français. Tu as une foule de contacts français. Tu as une crédibilité française grâce à ton spectacle français produit dans un théâtre national français et qui tourne dans les villes françaises.

N'empêche.

Il t'arrive parfois que ça remonte. Comme ça, sans crier gare. Il arrive que tu sombres dans cet ancestral complexe d'infériorité vis à vis la mère patrie.⁸⁴⁴

Comme on le voit dans ce texte de Sarah Berthiaume, il s'agit pour l'auteur qui s'exprime, de se replacer au centre de son texte. Ici, Sarah Berthiaume s'adresse littéralement à elle-même dans le texte, comme c'est le cas pour certains auteurs ce soir-là. Elle se met en scène tout d'abord comme la spectatrice d'un spectacle en Avignon, ce qui est symbolique de sa position d'auteur dramatique en marge du processus, mais elle rappelle aussi sa toute nouvelle reconnaissance en France qui ne résout pas le complexe ressenti. Quoiqu'il en soit, cette lettre ouverte de la dramaturge à elle-même est largement autobiographique puisqu'elle raconte des souvenirs réels de Sarah Berthiaume et utilise des détails reconnaissables pour le spectateur.

D'ailleurs, l'utilisation de la première personne est aussi souvent privilégiée par les auteurs qui participent au spectacle. Le spectacle veut explicitement contrecarrer l'idée que l'auteur dramatique a perdu sa force de parole, celle qui lui permettait notamment dans les années 1970 au Québec, de porter une parole collective, identitaire, et l'idée qu'il serait devenu un maillon comme un autre dans la chaîne complexifiée du processus théâtral.

Ainsi, par ce type d'écriture, parfois largement autobiographique, l'auteur reconfigure sa place dans l'acte théâtral, il se positionne du même coup dans la société pour parler en son nom propre, comme l'explique Louis-Patrick Leroux :

À qui s'adresse l'auteur dramatique québécois ?

Il fut un temps [...] où l'auteur s'adressait aux siens, à la famille, au clan, au peuple. Il se voyait tantôt comme porte-parole velléitaire, tantôt comme récepteur d'une parole. Transmetteur essentiel d'une sensibilité, d'une identité collective, passeur de mythes, façonneur d'une parole [...] vivante, scribe de la communauté, chantre du lien social. [...].⁸⁴⁵

⁸⁴⁴ Sarah BERTHIAUME, « Le Tropisme Folk », Carte blanche, *Jusqu'où te mènera ta langue*, 2 octobre 2013, Francophonies en Limousin.

⁸⁴⁵ Louis-Patrick LEROUX, « Condition de l'auteur dramatique dans l'espace théâtral contemporain : des textes en trop ? », in « L'Amérique francophone pièce sur pièce : Dramaticité innovante et dynamique transculturelle », *L'Annuaire théâtral*, n°50-51, automne 2011-printemps 2012, p. 37-39.

Prendre sur soi l'objet théâtral, *s'autolittériser*, se mettre en scène soi-même. Les artistes, jadis engagés dans la création de mythes populaires et porteurs d'une vision de la société et de ses aspirations profondes, sont aujourd'hui davantage intéressés par l'authenticité et la justesse de leur propre réflexion. Qu'est-ce que l'authenticité sinon une adhésion à une *expérience* de soi ?⁸⁴⁶

La directrice du Jamais Lu, Marcelle Dubois, aspire même à quitter littéralement la fiction pour redevenir une intellectuelle qui prend position, un esprit capable de se positionner politiquement, de donner un avis sur la société, dans un lieu public, en un moment donné, sans l'invention d'une fiction théâtrale. Elle justifie cette position extrême – qui consiste quand même à ne plus être un auteur, mais à redevenir un citoyen qui prend la parole publiquement – par la situation critique de la culture et de l'éducation au Québec :

Le métier d'auteur de théâtre s'exprime souvent par la fiction. Parler de notre monde par le biais de l'invention littéraire a beaucoup de vertus. Mais à certains moments, comme aujourd'hui, alors que les politiques sociales s'effritent, que les valeurs communes changent, que nos hommes et femmes de pouvoir se cachent derrière des liasses d'argent arrogant, la fiction ne suffit plus à faire le contrepois.⁸⁴⁷

C'est dans la même optique que le dramaturge Philippe Ducros, dans la première création de *Jusqu'où te mènera ta langue ?* a volontairement intitulé son texte « Je me souviens », qui est la devise de la province québécoise, proposée en 1883 par l'architecte Eugène-Etienne Taché qui le fait inscrire sur l'hôtel du Parlement à Québec. Cette devise, depuis maintes fois interprétée, est surtout là pour rappeler au peuple québécois qu'il doit se souvenir de son passé, du fait qu'il est un peuple conquis. Ducros réactualise la formule lors des événements du Printemps Érable comme acte de résistance du Québec au reste du Canada.

Mais dans cette formule résonne alors aussi l'ampleur de cette première personne, le « je » de « Je me souviens », celui de l'auteur Philippe Ducros qui prend position politiquement, lui qui justement se définit, comme un auteur autodidacte et engagé, ce qu'il rappelle d'ailleurs dès le début du texte :

J'aurais bien aimé que ma langue vous fasse rire... Pour une fois... Être autre chose que le cliché de moi-même, mettre un peu de baume sur le froid ambiant. Sur la perte de notre monde. Ça n'arrivera pas. Il fait froid dehors. Les rêves tombent les uns après les autres. Je les enjambe. Je lève les yeux vers le ciel, j'espère voir un vol d'oies blanches, je m'accroche aux bourgeons, aux détails, aux nuages... J'appelle les amis, on fait des soupers, trop peu, on se tient. On attend. Le 2 mai, on va aller voter. Pourquoi ? La démocratie, on l'exporte tellement qu'on n'en a plus chez nous. La démocratie, c'est juste un argument pour défoncer les portes des chambres d'enfants à grands coups de bottes. Les rêves de justice, de solidarité, ça

⁸⁴⁶ *Ibidem*, p. 46.

⁸⁴⁷ Marcelle DUBOIS, « Parce que la fiction ne suffit plus », *Jeu*, n°146, p. 64.

n'entre plus dans les nouveaux complexes résidentiels. Là-bas, les maisons sont cordées comme des petits soldats. Les soldats du divertissement... Là-bas, on fait la guerre à tout ce qui n'est pas du divertissement parce que, dans ce champ de bataille moderne qu'est notre monde, le divertissement, ça sert de diversion. C'est une tactique militaire, la diversion. On nous divertit de notre révolte.⁸⁴⁸

Ainsi, le spectacle *Jusqu'où te mènera ta langue* se présente comme celui de plusieurs générations d'auteurs, les Jamailiens, qui se sont d'abord construits en dehors de l'institution théâtrale et qui sont invités à se positionner dans la société, à donner leur avis à un moment donné sur l'actualité et en particulier sur la politique du lieu où le spectacle se passe en premier lieu, au Québec.

Il ne s'agit pas non plus pour l'auteur de donner uniquement une opinion qui se fondera dans la masse des autres opinions, mais bien d'essayer de s'élever au-dessus des médias de masse pour faire entendre une voix personnelle et aussi une langue, cette langue qui maintient alors le texte dans une perspective qui est toujours celle de la quintessence du théâtre comme acte de langage, ce que la dramaturge Dominick Parenteau-Lebeuf annonce en préambule de son texte :

PRÉLUDE

Ô toi qui m'écoutes,
ceci n'est pas un blogue ;
ceci n'est pas un billet d'humeur ;
ceci n'est pas une chronique-nique-nique ; et
ceci n'est pas non plus la transcription d'une tribune téléphonique.
Ceci est plutôt une tentative de t'éloigner de la clameur des jours.
De ces jours où tout le monde parle,
où tout le monde a une opinion,
où tout le monde s'exprime tant et tant
qu'on ne fait plus de différence entre une opinion mesurée et éclairante
et une gueulade de salon lancée en public ;
tout finit par se valoir et s'annuler.
Je ne sais pas si tu es comme moi, ô toi qui m'écoutes, mais moi, j'en ai ma claque.
Alors voilà, ce soir, puisque ma langue peut faire ce qu'elle veut,
eh bien, elle ne participera pas à la clameur ambiante.
Elle ne fera pas d'offrandes à l'autel de la Très Sainte Expression de l'Opinion.
Non, ma langue se laissera plutôt aller à quelque chose de beau et d'inutile : une
élégie.
Le mot seul te fait frissonner, car il est doux à l'oreille, n'est-ce pas ?
Redisons-le une autre fois puisque nous manquons tous terriblement de douceur :
élégie.
Allez, gâtons-nous : élégie.⁸⁴⁹

L'auteur redevient seulement un personnage public, capable de s'adresser directement aux spectateurs, c'est-à-dire en passant outre un acteur et un metteur en scène, mais aussi

⁸⁴⁸ Philippe DUCROS, « Je me souviens », *Jusqu'où te mènera ta langue*, Jeu, n°146, 2013, p. 78.

⁸⁴⁹ Dominick PARENTEAU-LEBEUF, « L'amour maternel », *Jusqu'où te mènera ta langue*, Jeu, n°146, 2013, p. 103.

parfois outre son propre métier d'auteur qui consiste à inventer des fictions.

Et justement, ce qui est souvent au centre des textes, c'est la question du métier d'auteur. Les auteurs se mettent en scène en train d'écrire, ou mettent en scène la réception de leurs textes, comme c'est le cas pour Sébastien David dans son texte *La chainsaw et la foule de fillettes* lu lors du spectacle *Jusqu'où te mènera ta langue* en 2012. Ce texte est totalement autoréflexif dans la mesure où il commente le premier texte qu'il avait écrit pour le spectacle créé en 2011 au Jamais Lu et en particulier sa réception.

Lors de ce spectacle, David n'avait pas lu en personne son texte, mais c'est l'auteur-acteur Dany Boudreault qui l'avait fait à sa place et lui avait donc rapporté les impressions du public. C'est donc à partir de ces impressions que David écrit ce deuxième texte dont le titre évoque justement la formule utilisée par Boudreault pour qualifier sa position comme lecteur du texte de David :

SÉBASTIEN – Lors du Festival du Jamais Lu en avril 2011
J'ai écrit un texte pour la soirée d'ouverture
Qui s'intitulait
Prendre position
Comme la ligne éditoriale était
Jusqu'où te mènera ta langue tu suite
J'avais décidé de me concentrer sur l'instant présent
Le tu suite
Un acteur partait de la salle
Et prenait position sur scène
Au bar le O Patro Vy's
Énumérant chacun des gestes qu'il posait
(Un peu comme ce que je fais présentement)
Il était alors énervé par la fille au bar qui faisait du bruit en servant des bières
Prétextant un manque de respect à son égard
L'insultant
Sacrant
Puis ségréguant les spectateurs
Selon leurs désirs individuels
Pour finalement se faire avaler par la scène qui s'ouvrait en bouche énorme
(Y a pas à dire
On avait du budget)
Un texte simple où il était question du sens de l'action
De ce qu'implique prendre position
À petite échelle
Dans l'immédiat
Sur notre entourage
Puis
L'équipe est allée faire un extrait de *Jusqu'où te mènera ta langue* ?
À Longueuil
Je n'y étais malheureusement pas
J'étais à Québec pour jouer une de mes pièces
Ce jour-là
C'est Dany Boudreault qui a lu mon texte
Après

Je lui ai écrit
 – Eille, Dan ! Comment ça s'est passé lundi au Théâtre de la Ville ?
 Il m'a répondu
 DANY – Tout un débat autour du sacre... Maints détails juteux... Je te raconterai ça
 un peu
 mieux en personne. En lisant ton texte, je me sentais danser avec une chainsaw au
 milieu
 d'une foule de fillettes... Qui l'aurait cru... J'espère que ton show va bien !
 xx
 SÉBASTIEN – Une chainsaw ?
 Une foule de fillettes ?⁸⁵⁰

Ce qui est intéressant dans la forme du texte de Sébastien David, c'est qu'il ne propose ni une première personne directe et explicite comme dans le texte de Philippe Ducros, ni une adresse à lui-même, mais le texte prend une forme dialoguée plus classique qui fait apparaître des noms de personnages. Or ces personnages n'en sont pas, puisque l'auteur lui-même se met en scène en utilisant son véritable prénom, Sébastien, et de la même façon, comme son histoire est totalement autobiographique, l'interlocuteur du personnage principal, Sébastien, est Dany, c'est-à-dire Dany Boudreault.

Mais cette première forme est modifiée dans la suite du texte, puisque Sébastien David imagine un dialogue qui n'a pas eu lieu et qui fait donc sortir son texte de la stricte autobiographie théâtrale. Il entre petit à petit dans la fiction dont il reste cependant le personnage principal, et l'auteur Sébastien David imagine que son double fictionnel, Sébastien, rencontre les spectateurs de la lecture de son premier texte, comme ici une enseignante :

Une actrice s'avance.
 UNE ACTRICE – Moi, mes étudiants parlent moins bien que moi
 Et mon rôle, c'est de leur apprendre des beaux mots
 Et votre rôle à vous, c'est de nous en apprendre à nous
 SÉBASTIEN – A dit une professeure
 En 68
 Tremblay sortait ses belles-sœurs du placard
 Et réussissait à donner un autre rôle au théâtre d'ici
 Se reconnaître
 Enfin
 Et ce jour-là en 2012
 On retournait à un vieux débat
 Le théâtre sert-il à se reconnaître ou à s'éduquer
 Comme si le théâtre ne pouvait être qu'une seule chose⁸⁵¹

Le texte est alors fortement métathéâtral, tout en ne clarifiant pas tous les éléments de

⁸⁵⁰ Sébastien DAVID, « *La chainsaw et la foule de fillettes* », *Jusqu'où te mènera ta langue*, Jeu, n°146, 2013, p. 72-73.

⁸⁵¹ *Ibidem*, p. 75.

l'énonciation. Si le personnage principal porte le prénom de l'auteur, la situation est pourtant fictive. L'interlocuteur de Sébastien n'est pas non plus présenté dans le texte écrit comme un personnage de fiction à part entière, puisqu'il n'a pas de nom, mais est qualifié simplement par le terme « une actrice » qui évoque le fait qu'il doit être joué par quelqu'un d'autre que l'auteur.

Ainsi la situation, au bord de l'autofiction, n'accepte pas de remplir tous les codes de la fiction théâtrale classique. De plus, au moment même où l'auteur quitte l'autobiographie stricte, il affirme pourtant sa filiation artistique avec le père de toute la dramaturgie québécoise, Michel Tremblay, et cela, autour de la question cruciale de la langue et du sacré.

Malgré la teneur très personnelle des textes, le spectacle est avant tout un acte théâtral, un événement théâtral dans lequel l'idée de performance scénique n'est pas effacée, bien au contraire. Les auteurs, face public, devant des micros sur pied et accompagnés d'un groupe de musique, viennent déclamer, crier, chanter ce qu'ils ont à dire, dans des salles de spectacle, mais aussi dans des lieux plus proches de leur volonté de réintégration à la *polis*, comme par exemple dans la Place des arts à Montréal, lieu artistique symbolique puisqu'il s'agit d'un centre (en partie souterrain et commercial) qui réunit plusieurs théâtres, en particulier des théâtres de divertissement, à gros budget (ceux dans lesquels ces auteurs ne se produisent pas vraiment), mais aussi le Musée d'Art Contemporain et des magasins qui conduisent à une station de métro, un lieu de passage par excellence. Dans ce spectacle, c'est l'individu-auteur qui par l'expression de sa voix personnelle, redevient représentatif de la collectivité et reprend une place dans la société, place qu'il craint de perdre dans le milieu théâtral.

Ce qui reste de ces manifestations fondées sur l'éphémère, la parole performative, et qui ne visent pas toujours la publication (le Jamais Lu a édité seulement quelques textes de *Jusqu'où te mènera ta langue ?* dans la *Revue Jeu*), c'est la circulation de la parole des auteurs dramatiques, la possibilité pour eux de retrouver un espace de communication, au sein de collectifs dont la visée est souvent internationale, puisque tous les collectifs francophones organisent des manifestations communes, comme ce bal littéraire qui a réuni des auteurs de la Coopérative d'écriture, un collectif d'auteurs français (Marion Aubert, Rémi de Vos, Pauline Sales) et des auteurs du Jamais Lu (Evelyne de la Chenelière, Simon Boulerice) au dernier festival Jamais Lu en mai 2013 et qui a justement donné lieu à un texte qui se passait dans le lieu symbolique d'un Boeing 767 qui faisait le trajet Paris-Montréal.

Il s'agit aussi de donner accès pour le plus grand nombre à l'écriture dramatique contemporaine et surtout à sa fabrication. Les collectifs d'auteurs, au premier rang desquels le Jamais Lu, font fleurir, en marge des événements théâtraux qu'ils organisent, des blogs dans

lesquels se mêlent une parole personnelle des auteurs de type journal intime, un outil de diffusion qui annonce leurs prochaines manifestations et une fenêtre ouverte sur l'atelier des dramaturges qui permet aux lecteurs de découvrir des textes en cours d'écriture ou des extraits de textes achevés et non publiés.

L'auteur dramatique se mue alors en hyperauteur, suprapersonnage d'un réseau de voix en ligne : les voix fictives des personnages naissants, sa voix personnelle, intime, et la voix des autres, tous les autres, ceux qui interviennent sur le blog, dialoguent avec l'auteur, ceux des hyperliens, souvent vers d'autres blogs d'auteurs et ceux dont la parole est rapportée par l'auteur :

Le développement des blogues, sites, « chats », forums et autres formes d'écriture collective modifient sans nul doute les configurations et stratégies autoriales en invitant à repenser l'ancrage historique de la figure de l'auteur, mais dans quelle proportion et selon quelles modalités ?⁸⁵²

3. *L'hyperauteur ou le suprapersonnage d'un réseau de voix de la création : acte de langage versus acte de communication*

On a l'impression que plus le Je de l'auteur semble menacé par l'émergence de nouvelles technologies, plus il s'exacerbe pour envahir des espaces qui étaient jusque-là fermés.⁸⁵³

Au Québec, on voit de plus en plus se développer de nouveaux espaces de parole pour l'auteur dramatique, encouragés surtout par les organismes de soutien à l'écriture comme le CEAD ou le Jamais Lu. La forme du blogue est privilégiée dans la mesure où elle donne la possibilité à l'auteur de reconstruire la polyphonie qui préside à l'atelier d'écriture dans l'espace démultiplié du *web*.

L'espace du blogue est en premier lieu celui de la confiance, dans lequel l'auteur, en son nom propre, peut ouvrir son intimité au public et communiquer ses avis sur l'actualité. C'est tout l'objet du blogue du CEAD qui demande régulièrement à ses auteurs membres de prendre la parole, que ce soit pour parler du milieu théâtral, de leur métier d'auteur ou de sujets d'actualité. Il est aussi le lieu d'une communication professionnelle. L'auteur peut y donner son emploi du temps, renvoyer vers les lieux de diffusion de ses textes, annoncer la création de ses textes les plus récents. C'est en général dans les blogues personnels des auteurs que l'on trouve ce type d'informations qui permettent aux lecteurs de suivre en ligne l'agenda d'un auteur qui les intéresse.

⁸⁵² Oriane DESEILLIGNY et Sylvie DUCAS, « Introduction », *L'auteur en réseau, les réseaux de l'auteur*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2013, p. 12.

⁸⁵³ Marie-Pier LUNEAU et Josée VINCENT, *La Fabrication de l'auteur*, Québec, Nota Bene, 2010, p. 24.

Or, à ces fonctions proches du journal intime (la confiance, la description du quotidien), s'ajoutent d'autres fonctions possibles à travers lesquelles l'auteur dramatique peut exposer ses moi multiples:

L'idée déconstructiviste que le Je soit multiple, qu'il soit constitué de masques derrière lesquels se cachent encore des masques, et que le plus caché soit encore une cachette, devient transparente pour chaque internaute qui s'aventure dans les multiples espaces de création communautaires du World Wide Web.

[...] Et l'auteur sur le web ne désire souvent rien autant que sa véritable « mise en réseau » : plus son espace de création est hyperlié à d'autres, plus il existe.

[...] Sherry Turkle s'appuie sur ces modèles qui se trouvent déjà partiellement réalisés sur le web, pour proclamer une nouvelle définition de l'auteur : son identité serait désormais multiple *et* intégrale, et sa flexibilité et son indestructibilité iraient de pair avec l'accès à la multiplicité de « Moi » possibles que le Web met à notre disposition.

Le web-auteur, quoique interconnecté, se trouve ainsi dans une ouverture *relative*. Tout en s'inscrivant dans le *contexte* d'une page, d'un site, tout en participant au cercle relativement fermé d'un collectif d'écriture, il continue à chaque actualisation par *click* à s'inscrire dans des contextes différents, qui font résonner sa structure de façons multiples.⁸⁵⁴

Comme l'explique ici Alexandra Saemmer, l'auteur, en entrant dans le *web*, s'inscrit automatiquement dans un réseau d'individus et de paroles. Il connecte donc sa parole personnelle à celle des autres. On retrouve alors la problématique propre à la genèse de toute écriture théâtrale, la négociation de l'auteur dramatique avec la voix de ses autres fictifs et réels, que nous avons explorée dans le cadre d'analyses de dossiers génétiques et qui sort désormais de l'intimité de l'atelier des auteurs.

La multiplicité des voix de l'auteur trouve avec Internet l'espace adéquat à son expression. L'auteur peut en effet y adopter des masques successifs, jouer sur une pluralité de voix, tantôt intimes, tantôt fictionnelles. Le dialogisme observable dans la genèse des pièces devient visible puisque le blog peut être, tout d'abord, l'espace de dialogue avec les autres collaborateurs d'un projet artistique (on y trouve par exemple des ébauches de scénographies, des séances de répétitions, de travail à la table sur le texte). Ensuite, il ouvre aussi sur un intertexte démultiplié. Comme on l'a vu dans l'espace des archives, les auteurs ont à inscrire la singularité de leur voix dans un espace intertextuel à partir duquel ils peuvent se positionner et qui peut aussi nourrir leurs créations. Avec le blog, cet intertexte peut être accessible par le biais d'hyperliens qui connectent directement la voix de l'auteur à la voix d'autres (auteurs modèles, auteurs camarades, références littéraires ou artistiques qui sont autant de sources de l'écriture).

⁸⁵⁴ Alexandra SAEMMER, « Auteurs en réseau », in LOUETTE, Jean-François et ROCHE Roger-Yves, *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2003, p. 319-326.

Enfin, le blog est aussi le lieu d'exposition de la fabrique d'écriture. Les auteurs dramatiques s'en servent comme d'un atelier ouvert dans lequel ils peuvent s'auto-archiver et rendre publics à la fois leurs pratiques d'écriture, des documents génétiques tels que des articles de journaux, des œuvres artistiques qui président à l'écriture, et surtout des extraits de pièces en cours d'écriture, ce qui permet au lecteur de suivre les versions successives d'une pièce jusqu'à la version finale.

Parfois même le blog ou le site donne accès à des textes finis, accessibles à tous et non publiés sur papier. D'ailleurs c'est ce dernier point qui est le plus contesté, notamment par le milieu de l'édition théâtrale, comme par exemple par Pierre Banos, direction des Éditions Théâtrales :

Pierre Banos, dans son analyse du gratuit mis en ligne par des auteurs dramatiques en mal de mise en scène, souligne les leurres dans lesquels ces derniers continuent de se fourvoyer au point de régresser à l'époque et au stade où le « texte troué » d'une Anne Ubersfeld sacrifiait sa littérarité au *diktat* de la scène. Si le mot n'est pas nommé, les analyses suggèrent combien la désintermédiation que suppose une telle pratique du gratuit a des effets calamiteux : ceux d'un texte amateur, réduit à son fonction utilitaire et sans auteur légitime, quand il aurait à se réinventer une littérarité dans une création réellement numérique sans cantonner le support à un simple canal de diffusion.⁸⁵⁵

D'ailleurs, dans les blogues québécois dont nous allons parler, institutionnels, et non personnels, (le blogue du CEAD et celui du Jamais Lu), l'intérêt se porte davantage sur la fabrique des textes et l'entremêlement de la voix intime de l'auteur et des prémices de la fiction, que sur la volonté de donner accès à des œuvres finies, puisque le CEAD et le Jamais Lu possèdent tous deux leurs festivals de lectures publiques qui sont justement là pour faire découvrir des textes achevés et pas encore publiés.

Ce qui va nous intéresser, dans un premier temps, c'est de voir comment certains auteurs, dans le cadre du blogue du CEAD, négocient avec leurs autres et quelle vision négative ils donnent de leur métier au Québec et en particulier des processus théâtraux de moins en moins solitaires qui exigent de l'auteur une forme de souplesse et de démultiplication des compétences qui l'éloignent de sa volonté de création de personnages, hors du discours ambiant auquel il ne veut pas forcément participer.

Puis nous verrons comment le blogue du Jamais Lu, au contraire, peut constituer une véritable exposition de la fabrique de l'écriture, donner accès à l'entremêlement des voix génétiques et créer de nouveaux documents pour l'analyse du geste créateur qui justement font sortir les auteurs de leur solitude et leur font explorer plusieurs registres de leurs voix.

⁸⁵⁵ Oriane DESEILLIGNY et Sylvie DUCAS, « Introduction », *op.cit.*, p. 21.

En réalité, deux visions de la parole théâtrale s'affrontent ici. Les auteurs qui s'expriment sur le blogue du CEAD séparent totalement leur parole personnelle de leur écriture théâtrale et insistent même – pourtant dans le cadre d'un blogue qui les rend personnages publics – sur leur volonté, ensuite, de retourner à la solitude qui leur permet de produire, par le biais de voix fictives, des actes de langage et non des actes de communication. Ceux qui s'expriment sur le blogue du Jamais Lu se positionnent plutôt en tant que citoyens créateurs. Ainsi, à l'image du festival lui-même et du spectacle *Jusqu'où te mènera ta langue* dont il a déjà été question, le blogue du Jamais Lu invite les auteurs à parler en leur nom propre ou à jouer sans cesse avec les formes de l'autofiction théâtrale, en privilégiant l'acte de communication avec le lecteur-spectateur qui a alors accès aux fabriques des voix théâtrales.

3.1 L'auteur en ligne face à ses autres : le blogue du CEAD

Le CEAD a proposé à certains de ses auteurs membres de prendre la parole sur un blogue spécialement créé pour eux. Il s'agissait, pour chaque auteur, de développer une question, une problématique liée à son métier d'auteur dans plusieurs billets, un par semaine. Certains auteurs en ont écrit jusqu'à sept. Dans ses billets, les auteurs interrogés ont exprimé le plus souvent la particularité de leur métier et leur rapport aux autres actants du processus théâtral.

C'est le cas de François Godin qui explique la difficulté pour l'auteur de devoir être multiple : à la fois écrivain solitaire, administrateur de compagnie et metteur en scène. Cette multiplicité, comme nous l'avons vu, découle du système des subventions du théâtre québécois qui a tendance à privilégier les écrivains scéniques ou les auteurs-acteurs qui vont eux-mêmes mettre en scène leurs textes ou les jouer, ce qui contribue à la disparition du personnage-médium au profit de l'auteur-acteur dont la parole joue toujours avec les frontières de l'autofiction :

Cette semaine, j'avais à décider si je ferais ou non une demande en catastrophe au CALQ pour un projet de production de mes nouveaux textes, mes «récithéâtres». Je dis «en catastrophe», parce qu'il aurait fallu que l'auteur-seul-avec-ses-textes trouve à s'associer à quelqu'un, ou à quelques uns, afin de se faire organisme enregistré ou compagnie de création, qu'il soit apte à faire un budget détaillé de production, qu'il puisse écrire quelques paragraphes convaincants sur le spectacle à naître (hypothèse scénographique, etc), tout ça avant la date butoir, follement rapprochée, du 1er octobre... [...] Pour ce 1er octobre, j'ai passé mon tour. Là, c'était trop vite. Peut-être me reprendrai-je. Peut-être non. Peut-être serai-je happé à nouveau par l'écriture, désireux plus que tout d'accoucher d'un nouvel univers, et me dirai-je : l'auteur a bien le droit de n'être qu'auteur. L'auteur a bien le droit de ne pas avoir plusieurs chapeaux. L'auteur a bien le droit de ne se soucier que de ses

mots et non de leur destin sur scène. Mais peut-être, me disant tout cela, penserai-je à d'autres textes que j'ai écrits et qui attendent d'être produits. Et à leurs personnages, qui ne me laissent pas en paix. Car il y a quelque chose d'intolérable à les avoir senti vivre en soi et qu'ils ne se soient pas incarnés sur scène. Il y a là la sensation très vive de quelque chose d'inaccompli. De manquant. Alors, oui, vite : plusieurs chapeaux ? Et même, même, sur cette belle lancée (je veux dire : quitte à prendre en charge moi-même le passage de la page à la scène), pourquoi ne pas me faire à l'avenir «auteur-scénique», comme on dit à présent de ceux qui font le choix d'écrire au fil des répétitions, le texte prenant forme directement sur et avec le corps des acteurs, dans l'urgence et les contraintes d'une production, eh oui, la première approche à grands pas, il faut... Euh... Saurais-je ? Pourrais-je ? Pourrais-je, moi qui me rappelle bien, par exemple, que pour écrire la longue phrase de ma pièce *Louisiane Nord* — pour moi, ce texte tout entier se déroule comme une seule longue phrase ; *sans doute est-ce là une idée qui n'est d'aucune utilité à qui veut monter le texte*, mais elle m'a été utile, à moi, quand j'écrivais — je devais absolument *ne pas* me poser la question de son devenir scénique ? Oui, il suffisait, au moment d'écrire *Louisiane Nord*, que je me demande : « Qui pourrait bien monter ça ? Où ? Comment ? », pour qu'inafailliblement, l'écriture s'arrête. Ma main refusait. Les volets se refermaient. Que du noir. J'étais alors convaincu d'écrire tout à fait inutilement, convaincu *d'écrire-autiste*, et que mon texte ne susciterait, au mieux, que perplexité, ou que, l'ayant lu, on s'inquiéterait gentiment pour moi, on me demanderait si j'étais sûr d'aller tout à fait bien... Auteur-scénique ? Ah, comme il m'est facile de me convaincre que je ne serais pas bon candidat à ce poste... Quant à l'idée de gérer équipe, budgets et calendriers de production, elle m'effare plutôt. Ce sont là pourtant des voies royales qui s'ouvrent à l'auteur dramatique désireux de s'assurer que des acteurs s'empareront de son texte, que des corps l'habiteront, lui donneront vie. Alors ? Me constituerai-je ou non en groupe ad hoc / enregistré / incorporé ? Les paris sont ouverts. Seul facteur qui pourrait m'y faire croire, et qui pourrait même, qui sait, me métamorphoser un jour en cet «auteur-scénique» qui me semble si loin de moi : mon amour des acteurs et l'anticipation du plaisir que j'aurais à travailler avec eux.⁸⁵⁶

Cette parole d'auteur est intéressante à plusieurs points de vue. Tout d'abord, elle montre à quel point le système théâtral québécois – et il faudrait interroger ce système dans d'autres pays – empêche l'auteur de demeurer dans une solitude propice à l'écriture. Comme nous l'avons défini au début de notre second chapitre, l'auteur québécois est sans cesse confronté à ses autres, dans le cadre du processus de création, ce qui explique assez bien le foisonnement d'écrivains scéniques depuis le début des années 1990 au Québec. Mais ce désir de solitude est ici défini par Godin comme nécessaire à la production d'un univers fictif et surtout d'une langue qui ne soit pas entièrement tendue vers une scène concrète.

On a pu voir combien le gigantisme d'une scène concrète, dans le cas de l'écriture de *e [un roman-dit]* par Daniel Danis a pu aboutir à un morcellement du personnel dramatique et des voix au sein de la genèse. Pour Godin aussi, s'il y a bien désir d'acteurs, comme il le précise à la fin de son billet et comme on le voit aussi dans son écoute des personnages dans

⁸⁵⁶ François GODIN, « Plusieurs chapeaux ? », *Blogue du CEAD*, 5 octobre 2011, <http://www.cead.qc.ca/blogue/?p=545>, consulté le 20 février 2014.

le processus d'écriture de *Louisiane Nord*, il n'y a pas volonté de s'inscrire automatiquement dans le projet de mise en scène de ses textes et en particulier dans des demandes de subventions pour leur création.

Or cet auteur ayant soif de solitude, d'« écrire-autiste », ne souhaite justement pas se réinscrire dans ses textes, explorer son moi en scène, mais bien produire encore des personnages, dont l'incarnation est cruciale. Cette présence de personnages en attente d'incarnation qui peuvent sembler très éloignés de la vogue des personnages réduits à être des locuteurs (et qui n'auraient donc pas à être incarnés) existe encore. Godin en parle ici explicitement et justement son utilisation de la parole du blogue ne vise pas à brouiller ses propres identités ou à en exposer la multiplicité, mais bien à revendiquer le droit à l'écriture de personnages fictifs et la volonté de ne pas être responsable de leur réalisation en scène. Cette position n'est pas non plus attachée à une génération d'auteurs car dans ce même blogue du CEAD, on trouve le témoignage du jeune auteur Eric Noël qui rejoint le point de vue de Godin :

En réfléchissant à l'ennui dans le billet précédent, je me suis rendu compte que je questionnais aussi, encore, l'idée d'un théâtre perçu et souhaité comme un acte de communication. Je dis « encore » parce que cette question me poursuit depuis plusieurs années. Est-ce qu'écrire du théâtre c'est communiquer? [...] Écrire demeure pour moi un travail de destruction, de division du réel. Je dois me battre contre la communication à tout prix. Le blabla, MON blabla. La transmission de messages connus et reconnus. [...] Je ne cherche pas à dire quoi que ce soit. Réglons cette question tout de suite : je n'ai absolument rien à dire, aucun sujet à traiter, rien à communiquer par mon théâtre. Autrement, je ne me casserais pas la tête à construire des pièces : je l'écrirais sur ce blogue ce que je tiens à dire, ça serait réglé et je me trouverais un autre métier. Tout est là, déjà. Tout a été dit. Le mur des discours est là, compact, devant et tout autour de moi. La seule chose que je dois faire en écrivant, c'est percer ce mur – faire des incisions, précises et choisies. Rien ne sert d'en rajouter une couche. Il faut créer de l'espace. Ne pas communiquer. Faire du vide. Partout, les humains ne font que ça, communiquer, s'envoyer des messages. Le théâtre me semble être le lieu le moins bien adapté pour faire cela. On ne devrait pas sortir du théâtre avec un sentiment de plénitude, avec la satisfaction d'avoir bien entendu, bien compris un discours, une opinion : message reçu, Rodger, 10-4. On devrait en sortir avec un vide. Un vide euphorisant, libérateur et troublant. Pas un vide à combler, non. Un vide à chérir. Un espace – comme l'est la solitude.⁸⁵⁷

Noël, de la même façon que Godin, défend le théâtre comme acte de langage et non comme acte de communication. La remise en cause de la fiction, telle que la présente la directrice du Jamais Lu, Marcelle Dubois, est problématique pour Éric Noël, dont la seule volonté est de s'extraire de la somme des discours prononcés en société et de son propre

⁸⁵⁷ Éric NOËL, « Un acte de communication ? », *Blogue du CEAD*, 2 mars 2011, <http://www.cead.qc.ca/blogue/?p=221>, consulté le 4 janvier 2014.

discours personnel nommé ici « MON blabla ». Éric Noël redéfinit ici une figure de l'auteur dramatique heureux d'être exclu de la société, de l'institution théâtrale, à l'opposé donc du mal-être grandissant chez des auteurs, comme Carole Fréchette, qui veulent être présents à la création de leurs pièces ou chez des auteurs comme Daniel Danis qui ont eu besoin de se provoquer en scène, de redevenir acteurs de la parole théâtrale. Pour Noël, bien au contraire, il s'agit de ne pas prendre position, de ne pas faire message, de ne pas donner son avis pour mieux questionner le lecteur-spectateur par l'absence de réponse et par une parole dont la source d'énonciation est définitivement fictive. Éric Noël poursuit dans un second billet cette défense de la solitude en s'autoreprésentant comme un moi inintéressant, comme un auteur incompetent qui a besoin d'un espace en dehors de la société pour se réinventer et pouvoir alors inventer à son tour une altérité :

Mon besoin de solitude provient d'abord et avant tout du sentiment d'être un imposteur, de devoir me cacher. En société, toujours, la certitude que je serai démasqué. L'impression qu'on lira en moi un jour, que ça éclatera, qu'on verra. Que ma petitesse brillera dans les yeux de mes interlocuteurs, mes collègues, mes amis. Je suis un auteur mineur, je le crois sincèrement. Je ne lis pas assez, je n'écris pas assez, je ne travaille pas assez mes écrits. Je n'ai aucune érudition. Pas de talent fulgurant. Je fais des fautes d'orthographe. Je n'ai pas une langue forte et originale. Je veux plaire. Je ne crois pas que mon travail survivra, traversera le temps. J'ai beau tenter de fuir la mode, je n'y arrive pas. Je suis malléable, influençable, je veux trop réussir, je veux trop... ça me perd. Je suis dans la séduction, surtout, toujours, l'épuisante séduction. Je veux être *fashion*. Je suis un produit de culture pop, ça en est misérable. Je joue à l'auteur. Surtout, je ne dis pas ça pour qu'on me rassure du contraire. On l'a souvent fait. Ça ne fait que renforcer ma position : en plus de tout ça, je joue la carte de la pitié, je fais celui qui ne reconnaît pas son talent et blablabla. Non, mais je suis vraiment une merde...[...] Ma consolation, surtout, c'est que cette image de moi ne me poursuit pas partout : il y a la solitude, comme un salut. Pas un salut qui délivre de la douleur, de la peine, de l'angoisse ; non, tout ça existe dans la solitude, fortement même. Mais la grande solitude est un salut pour l'auteur que je tente d'être, un salut pour écrire, un salut pour sortir de moi, m'élever de ma condition, un salut, oui, spirituel – outch, le vilain mot. Les autres, la vie en société me renvoie systématiquement à cette perception sombre de moi. J'ai tendance à m'entourer de gens formidables. Masochisme? Inspiration, peut-être. Quoi qu'il en soit, m'éloigner d'eux, même de ceux que j'aime profondément, est un geste obligé, une forme d'apaisement. Moi en société est un être stérile, qui n'est capable d'aucune création, trop préoccupé à vernir et revernir son masque, à en réparer les craquelures. Me retirer m'amène dans ce lieu où une redéfinition de moi-même s'exerce – entraînant avec elle la possibilité de renouveler ma perception du monde. Quand je suis seul, il m'arrive parfois d'avoir assez foi en moi pour me mettre à écrire. Être dans le monde ne me permet pas de le voir. Je ne vois toujours que moi, luttant avec une image à projeter. Le monde, les autres, le « milieu », tout ça n'est pour moi qu'un miroir – et un miroir, c'est terrible. Comment voir le monde? En faisant des allers-retours –

puisque évidemment, je ne peux pas passer toute ma vie hors du monde. Plonger en moi, puis ressortir dans le monde, puis replonger en moi.⁸⁵⁸

Si Godin veut éviter à tout prix une négociation avec les autres (subventionneurs, producteurs) pour se consacrer à l'invention de personnages avec l'espoir de leur incarnation, Noël exprime ici son besoin de renégocier son propre moi afin de faire advenir d'autres voix capables de l'extraire d'une simple parole personnelle qui viendrait grossir le flot ininterrompu des paroles publiques et médiatiques. Il redéfinit alors cette présence-absence de l'auteur – qu'Enzo Cormann a bien expliquée et qu'il a assimilée à une forme de souffrance identitaire – en terme de nécessité de l'écriture dramatique. Ainsi Godin comme Noël, qui acceptent de publier les confidences de leur moi dans l'espace proposé par le blogue du CEAD, défendent tous deux une écriture solitaire seule capable, selon eux, de donner lieu à des actes de langage – portés par des personnages, leurs autres fictifs – et non des actes de communication dans lesquels leur moi réel serait aux prises avec des intensités variables de la fiction.

En cela, ils s'opposent à la démarche globale du festival Jamais Lu qui pousse les auteurs à explorer les frontières entre leur voix intime et des voix fictives, par le biais de performances verbales (des soirées de cabarets littéraires), dans lesquelles ils donnent leur point de vue sur l'actualité en tant que citoyens ou deviennent porte-parole du point de vue d'autres auteurs, et dans le cadre du blogue du festival qui devient alors le lieu d'archivage de ces performances verbales, mais aussi le lieu d'exposition des fabriques de leurs textes, en particulier de la mise à jour de la naissance de leurs personnages, qui peuplent leurs textes entièrement fictifs et inédits qui sont lus lors du festival, par des acteurs.

3.2 Voix archivées et fabriques exposées

Le festival Jamais Lu propose aux auteurs d'explorer une pluralité de voix en scène, plus ou moins autofictionnelles, et le blogue du festival prolonge cette exploration, puisqu'il permet d'une part, de conserver des traces des lectures publiques et des actes théâtraux (soirée de manifestes, cabarets littéraires) dans lesquels les auteurs proposent des performances verbales dont la source de l'énonciation est brouillée, et d'autre part, d'offrir un espace dans lequel les auteurs peuvent explorer plusieurs types de paroles, plusieurs modes d'énonciation, plusieurs *personae* en rendant définitivement caduque la séparation auteur/personnage.

⁸⁵⁸ Eric NOËL, « Une seule solitude », *Blogue du CEAD*, 8 mars 2011, <http://www.cead.qc.ca/blogue/?p=244>, consulté le 5 janvier 2014.

Le festival a inventé deux formules en ce sens. Marcelle Dubois, la directrice du festival, propose un cabaret de clôture autour de la question « C'est quoi notre problème ? », question à laquelle les auteurs peuvent répondre sous la forme qu'ils souhaitent. Les textes issus du cabaret sont conservés sur le *blogue*.

Par ailleurs, pour accompagner la découverte des textes inédits présentés lors de lectures publiques (ce qui est au fondement de la démarche du festival), le festival demande d'écrire à partir de la question « Où est-ce qu'on est avec », un texte uniquement disponible en ligne dans lequel les auteurs sont invités à la fois à présenter leur texte qui va être lu et à expliquer ce qui est à la source de l'écriture du texte, y compris le lien que les auteurs ont à leurs personnages. Ces textes se présentent alors sous la forme d'une narration de la genèse d'une pièce ou d'une mise en scène de cette genèse. Ces textes sont alors assez proches de certains documents disponibles dans des dossiers génétiques puisqu'ils superposent la voix de l'auteur à celle du personnage.

Tout d'abord, nous pouvons analyser quelques textes disponibles sur le blogue et issus du dispositif « C'est quoi notre problème ? ». Ce dispositif a pris toute son ampleur en 2012, année du Printemps Érable. Les auteurs pouvaient alors commenter une actualité politique brûlante. Il est vrai que cette question posée à la première personne du pluriel invite chaque auteur à donner un avis citoyen sur un problème de société et à situer sa voix au sein d'un collectif.

La première forme explorée est celle de la mise en scène de la voix de l'auteur dans une situation fictionnelle, en particulier par l'invention d'un interlocuteur fictif qui permet à l'auteur d'écrire un texte adressé à la deuxième personne qui inclut fortement le lecteur du *blogue* et/ou le spectateur du cabaret de clôture.

C'est le cas du dramaturge Jean-Michel Girouard, qui, lors du festival Jamais Lu à Québec en 2012, écrivait une lettre à un personnage fictif, Madame Lafolle, alors représentante des réfractaires aux manifestations étudiantes de 2012 :

Avant de commencer, j'veux juste vous dire que vous lirez jamais cette lettre là. Je vais plutôt la lire dans le cadre d'un festival de nouvelle écriture. Vous connaissez pas ça. C'est pas grave. Je vous rassure aussi, y'aura aucun jugement sur vous dans tout ça. Juste un jugement sur moi. En vous écrivant cette lettre là, je commets un geste totalement égocentrique. Et vous avez rien à dire. Vous vous avez le rôle de madame Lafolle et moi celui du jeune auteur qui porte un regard aiguisé et sensible sur ce qui l'entoure. Rapport de force un peu étrange, assez injuste vous allez dire. C'est pas de ma faute, c'est mon travail. Excusez-moi de me servir de vous. De vous prendre comme un outil, comme une arme. Je me sers de vous comme d'une idole d'ivoire qu'on lance, qu'on explose au sol pour renier les croyances.

Excusez-moi de vous placer sur un autel pis de vous sacrifier sans que vous ayez rien demandé. C'est mon travail.

Chère madame la folle... Lafolle, comme si c'était votre nom, votre nom de jeune fille et pas un qualificatif méchant ou un diagnostique clinique. Chère madame Lafolle, on s'est rencontré au mois de juin. Le dernier mois de juin. Celui avec les casseroles; les carrés rouges pis les verts; les articles de journaux sur *facebook* pis les vidéos de police sur *youtube* ; les gens dehors, dans la rue qui crient; les gens à télé, à radio, dans leur maison qui chialent. Le printemps érable. Ça vous énarve cette appellation là ? Ouais, moi aussi. Mais bon. [...] Mais au final, madame Lafolle, ma criss de folle à moi, je vous écouterai pas vraiment plus. Parce qu'on se reverra jamais. Mais j'écouterai votre fantôme, j'écouterai l'écho de votre voix. Et je vous ferai exister. Et la DPJ va continuer de vous voler vos enfants. Mais au moins ce sera pas juste dans votre tête. Ce sera dans la mienne aussi. Ce sera un peu plus réel. Votre douleur existera dans ma tête et dans celle de plein de monde et vous existerez un peu plus.⁸⁵⁹

Le texte s'ouvre sur un préambule qui désigne explicitement la situation d'énonciation et en particulier insiste sur le rôle de l'auteur dramatique dans le cadre de l'exercice proposé par le festival. Girouard, en même temps qu'il programme une fiction, la désamorce en soulignant la commande d'écriture et le caractère totalement fictif de l'interlocutrice du texte. Il tourne même en dérision la mission que le festival lui a demandé d'accomplir, notamment avec l'expression ironique avec laquelle il s'auto-désigne comme un « jeune auteur qui porte un regard aiguisé et sensible sur ce qui l'entoure ».

D'ailleurs, tout le début du texte est consacré à l'exposition volontaire de la naissance de son personnage-interlocuteur dont il souligne à la fois le caractère référentiel (l'auteur l'aurait rencontré) et totalement symbolique. Cette exposition de la création du personnage passe notamment par la constitution de son nom qui en réalité se construit sur la transformation d'un nom commun – désignant une femme réelle que l'auteur a rencontrée pendant les manifestations du Printemps Érable – en un nom propre qui forme alors la silhouette d'un personnage archétypal : « Chère madame la folle... Lafolle, comme si c'était votre nom, votre nom de jeune fille et pas un qualificatif méchant ou un diagnostique clinique ».

La fin du texte, en écho au début, clôt l'échange génétique entre l'auteur et son personnage, puisque Girouard insiste sur le fait que son texte de fiction lui a permis d'extraire cette femme d'une réalité vécue et de la transformer définitivement en un personnage théâtral qui, paradoxalement, prendrait plus d'épaisseur que la personne qui l'a inspiré. Ainsi, ce texte qui joue sur la personne publique de l'auteur dramatique, qui l'invite à prendre position,

⁸⁵⁹ Jean-Michel GIROUARD, « Lettre à toi, Madame Lafolle », vendredi 30 novembre 2012, *Blogue du Jamais Lu*, <http://jamaislu.com/blogue/archives/category/mots-des-auteurs>, consulté le 20 février 2014.

devient en réalité une réflexion sur la création d'un personnage fictif par un auteur de théâtre à partir d'un fond autofictionnel.

La deuxième forme qui est adoptée par certains auteurs pour répondre à l'exercice proposé est plus proche d'un texte théâtral classique. L'auteur met en scène la voix d'un personnage fictif qui va, dans le cadre d'un monologue, s'adresser à un public. Comme pour tout monologue, la double énonciation n'est pas nette et dans le cadre du cabaret, il semble que le personnage créé par l'auteur s'adresse directement à l'assemblée présente le jour J :

Bon ben bonjour, je suis très heureuse d'être ici ce soir en si grand nombre, moi, ben c'est ça, c'est Josée, j'étudie en marketing du design et de la mode et si je suis présente ici ce soir c'est pour vous parler du Québec et de ses divers problèmes. Récemment, j'ai eu beaucoup de réflexions en écoutant la radio pis... ben moi, je suis beaucoup branchée sur LCN. L'actualité, j'en mange, ok, je suis vraiment une passionnée de dire qu'est-ce que je pense, surtout depuis que j'ai commencé à régler mon problème de confiance en mes capacités personnelles. Pour moi, tout a commencé lors des manifestations étudiantes. J'avais regardé LCN, pis y avait une fille, ok, elle était allée à une manifestation pour crier contre le système que nous vivons, que nous avons voté. Puis ce qui s'est passé, c'est qu'elle a pas écouté la police, pis la police, évidemment, a fait son travail pis dans le fond, plus spécifiquement, c'est que la fille a reçu une petite balle de caoutchouc d'une police dans la bouche pis c'est venu casser toutes ses dents à l'avant, notamment. Juste vous dire, moi le printemps érable... je l'ai vécu sur le terrain. Des bouchons, du trafic, aller chercher ma fille pis qu'il reste pus aucun autre enfant au niveau de la garderie... j'ai tout vécu ça de mes yeux vu. Pis malheureusement, c'est aussi venu déranger l'heure du dodo, parce qu'elle se couchait à huit heures, mais huit heures, malencontreusement, c'était l'heure où... ces gens-là, dans le fond, faisaient taper leurs enfants sur des chaudrons à côté de la fenêtre ou c'est que ma fille, elle s'endort. Les enfants dehors, ils avaient du fun, ils étaient contents c'est sûr, mais c'est parce scuse, pendant que t'as du fun, ma fille elle a peur, elle pleure, elle me demande pourquoi il y a ça. Pis c'est ça moi dans le fond que je trouve que ça laisse à désirer, c'est que toi ton enfant il tripe peut-être mais mon enfant est pas bien à cause de toi. Fait que t'sais, là-dedans, c'est qui le bon parent, t'sais? C'est plus ça, moi.⁸⁶⁰

Là encore, on peut noter que l'auteur ressent le besoin de rendre explicite l'identité précise du personnage qui prend la parole, comme pour contrebalancer la situation d'énonciation réelle, qui, elle, brouille les voix : c'est l'auteur qui lit son texte au public. Le personnage-locuteur donne son prénom, son activité. Par ailleurs, le pronom « moi » est omniprésent et son évolution est intéressante au fil du récit, puisque le « moi » du début, qui est en attente de définition (« moi, ben c'est ça, c'est Josée »), devient un « moi » nié en fin de texte (« C'est plus ça, moi. »).

⁸⁶⁰ Catherine DORION, « Le montant qu'on s'est fait chier pour par Josée, personnage de Catherine Dorion », 5 décembre 2012, *Blogue du Jamais Lu*, op.cit.

Souvent, d'ailleurs, dans les textes résultats de cette contrainte d'écriture, il n'y a pas de source identifiée de la parole, la parole est celle d'une collectivité dans laquelle le « je » du locuteur, qui apparaît progressivement, a une place. C'est le cas d'Annick Lefebvre qui écrit un texte contre le Premier ministre canadien, Stephen Harper.

Si on nous autorisait à dormir autrement
Qu'en serrant le vide de nos draps froissés
Pis qu'on pouvait s'assoupir doucement
En caressant le manche de métal frette pis rassurant
De notre gros gun de guerre démontable
Pour enrayer l'angoisse qui persiste
Malgré les thérapies auxquelles nous sommes abonnés
Si le « Harper-dépanneur » s'implantait définitivement
Pour nous armer de courage à tous les coins de rues
Je m'écrierais « De l'armement et des beignes! »
Pis je ferais les démarches pour me partir une franchise.⁸⁶¹

Le texte est d'abord écrit à la première personne du pluriel. L'auteure y imagine un monde où l'on vendrait des armes chez l'épicier de quartier. Ce monde imaginaire est une attaque directement adressée au Premier ministre Harper, un proche de Bush, qui est sur la même ligne politique conservatrice. On sait que le Canada n'a justement pas la même politique vis-à-vis des armes que son voisin américain, et Annick Lefebvre imagine ici l'inimaginable pour la province québécoise, avec ce magasin hybride et monstrueux que serait le « Harper-dépanneur », un épicier-vendeur d'armes.

On voit bien qu'ici c'est l'auteure qui prend position en son nom propre, même si elle utilise d'abord un « nous » généralisant. En réalité, ce « nous » utilisé tout le long du texte est justement là pour mettre encore plus en avant la prise de position finale assumée au « je ». Le dispositif « C'est quoi notre problème ? » initié par Marcelle Dubois au Jamais Lu provoque donc des prises de paroles variées pour des auteurs qui, dans leur texte, exposent le choix qu'ils ont fait en termes de fiction et en particulier en termes de personnages.

Ainsi, les trois textes que nous avons vus jouent sur l'ambiguïté d'une prise de parole à la première personne écrite par un auteur dramatique qui aura à la lire en scène. Bien sûr, la trace écrite sur le blogue, faisant figure d'archive d'un spectacle, le cabaret de clôture du festival, offre aussi à lire ces textes comme détachés de la performance pendant laquelle ils ont été prononcés. Il faut cependant noter la spécificité de ces textes lus par des auteurs sur scène qui doivent alors justifier leur positionnement comme citoyens, mais aussi comme auteurs, en faisant ou non le choix de la fiction.

⁸⁶¹ Annick LEFEBVRE, « Harper-dépanneur », 3 décembre 2012, *Blogue du Jamais Lu*, op.cit.

D'une manière différente, – car il s'agit pour les auteurs d'écrire un texte sur le blogue et non de le lire publiquement –, chaque jour de lecture théâtrale, le Jamais Lu publiait le texte d'un auteur qui devait répondre la question « Où est-ce qu'on est ? » en rapport avec « sa pièce présentée, sa démarche d'écriture et notre réalité⁸⁶² », comme cela est précisé sur le blogue.

Certains auteurs, comme Sébastien David, choisissent donc de répondre personnellement à la question en englobant l'écriture de la pièce présentée au Jamais Lu dans une démarche globale d'écriture :

Quand je veux parler de théâtre
Je reviens souvent à une anecdote
De mon amie auteure Sarah Berthiaume
Elle avait fait un stage en Espagne avec plusieurs auteurs
Provenant de pays divers
Pendant lequel chacun devait écrire une courte pièce

Parmi eux
Un Polonais
Il a écrit une courte pièce
Dans laquelle de vieilles Polonaises s'ennuyaient tellement
Qu'elles en venaient à regretter l'Holocauste

Une claque dans'face

Ce qui me trouble et me fascine dans cette histoire
C'est qu'il s'y cache un profond désir de vivre
Quitte à ce que ce soit par l'horreur
Mais vivre quelque chose
Se sentir vivre
Au fond
Elles cherchent peut-être un projet fédérateur
Parce que le système les a enfoncées
Sans crier gare
Dans un individualisme extrême
Elles se demandent comment être soi
Comment aller vers l'autre
Comment gérer leur intérêt personnel
Et aussi leur bien commun
(Tiens donc !)
Un mouvement perpétuel
Qui donne des tremblements de terre
Et aussi des maux de têtes collectifs

Je vous raconte cette histoire-là
Qui n'est pas la mienne
Parce que parler des autres pour me situer
C'est ça que je fais dans'vie

J'essaie de m'expliquer

⁸⁶² *Blogue du Jamais Lu, op.cit.*

Ou de démêler
Le soi
L'autre
Et le nous
Je cherche l'éclairci
Dans la zone d'ombre
Ou plutôt précisément pour *Les morb(y)des*
Dans le noir⁸⁶³

Dans ce texte, Sébastien David développe ainsi un propos général sur l'écriture théâtrale en particulier son rapport aux autres. Le texte est clairement autobiographique puisqu'il raconte une anecdote arrivée à Sarah Berthiaume, une autre dramaturge québécoise qui a participé aussi au Jamais Lu. En même temps, ce qui intéresse David dans l'anecdote qu'il rapporte c'est l'invention de personnages par un auteur polonais qui suivait un stage avec Sarah Berthiaume. Ainsi l'anecdote va se concentrer sur des personnages inventés par un auteur polonais qui a suivi un stage avec l'auteure Sarah Berthiaume qui a raconté l'anecdote à Sébastien David qui nous la rapporte ici.

Or, ce que construit David ici c'est un lien – qui est en réalité impossible – avec les personnages créés par l'auteur polonais : des vieilles femmes qui rêvent d'un nouvel Holocauste pour peupler le vide de leur vie. Cette recherche d'une compréhension des personnages inventés par un autre lui sert pour définir la fonction de l'auteur dramatique comme exploration du moi de l'auteur, de celui des autres, et constitution d'un nous, ce qui est au centre des commandes d'écriture passés aux auteurs par la direction du Jamais Lu, en marge de leurs textes lus.

Ce positionnement qu'exprime Sébastien David (avec Sarah Berthiaume et l'auteur polonais audacieux) par rapport à d'autres auteurs est aussi à la source de l'écriture de la pièce *Le Mécanicien* de Guillaume Corbeil. Ce dernier se sert donc du dispositif proposé par le Jamais Lu pour questionner l'engouement du public par rapport aux pièces de Wajdi Mouawad qui lui ont donné, indirectement, l'envie d'écrire cette pièce :

L'idée du *Mécanicien* est née il y a plusieurs années, quelque part sur le parterre du TNM, alors que sur la scène on jouait *Incendies*, de Wajdi Mouawad. La pièce ne m'intéressait que très peu, et bientôt pour moi le spectacle est devenu le public. J'essayais de m'expliquer son enthousiasme presque irrationnel devant ces femmes subissant injustices par dessus injustices. Pourquoi tous ces gens vivant dans un monde confortable étaient-ils fascinés par ce récit de guerre ? Le théâtre est censé être un miroir tendu au spectateur, mais là, il montrait le verso du reflet de leur monde immaculé.

⁸⁶³ Sébastien DAVID, « Où est-ce qu'on est avec *Les Morb(y)des* de Sébastien David », 10 mai 2012, *Blogue du Jamais Lu*, op.cit.

Le Québec a toujours été en marge de l'Histoire et le Québécois, condamné à un rôle de spectateur. Comme si le monde n'existait que dans les pages du journal, que ce n'était qu'une histoire qu'on se faisait raconter : des événements qui n'ont rien à voir avec nous et qui se passent dans un autre monde, il y a très, très longtemps. Toujours au TNM, je me disais qu'il y a toujours eu un mur entre l'Histoire et nous, une vitre à travers laquelle on peut regarder l'autre côté, mais qui nous en garde séparés. Si Wajdi Mouawad nous captive autant, c'est qu'il apparaît comme celui qui a traversé l'écran. Pour nous, il vient d'un autre monde, littéralement de notre imaginaire, de la même manière qu'un centaure ou une licorne.

Mais depuis, la grève étudiante a été déclenchée : l'Histoire est là, dans notre ville. Je me disais que cela serait notre 9 novembre 1989, le jour où tomberait le mur qui nous sépare de l'Histoire. Si une partie de la population s'est jointe au mouvement, la majorité a préféré l'ignorer. On ne voulait pas croire au printemps québécois, car *il ne pouvait y avoir de printemps québécois* : nous ne sommes ni en Égypte, ni à Prague. Alors que je croyais que nous subissions le mur, en vérité c'est nous-mêmes qui l'avons érigé, et alors que la clameur de la rue le menaçait, ils ont été nombreux à venir le défendre. Quand tout ceci finira par finir, nous aurons décidé si nous sommes des spectateurs ou des acteurs.⁸⁶⁴

Dans ce texte, Guillaume Corbeil qui parle en son nom propre se situe par rapport à un autre auteur, Wajdi Mouawad, qui a eu longtemps le monopole d'une parole théâtrale sur la guerre, sur la souffrance des peuples, sur l'engagement dans un combat politique. Ce que nous dit Corbeil, c'est que Mouawad est devenu petit à petit un personnage mythique – construction d'une mythologie qu'a pu aussi nous confirmer l'analyse de l'édition de la pièce *Seuls* – représentant l'auteur migrant par excellence, celui qui peut inventer la parole des opprimés, des apatrides. Corbeil, s'appuyant sur le bouleversement qu'a pu constituer le Printemps Érable au Québec exprime alors son désir de se réapproprier la voix de ceux qui sont en lutte ou qui ont désormais peur que quelque chose leur arrive vraiment et plus seulement dans les fictions qu'ils voient. Il propose ainsi un changement de positionnement sur le théâtre du monde en faisant passer les Québécois du rôle de spectateurs qui leur a été assignés jusqu'ici au rôle d'acteurs. Ainsi, l'auteur lui-même s'inscrivant dans cette démarche de prise en main du destin de son pays, affirme sa volonté de se positionner avec la pièce *Le Mécanicien* qui met justement en scène un couple paranoïaque devenant malgré lui l'acteur d'un drame violent alors qu'il se croit à l'abri de toute violence. Guillaume Corbeil inverse ainsi la perspective du dispositif d'écriture qui lui est proposé. Au lieu d'expliquer la naissance de figures fictionnelles dans son écriture, il explique au contraire à quel point les personnes réelles (Wajdi Mouawad, les Québécois) ont pu devenir des personnages de fiction, figés dans un rôle, pour l'un, de chantre de l'oppression des peuples, pour les autres, de

⁸⁶⁴ Guillaume CORBEIL, « Où est-ce qu'on est dans *Le Mécanicien* de Guillaume Corbeil », 9 mai 2012, *Blogue du Jamais Lu*, *op.cit.*

spectateurs du monde violent lointain et à quel point les personnages de sa pièce sont représentatifs de ce questionnement du peuple québécois : faut-il arrêter d'être spectateur pour être acteur ?

Les auteurs Steve Laplante et Gilles Poulin-Denis auxquels la même question « où est-ce qu'on est » a été posée à propos de leurs pièces présentées au Jamais Lu, ont écrit des textes qui racontent la fabrique des voix dans leur écriture. Steve Laplante a clairement expliqué son cheminement en montrant comment d'une volonté de parler d'un sujet, il a fallu en passer par une fabrique de personnage capables de représenter et finalement de dépasser ce sujet :

Au début je voulais surtout parler de la beauté. Du côté obsédant et subjectif du concept.

De l'impulsivité aussi. Celle de la jeunesse. Le désir de tout vouloir, tout de suite, vouloir ce qui est le plus grand.

Et je voulais parler de ce lien qui lie les frères, un lien de sang, un lien presque indestructible.

Bon finalement ça parle un peu de tout ça, mais ça parle surtout de l'amour. De plusieurs sortes d'amour.

L'amour qui vient du désir, l'amour qui vient de la chair, l'amour qui vient de l'âme.

J'ai écrit des personnages très intenses. Des verbo-moteurs émotifs et complètement hystériques. Presque tous. Et donc pour qui l'amour est plus important que tout, pour qui l'amour est une arme, un abri, une salvation, une obsession.

Je pense que nous sommes tous en guerre.

Dans chaque maison.

Nous sommes remplis de petits guerriers.

Chaque maison est un royaume.

Et chaque royaume à son armée.

Et il faut se battre. Pour un tas de raisons.

Mais comme dit Junie, oui peut-être souvent il faut que des gens meurent, mais au bout du compte, c'est toujours l'amour qui sauve tout.⁸⁶⁵

La description qui est faite des personnages comme « verbo-moteurs » est à rapprocher de celle que fait Étienne Lepage dans le dossier génétique de *Rouge Gueule*. Les personnages de Laplante à l'image des *adolescents* de Lepage se définissent surtout par leur parole sans limite, débridée. D'ailleurs, Steve Laplante décrit aussi le cheminement de sa voix d'auteur qui cherche à délivrer un message (« Au début je voulais surtout parler de la beauté ») à la surprise de personnages qui le conduisent à parler de l'amour (« Ben finalement

⁸⁶⁵ Steve LAPLANTE, « Où est-ce qu'on est dans *En dessous de vos corps....* de Steve Laplante », 7 mai 2012, *Blogue du Jamais Lu*, *op.cit.*

ça parle un peu de tout ça, mais ça parle surtout de l'amour ») pour finalement tendre vers une forme d'universel (« [...] nous sommes tous en guerre. »).

Ce parcours des voix de la création décrit par Laplante rejoint les dramaturgies de la genèse (Danis, Fréchette) que nous avons pu étudier dans ce chapitre et propose un récit théâtral de genèse d'écriture qui peut se concentrer sur la naissance des personnages. C'est également ce qu'annonce explicitement le titre du texte de Gilles Poulin-Denis qui accompagne la lecture de son texte *Statu Quo* :

Naissance

Au début tout était blanc
Je ne voyais rien
Il ne se passait rien
Rien ne se disait
Pas super pour une pièce de théâtre
Mais j'avais accepté d'écrire ce texte
Maintenant, j'étais debout
Dans ce terrain vague
À imaginer une foule d'ados
Assis devant moi
Me regardant
En attendant que moi
Je leur raconte une histoire

Je ne savais pas quoi leur dire
Patience
Quelque chose se passerait
Un jour ou l'autre
Des heures à attendre l'histoire
Dans ce lieu vide

Et puis
Un jour, je les ai vus.
Au fond d'une vidéo
De la Blogothèque
À 3 minutes, 6 secondes
Dans les méandres de l'Internet
Ils attendaient que je les trouve

Et puis
Je n'étais plus seul dans ce lieu
Blanc
Et vague
En fait, je n'y étais plus du tout
Maintenant, elles étaient là
Deux filles
Un peu blasée
Debout contre un mur

Lui, était présent,
mais restait dans le fond de ma tête,
attendant le bon moment
pour surgir

J'avais les personnages
Mais je n'avais pas encore
L'histoire⁸⁶⁶

Ce texte raconte ce que nous avons étudié dans les dossiers génétiques que nous avons à notre disposition, cette fabrique des voix, ce partage des voix, qui interroge la relation qu'entretiennent aujourd'hui les auteurs dramatiques avec les entités qu'ils créent, le dialogue qui peut intervenir entre leur voix personnelle, souvent démultipliée (voix de l'auteur-narrateur, voix didascalique, voix de metteur en scène qui se projette sur le plateau) et la voix naissante de leurs personnages qui petit à petit prend la place de la narration, s'impose dans des formes de monologues et s'inscrit ensuite dans le dialogue final.

⁸⁶⁶ Gilles POULIN-DENIS, « Où est-ce qu'on est dans *Statu Quo* de Gilles Denis-Poulin », 8 mai 2012, *Blogue du Jamais Lu*, *op.cit.*

CONCLUSION : L'AUTEUR DRAMATIQUE ET SES VOIX, NOUVELLES CONFIGURATIONS AU QUEBEC ET AILLEURS

I DU PERSONNAGE A LA VOIX DE L'ECRITURE

Partie du constat, à la suite, notamment, des conclusions de la thèse de Marie-Aude Hemmerlé sur les dramaturgies québécoises⁸⁶⁷, que le théâtre québécois contemporain maintenait en vie le personnage, nous voulions comprendre la façon dont ces traces du personnage se développaient dans le processus même de l'écriture et en quoi elles permettaient de définir du même coup de nouveaux visages de l'auteur dramatique.

Dans un premier temps, prenant acte du fait que le théâtre québécois s'inscrit dans une dynamique globale du théâtre contemporain qui remplace les personnages par des figures, des locuteurs, lieux d'énonciation plutôt qu'entités psychologiques, nous avons cherché à définir les spécificités des êtres dramatiques de ce théâtre. C'est notamment autour d'un détournement de la tradition du réalisme psychologique en Amérique du Nord et de la spécificité du parcours de la parole dans le théâtre québécois (du collectif à l'intime et devenue profondément métathéâtrale) que nous avons analysé le personnel dramatique du théâtre québécois contemporain à l'aide de la notion deleuzienne de « déterritorialisation ».

Ce personnel dramatique, qui prend place dans des dramaturgies imprégnées d'une longue tradition de l'écriture monologuée, réflexive et narrative, est constitué d'êtres sans passé, sans lien familial, apatrides, monstrueux, naissant de la fiction elle-même ou intertextuels, et des êtres – pour le corpus le plus récent – sans qualité, médiatisés.

Nous avons voulu savoir comment ce personnel dramatique (oscillant entre unité et démultiplication) provient de pratiques d'écriture spécifiques qui permettent aux auteurs de notre corpus d'échapper à un réalisme psychologique encore très présent dans les dramaturgies d'Amérique du Nord. Nous avons alors essayé d'analyser concrètement, à partir des dossiers génétiques de pièces qui échappent à l'écriture psychologique du personnage, le partage des voix qu'opèrent les auteurs au cours des différentes étapes de l'écriture.

⁸⁶⁷ Marie-Aude HEMMERLÉ, *Représentations et figurations des dramaturgies québécoises contemporaines : de Normand Chaurette à Daniel Danis*, op.cit.

À partir d'une définition de la singularité du contexte théâtral québécois qui pousse les auteurs à entrer très tôt dans un dialogue avec les autres actants du processus théâtral, nous avons analysé l'écriture du personnage à travers les pôles structurants de la langue (comme le rappelle Paul Lefebvre, « tout personnage au Québec est un acte de langue⁸⁶⁸ »), du corps (la libération du corps a accompagné celle de la langue dans le théâtre québécois des années soixante), de l'intertexte (les auteurs remplacent la profondeur psychologique par une mise en réseau de leurs personnages avec le reste de la littérature et des arts) et de la scène (le système québécois de production et d'édition favorise les auteurs qui ont un lien concret avec la scène).

Au fil des analyses qui nous ont permis de mettre à jour des pratiques d'écriture du personnage très variées, c'est bien une figure de l'auteur qui est apparue : un auteur profondément démultiplié, dépiécé par l'écriture théâtrale qui, à partir d'une voix proche de celle d'un narrateur doit distribuer une parole, sans se disperser dans un personnel dramatique trop foisonnant (dispersion constatée par exemple dans *e [un roman-dit]* de Daniel Danis, forme épique ayant puisé sa source dans un solo).

Or, la tentation pour le récit, présent comme point de départ de l'écriture (c'est le cas de la première version entièrement narrative de *Ce qui meurt en dernier* de Chaurette), l'attention portée à l'invention d'une langue qui transcende une individualisation des personnages et unifie l'écriture d'une pièce (la phrase de François Godin dans *Louisiane Nord*, la langue des anonymes d'Étienne Lepage), la mise en scène de l'écriture en train d'advenir (les œuvres récentes autoréflexives de Daniel Danis et Marie Brassard), et l'obsession de l'image de la ventriloquie dans les pratiques dramaturgiques et scéniques (chez Larry Tremblay et Marie Brassard notamment), tous ces phénomènes observés dans les dramaturgies québécoises contemporaines et confirmés dans une analyse des archives d'écriture de plusieurs auteurs, disent la difficulté qu'ont de plus en plus les auteurs québécois contemporains à distribuer leur parole dans des entités multiples et fictives et consacrent une forme de disparition progressive de la forme dialoguée, quand cette dernière ne met pas littéralement en scène l'auteur qui se parle à lui-même.

On a alors de plus en plus accès à la seule voix reconnaissable dans l'écriture théâtrale selon le dramaturge et romancier québécois Martin Thibault, la « voix de la solitude » de l'auteur :

Qui parle sur scène dans ces voix empruntées le temps d'une aventure dramatique ?
L'auteur de la pièce, c'est entendu, cet homme ou cette femme qui a pris la plume

⁸⁶⁸ Entretien avec les conseillers dramaturgiques du CEAD, *op.cit.*

comme un Icare naïf convaincu de pouvoir embrasser le soleil, en rapporter un morceau, nous y faire goûter surtout, à nous public affamé, à cette lumière qui symbolise si justement la vérité. Pour une heure ou deux, y faire croire, donc, à ces corps qui s'activent dans l'espace, à leurs paroles, à toute cette mise en scène faite pour nous donner la chance de toucher à la magie du moment. Mais encore ? De quelle voix parle-t-on ? Chacun habiterait sa propre voix, très distinctive, donc, cela s'entendrait pareillement dans la salle. Mais au moment de l'écriture, dans ma tête d'auteur, est-ce si net ?

À vrai dire, quand je laisse courir mes doigts sur le clavier de l'ordinateur, je ne trouve pas de différence marquée dans la voix des deux personnages. Timbre, volume, registre, inflexion, tout paraît semblable. Si cela pouvait s'entendre à l'extérieur de moi, je suis sûr que même l'oreille la plus experte serait confondue. Par contre, j'ai la forte impression qu'il s'agit bel et bien d'un homme quand Jeannot parle et d'une femme quand il s'agit de Jeanne. Habitées chacune à leur façon, ces voix ont amplement ce qu'il faut d'autonomie pour s'exprimer dans l'unicité. Clairement indépendantes et authentiques, voilà qui les caractériserait donc. Mais suis-je d'avantage dans la voix de Jeannot parce que je suis un homme ? On prétend qu'un auteur, le temps d'écrire une pièce, peut se mettre dans la peau de n'importe qui, ou qu'un homme a suffisamment de féminin en lui pour faire parler une femme et qu'une femme a assez de masculin en elle...

En fait, au moment de la création, Jeannot et Jeanne ont ma voix intérieure, celle que j'utilise autant pour réfléchir à la mort que pour rêver devant un lever de soleil. Celle que personne d'autre que moi n'entendra jamais directement, au contraire de celle qui sort d'entre mes lèvres quand je chante ou que je demande l'heure à un passant. Et cette voix intérieure, me semble-t-il, n'a pas d'âge. Il en va ainsi pour tout le monde, évidemment,

Nous touchons là au cœur de la nature humaine, mais cela peut nous laisser songeurs. En effet, comment un auteur en arrive-t-il à faire parler deux, quatre, huit comédiens, hommes, femmes ou enfants, et que cela sonne juste ? Et que des centaines de spectateurs, des milliers, croient dur comme fer à ces êtres humains qui se démènent sur scène et à ce qu'ils racontent ? Qu'entend-il vraiment, ce public, dans ces voix qui s'expriment à tour de rôle ou en chœur, et qui semblent si réelles puisque sorties de bouches tout ce qu'il y a de réelles ?

[...]

Au théâtre, il n'en va pas autrement [que dans la musique]. Les acteurs sont des instruments. Bien entendu, cela n'a aucune connotation négative. Ils jouent chacun une partie de la pièce, et c'est l'ensemble, le tout, qui forme l'œuvre. Leurs voix harmonisées, rythmées, orchestrées sont la voix reconstituée de l'auteur. Déphasée aussi, cette voix, puisque émise pour la première fois dans un passé plus ou moins récent, le moment de l'écriture, et dans un lieu autre : l'atelier, le bureau... Mais identique à celle que l'on retrouvera dans chacune de ses pièces, la même qui résonne en lui depuis toujours, sa plus vieille compagne. La voix de ce qui le rend unique. La voix de sa solitude.⁸⁶⁹

Cette parole non distribuée, cette voix de l'écriture, est de plus en plus présente dans les œuvres ainsi que le moi de l'auteur, en particulier dans un corpus québécois qui continue de jouer avec des figures de la métathéâtralité : le moi ludique du solo, de la performance autofictionnelle, le moi démultiplié de dramaturgies qui miment leurs genèses, le moi public d'auteurs qui souhaitent réinscrire leurs paroles dans la cité.

⁸⁶⁹ Martin THIBAUT, « La voix de l'auteur dramatique », *Liberté*, vol.43, n°1, 2001, p. 108-111.

Cette figure de l'auteur dramatique qui assume l'éclatement de sa voix, sans pour autant faire advenir des autres – une humanité qui serait entièrement détachée de son ventriloque – devient le suprapersonnage, « homme-médium » des fictions théâtrales québécoises de cette dernière décennie :

Constater que le personnage est en déperdition depuis un bon siècle et qu'il est remplacé par un locuteur qui laisse la parole se dire, presque toute seule, ne change la donne que si le locuteur reste virtuel, dans le cas de la lecture solitaire. Mais s'il s'incarne, pour que la parole s'entende, en acteur-diseur, si anonyme soit-il, il appartient encore à la catégorie des médiateurs humanoïdes : la seule différence étant qu'il établit un lien direct, comme un porte-voix, entre l'auteur et le spectateur. Plus donc on supprime d'intermédiaires fictionnels (le personnage-acteur en est un et de taille), plus l'homme s'impose : ce n'est plus l'homme/acteur/personnage qu'on voit ou entend alors, mais la voix d'un homme médium, faute de communication directe avec celle de l'auteur ; l'homme visible sur scène n'est qu'un pis-aller dont on pourrait se passer si on pouvait réduire le locuteur à ses cordes vocales.⁸⁷⁰

II LES VOIX DE LA CREATION : L'AUTEUR DRAMATIQUE ET L'ALTERITE

Le rapport de la voix de l'auteur à l'altérité a été l'objet de notre second chapitre qui visait à analyser le geste créateur. Ce geste créateur, ce rapport de l'auteur à sa fiction, en particulier pendant la création des voix du texte, que nous avons observée dans des dossiers génétiques que nous ont fourni les auteurs est aussi à rattacher aux conditions d'émergence des textes théâtraux, au rapport des auteurs à leurs institutions et à l'histoire du théâtre québécois qui a privilégié à plusieurs reprises le modèle flexible de l'auteur-acteur qui dans sa formulation même expose la disparition de l'entité fictionnelle médium, le personnage. Ainsi, l'invasion du moi multiple de l'auteur dans la fiction théâtrale s'explique au Québec, par l'existence de deux catégories d'auteurs qui, dans les années 2000, ont eu besoin de retrouver une place dans leurs propres œuvres.

La première catégorie est celle des auteurs écrivant depuis les années 1980, s'étant opposés à l'utopie des créations collectives (Normand Charette par exemple) ou étant nés de ces écritures à plusieurs dans lesquelles la figure de l'auteur était désacralisée et l'écriture procédait d'un lien fort avec le plateau (Carole Fréchette). Ces auteurs-là ont un rapport problématique à la solitude.

Charette qui reste à l'écart du milieu théâtral et universitaire, assume encore le rôle de l'auteur solitaire, mais sa méfiance grandissante pour la forme théâtrale le conduit à écrire

⁸⁷⁰ Michel CORVIN, *L'Homme en trop. L'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014, p. 33.

des formes qui mettent en avant une voix plus proche de celle du narrateur de roman que de celle du personnage de théâtre. Il confie alors le soin à Denis Marleau, son metteur en scène de prédilection, de provoquer chez lui une distribution de la parole, grâce à un travail en plateau avec des acteurs qui conduit progressivement à la forme dialoguée comme c'est le cas pour *Ce qui meurt en dernier*.

Pour Carole Fréchette, la solitude de l'écriture est une souffrance et si l'une de ses dernières pièces, *Je pense à Yu*, est profondément autoréflexive et qu'elle est accompagnée d'une excroissance théâtrale qui est une autofiction, c'est que Fréchette souhaite se réinventer dans la fiction, inscrire sa présence dans son texte puisqu'elle n'a pas de lien concret avec le plateau qui portera son texte.

En contrepoint, il y a une nouvelle génération d'auteurs, qui ne se définissent pas comme auteurs de plateau, mais dont la formation à l'École nationale de théâtre du Canada – *a priori* seule formation, selon les conseillers dramaturgiques du CEAD, qui permette à un auteur qui n'est pas acteur de voir ses pièces facilement créées au Québec – les a définitivement fait quitter la solitude de l'écriture et concevoir l'écriture comme un dialogue permanent avec d'autres créateurs. C'est le cas d'Étienne Lepage ou de Guillaume Corbeil.

La deuxième catégorie d'auteurs dramatiques est cette catégorie hybride particulièrement encouragée par le contexte de production québécois : l'auteur-acteur ou l'acteur-auteur selon quelle fonction a engendré l'autre.

Dans cette catégorie, on trouve Larry Tremblay qui conçoit son écriture en parallèle de sa pédagogie de jeu et concentre ses pratiques d'écriture sur son corps d'acteur et d'auteur, mais aussi Daniel Danis, issu des arts plastiques, et qui se met en jeu dans ses dernières productions, ou encore François Godin qui écrit pour des voix d'acteurs étant lui-même acteur et doubleur. Dans les archives d'écriture de ces trois auteurs, se trouve d'ailleurs inscrite la question centrale dans l'écriture théâtrale de la ventriloquie et de la négociation de l'auteur avec ses différentes voix. Choisisant des chemins très différents, ils interrogent tous pourtant le rapport corps-voix dans leur pratique même de l'écriture théâtrale.

Cette identité multiple est aussi exploitée par une jeune génération, au premier rang de laquelle, des auteurs, qui ont été dits migrants, puis « issus d'une minorité culturelle », écrivains de plateau, acteurs-auteurs qui fondent leur écriture sur la complexité de la définition de leur propre identité et produisent donc des personnages qui sont leurs avatars. C'est le cas de Wajdi Mouawad ou plus récemment de Mani Soleymanlou.

Les auteurs du théâtre québécois des années 2000, issus de ces différents profils, ont donc bien une passion commune, l'exploration d'eux-mêmes, qui prend une part grandissante

dans leurs œuvres et empêche de plus en plus le surgissement de personnages et donc d'une altérité, phénomène à rapprocher des formes scéniques performatives dans lesquels l'acteur ne fait plus non plus advenir une altérité, comme l'explique Anne-Françoise Benhamou :

Ce symptôme est général, le contournement du personnage omniprésent : [...] s'agit-il d'une crise de la notion d'altérité et l'idée même de la représentation de l'un par un autre ? [...] Quelle relation juste entre un sujet et un « personnage » ? [...] Un homme, en somme, peut-il prétendre devant les spectateurs rendre compte d'une altérité ?⁸⁷¹

Par ailleurs, si nous avons défini ces profils d'auteurs comme spécifiques à l'histoire du théâtre québécois, le résultat dramaturgique qui en découle (l'avènement de dramaturgies qui exposent la voix de l'écriture et mettent en scène la genèse des pièces plutôt que les pièces elles-mêmes) est à considérer comme un phénomène observable, de la même façon, dans le théâtre contemporain européen.

Plusieurs auteurs européens ont définitivement abandonné la figure du personnage pour exposer leur propre voix, cette voix d'avant le partage opéré dans la genèse :

La fable est l'écran indispensable pour que le moi soit recouvert par une couche d'imaginaire qui le dissimule et au mieux le dénature ; mais ce n'est plus le cas quand l'auteur fait l'économie du personnage et de la fable pour parler directement, en son nom propre, au spectateur/otage.⁸⁷²

On peut prendre deux exemples très significatifs et explicites : le cas de la pièce *My Secret Garden*⁸⁷³ du dramaturge Falk Richter et le cas de l'auteur anglais Tim Crouch et de sa pièce intitulée tout simplement *The Author*⁸⁷⁴.

La pièce de Richter se présente en premier lieu comme la confession autobiographique de l'auteur face à la difficulté d'écrire une pièce :

Je n'ai toujours pas de titre pour cette pièce
Pour un auteur, un titre c'est comme une commande
Un titre peut indiquer la direction à prendre un sujet un voyage, un titre peut annoncer : on va aller par là, tu devrais regarder ça plus précisément
Mais en ce moment il n'y a pas dans ma tête que ces crises et effondrements
Oui CRISE serait un bon titre⁸⁷⁵

Petit à petit, l'autobiographie explicite est déconstruite par une parole fragmentaire pour s'afficher davantage comme autofictionnelle et interroger les limites de la voix de l'auteur :

⁸⁷¹ Anne-Françoise BENHAMOU, *Dramaturgies de plateau*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012, p. 141-142.

⁸⁷² Michel CORVIN, *op.cit.*, p. 63.

⁸⁷³ Falk RICHTER, *My Secret garden*, Paris, L'Arche, 2010.

⁸⁷⁴ Tim CROUCH, *The Author*, London, Oberon Modern Plays, 2011.

⁸⁷⁵ *Ibidem*, p. 11.

AUTOFICTION

Ce serait aussi un bon titre car alors il serait clair que certes j'ai vécu tout ça mais pas exactement comme je le décris je suis AUTEUR quoi de toutes façons je perçois toujours tout de façon plus dramatique que ça n'a lieu en réalité TOUT CELA EST DE LA FICTION INVENTÉE LIBREMENT DANS CE QUE J'ÉCRIS RIEN NE S'EST VÉRITABLEMENT PASSÉ AINSI⁸⁷⁶

Falk Richter détourne l'autofiction puisqu'il présente le dispositif comme titre potentiel de la pièce qu'il est en train d'écrire sous les yeux du lecteur-spectateur, « AUTOFICTION » :

Dans cette œuvre à la première personne sans attribution des répliques à qui que ce soit, mais où il y a néanmoins beaucoup de questions et de réponses (ce n'est pas un monologue), on a affaire à de l'auto-fiction où la part de la confiance personnelle est sous-jacente à la part d'invention (à moins que ce ne soit l'inverse), sans que le lecteur puisse faire le départ entre les deux.⁸⁷⁷

C'est d'ailleurs, typographiquement, l'utilisation des majuscules qui met en valeur le jeu de Richter autour de l'autofiction puisque les mots « AUTOFICTION » et « AUTEUR » sont en majuscules et distancés de la source réelle de la parole, de même que l'affirmation du refus d'un quelconque lien avec la réalité de l'auteur (« TOUT CELA EST DE LA FICTION INVENTÉE LIBREMENT »), qui remet en question la parole autobiographique proposée au début du texte.

Ensuite Richter multiplie les formes d'énonciation qui viennent brouiller la netteté possible d'une autofiction. Il donne tout d'abord la parole aux personnages issus de son autobiographie, comme dans ce passage sur sa mère :

L'idée de ma mère, c'était :
Ces enfants me rendent heureuse
Ces enfants sont gentils
Ces enfants me donnent tout ce que mon mari ne peut pas me donner
Ces enfants sont mieux qu'une bouteille de rouge la nuit devant la télé quand je suis assise face à la mire et somnole peu à peu⁸⁷⁸

Mais cette parole rapportée n'est pas non plus explicitée par des guillemets et donc ne se détache pas véritablement de la voix de l'écriture installée depuis le début. De plus, sa forme anaphorique (répétition de « ces enfants ») souligne la récupération de la parole rapportée par la voix poétique surplombante.

Outre ces paroles rapportées, Richter propose aussi de longs passages entièrement construits sur des énumérations dans lesquelles la source d'énonciation disparaît donc complètement :

⁸⁷⁶ *Ibid*, p. 12.

⁸⁷⁷ Michel CORVIN, *op.cit.*, p. 82-83.

⁸⁷⁸ *Ibid.*, p. 15.

EXPO SHANGAI 2010
CHAMBRE D'HOTEL LA NUIT
Télévision
Minibar
Whisky
Chocolat
La musique de Richard Wagner sur un iPod
Un livre de photos sur la Seconde Guerre Mondiale
L'Europe à feu et à sang
Des blessés
Des corps mutilés
Des camps d'extermination⁸⁷⁹

D'ailleurs, ces énumérations évoquent une voix didascalique sans fin qui installerait le décor sans limite d'une scène. En fait, à chaque nouveau chapitre (la pièce est constituée de quatre chapitres), Richter expérimente un type d'énonciation comme s'il nous donnait accès à la fabrique d'une pièce plutôt qu'à une pièce achevée, à des possibilités de paroles, de personnages, plutôt qu'à une forme théâtrale achevée, comme le décrit Michel Corvin :

Peu de dialogues avec enchaînement de répliques, mais une multiplication de formes d'écriture, comme si l'auteur tantôt entrait dans sa pièce, tantôt en sortait comme un journaliste informant ses lecteurs ou comme...un écrivain jetant sur le papier des notes sur ce qu'il pourrait éventuellement développer : inventaires de mobilier et des accessoires de lieux divers, passages psalmodiés formant versets, alternant avec des « strophes » et prose à dire sur le souffle, évocations familiales, historiques ou sociales, moments narratifs à la troisième personne, imbriqués dans des attaques à la première.⁸⁸⁰

Le chapitre III par exemple se présente comme un commentaire, une réécriture, une excroissance hypertextuelle de la pièce *Lenz* de Georg Büchner et il s'agit d'un récit à la troisième personne qui semble décrire le personnage principal de cette pièce : Lenz. Ce personnage de Büchner est inspiré d'un poète réel, ami de Goethe qui arriva en janvier 1778 dans un petit village alsacien, dans un état de grande détresse et qui fut accueilli par un pasteur, Oberlin, qui le conduisit finalement à Strasbourg après plusieurs tentatives de suicide du poète. Oberlin écrivit un journal pendant le séjour du poète chez lui qui raconte la dégradation de l'état mental de ce dernier et c'est à partir de ce journal que Büchner construisit sa pièce. Richter se sert donc de la pièce de Büchner comme fondement de l'écriture pour réinventer des bribes de ce personnage, Lenz :

En lui une urgence, il cherchait quelque chose, comme des rêves perdus mais il ne trouvait rien. [...] Tout était tellement silencieux, gris, crépusculaire, il ressentit une solitude atroce, il était seul, complètement seul, il voulait se parler à lui-même

⁸⁷⁹ *Ibid.*, p. 43.

⁸⁸⁰ *Ibid.*, p. 84.

mais il ne parvenait pas, il osait à peine respirer ; une angoisse sans nom l'étreignit dans ce néant, il était dans le vide, il s'arracha au monde et dévala une colline.⁸⁸¹

Le quatrième et dernier chapitre offre une forme quasi dialoguée, même si les paroles ne sont pas clairement distribuées à des personnages par des tirets. Or cette fin de pièce, qui, là encore, s'inscrit dans un intertexte explicite (« Chapitre IV/ Le Mépris 2010⁸⁸² » qui fait référence à la fameuse scène « Et mes fesses, tu les aimes mes fesses ? ») est un retour net à l'autofiction assumée :

Dis que je suis un bon auteur
Tu es un bon auteur
Dis que mes textes ont une pertinence et t'ébranlent au plus profond de toi et te touchent
Tes textes ont une pertinence et m'ébranlent et me touchent au plus profond de moi.⁸⁸³

L'auteur est, en effet, la figure centrale de certaines écritures contemporaines québécoises et européennes, comme dans le cas plus explicite de la pièce *The Author* du dramaturge anglais Tim Crouch dans laquelle l'auteur se désigne par son propre prénom « Tim » et joue son propre rôle sur scène. Cette pièce repousse les frontières de l'autofiction en interrogeant les limites et les pouvoirs du récit théâtral. Des acteurs de la compagnie de Tim Crouch sont disséminés dans le public (Crouch utilise leurs véritables prénoms pour les désigner dans le texte) et un personnage représente le public, « Chris » (lui aussi portant le prénom de l'acteur qui le joue). Lorsque la pièce débute, Tim Crouch raconte comment une jeune femme le conduit vers une baignoire pour qu'il s'y tranche les veines. Il donne explicitement son nom à cette femme qui ne le connaît pas : « I'm Tim Crouch, I tell her, the author. She looks blank. She hasn't heard of me !⁸⁸⁴ ». Puis les acteurs parlent successivement d'une pièce de Tim Crouch dans laquelle ils ont joué et qui a choqué par sa violence extrême. Cette pièce parle d'une jeune fille violée par son père. Le personnage-actrice Esther raconte comment elle est allée chercher une femme ayant vécu la même chose pour s'en inspirer pour son rôle. L'acteur Vic souligne dès le début de la pièce, dans une réplique éminemment métathéâtrale, la question épineuse de la source de la parole et de l'adresse dans la pièce :

VIC. Tim said, with a monologue, the most important thing is to know who you're speaking it to. To whom you're speaking it. Do you understand?

⁸⁸¹ Falk RICHTER, *Op.cit.*, p. 73.

⁸⁸² *Ibidem*, p. 77.

⁸⁸³ *Ibid.*, p. 79.

⁸⁸⁴ Tim CROUCH, *The Author*, London, Oberon Modern Plays, 2011, p. 23. Traduction proposée : « Je suis Tim Crouch, Je lui dis, l'auteur. Elle semble déconcertée. Elle n'a jamais entendu parlé de moi ! »

You can't just say, oh, I'm speaking it to myself. Or, I'm thinking out loud. Or, I'm just talking to « an audience » in « a theatre »!⁸⁸⁵

D'ailleurs, dans la pièce, l'auteur-metteur en scène tout puissant Tim fait subir des épreuves à ses acteurs (un voyage en Irak, la rencontre avec une femme victime d'inceste, Karen) pour leur faire comprendre à qui ils s'adressent, de quoi ils parlent et ce qui lui est passé dans sa tête à lui au cours de l'écriture.

À la fin de la pièce, Tim nous raconte la soirée après la dernière de la pièce dont les acteurs ont parlé. Après la soirée, quand tout le monde est couché, Tim tombe sur une vidéo pornographique mettant en scène un homme qui met son pénis dans la bouche d'un bébé et Tim raconte qu'il l'a regardée jusqu'au bout et s'est masturbé dessus. On comprend alors que c'est pour cela qu'il veut se tuer (Esther, l'actrice a trouvé la vidéo ouverte sur son ordinateur, la femme de l'auteur l'a su). La pièce se clôt donc sur l'auteur qui s'excuse et meurt :

Nobody was hurt.
Anyway.
I apologise.
Anyway.
I continue.
The writing is leaving the writer.
*The death of the author.*⁸⁸⁶

La pièce se termine donc sur la mort symbolique de l'auteur comme pour boucler une pièce qui avait débuté par sa présentation et sa préparation à la mort.

Comme dans le théâtre québécois des années 2000, les fictions théâtrales européennes proposent donc de moins en moins des personnages détachés de l'auteur et la rhapsodie décrite par Jean-Pierre Sarrazac est désormais assumée, si bien que c'est le rhapsode lui-même qui devient le suprapersonnage de pièces qui poussent la métathéâtralité et l'autofiction dans ses retranchements. L'écriture dramatique ne cesse de s'auto-désigner et le geste créateur est mis en scène dans des dramaturgies qui se concentrent sur des voix autoréflexives.

D'ailleurs, la figure de cet auteur suprapersonnage de ses propres fictions s'accompagne d'un auto-archivage de plus en plus important des auteurs – d'où l'intérêt d'études génétiques appliquées au théâtre contemporain – qui, au-delà de la volonté de

⁸⁸⁵ *Ibidem*, p. 25. Traduction proposée : « Tim m'a dit, avec un monologue, la chose la plus importante c'est de savoir à qui tu le dis. À qui tu le dis. Tu comprends ? Tu ne peux pas te contenter de dire, oh, je me le dis à moi-même. Ou, je pense tout haut. Ou, je suis en train de parler à un « public » dans un « théâtre » ! ».

⁸⁸⁶ *Ibid.*, p. 60. Traduction proposée : « Personne n'a été blessé. Enfin. Je suis désolé. Enfin. Je continue. L'écriture quitte l'écrivain. *Mort de l'auteur* ».

conservation de leurs processus d'écriture, cherchent à exposer leurs fabriques d'écriture et à donner accès à la pluralité des voix qu'ils adoptent dans l'écriture.

Ainsi, ce que nous avons pu observer sur les blogues du CEAD et du Jamais Lu dans le contexte québécois est aussi visible dans des blogs personnels d'auteurs, dans le contexte européen.

III L'AUTEUR HYPERMODERNE, PERSONNAGE DE SES AUTOPOÏÈSES

La forme du blog permet aux auteurs de s'auto-archiver, de donner à lire des pièces en train de se faire. La pratique de l'hyperlien, notamment, permet de spatialiser l'identité multiple de l'auteur, de rendre compte de l'éclatement de ses voix, de concrétiser ses rapports à des intertextes, de donner à voir la fabrique dans ce qu'elle peut avoir de plus concret (photos, peintures, essais d'écriture).

Le blog relie aussi fortement l'écriture au plateau dans la mesure où les blogs exposent, en même temps que les pratiques d'écriture, les avancées du processus de création des pièces (avancées scénographiques, photos de répétitions d'acteurs). L'auteur mélange donc sa voix personnelle à celle de tous les autres (autres auteurs, metteurs en scène, acteurs, sources intertextuelles, personnages en train de naître).

La jeune auteure française Mariette Navarro, ancienne élève en section dramaturgie à l'école du Théâtre National de Strasbourg, travaille comme dramaturge auprès de metteurs en scène (Dominique Pitoiset, Matthieu Roy), écrit régulièrement pour le collectif Les Hommes Approximatifs, notamment autour de commandes en lien avec des projets scéniques, elle fait aussi partie du comité de lecture du Théâtre de la Colline et donne des ateliers d'écriture à destination d'un public scolaire. Cette auteure qui assume la pluralité de ses fonctions d'auteur de théâtre contemporain (être dramaturge au deux sens du terme notamment) tient un blog intitulé « Petit oiseau de révolution » déjà cité dans lequel elle exploite toutes les voix possibles : celle du journal intime, celle du commentaire de son œuvre, celles de la fiction souvent naissante. Elle nous donne accès à la fabrique de son écriture et aussi à des documents – tels qu'on a pu en lire dans les dossiers génétiques de nos auteurs – dans lesquels elle dresse un bilan de l'écriture, comme dans ce billet du 22 février dans lequel elle décrit un changement significatif dans son texte en cours d'écriture :

Quelque chose est arrivé dans le texte en cours. Comme une nouvelle porte qui s'ouvre sur une lumière très vive, une fête un peu survoltée, électrique. Une fête

plus vaste, à l'échelle d'une ville entière. Et ces nouvelles couleurs donnent l'impression que tout ce qui était écrit avant était en noir et blanc.

Je ne sais pas encore si cette nouvelle porte est une chance ou un casse-tête à résoudre, s'il faut en faire un texte à part ou tenter de le tisser au maximum avec ce qui est déjà écrit.

De la mélancolie et de l'euphorie. J'ai l'impression de devoir faire cohabiter dans un même texte de l'huile et de l'eau, en croisant les doigts pour que ce soit durable.

Alors j'avance et je verrai après pour trancher ce qu'il y a à trancher, pour transformer ce qu'il y a à transformer.⁸⁸⁷

On peut d'ailleurs noter que cette dramaturge a des liens très forts avec le Centre des Auteurs Dramatiques à Montréal puisqu'elle y a effectué un stage auprès des conseillers dramaturgiques et a donc accompagné une résidence d'écriture en juin 2011 (mêlant auteurs québécois et auteurs français) qu'elle a racontée au jour le jour sur son blog⁸⁸⁸.

Le modèle québécois de la socialité de l'auteur dramatique, que nous avons pu décrire au début de notre second chapitre, tend donc à s'exporter par le biais d'échanges d'auteurs et par la reproduction de structures de soutien à l'écriture. C'est le cas notamment du Jamais Lu dont le modèle a été totalement repris à Montpellier, d'abord sous le même nom, le Jamais Lu, puis sous le nom de Texte en Cours, un festival de lectures publiques qui permet aux auteurs de s'exprimer sur leurs textes en cours d'écriture et d'entendre leurs textes lus par des acteurs.

Comme Mariette Navarro, le dramaturge suisse Jérôme Richer tient, lui aussi, un blog. Il nous donne véritablement accès à la genèse de ses œuvres puisqu'en plus de nous décrire, sur le mode du journal intime, les avancées de ses textes, il donne aussi à lire des extraits de ses pièces en cours d'écriture et des photos de ses tapuscrits annotés, comme c'est le cas dans ce billet du 10 décembre 2010, dans lequel Richer reproduit un extrait de la pièce qu'il est en train d'écrire, *Katharina*, et met une photo de son tapuscrit annoté :

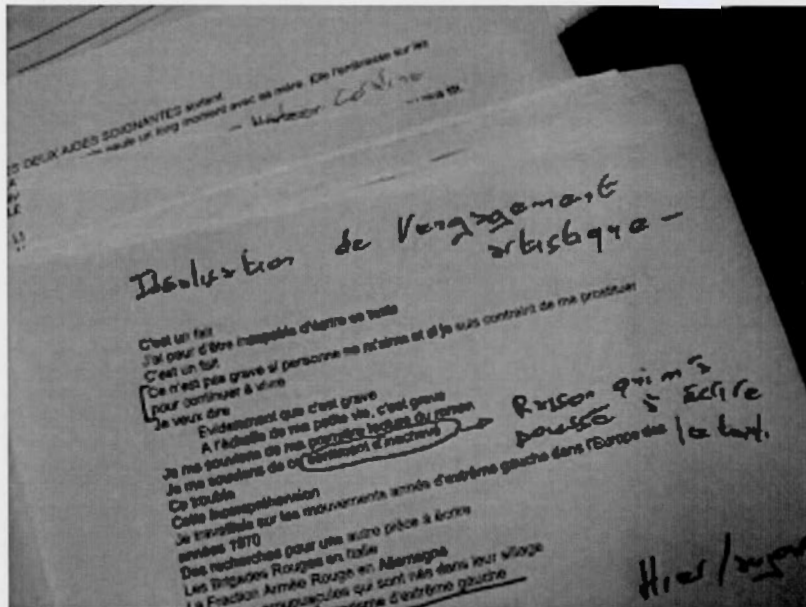
L'auteur

Extrait de Katharina, pièce qui sera créée le 25 janvier 2011 à la Comédie de Genève, dans une mise en scène d'Anne Bisang. Il s'agit de la première des trois scènes consacrées au personnage de L'AUTEUR, double fantasmé de moi-même.

AUJOURD'HUI – PEUT-ÊTRE L'ENFER

⁸⁸⁷ Blog de Mariette Navarro, <http://petit-oiseau-de-revolution.eklablog.com/>, consulté le 25 février 2014.

⁸⁸⁸ Blog de Mariette Navarro, <http://petit-oiseau-de-revolution.eklablog.com/residence-du-cead-a-quebec-c728714>, consulté le 25 février 2014.



Je n'aurais jamais dû accepter cette commande

Plutôt

Je n'aurais jamais dû proposer d'écrire ce texte

C'est ma faute

Disons plutôt

C'est mon besoin de reconnaissance

Ou plutôt

C'est mon besoin de fric

Ou encore mieux

C'est mon besoin viscéral d'amour couplé à ma peur de manquer de fric qui m'ont conduit à lui dire

Si tu cherches quelqu'un pour écrire ce texte, je suis là

S'il y a quelqu'un dans ton entourage capable d'écrire ce texte, c'est moi

Je veux dire

J'ai lu le roman

Je peux encore te le raconter

C'est si rare que je me souviens d'un roman que j'ai lu

Intérieurement je me disais

Bravo

Tu as osé

Tu es un winner

Plus tard, ma femme m'a dit

Bravo

Je suis fière de toi

Tu es un winner

Même mes enfants m'ont dit

Bravo

Tu es un super papa

Tu es un winner

J'aurais dû renoncer quand elle me l'a suggéré

Il n'est pas trop tard pour revenir en arrière

Je comprendrais si tu décidais de ne pas écrire ce texte

Moi qui venais de lui tenir un discours sur la nécessité impérieuse pour un auteur d'écrire uniquement sur ce qui le touche au plus profond de son être

Ce qui le remue physiquement
Pas seulement intellectuellement
Ce qui lui bouleverse les tripes
Lui met la tête à l'envers.
Je veux dire ce roman
L'honneur perdu de Katharina Blum
Que représente-t-il pour moi ?
Il est paru l'année de ma naissance
C'est un fait
Un film a été réalisé d'après le roman
C'est un fait
A Berlin, j'ai croisé Angela Winkler qui jouait le rôle de Katharina Blum dans le film
C'est un fait
J'ai une boule dans le ventre quand j'en parle aujourd'hui
C'est un fait
J'ai peur d'être incapable d'écrire ce texte
C'est un fait⁸⁸⁹

Cet extrait fait d'ailleurs la synthèse de toutes les problématiques de notre dernier chapitre, car Jérôme Richer y expose un texte en cours d'écriture qui va justement mettre en scène un avatar de lui, nommé simplement L'Auteur, comme chez Tim Crouch.

Cet extrait donne donc à voir la pluralité des identités et des voix que l'auteur peut déployer en ouvrant la fabrique de ses œuvres en ligne. Le premier descriptif est assumé par la voix personnelle de l'auteur qui annonce la création d'une de ses pièces et propose la description succincte d'un de ses personnages. La photo, elle, expose la fabrique elle-même qui mêle la voix des personnages (la partie tapuscrite du texte) à celle de l'auteur écrivant, en train de se corriger (la partie manuscrite du texte). Enfin l'extrait du texte de fiction met en scène la voix d'un personnage avatar de l'auteur qui se met en scène dans l'écriture d'une pièce de commande. Et l'extrait se clôt sur une angoisse qui rappelle celle de la page blanche chez Danis dans son dernier texte : « J'ai peur d'être incapable d'écrire ce texte / C'est un fait ».

Ainsi, l'auteur dramatique québécois (comme nous avons pu l'analyser longuement dans ce travail) et plus largement contemporain (puisque des phénomènes observables dans un corpus québécois peuvent être observés dans un corpus européen contemporain), s'il a de plus en plus de difficultés à faire advenir une altérité dans son texte (un personnage à proprement parler qui serait totalement indépendant de sa propre parole) multiplie en revanche les liens avec les autres actants du processus dramatique. Il se plaît aussi à multiplier

⁸⁸⁹ Blog de Jérôme Richer, <http://jeromericher.blogspot.fr/2010/12/extrait-de-katharina-piece-qui-sera.html>, consulté le 25 février 2014.

ses visages dans des formes théâtrales qui jouent avec les frontières de l'autofiction et à proposer des possibilités de personnage, des modalités d'énonciation, plutôt que des personnages aboutis. Ce jeu avec son moi prend, enfin, une place privilégiée dans la forme du blog d'écriture en ligne qui lui permet d'exposer les voix de la création, c'est-à-dire ses différentes facettes.

L'auteur dramatique devient donc un auteur hypermoderne – au-delà d'un théâtre postmoderne –, dans le sens employé par la sociologue Nicole Aubert quand elle parle de « l'individu hypermoderne » :

En s'étendant peu à peu à tous les domaines, avec des acceptions pas toujours similaires, le concept de postmodernité s'est peu à peu délité et ne permet plus vraiment de rendre compte des bouleversements les plus récents de la société contemporaine. En lui substituant celui d'hypermodernité, nous soulignons le fait que la société dans laquelle évoluent les individus contemporains a changé. L'accent est mis non pas sur la rupture avec les fondements de la modernité, mais sur l'exacerbation, sur la radicalisation de la modernité. [...]

Ce à quoi l'on assiste aujourd'hui, selon Michel Maffesoli, c'est à un processus de glissement : glissement de l'individu (pourvu d'une identité stable et « exerçant sa fonction dans des ensembles contractuels »), à la personne, « aux identifications multiples » et jouant des rôles variés dans des « tribus affectuelles ». Ces identifications multiples, ce n'est pas seulement dans les tribus affectuelles que l'individu contemporain cherche à se les procurer. C'est aussi à travers les pratiques sur internet, consistant à jongler avec son identité et à se constituer un « surmoi » en s'autocréant des personnalités multiples, qu'on peut observer. [...]

Dans un contexte où les possibilités et les limites du moi de chacun ne sont plus fournies par les rôles sociaux traditionnels et par l'appartenance sociale, l'individu est appelé à se produire lui-même et à s'interroger sur les nouvelles limites de son identité : jusqu'où est-il lui-même ? Cette forme d'expérimentation de soi, consistant à se mettre dans la peau d'un autre que lui, est ainsi une manière, pour l'individu contemporain, de porter sur lui-même un regard réflexif et d'apprendre à mieux se situer et à mieux s'expérimenter.⁸⁹⁰

Cet auteur hypermoderne, qui donne désormais à voir dans les versions finales de ses pièces ou dans des versions de travail rendues publiques la fragmentation de sa voix, son combat avec ses voix intérieures – auteur pareil à ses contemporains qui, à l'ère numérique, se construisent de multiples identités sur les réseaux sociaux et exposent leur voix intime –, est-il désormais condamné à ne plus faire advenir la voix d'une réelle altérité construite et qui ne renverrait pas toujours, dans le cadre d'une dramaturgie autoréflexive, quand elle n'est pas explicitement autofictionnelle, à une rhapsodie ou une ventriloquie exhibée ? Cette fascination des auteurs pour leur moi-créateur comme matériau dramaturgique s'est en tout

⁸⁹⁰ Nicole AUBERT, *L'individu hypermoderne*, Toulouse, Édition Érès, 2006, <http://www.cairn.info/l-individu-hypermoderne--9782749203126-page-11.htm>, consulté le 5 février 2014.

cas déplacée de l'espace de la genèse des textes à celui de l'espace public de diffusion, au risque même d'une dérive parfois narcissique de l'écriture dramatique.

BIBLIOGRAPHIE

I CORPUS PRIMAIRE

1. Textes publiés

- CHAURETTE, Normand, *Le Petit Köchel*, Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud, 2000.
CHAURETTE, Normand, *Ce qui meurt en dernier*, Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud, 2010.
DANIS, Daniel, *e [un roman-dit]*, Paris, L'Arche, 2005.
DANIS, Daniel, *La Trilogie des flous [comprenant Mille Anonymes et Ayiti tè fragil ou L'île saline]*, Paris, L'Arche, 2010.
GODIN, François, *Louisiane Nord*, Montréal, Leméac, 2004.
LEPAGE, Étienne, *Rouge Gueule*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2009.
LEPAGE, Étienne, *L'Enclos de l'éléphant*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2011.
TREMBLAY, Larry, *Le Ventriloque*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2003 [2001].
TREMBLAY, Larry, *Abraham Lincoln va au théâtre*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2008.

2. Dossiers génétiques (des extraits sont reproduits dans les annexes)

- CHAURETTE, Normand, *Le Petit Köchel*, Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud, 2000.
Tapuscrit, *Magnificat*, août 1997.
Tapuscrit, *États financiers/Vulcanologues*, 4 septembre 1997.
Tapuscrit, *Paysage*, 5 septembre 1997.
Tapuscrit, *Présence d'Afrique*, 26 octobre 1997.
Tapuscrit, *Conclusions*, 3 novembre 1997.
Tapuscrit, *États financiers*, 6 novembre 1997.
Tapuscrit, *L'Album*, 12 novembre 1997.
Tapuscrit *Orthopédie*, 17 novembre 1997.
Tapuscrit, *Oiseau blessé*, 17 novembre 1997.
Manuscrit, notes sur la rencontre de Normand Chaurrette et Denis Marleau, 17 novembre 1997.
Tapuscrit, *Les Conférencières*, état de travail 30 janvier 1998.
Tapuscrit, *Les Conférencières*, 20 avril 1998, 42 pages.
Tapuscrit, *Les Conférencières*, 30 avril 1998, 51 pages.
Tapuscrit, *Les Conférencières*, texte présenté en lecture publique le 24 mai 1998 par le théâtre UBU, 53 pages.
Manuscrit, « Carnet Grec », première version manuscrite du *Petit Köchel*, 1998, 46 pages.
Tapuscrit, *Le Petit Köchel*, 24 novembre 1998, 50 pages.
Tapuscrit, *Le Petit Köchel*, 27 mai 1999, 95 pages.
Tapuscrit, *Le Petit Köchel*, notes de répétition, 1999-2000, 97 pages.
Tapuscrit, *Le Petit Köchel*, février 2000.
Tapuscrit, *Le Petit Köchel*, 7 avril 2000.
Dossier dramaturgique réalisé par Sophie Proust, mai-juin 2000.
- CHAURETTE, Normand, *Ce qui meurt en dernier*, Arles, Actes Sud, 2010.
Tapuscrit, 10 avril 2007, 39 pages.

Tapuscrit, 29 avril 2007, 37 pages.
Tapuscrit, 6 mai 2007, 38 pages.
Tapuscrit, Septembre 2007, 37 pages.
Tapuscrit, Novembre 2007, 42 pages.
Tapuscrit, dernière version Novembre 2007, 58 pages.
Tapuscrit, 20 décembre 2007, 56 pages.

DANIS, Daniel, *e [un roman-dit]*, Paris, L'Arche, 2005. (Le dossier génétique de cette pièce se présentait sous la forme d'un carton rempli de feuillets épars, j'en donne donc ici une classification réalisée par mes soins)

Tapuscrit, transcription du rêve primitif de *e [un roman-dit]* (nuit du 2 au 3 février 1994)
Manuscrit, *Le corps de mon mond*, 23 octobre 1994.
Manuscrit, *Le corps de mon mond*, 17 janvier 1995.
Manuscrit, *Entrelacs*, 30 janvier 1995.
Manuscrit, *Projet du chasseur aveugle (Solo)*, 9 juillet 1995.
Manuscrit, *Poème dramatique*, 15 juillet 1996.
Manuscrit, *Le corps de mon mond sans « e »*, 22 août ou octobre 1996.
Manuscrit, *Le corps de mon mond*, 11 novembre 1996.
Manuscrit, *Le Sommeilleur*, 16 mai 1997.
Article de journal, « Un chercheur américain entend cloner un être humain », janvier 1998.
Manuscrit, *Le chasseur, Le corps de mon mond*, 5 février 1998.
Manuscrit, *Solo/Caïn*, 9 mars 1998.
Manuscrit, *Cahin Caha*, 1^{er} août 1998.
Article de journal, « Contes Indiens », 16 août 1998.
Manuscrit, *Le corps de mon mond*, pour Clovis Cornillac, octobre 1998 ?
Manuscrit, 30 octobre 1998.
Manuscrit, fin octobre 1998.
Manuscrit, *Solo pour Clovis Cornillac*, 3 novembre 1998.
Manuscrit, *La dirure fêlée pour Clovis Cornillac*, novembre 1998.
Manuscrit, *Clovis/Caïn*, 5 novembre 1998.
Manuscrit, Dessin « L'homme de pierre dans les airs », novembre 1998.
Manuscrit, *La gorge fêlée*, 15 novembre 1998.
Manuscrit, *La dirure fêlée*, 17 novembre 1998.
Manuscrit, *Récit de Il*, 26 novembre 1998.
Manuscrit, décembre 1998.
Manuscrit, *Lettre à Gilbert David*, 1er décembre 1998.
Manuscrit, 5 décembre 1998.
Manuscrit, 10 décembre 1998.
Manuscrit, 17 décembre 1998.
Manuscrit, 13 janvier 1999.
Manuscrit, 3 février 1999.
Manuscrit, 6 février 1999.
Manuscrit, 24 mars 1999.
Manuscrit, 24 mars 1999.
Manuscrit, *Le corps de mon mond*, 25 mars et 26 mars 1999.
Manuscrit, 16 avril 1999.
Manuscrit, *Le corps de mon mond*, 28 mai 1999.
Tapuscrit, *Le roman-dit, Saint-Azzède de tableau*, 20 juin 1999.

Tapuscrit, *Le corps de mon mond, Roman-dit*, novembre 1999, hiver 2000.
Manuscrit, novembre 1999.
DANIS, Daniel, *Le Roman-dit : Le Corps de mon mond*, Paris, L'Arche, Théâtre de la Colline, LEXI/ textes 3, 1999.
Manuscrit, décembre 1999 – janvier 2000.
Lettre manuscrite à Alain Françon, Saguenay, janvier 2000.
Manuscrit, *Le corps de mon mond*, janvier-février 2000.
Lettre manuscrite adressée à Clovis Cornillac et Alain Françon, bilan d'écriture, Saguenay. 1^{er} et 5 février 2000.
Tapuscrit, sortie d'imprimante, 14 mars 2000.
Lettre manuscrite à Clovis Cornillac, 20 mars 2000.
Manuscrit, 21 mars 2000.
Manuscrit, 8 avril 2000.
Tapuscrit, sortie d'imprimante, le 31 octobre 2000.
Manuscrit, 12 octobre 2000.
Manuscrit 24 novembre 2000.
Manuscrit, 9 décembre 2000.
Manuscrit, 18 janvier 2001.
Manuscrit, mars 2001.
Manuscrit, 9 avril 2001.
Manuscrit, *e, version solo*, 5 mai 2001.
Manuscrit, 28 juillet 2001.
Tapuscrit et manuscrit, début version *e*, Saguenay, printemps 2001, mai 2001. Reprise du travail le 26 juillet 2001.
Manuscrit, 27 juillet 2001.
Tapuscrit, *e*, version août 2001, correction Résidence Orford (3 au 13 septembre) + Paris, 14 au 19 septembre, remise à Alain Françon le 19 septembre 2001.
Tapuscrit *Le roman-dit e (fable épique)*, remis à Alain Françon, novembre 2001.
Tapuscrit annoté, version lue avec Alain Françon dans son bureau à la Colline en novembre 2001 en 6 ou 7 séances de travail.
Manuscrit, 16 janvier 2002
Tapuscrit, version de *e*, hiver 2002 après les corrections avec Alain Françon.
Tapuscrit annoté de *e*, 23 mai 2003.
Article du *Courrier International*, « Tchétchénie : une paix glaciale », du 2 au 8 octobre 2003.
Manuscrit 10 novembre 2003.
Article du journal *Libération*, « Najaf, entre trêves et bavures », vendredi 28 mai 2004.
Manuscrit, 7 juillet 2004
Courriel de Laure Hermain à Daniel Danis, 19 novembre 2004.
Tapuscrit, Minutage répétition, 18 décembre 2004.

DANIS, Daniel, *La Trilogie des flous [comprenant Mille Anonymes et Ayiti tè fragil ou L'île saline]*, Paris, L'Arche, 2010.

Tapuscrit *La Trilogie des flous*, livret distribué lors des premières représentations du 11 au 16 novembre 2008 à l'Usine C à Montréal.

GODIN, François, *Louisiane Nord*, Montréal, Leméac, 2004.

Tapuscrit intitulé *Motel Shell* (première étape d'écriture) daté entre le 25 avril et le 15 mai 1993 (non paginé).
Notes de scène tapuscrites pour *Motel Shell* ; document daté entre le 21 mai et le 15 juillet 1993 (non paginé).
Première version manuscrite de *Louisiane Nord*. Cahier grand format (Clairefontaine) daté de mars 2001 (non paginé).
Tapuscrit de *Louisiane Nord* daté de décembre 2001. Feuillet recto-verso : 56 pages + page titre + didascalie initiale. Version présentée en lecture publique au CEAD en décembre 2002.
Tapuscrit de *Louisiane Nord* (2^e version), 47 pages recto. Révision en août 2002.
CD de tapuscrits extraits d'une disquette : (titre suivi de la date de dernière modification entre parenthèses)
LN, balises (24 octobre 2000), 1 page.
LN, séquences (15 novembre 2000), 5 pages.
Louisiane, fin mars (28 mars 2001), fichier impossible à ouvrir.
LN, 27 février-3 mars (28 mars 2001), fichier impossible à ouvrir.
LN, segment vendredi soir (2 avril 2001), 4 pages.
LN, segment lundi soir (4 avril 2001), 8 pages.
LN, mercredi (4 avril 2001), 10 pages.
LN, l'autre lundi (9 avril 2001), 16 pages.
LN, début nov. 2001 (12 novembre 2001), 52 pages.
LN, final, 26 janv. 02 (27 janvier 2002), fichier impossible à ouvrir.
LN, août 02 (29 août 2002), fichier impossible à ouvrir.
LN, février 03 (12 février 2003), fichier impossible à ouvrir.
LN Quark complet 3.3 (13 avril 2001), fichier impossible à ouvrir.
Avr. 05, Louisiane.doc (17 avril 2005), 38 pages.

LEPAGE, Étienne, *Rouge Gueule*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2009.
Tapuscrit *Puberté* 20 mai 2008, 57 pages.
Tapuscrit *Puberté version Party*, 29 septembre 2008, 40 pages.
Tapuscrit *Pep Talk*, 4 octobre 2008, 62 pages.
Tapuscrit *Sur le titre Pep Talk*, 2008, 6 pages.
Tapuscrit *Réflexion sur Pep Talk pour Claude Poissant*, 2008, 1 page.
Tapuscrit *Rouge-Parole*, 1 page.
Tapuscrit *Poutine*, 6 pages.
Courriel d'Étienne Lepage expliquant tout le processus d'écriture de *Rouge Gueule*, 30 mai 2012.

LEPAGE, Étienne, *L'Enclos de l'éléphant*, Montréal, Dramaturges éditeurs, 2011.
Tapuscrit *Cellule-Rech*, demande de subvention par Sylvain Bélanger, 2010, 4 pages.
Tapuscrit *La Cellule - 9 janvier 2010* première version du texte, 33 pages.
Tapuscrit *L'Enclos - nouvel essai en québécois - 28 mars 2010* est une version en québécois, 7 pages.
Tapuscrit *L'Enclos de l'éléphant - 28 avril 2010* version pour Dramaturgies en dialogue, 48 pages.
Courriel d'Étienne Lepage expliquant tout le processus d'écriture et incluant des échanges informatiques avec le metteur en scène Sylvain Bélanger 30 janvier 2012.

TREMBLAY, Larry, *Le Ventriloque*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2003 [2001].
Cahier de notes manuscrites (*Mains bleues, Téléroman, Satanés seize ans*) ; notes sur *Satanés seize ans* prises entre le 19 décembre 1994 et le 3 juin 1998.
Tapuscrit intitulé *Roger couché sur la table Version A* ; annoté et raturé au recto et au verso de la main de l'auteur ; 17 pages.
Tapuscrit intitulé *Roger couché sur la table Version B* ; annoté et raturé au recto et au verso de la main de l'auteur ; 22 pages.
Tapuscrit intitulé *Satanés seize ans* ; texte tapé à la machine à écrire ; aucune rature ni annotation sauf pour le titre en première page (non paginé) ; texte paginé à la base d'une démonstration faite lors d'une conférence présentée au congrès de la Fédération internationale de recherche théâtrale (Montréal, 22 mai 1995 : L'acteur, l'actrice en scène) ; 6 pages.
Tapuscrit *Corps en jeu. L'utilisation de l'hémicorps comme technique de jeu* ; texte de la conférence donnée au congrès de la Fédération internationale de recherche théâtrale (Montréal, 22 mai 1995 : L'acteur, l'actrice en scène) ; 7 pages.
Captation vidéo de la conférence-démonstration ; format DVD (1 : 09 : 56).
Tapuscrit intitulé *Balzac, Parker et moi* ; texte annoté (recto-verso) et paginé en deux parties, suivi de 7 pages de notes.
Tapuscrit intitulé *Balzac, Parker et les autres* ; texte annoté (recto-verso) 51 pages.
Tapuscrit intitulé *L'idole de mes seize ans* ; texte sans annotation ni rature ; 70 pages.
Tapuscrit déposé chez l'éditeur (Lansman, 2001) et remis aux metteurs en scène au moment de la création à Paris (G. Garran, mars 2001) et à Montréal (C. Poissant, novembre 2001).
Divers manuscrits et tapuscrits non-datés.

TREMBLAY, Larry, *Abraham Lincoln va au théâtre*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2008.

Tapuscrit, *Franz et Frank*, 1994 ?, 36 pages.
Tapuscrit *Lincoln- 2003- Paris, Recherches*, 51 pages.
Tapuscrit *Abraham*, 10 mai 2005, 35 pages.
Tapuscrit *Abraham, Version finale 2005*, 79 pages.
Tapuscrit *Abraham Lincoln, 06*, 78 pages.
Tapuscrit *Abraham Lincoln, 2006*, 79 pages.
Tapuscrit *Lincoln, Laurel et Hardy*, 17 pages.
Tapuscrit *Abraham St-Martin*, 23 pages.
Tapuscrit *Abraham Villa Saint-Martin*, 50 pages.
Tapuscrit *Abraham Sugar Loaf*, 93 pages.
Tapuscrit *Lincoln, retouches*, 5 pages.

II CORPUS SECONDAIRE

1. Pièces québécoises

Blogue du Jamais Lu, www.jamaislu.com/blogue/

BOUCHARD, Michel Marc, *Sous le regard des mouches*, Paris, Éditions théâtrales, 2001.

BRASSARD, Marie, *La Noirceur*, tapuscrit, 2008.

BRASSARD, Marie, *Moi qui me parle à moi-même dans le futur*, tapuscrit, version Vienne 2010.

CARON, Jean-François, *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1990.

CHAURETTE, Normand, *La société de Métis*, Montréal, Leméac, 1983.

CHAURETTE, Normand, *Stabat Mater II*, Montréal-Arles, Leméac/Actes Sud, 1999.

CHAURETTE, Normand, *Petit Navire*, Arles, Actes-Sud Junior, 2006 [1999].

CHENELIÈRE, Evelyne de la, *L'Imposture*, Montréal, Leméac, 2009.

CHENELIÈRE, Evelyne de la, *Le Plan américain*, Montréal, Leméac, 2010.

CHENELIÈRE, Evelyne de la, *La Chair et autres fragments de l'amour*, Montréal, Leméac, 2012.

CHOINIÈRE, Olivier, *Félicité*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2007.

CORBEIL, Guillaume, *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)*, Montréal, Leméac, 2013.

DANIS, Daniel, *Le Langue-à-langue des chiens de roche*, Paris, L'Arche, 2002.

DANIS, Daniel, *Le Chant du dire-dire*, Paris, L'Arche, 2000/ Montréal, Leméac, 2006.

DANIS, Daniel, *Terre Océane*, Paris, L'Arche, 2007.

DANIS, Daniel, *Bled*, Paris, L'Arche, 2008.

DANIS, Daniel, *Kiwi*, Paris, L'Arche, 2008.

DANIS, Daniel, *La Scaphandrière*, suivi de *L'Enfant lunaire*, Paris, L'Arche, 2011.

DUBOIS, René-Daniel, *Ne blâmez jamais les bédouins*, Montréal, Leméac, 2013 [1984].

FRÉCHETTE, Carole, *Je pense à Yu*, Montréal-Arles, Actes Sud Papiers, 2012.

GODIN, François, *L'hôtel (...j'ai le cancer de la mère)*, dans la série *j'allais justement ne pas vous dire que...*, Tapuscrit CEAD, 2010.

GODIN, François, *Les somnifères (...c'est pas comme si j'avais grandi avec lui)*, dans la série *j'allais justement ne pas vous dire que...*, Tapuscrit CEAD, 2010.

GODIN, François, *Les prénoms (...c'est bon pour l'équilibre de notre couple)*, dans la série *j'allais justement ne pas vous dire que...*, Tapuscrit CEAD, 2010.

GODIN, François, *Le NIP (...à défaut de pleurer, je saigne)*, dans la série *j'allais justement ne pas vous dire que...*, Tapuscrit CEAD, 2010.

GODIN, François, *La voiture (...un jour, je ne serai plus désirable)*, dans la série *j'allais justement ne pas vous dire que...*, Tapuscrit CEAD, 2010.

GODIN, François, *Le chien (...j'aime pas la musique Klezmer)*, dans la série *j'allais justement ne pas vous dire que...*, Tapuscrit CEAD, 2010.

LARAMÉE, Justin, *Transmissions*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2008.

LASALLE, Pier-Luc, *Judith Aussi*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2010.

LEPAGE, Étienne, *Robin et Marion*, tapuscrit fourni par l'auteur, 2011.

MOUAWAD, Wajdi, *Rêves*, Montréal-Arles, Leméac/Actes-Sud, 2002.

MOUAWAD, Wajdi, *Seuls, Chemins, texte et peintures*, Montréal-Arles, Leméac/Actes-Sud, 2008.

PARENTEAU-LEBEUF, Dominick, *Poème pour une nuit d'anniversaire*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 1997.
 SOLEYMANLOU, Mani, *Un*, Québec, L'Instant Même, « L'Instant Scène », 2012.
 SOUCY, Gaëtan, *Catoblépas*, Montréal, Boréal, 2001.
 TREMBLAY, Larry, *Téléroman*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 1999.
 TREMBLAY, Larry, *Piercing*, Paris, Gallimard, 2005. (contient *La Hache* adapté au théâtre)
 TREMBLAY, Larry, *L'Histoire d'un cœur*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2006.
 TREMBLAY, Larry, *Le Problème avec moi*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2007.
 TREMBLAY, Larry, *Cantate de guerre*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2011.
 TREMBLAY, Larry, *L'Enfant matière*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2012.

2. Pièces hors Québec

CROUCH, Tim, *The Author*, London, Oberon Modern Plays, 2011.
 NAVARRO, Mariette, *Blog*, <http://petit-oiseau-de-revolution.eklablog.com/residence-du-cead-a-quebec-c728714>
 RICHER, Jérôme, *Blog*, <http://jeromericher.blogspot.fr/2010/12/extrait-de-katharina-piece-qui-sera.html>
 RICHTER, Falk, *My Secret garden*, Paris, L'Arche, 2010.

III CORPUS CRITIQUE

1. Ouvrages généraux sur l'individu (sociologie, anthropologie, philosophie)

1.1 Monographies

AUBERT, Nicole, *L'Individu hypermoderne*, Toulouse, Édition Érès, 2006.
 AUBERT Nicole et HAROCHE Claudine (dir.), *Les Tyrannies de la visibilité*, Toulouse, Édition Érès, 2011.
 BAUDRILLARD, Jean, *Le Mal ventriloque in Carnaval et cannibale*, Paris, L'Herne, 2008.
 BLANCHOT, Maurice, *La Communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983.
 BOCCARA, Michel, *La Part animale de l'homme*, Esquisse d'une théorie du mythe et du chamanisme, Anthropos, 2002.
 CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Folio essais, 2009.
 CHAPOUTHIER, Georges, *Qu'est-ce que l'animal?*, Paris, Le Pommier, 2004.
 DELVAUX, Martine et MAVRIKAKIS, Catherine, *Ventriloquies*, Montréal, Leméac, 2003.
 DEBORD, Guy, *La Société du spectacle*, Paris, Gallimard, 1992.
 DIDI-HUBERMAN, Georges, *Phasmes, Essais sur l'apparition*, Paris, Minuit, 1998.
 EHRENBERG, Alain, *L'Individu incertain*, Paris, Hachette Littératures, 1995.
 FLAHAUT, François, « *Be Yourself* » : *au-delà de la conception occidentale de l'individu*, Paris, Mille et une nuits, 2006.
 GOFFMAN, Erving, *La Mise en scène de la vie quotidienne*, Paris, Éditions de Minuit, 1973.
 JOST, François, *Le Culte du banal, De Duchamp à la télé-réalité*, Paris, CNRS Éditions, 2007.
 JOST, François, *Télé-réalité*, Paris, Editions Le cavalier bleu, 2009.
 KAUFMANN, Jean-Claude, *L'Invention de soi, une théorie de l'identité*, Paris, Armand Colin, 2004.
 LACOUÉ-LABARTHE, Philippe, et Jean-Luc NANCY, *Les Fins de l'homme*, Paris, Galilée, 1981.
 LAMBERT, Frédéric, *Figures de l'anonymat : Médias et société*, Paris, L'Harmattan, 2001.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Les structures élémentaires de la parenté*, Paris-La Haye, Mouton & Co, 1949.

LÉVI-STRAUSS, Claude, *Nature, culture et société, les structures élémentaires de la parenté, chapitre I et II*, présentation Alice Lamy, Paris, GF Flammarion, 2008.

MAFFESOLI, Michel, *Le Temps des tribus, Le déclin de l'individualisme dans les sociétés postmodernes*, Paris, La Table ronde, 2000.

PRIGOGINE, Ilya, *De l'être au devenir*, Liège, Alice éditions, 1998.

SURYA Michel, *Humanimalités*, Paris, Éditions Léo Scheer, 2004.

TAYLOR, Charles, *Les sources du moi, la formation de l'identité moderne*, Paris, Seuil, 1998.

1.2 Périodiques et articles

« Animalités », *Revue d'esthétique*, n°40, Jean-Michel Place, 2001.

« Humanité, Animalité », *Revue Lignes*, n°28, 2009. AGAMBEN, Giorgio, *L'ouvert, De l'homme et de l'animal*, Rivages, 2002.

« 'The Other Bites the Dust'. La mort de l'Autre : vers une épistémologie de l'identité. » In ROCCHI, Jean-Paul. *L'objet identité : épistémologie et transversalité*. Cahiers Charles V, n° 40, juin 2006, p.9-46.

CHAPOUTHIER, Georges « L'animalité », *Revue philosophique de la France et de l'étranger* 3/2004 (Tome 129), p. 299-305.

2. Ouvrages de littérature générale

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1973.

BARTHES, Roland, KAYSER, Wolfgang, BOOTH, Wayne.C et HAMON Philippe, *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977.

CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1997.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

DELEUZE, Gilles et GUATTARI Félix, *Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980.

DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Éditions du Seuil, mai 2002.

GOLDBLATT, David, *Art and ventriloquism*, New York, Routledge, 2006.

HUSTON, Nancy, *L'espèce fabulatrice*, Arles, Actes Sud, 2008.

KANTOROWICZ, Ernst, *Les deux corps du roi*, in *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. Quarto, 2000.

PONS, Christian (dir.), *Contemporain, le conte ? ...Il était une fois l'an 2000*, Montréal, Planète Rebelle, 2001.

RABAUD, Sophie (dir.), *L'intertextualité*, Paris, GF Flammarion, Corpus, 2002.

SCHAEFFER, Jean-Marie, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, 1999.

TODOROV, Tzvetan, *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.

XIBERRAS, Martine, *Pratiques de l'imaginaire, Lecture de Gilbert Durand*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2002.

ZUMTHOR, Paul, *Écriture et nomadisme, Entretiens et essais*, Montréal, L'Hexagone, 1990.

3. Ouvrages sur l'identité et la littérature québécoises

3.1 Monographies

- ANCELOVICI, Marcos, et DUPUIS-DÉRI, Francis, *L'archipel identitaire*, Montréal, Boréal, 1997.
- ASSINIWI, Bernard, *Il n'y a plus d'Indiens*, Montréal, Leméac, 1976.
- BIENVENUE, Yvan, *Règlement de contes*, Montréal, Les Herbes rouges, 1995.
- BOUDREAU, Diane, *Histoire de la littérature amérindienne au Québec*, Montréal, L'Hexagone, 1995
- CAMBRON, Micheline, *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, l'Hexagone, 1989.
- DEMERS, Jeanne, *Le conte, Du mythe à la légende urbaine*, Montréal, Québec Amérique, 2005.
- DUMONT, Fernand, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal, 1996.
- DUPUIS, Gilbert, *La question indienne au Canada*, Montréal, Boréal, 1991.
- FAURE, Alain et GRIFFITHS Robert, *La société canadienne en débats, What holds Canada together ?...*, Paris, Harmattan, 2008.
- GAUVIN, Lise, *Langagement*, Montréal, Boréal, 1999.
- HAECK, Philippe, *Naissance. De l'écriture québécoise*, Montréal, VLB Editeur, 1979.
- L'HÉRAULT, Pierre, *Fictions de l'identitaire au Québec*, Montréal, XYZ, 1991.
- LEGENDRE, Pierre, *Le crime du caporal Lortie*, Paris, Fayard, 1989.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn, *Que veulent vraiment les Québécois?*, Montréal, Boréal, 2006.
- NEPVEU, Pierre, *Intérieurs du nouveau monde*, Montréal, Boréal, 1998.
- NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine. Essais*, Montréal, Boréal, 1999.
- PRUD'HOMME, Nathalie, *La problématique identité collective et les littératures (im)migrantes au Québec (Mona Latif Ghattas, Antonio D'Alfonso et Marco Micone)*, Québec, Éditions Nota bene, 2002.
- RIOUX, Marcel, *Les Québécois*, Paris, Seuil, 1974.
- SAVARD, Rémi, *La voix des autres : positions anthropologiques*, Montréal, L'Hexagone, 1985.
- TÊTU DE LABSADE, Françoise, *Le Québec. Un pays, une culture*, Montréal, Boréal, 1989.

3.2 Périodiques et articles

- FORTIER, Frances, « La problématisation de l'autorité narrative dans la fiction québécoise : modalités et perspectives », *Voix et images*, vol.36, n°1, 2010, p.97-112.
- PATERSON, Jane, « Le postmodernisme québécois : tendances actuelles », *Études littéraires*, vol.27, n°1, 1994, p.77-88.

4. Ouvrages de génétique

4.1 Ouvrages généraux

4.1.1 Monographies

La genèse du texte : modèles linguistiques, Paris, Éditions du CNRS, coll. « Textes et manuscrits », 1982.

Les Manuscrits littéraires à travers les siècles. Actes du Colloque franco-russe. Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM/CNRS), Paris, Institut Gorki de Littérature Mondiales (IMLI/Académie des Sciences), Moscou, 20-27 septembre 1993 à Moscou. Textes réunis et présentés par Almuth Grésillon. Tusson : Du Lérot éd., 1995.

Les brouillons sur soi. Lectures génétiques & poétiques, Valentina Rădulescu, Laurent Rossion et Monica Tilea dir., Éditions Universitaria, Craiova, 2010.

ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'œuvre, Essais psychanalytiques sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, 1981.

ANZIEU, Didier, *Créer Détruire*, Paris, Dunod, 1996.

BELLEMIN-NOËL, Jean, *Le texte et l'avant-texte*, Paris, Larousse, 1972

BIASI, Pierre-Marc de, *La génétique des textes*, Paris, Nathan, 2000, coll. "128".

CIXOUS, Hélène, « Sans arrêt, non, état de dessination, non, plutôt : le décollage du bourreau », in *Repentirs*, catalogue d'exposition, Paris, Réunion des musées nationaux, Paris, 1991, p.55.

CONTAT, Michel (Dir.), *L'auteur et le manuscrit*, Paris, Puf, Perspectives critiques, 1991.

DRUET, Roger et GRÉGOIRE Herman, *La civilisation de l'écriture*, Artheme Fayard, Dessain et Tolra, 1976.

GRÉSILLON, Almuth, *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, Puf, 1994.

GRÉSILLON, Almuth, *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*. Paris : CNRS Éditions, "Textes et Manuscrits", 2008.

LEJEUNE, Philippe, *Les brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998.

PASSERON, René, *Pour une philosophie de création*, Paris, Klincksieck, 1989.

PASSERON, René, *La Naissance d'Icare, Éléments de poétique générale*, Valenciennes, ae2cgÉditions, 1996.

4.1.2 Périodiques et articles

« Théorie : état des lieux », *Genesis*, n°30, Paris, Presses Universitaires Paris-Sorbonne, 2010.

BERNANOCE, Marie, « L'écriture au risque de la théâtralité : les différentes approches de l'atelier d'écriture théâtrale », *Recherches & Travaux*, 73 | 2008, <http://recherchestravaux.revues.org/index335.html>. Consulté le 03 décembre 2012.

BOTH Ioana , "Quel avenir pour la critique génétique ?", *Acta Fabula*, Notes de lecture, <http://www.fabula.org/revue/document5154.php> Consulté le 2 février 2011.

FERRER, Daniel, «Quelques remarques sur le couple énonciation-génèse», <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14027> Consulté le 15 mars 2013.

FERRER, Daniel, « Quelques remarques sur le coupe énonciation-génèse », dans « L'Énonciation. La pensée dans le texte », *Texte*, n°27-28, 2000, p.23. www.chass.utoronto.ca/french/litera/Revue_Texte/texte27.html Consulté le 4 février 2010.

GRÉSILLON, Almuth et LEBRAVE, Jean-Louis, « Manuscrits, linguistique et informatique » in *Avant-texte, texte, après-texte. Colloque international de textologie à Mátrafüred (Hongrie), 13-16 octobre 1978*, Paris/Budapest, Éditions du CNRS, Akadémiai Kiado, 1982, p. 177-189.

« Les manuscrits comme lieu de conflits discursifs » in *La Genèse du texte : les modèles linguistiques*. Paris : Éditions du CNRS, "Coll. Textes et Manuscrits", 1982, p.130-175.

GRÉSILLON, Almuth,

« Les manuscrits littéraires : le texte dans tous ses états » , *Pratiques* , n°57, 1988, p.107-118.

« Fonctions du langage et génèse du texte » in *La Naissance du texte*. Paris, José Corti, 1989, pp. 177-192.

« Rature-silence-censure » in *Le Sens et ses hétérogénéités / édité par H. Parret*. Paris, Éditions du CNRS, 1991, p. 191-202.

« Manuscrits en main, énonciation en acte », *ITEM. Texte en main « Lis tes ratures »*, 1992, p. 7-21.

« 'Ralentir : travaux' », *Genesis, manuscrits, recherche, invention* , n°1, 1992, p. 9-31.

- « Une critique génétique sans brouillon? », in *Les Voies de l'invention aux XVIe et XVIIe siècles* (B. Beugnot et R. Melançon, eds.), Montréal, Publications du département d'Études françaises de l'Université de Montréal, 1993, p. 227-232.
- « Raturer, rater, rayer, éradiquer, radier, irradier » in *Ratures & repentirs. Actes du cinquième colloque du CIGADA, 1, 2, 3 décembre 1994. Textes réunis par Bertrand Rougé*. Publications de l'Université de Pau, 1996, p. 49-60.
- « Critique génétique 2000 », *Œuvres & Critiques*, vol. XXV, no1, Numéro spécial : La critique génétique, 2000, p. 7-12.
- «Le langage de l'ébauche: parole intérieure extériorisée», *Item*, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14034> Consulté le 21 décembre 2011.
- «La critique génétique, aujourd'hui et demain», <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14174> Consulté le 3 mars 2012.
- « La critique génétique : origines, méthodes, théories, espaces, frontières », *Veredas*, n°8, 2007, p. 31-45.
- HAY, Louis, «Genèse de la génétique», *Item*, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=172974>. Consulté le 4 février 2013.
- HAY, Louis, «Critiques du manuscrit», *Item*, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=27141>. Consulté le 5 avril 2012.
- HÉBERT, Sophie, « Ce que la pensée doit au carnet », *RectoVerso*, n°5, *Genèse de la pensée :I. à l'épreuve des manuscrits*, décembre 2009, <http://www.revuerectoverso.com/spip.php?article162> Consulté le 5 mai 2012.
- LEBLAY, Christophe, « L'avant-texte: le moi en émoi.», *Item*, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=578252> Consulté le 5 septembre 2013.
- LEBRAVE, Jean-Louis, «La critique génétique : une discipline nouvelle ou un avatar moderne de la philologie?», *Item*, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14048>. Consulté le 5 février 2014.
- SIAUD, Florent, « Pour une approche herméneutique des entretiens d'artistes », Presses Universitaires de Rennes, 2012.

4.2 *Ouvrages de génétique théâtrale*

4.2.1 *Monographies*

- Genèses théâtrales*, sous la direction de Almuth Grésillon, Marie-Madeleine Mervant-Roux et Dominique Budor, Paris, CNRS Éditions, Textes et manuscrits, 2010.
- ASLAN, Odette, « Les traces du travail théâtral », dans *Théâtre/Public*, n°124-125, Genevilliers, juillet-octobre 1995, p.67-70.
- AUTANT-MATHIEU, Marie-Christine (sous la dir.de), *Écrire pour le théâtre. Les enjeux de l'écriture dramatique*, Paris, CNRS Éditions, 1995.
- HERSANT, Céline, *Recyclage et fabrique du texte. Valère Novarina, Noëlle Renaude, Daniel Lemahieu*. Thèse de doctorat en études théâtrales, dirigée par Jean-Pierre Sarrazac, Paris III – Sorbonne Nouvelle, novembre 2006.
- KLEIN, Jean-Pierre, (dir.), *Cet étrange désir d'écrire du théâtre*. Colloque des écrivains associés du théâtre, Paris, Ed. de l'Amandier, 2007.
- KNAPP, Alain, *Une école de la création théâtrale*, Paris, Actes Sud-Papiers. «Théâtre-Éducation», n° 7, 1993.
- VAÏS, Michel, *L'Écrivain scénique*, Montréal, P.U.Q, 1978.
- VALÉRO, Julie, *Entre pratique et poétique : l'espace autobiographique de trois auteurs et metteurs en scène. Journaux et carnets de Didier-Georges Gabily, Jean-Luc Lagarce et Jean-François Peyret*, Thèse de doctorat dirigée par Catherine Naugrette, soutenue le 2 décembre 2009, Université Paris 3-Sorbonne Nouvelle.

4.2.2 Périodiques et articles

- BOIRON, Chantal, « Gros plan : de la page au plateau », dans *Ubu*, n°7, juillet 1997, p. 9-15 (français), p.16-23 (anglais).
- DORT, Bernard, « Le texte et la scène. Pour une nouvelle alliance » [1984], repris dans DORT Bernard, *Le jeu du théâtre. Le spectateur en dialogue*, Paris, P.O.L., 1995, p. 243-275.
- GRÉSILLON, Almuth, « De l'écriture du texte de théâtre à la mise en scène », dans *Cahiers de praxématique*, n°26, « Les mots et la scène », Prxiling, Montpellier III-Paul Valéry, 1996, p.71-93.
- GRÉSILLON, Almuth et THOMASSEAU, Jean-Marie, « Scènes de genèses théâtrales », *Genesis*, n°26, Paris, Éditions Jean-Michel Place, 2005.
- GRÉSILLON, Almuth, «La double contrainte :texte et scène dans la genèse théâtrale », *Item*, <http://www.item.ens.fr/index.php?id=14206>. Consulté le 4 janvier 2011.
- LÉGER, Nathalie et GRÉSILLON, Almuth, « Brouillons de l'éphémère. Pour une génétique du théâtre » , *Genesis, manuscrits, recherche, invention* , n°26, Numéro spécial : Théâtre, 2006, p. 7-9.
- PAVIS, Patrice, « Du texte à la scène : un enfantement difficile », dans *Le Théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p.27-49.
- THOMASSEAU, Jean-Marie,
« Les différents états du texte théâtral », dans *Pratiques*, n°41, « L'écriture théâtrale », Metz, CRESEF, mars 1984, p. 99-121.
« Les manuscrits de théâtre. Essai de typologie », dans *Littérature*, « Théâtre : le retour du texte? », n°138, Larousse, juin 2005, p.97-118.
- VODOZ, Isabelle, « Le texte de théâtre : inachèvement et didascalies », *DRLAV [Documentation et recherche en linguistique allemande contemporaine]*, Paris, Centre de recherche de l'université de Paris VIII, n°34-35, 1986, p.95-109.

5. Ouvrages généraux sur le théâtre

5.1 Monographies

- « Écrire pour le théâtre ». Les enjeux de l'écriture dramatique. Études de M. Ch. Autant-Mathieu, A. Camion, B. Faivre, M.Cl. Hubert, Ch. Klein, M.M. Mervant-Roux, M. Nedelco-Patureau, D. Plassard, N. Vigouroux-Frey, J.M. Winkler. Réunies et présentées sous la dir. de M.-Ch. Autant-Mathieu, *Écriture contemporaine et théâtralité*, Paris, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1990.
- BANU, Georges (dir.), *L'Enfant qui meurt, Motif avec variations*, Montpellier, éditions L'Entretemps, coll.Champ Théâtral, 2010.
- BENHAMOU, Anne-Françoise, *Dramaturgies de plateau*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012.
- CARDONA, Mélissa, *Moi, mon double et l'autre (-moi) : du journal de Gombrowicz au texte dramatique dans le cadre d'une réflexion sur la dramaturgie de l'intériorité*, Mémoire de maîtrise, UQAM, mai 2010.
- CORMANN, Enzo, *Ce que seul le théâtre peut dire*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2012.
- CORVIN, Michel, *L'Homme en trop. L'abhumanisme dans le théâtre contemporain*, Besançon, Les Solitaires intempestifs, 2014.
- DANAN, Joseph, *Le Théâtre de la pensée*, Préface de Jean-Pierre Sarrazac, Rouen, Éditions médiannes, 1995.

- DANAN, Joseph et SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Atelier d'écriture théâtrale*, Arles, Actes Sud Papiers, collection Apprendre, 2012.
- DESROCHERS, Nadine, *Le récit dans le théâtre contemporain*, Thèse de l'Université d'Ottawa, 2001.
- DIMITRIADIS, Dimitris, *Le Théâtre en écrit*, Besançon, Les solitaires intempestifs, 2009.
- DORT, Bernard, *La Représentation émancipée*, Paris, Actes Sud, «Le temps du théâtre», 1988.
- DORT, Bernard, *Théâtre en jeu*, Paris, Le Seuil, 1979.
- DUBOR, Françoise et HEULOT-PETIT, Françoise, *Le monologue contre le drame*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. "Interférences", 2012.
- EINGENMANN, Éric, *La Parole empruntée, Sarraute, Pinget, Vinaver*, Paris, L'Arche, 1996.
- FÉRAL, Josette, Jeannette LAILLOU SAVONA et Edward A. WALKER, dir, *Théâtralité, écriture et mise en scène*. Montréal, Hurtubise / HMH, «Brèches», 1985.
- FÉRAL, Josette, *Mise en scène et Jeu de l'acteur, Entretiens, Tome 1 : L'espace du texte*, Québec/Carnières-Morlanwelz, Éditions Jeu/Éditions Lansman, 1997.
- FÉRAL, Josette, *Mise en scène et Jeu de l'acteur, Entretiens, Tome 2 : Le corps en scène*, Québec/Carnières-Morlanwelz, Éditions Jeu/Éditions Lansman, 1998.
- GOUHIER, Henri, *Le théâtre et les arts à deux temps*, Paris, Flammarion, 1989.
- GUÉNOUN, Denis, *Le théâtre est-il nécessaire ?*, Paris, Circé, 2002.
- LAVOCAT, Françoise et LECERCLE François (dir.), *Dramaturgies de l'ombre*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005.
- LEHMANN, Hans-Lies *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002.
- PAVIS, Patrice, *Le Théâtre contemporain*, Paris, Nathan Université, 2002.
- PIEMME, Jean-Marie, *L'écriture comme théâtre*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2012.
- PRUNER, Michel, *La Fabrique du théâtre*, Paris, Nathan Université, 2000.
- ROY, Irène (dir.), *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, Québec, Nota Bene, 2007.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Écritures dramatiques contemporaines*, Paris, Armand Colin, 2011.
- RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie, *Théâtres du XXI^{ème} siècle*, Paris, Armand Colin, 2012.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Théâtres Intimes*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1989.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *L'Avenir du drame*, Paris, Circé, 1999.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *La Critique du théâtre : de l'utopie au désenchantement*. Belfort, Circé, 2000.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *La Parabole, ou, L'enfance au théâtre*. Belfort, Circé, 2002.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *La Parabole, ou, Le théâtre qui pense*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2003.
- SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne, De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012.
- SIBONY, Daniel, *Le Jeu et la Passe, Identité et théâtre*, Paris, Seuil, 1997.
- SZONDI, Peter, *Théorie du drame moderne, 1880-1950*, Lausanne, L'Âge d'homme, «Théâtre», 1983 [1956].

5.2 Périodiques et articles

« Écritures dramatiques contemporaines (1980-2000), L'avenir d'une crise », *Études théâtrales*, n°25, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales, 2003.

« Dialoguer. Un nouveau partage des voix (I) », *Études théâtrales*, n°31-32, Louvain-la-Neuve, Centre d'Études théâtrales, 2004-2005.
« À propos de dramaturgie contemporaine », *Théâtre/Public*, n°183, Genevilliers, novembre 2006, p.7.
« Le théâtre d'aujourd'hui : histoires, sujets, fables », *Théâtre/Public*, n°188, , mars 2008.
« La lecture sur le vif », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, Des lectures, pour quoi faire ?, mis à jour le : 10/11/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1876>.
« Théâtres du contemporain », *Revue d'Études théâtrales, Registres*, n°11-12, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, hiver 2006-printemps 2007.

FIEBACH, Joachim, « Médias audiovisuels et théâtre », *L'Annuaire théâtral* n°15, 1994, p.71-80.
FOUQUET, Ludovic, « L'écart et la surface : prémices d'une poétique du corps écranique », *Cahiers de théâtre Jeu*, n°108, 2003 (3), p.114-120.
GARCIN-MARROU, Flore, « Le drame émancipé », *Acta Fabula*, novembre-décembre 2012, volume 13, numéro 9.
MOUGEL Magali, « Cette forme qui boîte, qui est-elle? », *Agôn* [En ligne], Enquêtes, Des lectures, pour quoi faire ?, Un espace à inventer, mis à jour le : 25/10/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1881>.
OUAKNINE, Serge, « le réel théâtral et le réel médiatique », *Jeu*, n°44, 1987, p.93-111.
TREMBLAY, Larry, « Je vous annonce la mort du théâtre », in *Jeu*, n° 100, septembre 2001, p. 160-161.
VIGEANT, Louise, « Visages du réalisme à travers l'histoire du théâtre », *Jeu*, n°85, 1997, p.56-64.

6. Ouvrages sur le personnage (de théâtre)

6.1 Monographies

ABIRACHED, Robert, *La Crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, collection « Tel », 1994.
BONNEVIE, Serge, *Le sujet dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2007.
DESMEULES, Georges et LAHAIE, Christiane, *Les personnages du théâtre québécois*. Québec, L'instant même, « Connaître » n° 3, 2000.
GROSSMAN, E., *L'Homme acteur*, in *Revue Europe*, Antonin Artaud, janvier-février 2002.
JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, PUF, « Écriture », 2001.
KATUSZEWSKI, Pierre, *Ceci n'est pas un fantôme, Essai sur les personnages de fantômes dans les théâtre antique et contemporain*, Paris, Kimé, 2011.
LAVOCAT, Françoise, MURCIA, Claude et SALADO Régis (dir.), *La Fabrique du personnage*, Paris, Honoré Champion, 2007.
LE PORS Sandrine, *Le théâtre des voix, à l'écoute du personnage et des écritures contemporaines*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le spectaculaire », 2011.
MARTINEZ THOMAS, Monique (dir.), *La notation informatique du personnage théâtral*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2010.
MONTALBETTI, Christine, *Le personnage*, Paris, Garnier Flammarion, 2003.
RYNGAERT, Jean-Pierre et SERMON, Julie, *Le Personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Paris, Éditions Théâtrales, 2006.
VOYER, Pierre, *Le personnage de théâtre : effet de langage ou fantasma*, Thèse de doctorat en sémiologie, UQAM, Juin 1999.
ZARAGOZA, Georges, *Le personnage de théâtre*, Paris, Armand Colin, 2006.

6.2 Périodiques et articles

« L'acteur entre personnage et performance, Présences de l'acteur dans la représentation contemporaine », *Etudes Théâtrales*, n°26, Louvain-la-Neuve, Centre d'Études théâtrales, 2003.

PETITJEAN, André, « Problématisation du personnage dramatique », *Pratiques* n°119/120, décembre 2003.

RYNGAERT, Jean-Pierre, « Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique », *L'Annuaire Théâtral*, n°43-44, Printemps-Automne 2008.

SIESS, Jürgen, « Y a-t-il un auteur dans la pièce ? Ethos du personnage et "figure auctoriale" », *Argumentation et Analyse du Discours*, <http://aad.revues.org/674> Consulté le 2 février 2013.

WICKHAM, Philip, « Le personnage, miroir des multiples faces de la nature humaine », *Jeu*, n°83, 1997, p.93-101.

7. Ouvrages sur l'auteur (de théâtre)

7.1 Monographies

BRUNN, Alain (Dir.), *L'auteur*, Paris, GF Flammarion, Corpus, 2001.

DESEILLIGNY, Oriane et DUCAS Sylvie (Dir.), *L'auteur en réseau, les réseaux de l'auteur*, Paris, Presses Universitaires de Paris Ouest, 2013.

HEINICH, Nathalie, *Être écrivain : Création et identité*, Paris, Éditions de la Découverte, 2000.

LOUETTE, Jean-François et ROCHE Roger-Yves, *Portraits de l'écrivain contemporain*, Seyssel, Éditions Champ Vallon, 2003.

LUNEAU Marie-Pier et VINCENT Josée, *La Fabrication de l'auteur*, Québec, Nota Bene, 2010.

MAINGUENEAU, Dominique, *Le discours littéraire, paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, 2004.

PUGNET, Nathalie (Dir.), *Les doubles je[ux] de l'artiste*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2012.

RÉGNIER, Jean, *Physiologie de l'auteur dramatique*, Maîtrise en théâtre, UQAM, février 2010.

ROBIN, Régine, *Le Golem de l'écriture : de l'autofiction au Cybersoi*, Québec, XYZ éditeur, 2005.

7.2 Périodiques et articles

BERNANOCE, Marie, « Pour une typologie de la voix didascalique : redonner figure à l'auteur de théâtre contemporain » in Fix Florence, Toudoire-Surlapierre Frédérique (textes réunis par), *La didascalie dans le théâtre du vingtième siècle*, Regarder l'impossible, Dijon, Presses Universitaires de Dijon, 2007, p. 47-60.

BERNARD, Michel, « Voix de l'auteur, voix de l'acteur », in « Entre deux, du théâtral et du performatif », *Théâtre/Public*, n°205, Genevilliers, juillet-septembre 2012, p.36-43.

LEROUX, Louis-Patrick, « Théâtre autobiographique : quelques notions », *Jeu*, n°111, 2004, p.75-85.

THIBAUT, Martin, « La voix de l'auteur dramatique », *Liberté*, vol.43, n°1, 2001, p.108-111.

VAÏS, Michel, « Les entrées libres de *Jeu* : Peut-on former un auteur de théâtre », *Jeu*, n°120, 2006, p.82-95.

8. Ouvrages sur le théâtre québécois

8.1 Monographies

BACQUET, Hélène, *Le chant des muets : mémoire, parole et mélodie dans Le Petit Köchel de Normand Chaurette, Le Chant du Dire-Dire de Daniel Danis et Les Mains bleues de Larry Tremblay*, mémoire de maîtrise en théâtre, Montréal, UQAM, 2007.

BEAUCHAMP, Hélène et Gilbert DAVID (dir.), *Théâtres Québécois et canadiens-français au XX^e siècle*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2003.

BEDNARSKI, Betty et Irene OORE (dir.), *Nouveaux Regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. « Documents », 1997.

BRASSEUR, Patrice et Madelena Gonzalez (dir.), *Théâtre des minorités : Mises en scène de la marge à l'époque contemporaine*, Paris, l'Harmattan, 2010.

GODIN, Jean Cléo., et Laurent MAILHOT, *Le Théâtre québécois*. La Salle : Hurtubise HMH, «Bibliothèque québécoise, Littérature», 1988 [1970 et 1982].

GODIN, Jean Cléo et Laurent MAILHOT, *Théâtre Québécois II, Nouveaux auteurs, autres spectacles*, Montréal, Hurtubise HMH, 1980,

GODIN, Jean Cléo et Dominique LAFON, *Dramaturgies Québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, 1999.

GREFFARD, Madeleine et SABOURIN, Jean-Guy, *Le Théâtre québécois*, Montréal, Boréal, 2005.

HÉBERT, Chantal, *Le burlesque québécois et américain, textes inédits*, Montréal, Les Presses de l'Université Laval, 1989.

HEBERT, Chantal et PERELLI-CONTOS, Irène (dir.), *Théâtre, Multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1997.

HEBERT, Chantal et PERELLI-CONTOS, Irène (dir.), *La Narrativité contemporaine au Québec, 2 : le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, les presses de l'Université Laval, 2004.

HEMMERLÉ, Marie-Aude, *Représentations et figurations des dramaturgies québécoises contemporaines : de Normand Chaurette à Daniel Danis*, thèse de doctorat, Université Paris3-Sorbonne Nouvelle, 2010.

JACQUES, Hélène, *Un théâtre de l'écoute : statut du texte et modalités du jeu dans les mises en scène de Denis Marleau*, thèse de doctorat inédite, Québec, Université Laval, 2010.

LAFON, Dominique (dir.), *Le Théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes », tome X, 2001.

LARRUE, Jean-Marc, *Le Théâtre à Montréal à la fin du XIX^e siècle*. Montréal, Fides, 1981.

LEGRIS, Renée, Jean-Marc LARRUE, André G. BOURASSA et Gilbert DAVID, *Le Théâtre au Québec 1825-1980*. Montréal, Vlb éd., Société d'histoire du théâtre du Québec et Bibliothèque nationale du Québec, 1988.

LEROUX, Patrick, *Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu*, Thèse dirigée par Jean-Pierre Ryngaert, soutenue le 12 mars 2009, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle.

LEROUX, Patrick et GUAY, Hervé (dir.), *Le jeu des positions : discours du théâtre québécois actuel*, Montréal, Nota Bene, 2014. (à paraître)

- MAILHOT, Laurent, et Doris-Michel MONTPETIT, *Monologues québécois, 1890-1980*. Outremont, Leméac, 2006 (1980).
- PLOURDE, Mélanie, *Mettre l'écriture en scène : l'autoreprésentation dans la dramaturgie québécoise des années quatre-vingt*, Maîtrise d'Études littéraires, Lucie Robert (sld), UQAM, septembre 2000.
- PRZYCHODZEN, Janusz, *Vie et mort du théâtre au Québec*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- SCHRYBURT, Sylvain, *De l'acteur vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2011.

8.2 Périodiques et articles

- « L'Amérique francophone pièce sur pièce : Dramaticité innovante et dynamique transculturelle », *L'Annuaire théâtral*, n°50-51, automne 2011-printemps 2012.
- « Le Corps théâtral », *L'Annuaire théâtral*, n°12, automne 92.
- « Le Modèle québécois », *Jeu*, n°109, décembre 2003.
- « Échos d'Amérique », *Jeu*, n°114, 2005.
- « Les seconds états généraux du théâtre », *Jeu*, Montréal, n°125, 2008.
- « Les animaux en scène », *Jeu*, Montréal, n°130, 2009.
- « Les langues de la dramaturgie québécoise contemporaine », *Études Françaises*, vol.43, n°1, 2007.
- « Personnages », *Jeu*, Montréal, n° 83, 1997.
- « Paroles d'auteurs », *Jeu*, Montréal, n° 120, 2006.
- « Trajectoires de l'auteur dans le théâtre contemporain », *Voix et images*, vol.34, n°3, printemps-été 2009.
- « Ruptures et Filiations, Le festival du Jamais Lu », *Liberté*, n°291, Volume 52, Numéro 3, avril 2011.
- BERTIN, Raymond, « Christiane Pasquier : le train de la passion », *Jeu*, n°119, 2006, p.148-153.
- BLONDE, David, « Entre Oreste et Barbe-bleue : la violence dans la scène familiale québécoise, 1981-2002 », *L'Annuaire théâtral*, no 32 (automne 2002), p. 129-149.
- BRAULT, Marie-Andrée, « Le presque absent, l'ombre, le témoin », *Jeu*, n°127, 2008, p.85-91.
- DAVID, Gilbert et LAFON, Dominique, « Pour ouvrir un chantier...présentation », *L'Annuaire Théâtral*, n°27, 2000, p.11-15.
- DESROCHERS, Nadine, « Avatars dramaturgiques ou idéologiques : confession, contrition et comparution dans le théâtre québécois contemporain », *Annuaire théâtral*, n°31, 2002, p.119-133.
- GARAND, Caroline, « La dramaturgie québécoise : d'une naissance à une autre », *Québec français*, n°144, 2007, p.42-46.
- GODIN, Jean-Cléo, « Textes et intertextes dans le théâtre québécois », *L'Annuaire Théâtral*, n°10, 1991, p.115-124.
- GODIN, Jean-Cléo, « Les avatars du réalisme québécois », *Jeu*, n°85, 1997, p.65-72.
- GUAY, Hervé, « Le nouveau désarroi amoureux et quelques vertiges identitaires », *Jeu n°120*, 2006, p.96-104.
- HÉBERT, Chantal, « Les voix- ou les voies- de la présence », *L'Annuaire Théâtral*, n°26, 1999, p.5-8.
- HUFFMAN, Shawn, « Dans les coulisses de la fiction : le dramaturge préfacier dans le théâtre québécois contemporain », *L'Annuaire Théâtral*, n°34, 2003, p.58-80.
- HUFFMAN, Shawn et LAFON, Dominique, « Entre identité et identitaire », *Voix et images*, Volume 33, numéro 1 (97), automne 2007, p. 9-14.

- JUBINVILLE, Yves, « Sur les bords de l'Amérique : scènes de l'écriture québécoise contemporaine », *Jeu*, n°114, 2005 (1), p.107-112.
- JUBINVILLE, Yves, « Portrait de l'auteur dramatique en mutant », *Voix et images*, volume 34, numéro 3 (102), printemps-été 2009, p.67-78.
- JUBINVILLE, Yves, « L'auteur dramatique du laboratoire à l'espace public : entretien avec Lise Vaillancourt », *Voix et Images*, Volume 34, numéro 3 (102), printemps-été 2009, p. 13-20.
- LARRUE, Jean-Marc, « Le burlesque québécois : l'avant-garde « peuple », *Jeu*, n°104, 2002, p.97-98.
- LAZARIDÈS, Alexandre, « Figures masculines : un état des lieux », *Jeu*, n° 97, 2000, p.32-49.
- LEDRU, Philippe-Henri, « Un théâtre d'Amérique, les nouveaux dramaturges québécois devraient bientôt conquérir les scènes européennes », version remaniée de l'article Amerika auf französisch, Theater der Zeit, Berlin-Mai 2002.
- LEGRIS, Renée, « Du réel au fictif : les figures de l'étranger dans le télé-théâtre de Radio-Canada, 1952-1987 », *L'Annuaire Théâtral*, n°13-14, 1993, p.11-37.
- LEROUX, Louis-Patrick, « Jean-Pierre Ronfard en autoreprésentation », *L'Annuaire Théâtral*, n°35, 2004, p.55-72.
- LESAGE, Marie-Christine, « De la peinture à l'écriture dramatique : de la diffraction du sens », *Tangence*, n°46, 1994, p. 82-96.
- LESAGE, Marie-Christine, « La dramaturgie québécoise contemporaine : Petits instantanés d'un paysage en pleine transformation », *Pausa*, n°32, 2010.
- MAILHOT, Laurent, « Voyagements du théâtre québécois », *L'Annuaire Théâtral*, n°27, 2000, p.16-30.
- PAVLOVIC, Diane, « Le théâtre québécois récent et l'américanité », *Études françaises*, volume 26, n°2, 1990, p.41-48.
- PAVLOVIC, Diane, « Les mouvances d'une dramaturgie : au-delà du statut de curiosité », *L'Annuaire Théâtral*, n°27, 2000, p.44-54.
- PERROT, Edwige, « Pour une esthétique de la dissidence : dire du corps et dire du discours au service d'une polyphonie hétéromorphe dans les solos de Pol Pelletier », *L'Annuaire Théâtral*, n°47, 2010, p. 37-52.
- ROBERT, Lucie, « Pour une histoire de la dramaturgie québécoise », *L'Annuaire théâtral*, 5-6, 1989.
- ROBERT, Lucie, « Les héros modernes », *Voix et Images*, vol.16, n°1 (46), 1990, p.193-198.
- ROBERT, Lucie, « L'Américanité de la dramaturgie québécoise », *Études Françaises*, vol.26, n°2, 1990, p.61-64.
- ROBERT, Lucie, « (D)écrire le corps », *L'Annuaire théâtral* n°21, Montréal, Printemps 1997.
- ROBERT, Lucie, « la langue est la métaphore de l'histoire. Dire, au théâtre », *les Cahiers d'histoire du Québec au XX^e siècle*, n°9, printemps 1998.
- ROBERT, Lucie, « Le corps dérégulé », *Voix et Images*, vol. 26, n° 1, (76) 2000, p. 187-193.
- ROBERT, Lucie, « Canons croisés ou canons conflictuels. Les textes dramatiques lus d'ailleurs », *L'Annuaire Théâtral*, n°27, p. 231-244.
- ROBERT, Lucie, « Le corps comme œuvre d'art », *Voix et Images*, vol. 27, n° 3, (81) 2002, p. 585-592.
- RONFARD, Jean-Pierre, « Opinion. Le triomphe du mélo », *Jeu*, n°51, juin 1989, p.32-34.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, « Figures du mélodrame dans le théâtre d'aujourd'hui », *L'Annuaire Théâtral*, n°50-51, automne 2011- printemps 2012, p. 171-179.
- SAINT-PIERRE, Christian, « Jeu réaliste : le point de vue des auteurs », *Jeu*, n°129, (4) 2008, p.153-158.
- SAINT-PIERRE, Christian, « Bloc-notes », *Jeu*, n°137, 2010, p.163-165. .

- SIMON, Sherry, « Entre l'ici et l'ailleurs », *Spirale*, n°219, 2008, p.11.
 WEISS, Jonathan, « Le théâtre québécois : une histoire de famille », *L'Annuaire théâtral*, n°5-6, 1988-1989, p.131-140.
 WICKHAM, Philip, « Dramaturgies de la guerre », *Jeu*, n°117 (4), 2005, p.93-106.

9. Ouvrages sur les dramaturges québécois

9.1 Corpus primaire

9.1.1 Normand Chaurette

9.1.1.1 Monographies

- BEAUDRY, Marie-Hélène, *Étude sur l'esthétique du plagiat dans trois œuvres de Normand Chaurette suivie d'une réécriture d'un texte dramatique à l'aide de cinq pièces de la dramaturgie québécoise : Le caractère unique du flocon*, Mémoire de maîtrise de théâtre, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011.
 CHAURETTE, Normand, *Scènes d'enfants*, Arles, Actes-Sud Babel, 2005.
 CHAURETTE, Normand, *Comment tuer Shakespeare*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2011.
 JACQUES, Hélène, « Constructions rythmiques et marionnetisation de l'acteur dans deux pièces de Normand Chaurette mises en scène par le Théâtre UBU », Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2002.
 RIENDEAU, Pascal, *La Cohérence fautive, L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette*, Québec, Nuit Blanche éditeur, 1997.

9.1.1.2 Périodiques et articles

- DAVID, Gilbert, « Espace mental et espace monde, sur *Ce qui meurt en dernier* et *Homme sans but* », *Spirale*, n°221, 2008, p. 44-45.
 GODIN, Jean Cléo, « Chaurette Playhouse », dans Jean Cléo GODIN et Dominique LAFON (dir.), *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, 1999, p. 103-146.
 GODIN, Jean Cleo, « Messe noire en si bémol », *Jeu*, n° 97, 2000, p. 17-19.
 JUBINVILLE, Yves et RIENDEAU Pascal, « Théâtre/Roman. Rencontres du livre et de la scène. Présentation. », *L'Annuaire théâtral*, n°33, 2003, p. 9-12.
 LESAGE, Marie-Christine et Pascal RIENDEAU (dir.), « Normand Chaurette », *Voix et images*, n° 75, Montréal, UQAM, printemps 2000, p. 421-522.
 NOREAU, Denyse, « Le *Stabat Mater II*, un oratorio de la douleur », *Voix et images*, vol. 25, no 75.3 (printemps 2000), p. 471-485.
 POPOVIC, Pierre, « Tant crie-t-on au loup qu'il vient : *Ce qui meurt en dernier*, *Jeu*, n° 127, 2008, p. 7-11.
 RIENDEAU, Pascal, « L'écriture comme exploration : propos, envolées et digressions. Entretien avec Normand Chaurette », *Voix et images*, vol.25, n°3, 2000, p.436-448.
 ROBERT, Lucie, « Cryptes et révélations », *Voix et images*, vol. 27, no 2 (hiver 2002), p. 353-360.
 SAINT-PIERRE, Christian, « Briller par son absence. La figure de l'enfant dans le théâtre de Normand Chaurette », *Jeu*, n°142, 2012, p. 62-67.
 SIAUD, Florent, « De ce qui naît en premier à *Ce qui meurt en dernier* », *Jeu*, n°136, 2010, p.68-74.
 TREMBLAY, Julie, « Les voix dévorantes du *Stabat Mater II* », *L'Annuaire théâtral*, n°36 (automne 2004), p. 141-155.

9.1.2 Daniel Danis

9.1.2.1 Monographies

BLONDE, David, *De Gauvreau à Danis : repères pour une poétique de la langue théâtrale*, mémoire de maîtrise, département des lettres françaises, University of Ottawa, 2003.

GOIAN, Flavia, *La question identitaire comme enjeu d'une parole codée dans les écrits révisés, La Trilogie des souliers de Daniel Danis*, Mémoire de DEA, dirigé par Jean-Pierre Ryngaert, Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III, 2004-2005.

HEMMERLÉ, Marie-Aude, « La Parole-Matière : le statut de la parole dans trois pièces de Daniel Danis : *Cendres de cailloux, Le Chant du dire-dire, Le Langue-à-Langue des chiens de roche* », mémoire de maîtrise, département des études théâtrales, Université de la Sorbonne Nouvelle Paris III, 2002.

PADOVANI, Delphine, *Le théâtre du monde chez les auteurs dramatiques contemporaines francophones, Novarina, Guyotat, Gabily, Olivier Py, Joël Pommerat, Daniel Danis*, thèse de l'Université de Montpellier, disponible en ligne, <http://www.biu-montpellier.fr/florabium/jsp/nnt.jsp?nnt=2011MON30029>

9.1.2.2 Périodiques et articles

CHENETIER, Marion, « Les voix-pas-là de Daniel Danis, *Le nouveau recueil*, n°66 (mars-mai), 2003, p.100-105.

DANIS, Daniel, programme de la création du texte *Le Langue-à-langue des chiens de roche*, Paris, Théâtre du Vieux-Colombier, novembre 2001.

DANIS, Daniel, « Actes d'avant l'écriture », *Moebius : Écritures/Littérature*, n°91, 2001, p.41.

DANIS, Daniel, lettre datée du 7 août 2003, publiée dans la brochure pédagogique réalisée à l'occasion de la production *Celle-là*, dans la mise en scène de Jean-Pierre Ryngaert, octobre 2003, Moutier (Suisse).

DANIS, Daniel, « Mille anonymes, un projet de création », in *Dossier de presse : Daniel Danis*, Montréal, Festival TransAmériques, 2011, p. 6-9. <http://www.fta.qc.ca/spectacles/2011/mille-anonymes> Consulté 8 juin 2011.

DAVID, Gilbert, « Comment se joue la résistance à la représentation ? L'exemple du théâtre de Daniel Danis », *Etudes théâtrales*, n°24-25, 2002, p.205-214.

DAVID, Gilbert, « Le langue-à-langue de Daniel Danis : une parole au corps à corps », *Etudes Françaises*, vol.43, n°1, 2007, p.63-81.

DESROCHERS, Nadine, « Le récit dans le théâtre de Daniel Danis », *L'Annuaire Théâtral*, n°26, 1999, p.119-132.

HEMMERLÉ, Marie-Aude, « Figures du double dans *e* de Daniel Danis », *L'Annuaire Théâtral*, n°45, 2009, p.175-187.

LESAGE, Marie-Christine, « Dans le "liquide du récit" : Daniel Danis, écrivain scénique », non publié.

PADOVANI, Delphine, *Les lieux de Mille anonymes : explorer la fable.*, Journées d'études autour du "Retour de la fable et nouvelles narrativités dans le théâtre contemporain". Organisées par l'équipe de recherches RIRRA 21 et le CDN - Théâtre des 13 vents, au Théâtre la Vignette de l'Université Paul Valéry. 15 avril 2011, http://www.dailymotion.com/video/xlm1r7_3-5-journee-d-etude-du-15-avril-matin-retour-de-la-fable-et-nouvelles-narrativites-dans-le-theatre-c_creation, Consulté le 4 octobre 2012.

PLOURDE, Élisabeth, « La clameur des chiens de roche : *Le Langue-à-langue des chiens de roche* », *Jeu*, n°115 (2), 2005, p.71-75.

POULIOT, Sophie, « Entretien avec Daniel Danis » in *Dossier de presse : Daniel Danis*, Montréal, Festival TransAmériques, 2011, p.2-3, <http://www.fta.qc.ca/spectacles/2011/mille-anonymes> Consulté le 8 juin 2011.

RYNGAERT, Jean-Pierre, « Le Québec comme réserve d'émotions et territoire de l'âme pour les Français : Michel Tremblay et Daniel Danis à Paris, *L'Annuaire Théâtral*, n°27, 2000, p.147-159.

9.1.3 François Godin

CADIEUX, Alexandre, « Éloge de la fuite en avant : *Je suis d'un would be pays* », *Jeu*, n°125, 2007, p.12-16.

GAGNON, Lise, « L'auteur-acteur : quand le jeu gouverne l'écriture. Entretien avec Louise Bombardier et François Godin », *Jeu*, n°120, 2006, p.137-148.

GODIN, François, « Aiguillages », *Jeu*, n°127, 2008, p.113-116.

POPOVIC, Pierre, « Les abandonnés : *Louisiane Nord* », *Jeu*, n°112, 2004. p.7-11.

9.1.4 Étienne Lepage

COUTURE, Philippe, « Pour en finir avec le théâtre engagé, Entretien avec Étienne Lepage », *Jeu*, n°139, 2011, p.79-84.

JACQUES, Hélène, « Consensuelle provocation », *Jeu*, n°135, 2010, p.84-89.

JARQUE, Alexandra, « La fable du notable et du gagne-petit », *Jeu*, n°142, 2012, p.12-15.

9.1.5 Larry Tremblay

9.1.5.1 Monographies

DAVID, Gilbert (dir.), *Le Corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2009.

TREMBLAY, Larry, *Le Crâne des théâtres: essais sur les corps de l'acteur*, Montréal, Leméac, 1993.

9.1.5.2 Périodiques et articles

« Un spasme allumé : Larry Tremblay », *Le plaisir des livres, Le Devoir*, Montréal, samedi 24 mars 1990.

« Les mots...sous la surface de la peau », Entretien avec Larry Tremblay, *Jeu*, n°65, Montréal, 4 décembre 1992.

BÉLAIR, Michel, « Mais qui est donc Larry Tremblay ? », *Le Devoir*, Montréal, 4 novembre 2001.

BOUCHET, Pauline, « Une Leçon d'anatomie », *Agôn*, <http://agon.ens-lsh.fr/index.php?id=867>. Consulté le 6 juin 2011.

CAMPEAU, Sylvain, « le déclic du destin », *Jeu*, n°51, Montréal, juin 1989.

DAVID, Gilbert, « Parler du ventre ou l'impromptu de Parker », préface à la pièce *Le Ventriloque* de Larry Tremblay, en traduction roumaine Ventrilocul, Timisoara, Brumar, 2006, p.5-8.

GAGNON, Marie-Ève, « L'homme désintégré », *Spirale*, Montréal, février 1989.

- GÉLINAS, Aline, « Le déclic du destin, Fais-moi un destin », *Voir*, Montréal, 10 novembre 1988.
- GÉLINAS, Aline, « le Déclic du destin, à corps perdu », *Voir*, Montréal, 14-20 septembre 1989.
- GODIN, Diane, « Jeu » sur *les Mains Bleues*, « Entres les lignes », *Jeu*, n°93, Montréal, décembre 1999.
- GODIN, Diane, « L'un et les autres. *Le Ventriloque* », *Jeu*, n° 103, juin 2002, p. 27-28.
- JACQUES, Hélène, « Abraham Lincoln va au théâtre », *Jeu*, n°120, 2006, p. 180-183.
- JUBINVILLE, Yves, « La stratégie du miroir. Rites génétiques dans *Le ventriloque et Abraham Lincoln va au théâtre* » in DAVID, Gilbert (dir.), *Le Corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2009.
- MOSS, Jane, « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole », *L'Annuaire théâtral*, n°21, printemps 1997, p.62-83.
- OLIVIER, Aurélie, « Les matriochkas de Larry Tremblay : *Abraham Lincoln va au théâtre* », *Jeu*, n°129, (4) 2008, p.7-11.
- ROBERT, Lucie, « L'écrivain au théâtre », *Voix et Images*, vol.33, n°2 (98), hiver 2008, p.156-164.
- SAINT-HILAIRE, Jean, « Le retour d'un auteur éclectique », sur *Le Ventriloque*, *Le Soleil*, Montréal, 6 décembre 2003.
- SAINT-HILAIRE, Jean, « Auto-exorcisme avec scalpel », *Le Soleil*, Montréal, lundi 7 novembre 2005.

9.2 Corpus secondaire

9.2.1 Marie Brassard

9.2.1.1 Monographies

FORTIN, Dominique, *Mise en voix de l'intime, étude de cinq solos de Marie Brassard*, mémoire de maîtrise présenté à l'Université de Montréal, décembre 2012.

9.2.1.2 Périodiques et articles

BRASSARD, Marie, « Tout peut arriver », <http://infrarouge.org/?cat=26#>, consulté le 21 janvier 2014.

DAVID, Gilbert, « Monodrame et performance autofictionnelle dans les solos de Marie Brassard », *L'Annuaire théâtral*, n°47, 2010, p.103-121.

9.2.2 Évelyne de la Chenelière

DUBÉ, Julie, « Naviguer dans les eaux troubles de l'humanité : Henri et Margaux », *Jeu*, n°106, 2003, p.22-23.

SAINT-PIERRE, Christian, « Portraits de famille : *Le Plan américain* », *Jeu*, n°128, 2008, p.15-17.

9.2.3 Olivier Choinière

JACQUES, Hélène, « Rêves à la une », *Jeu*, n°137, 2010, p.14-16.

9.2.4 Pier-Luc Lasalle

CADIEUX, Alexandre, « Jouer le jeu », *Jeu*, n°139, 2011, p.159-160.

9.2.5 Michel Tremblay

DAVID, Gilbert et Pierre LAVOIE (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay* [1993], vol. 1, « Théâtre », édition revue et augmentée, Carnières-Morlanwelz, Éditions Lansman, 2003.

9.2.6 Wajdi Mouawad

FISHER, Dominique. D, « L'écriture du spectacle *Seuls* de Wajdi Mouawad : poétique et détours transculturels », *L'Annuaire théâtral*, n°50-51, 2011-2012, p.125-139.

9.2.7 Mani Soleymanlou

LABRECQUE, Marie, « Moi et l'autre », *Le Devoir*, 28 septembre 2013, <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/388653/moi-et-l-autre>. Consulté le 4 mars 2014.

OLIVIER Aurélie, « Deux : moi et l'autre », *Jeu*, 27 septembre 2013, <http://www.revuejeu.org/critiques/aurelie-olivier/deux-moi-et-l-autre>. Consulté le 5 mars 2014.

ANNEXES (DOSSIERS GENETIQUES ET ENTRETIENS)

I ENTREVUES AVEC AUTEURS ET CONSEILLERS DRAMATURGIQUES

1. Entretiens avec Daniel Danis

1.1 *Entrevue à la Caserne à Québec, 8 février 2011, « La langue et les moi multiples de l'auteur »*

LA LANGUE ET L'IMAGE

Daniel Danis : Pour écrire, il faut tenter de trouver un chemin d'images qui va nous amener à parler du dire, à créer des images toutes accrochées ensemble pour produire de la langue. Je peux partir du fait par exemple que Réjean Ducharme écrit une langue qu'on dit Ducharmienne et que je n'ai jamais lu Réjean Ducharme et qu'on me dit que je copie Réjean Ducharme faiblement, avec moins d'éclat. Déjà, je suis content de faire un lien avec cet homme-là que je n'ai jamais lu. Mais surtout cette comparaison veut dire qu'on habite sur le même territoire, qu'on est dans une géométrie architecturale sociologique et anthropologique qui nous réunit dans un espace commun. Si on pense à la magie, on pourrait dire que le ciel sous lequel on se trouve a des atomes de l'imaginaire qui circulent dans l'espace et qui s'accrochent et que c'est donc comme ça qu'on arrive à parler la même langue. Et cette langue, quand on l'a entendue de nos grands-parents, sur des terres, par des gens dans les villes, dans les restaurants, n'est pas issue seulement d'un individu porteur qu'on appelle Ducharme.

En fait, je suppose que ce bassin sémantique, ces images dans lesquelles on baigne, peuvent faire sans cesse naître une langue nouvelle, des néologismes faciles à faire puisqu'on en a toujours fait ici au Québec. Et comme nos grands-parents étaient très peu instruits, n'ont jamais fait d'études dans les écoles, pour parler et diffuser de l'information, la langue était toujours liée à une langue d'images. Pour expliquer quelque chose à quelqu'un d'autre, tu ne parlais pas avec des grands termes techniques, dépourvus d'images, de raccrochage de sens. C'est pour cela que j'utilise des expressions imagées, par exemple, « y'a des culs noirs qui arrivent dans le ciel », qui permet de décrire les gros nuages qui vont déferler sur le Dire-Dire.

Il faut se rendre compte que la langue n'est pas quelque chose issu de l'écrit. Plusieurs lectures m'ont aidé à comprendre cette idée. J'ai lu Zumthor qui traitait de l'oralité, qui a bien montré le passage de l'oralité à l'écrit, et a expliqué comment des troubadours se promenaient à travers l'Europe et parlaient dix-huit langues, se transportant d'un endroit à un autre pour

raconter des histoires, et comment tranquillement le milieu aristocrate des moines et des savants avait accaparé la langue pour la filtrer et la fixer à travers les murs des livres.

Pierre Maranda, un émule de Lévi-Strauss disait, lui, que le cerveau fonctionne d'une façon sphérique et que jamais on ne parle ni on n'échange avec les autres avec un langage uniquement lié à des mots. Nos sens sont mis à contribution pour échanger avec l'autre par le biais d'un objet qui pour nous, aujourd'hui par exemple, est l'entrevue.

Notre cerveau fonctionne de façon sphérique. Quelque part, l'écriture fonctionne en trois dimensions, les images circulent, les mots, les sens, la pensée vont beaucoup plus vite et on pourrait aller plus vite dans notre échange sans la syntaxe. On est prisonniers d'une langue construite en phrases avec le sujet, le verbe, les compléments qui s'attachent et s'agglutinent. On aurait pu trouver d'autres langages, des concepts-langages qui auraient fait avancer l'humanité plus rapidement. Pour Pierre Maranda, c'est donc un retardateur de la pensée sphérique que d'avoir mis la langue entre les murs du livre. Aujourd'hui, on n'arrive plus à s'en passer parce qu'on a tout construit autour des livres, des phrases, de l'écriture. Pierre Maranda suppose que certaines peuplades animistes, qui n'ont pas appris à lire et à écrire, arrivent à concevoir un langage plus conceptuel. Par exemple, chez les Laus, la langue fonctionne par concepts à la manière de pictogrammes chinois. Avec des mots agglutinés ensemble, des grappes de sens, on forme une matière qui dit tout en l'espace de quelques mots.

Cela m'éveille sur tout le chemin qui concerne la parole vivante, qui n'est pas cloisonnée dans le livre. Je reviens à mes grands-parents : quand je parlais avec ma grand-mère, il se développait une histoire, une parole entre nous deux, c'était le plus petit théâtre au monde. Il se passait des choses dans sa tête, dans son espace imaginaire, où moi je puisais des mots que je faisais miens. Mais dans nos espaces flous, on communiquait tous les deux, on était tout d'un coup parachutés ailleurs et nos corps étaient en présence, un peu comme dans les rêves.

On est proche du théâtre quand il y a des conteurs et des récepteurs. J'ai toujours trouvé ça plus fascinant d'entendre une histoire que de la lire. D'abord parce que je suis dyslexique et que je m'endormais sur les livres, même adolescent. Je pensais que j'étais paresseux mais en fait c'était ma dyslexie. Les dyslexiques sont incapables de lire en deux dimensions. Si on faisait des livres à lire en trois dimensions, les dyslexiques pourraient lire aussi vite que n'importe qui. Moi, ça me prenait quinze minutes de lire un paragraphe, et rendu au bout du paragraphe, je ne comprenais plus ce que j'avais lu. Donc ça m'a pris du temps d'arriver à lire des ouvrages, des textes théoriques. Surtout que j'ai appris ma dyslexie

très tard, à trente-six ans. Cette dyslexie m'a amené à ne pas savoir écrire. J'étais extrêmement gêné de ne pas savoir écrire en français, je le suis encore aujourd'hui. Mais je préfère encore m'attarder à penser l'écriture plutôt que de m'inquiéter sur la façon dont mon français s'écrit.

Quoiqu'il en soit, la question de territorialité de la langue ne se situe pas dans le livre. J'ai donc été « oralien » de souche et c'est comme cela que j'ai appris à fabriquer mes phrases. J'ai appris en écoutant ardemment les autres, quand j'étais enfant, les plus âgés, des hommes dans des cafés – parce que je traînais à droite à gauche dans Rouyn-Noranda –, des prêtres dans les églises parce que dans les églises, on a les petits livrets, mais on entend les histoires, on a des statues, des images, on peut se raccrocher à tout un univers poétisable. Donc, j'ai appris ma langue par la bouche des autres.

Forcément la langue qui naît des autres fabrique un terreau, une terre réelle, un imaginaire de la langue qui fait qu'au moment où l'on met le pied dans ce terreau-là, on écrit. On écrit avec les pieds. C'est pour ça que je dis que j'écris comme un pied ou avec les pieds parce que c'est une vraie notion. Le pied est l'endroit de l'autochtonicité de l'être qui cherche, en dehors de sa relation père-mère, qui il est sur terre, quelle terre il foule et de quelle langue il se chauffe. Donc quand tu la foules, cette langue, quand tu la travailles, elle vient, elle s'agglutine d'un million d'images. Je m'aperçois qu'au moment où j'écrivais mes premières pièces ou mes premiers poèmes, la main était la trace de l'endroit où j'écrivais, c'était comme si mon corps se dédoublait, ma main n'était que la trace de l'endroit où je vivais dans l'image.

ÉCRITURE RÉVIQUE ET MOI MULTIPLE DE L'AUTEUR

Daniel Danis : Mon intérieur bouge, se déplace. Si j'étais ésotérique, je me mettrais à étudier ces phénomènes de déplacement du corps. Je me vois écrire, je peux être au-dessus de mon écriture, ce qui ressemble au phénomène du voyage astral, de la pensée quantique, et je me demande parfois si je suis en train de rêver. Je me suis déjà rêvé dans l'avenir : j'ai quatre-vingts ans, je suis sur une terre et je suis en train de déplacer une sculpture. On peut dire que je fais de la projection, car j'aimerais effectivement finir ma vie avec l'objet, la matière, pour passer de la période virtuelle à la période où ton corps se décrépète et que tu finis avec la finalité des choses, la matérialité des choses, pétrifié en toi-même comme une statue. Cet homme que j'ai rêvé, il existe, il est en train de faire son chemin. J'ai plusieurs hommes en moi qui font leur chemin, qui sont de multiples possibilités, des corps quantiques, plusieurs moi. Tous mes rêves depuis que je suis enfant nourrissent un territoire extrêmement riche qui occupe la moitié de ma vie ou en tout cas un tiers et qui est une source de ma langue et de la construction de mes pièces.

On peut d'ailleurs parler de l'identité, du personnage traversé par une notion historique du Québec. Il y a des choses détectables dans les personnages. La question du territoire, de la langue, j'ai besoin qu'elle soit reterritorialisée pour qu'on soit capable d'en jouer. Si trop de facteurs viennent perturber la recherche de l'être, on a trop d'éléments qui parasitent le maintenant et l'aujourd'hui. *Le Langue-à-langue* est presque intemporel. Il est important d'intemporaliser les personnages qui sont des vecteurs d'une expérience qui se dédouble de mes moi multiples venant de mes rêves où je suis autant femme, que porte, que chien. Ces moi se déploient à l'intérieur de mon être, ce ne sont pas des moi narcissiques, mais des moi détachés de mon être, comme quand les prieuses des Carmélites voient les zones névralgiques de leur pensée quand elles tombent en prière. Quand elles tombent en prière, elles voyagent dans les deux hémisphères de leur cerveau et pour prier elles ne disent pas des mots mais voient des images, des divinités, elles ont sûrement compris qu'il y a plusieurs divinités. L'être humain est toujours à la recherche d'un polythéisme. L'invisible ne peut pas être qu'un seul point d'un triangle. Au niveau de l'invisible, tout est plusieurs. Les Carmélites tombent en prière et le lobe frontal est coupé. Or, le moi loge dans ce lobe frontal et c'est là que se place l'autogestion du moi, le contrôle de soi. Quand on tombe en prière, en transe ou qu'on est dans une séance chamanique, on est dans des moi, un moi multiforme qui a la capacité de faire transiter plein d'images en lui.

Notre père, notre mère, peuvent nous habiter. Mon père a souvent changé d'appartement, de chambre, et moi aussi je me suis retrouvé dans ma valise à une période florissante de mon passage en Europe. J'ai couché dans de multiples lits. Un jour, je me suis rendu compte que j'étais en train de reproduire le comportement de mon père. Pendant douze ans, je pense que j'ai été dans mes valises tous les trois mois. Je partais, je revenais pour une pièce, un camp d'écriture. C'était fascinant quand j'ai fait le lien avec mon père. Je suis toujours entre une recherche d'autochtonicité et le fait d'être dans mes valises, donc je suis toujours en transition. Tout l'espace dans lequel ma maison est la plus forte c'est finalement l'intérieur de mon corps, et ça prend beaucoup de temps à construire cette maison propre. Le motif du corps-maison est très présent dans mon écriture, notamment dans les textes pour enfants avec *Bled* par exemple. L'idée est toujours de réunir un corps mental, d'incorporer le monde.

En tout cas, j'en suis arrivé à me dire que mon écriture est un œil pivotant au centre de trois univers : le rêvique, le réel et le revoir. C'est ce que tout le monde utilise d'une manière naturelle quand il veut raconter une histoire. On se demande où l'on se place dans l'histoire. On est dans le consensus verbal entre l'autre et soi-même sur une connaissance, un espace,

ensuite on raconte une histoire, on peut puiser dans un réel immédiat, dans un réel passé connu de nous deux ou dans un réel potentiel, historique et l'imaginaire que je compose, je le tricote et ensuite je peux utiliser une matière qui vient des rêves pour créer des images, de la langue. À un moment, les trois univers se soudent ensemble. Tout d'un coup, je vois une image, c'est moi marchant dans la rue, en face du forum à Rouyn-Noranda et tout d'un coup je vois de la neige. Tout ce réel que je vois est faux, c'est un rêve que je refais dans ma tête, à partir de mes souvenirs. Je me fais des rêves, après-coup. Tout s'imbrique ensemble et forme un œil pivotant, qui pivote sur lui-même comme une espèce d'orbite qui va puiser dans les trois univers. On est dans le sphérique et ça bouge extrêmement vite. L'œil est un cristallin par lequel converge l'entièreté de mon expérience : le réel, le rêve, l'imaginaire et le cristallin qui est là fait converger ces trois expériences-là en un seul endroit qui se redépose par l'écriture, ou sur la scène, vers les arts visuels.

On sent dans mon écriture qu'il y a des passages entre des éléments rêvés, d'autres imaginés, d'autres de la réalité. Les rêves poursuivent des chemins d'images. Quand on est dans le rêve, on a une sensation qui se décline en mots et qui nous apporte une interrogation sur notre place sur terre, sur l'endroit où l'on est, où l'on vit et ça c'est aussi de la langue. La langue ce n'est pas que ce qu'on dit, c'est aussi l'attachement de l'entièreté de ce qu'on expérimente sur terre, c'est-à-dire matière, son, mots, corps et espace, et tout ça constitue la langue parce que la langue comme Heidegger le dit, est une langue pensive qui flotte au-dessus de la terre comme une espèce de stratosphère...on pourrait inventer un mot pour cela, la « languosphère », vers laquelle tous les êtres humains tendent leurs antennes et dans laquelle ils accrochent des éléments qui sont virtuellement dans l'air et tout d'un coup ça transite dans le corps puis dans la main pour l'écriture. La « languosphère » existe autour de la terre et on peut y accéder facilement et ça ne concerne pas seulement la phrase. La langue est le fluvial, le liquide de notre expérience. On est fait de 95% d'eau et si on est des êtres pleins d'eau, on est issus de la mère, de la mer, on n'est qu'une langue, une mouvance de langue.

Chez les Aztèques, chacun vit dans son rêve et dans l'acceptation de rencontres, on est absorbé dans le rêve de l'autre. Quand je meurs, c'est toute la langue, l'univers qui s'éteint ou va ailleurs. On est tous dans son rêve, dans sa bulle exploratoire. En somme, tout est lié dans une connectivité, notre temps réel, notre temps rêvé, et notre temps imaginaire forment une bulle dans laquelle on se retrouve, qui est notre territoire, qui est dans la capacité de rejoindre les autres, de partager les zones, mais sans être dans le monde de l'autre.

Au bout du compte, quand je fais le tour de cette expérience, encore aujourd'hui j'ai la volonté d'être un médiateur. Je veux recevoir des images, mais pas pour mon compte. Tous les corps qui m'habitent, quand je les travaille sur une scène d'écriture, ce ne sont pas mon moi. Comme les Carmélites, je divise mon corps, j'essaie d'être réceptif pour recevoir plusieurs corps : un vieux, une vieille, une chaise, un paysage. Ça peut transiter aussi dans mes rêves. Cette transition d'imagerie m'a fait comprendre la longueur du processus d'écriture des pièces. Je me laisse traverser et pour me laisse traverser, je dois être disponible, mais c'est compliqué d'être disponible.

J'ai lu des choses sur les processus chamaniques et je me disais que ça ressemblait aux étapes de mon processus d'écriture. En général, il y a trois étapes : la préparation, puis il y a l'espace du noir où tu t'oublies, tu deviens un néant où tout t'habite, tu deviens une chose, un réceptacle d'images et là peuvent t'habiter des personnages. De la même façon, Les Carmélites se laissent traverser par des humains et c'est comme si elles les prenaient, les cajolaient dans leur utérus-tête, elle les recueille dans leur espace. Elles lévitent, elles sont dans l'univers, elles voyagent, permutent, bougent, prennent en image ce qui est déjà un accompagnement en mots, en prières. Je pense que c'est la même chose en théâtre. Tout ce que je vis n'est que ça : être en état de pouvoir recueillir, dans une pièce, un utérus d'un monde dans lequel on se glisse, on pivote sphériquement, libre de faire des connexions, pour être confortable, pour générer des imaginaires plus forts, plus loin, dépasser le vil intérêt de vouloir manger l'autre mais passer au partageable, trouver les pistes.

Je ne suis pas chamane, mais je me comprends mieux quand je lis des écrits liés au chamanisme que quand je lis des écrits d'auteurs qui expliquent leur processus d'écriture. Par exemple, Larry Tremblay et Michel-Marc Bouchard, je les entends parler de leur système d'écriture, mais ça ne me dit absolument rien, pour Carole Fréchette, c'est la même chose. Je sais où ils sont quand je les lis, mais ils ont des stratégies de travail très différentes des miennes. Larry Tremblay est foisonnant dans son univers mental, ses ramifications indiennes, ses partitions du corps. Souvent chez les auteurs, je n'arrive pas à saisir comment le processus se passe. Moi ça m'intéresse de parler de la constitution de mes matériaux d'écriture pour échanger, pour transmettre à d'autres artistes. Je veux dire aux jeunes écrivains que l'écriture, ce n'est pas l'histoire, que l'histoire c'est un leurre, que c'est une architecture et des énergies.

1.2 *Entrevue à l'UQAM, 16 février 2011 : « Pratiques d'écriture du personnage »*

Daniel Danis : Les personnages sont des énergies ou des contrepoints à une chose. Quand j'écrivais *Celle-là*, les acteurs me demandaient comment je voyais les personnages. Ça m'a pris du temps de dire que le personnage féminin, la Mère, était autant féminine que masculine. Elle n'a pas de contour réel. Le positionnement corporel quand je l'écris, c'est toujours mon corps qui se transforme, après, ça s'appelle une Mère, un fils, *etc...* Mais quand je suis dans ce corps qui est en mouvance, c'est une vraie expérience. Par moments, je perds la notion du temps, de ma constitution, pour passer dans la moulinette de ces transformations physiques. Au début de ma quarantaine, je me suis mis à me voir en femme, me voir me transformer, mes hanches, mes épaules. Même le jour, j'avais encore ces ressentis de bougement de l'ossature. Chaque fois que je me couchais, j'avais des images, des personnages qui apparaissaient, qui entraient en moi, des chinois, des vieux, des anges. Je me laissais balloter. Je laissais mon corps se travailler. Dans *Cendres de cailloux*, je suis autant Shirley que Coco. Quand j'écris, je suis à plusieurs endroits dans le récit. De l'endroit où je vis les choses, je les écris.

E [un roman-dit] est constitué à peu près de 242 rêves. Le père à la fin qui va se faire couper la tête, c'est un rêve que j'ai eu, que j'ai écrit. J'étais au Moyen-âge, il y avait un jeune homme qui me disait que la tête du roi était tombée. Romane Langanière, c'est une actrice qui est venue me voir. Je cherchais le nom de cette fille qui est de l'autre côté de la porte que j'essaie d'ouvrir depuis des années, et que je ne suis jamais capable de voir. Or cette fille c'est la langue que tu ne peux jamais voir, qui n'a pas de visage.

Dans *Le Langue-à-langue des chiens de roche*, il y a des personnages qui étaient constitués en profondeur. Eva avait déjà existé, j'avais écrit un récit sur elle. Mes personnages ont souvent des passés, des bulles qui, après, constituent le matériau. C'est dans les archives. Ce sont des récits qui concernent les personnages, des fragments de pièces qui les concernent. Je fonctionne par accumulation de couches.

Aussi, dans *e [un roman-dit]* il me fallait une porteuse de parole. Je savais que c'était la fille que je devais découvrir, déduire. La nécessité d'une didascalienne était là et quand je l'ai nommée Didascalienne, tout était clair. Le mot « Didascalienne » m'est venu avec les acteurs en travaillant *Le Langue-à-langue des chiens de roche* et en disant à une actrice qu'elle serait la didascalienne. Et le mot, je l'ai ramené et je l'ai collé là.

Hier en rentrant en voiture, j'ai vu mentalement un homme qui me disait qu'il était « l'encadreur du temps » et qu'il « tricotait avec une maille en l'endroit et une maille à l'en-gauche ». Je me dis que ce motif est bon, parce qu'il ouvre des possibles. Pour mon texte *Jésuphe*, je cherche encore la forme. Et je me dis que ce serait bien d'alterner des phrases comme quand tu tricotes et à la fin d'un paragraphe, on comprendrait. On ferait une pièce avec des phrases qui paraîtraient détachées et on aurait à tricoter le texte, rien ne serait donné, il n'y aurait pas de personnages, mais seulement des gens qui viendraient restituer des paroles. Il y aurait huit personnes qui viendraient parler, dire des phrases.

Dans ma tête, je tricote en me donnant un passé des personnages : « lui, il a été malade, elle, elle a perdu son père, elle a été arrêtée, elle, elle revient sur sa terre ». Je sais où est le puzzle et j'écris en sachant ça et d'un coup il y a juste des voix qui parlent en décalé, dans un chassé-croisé de phrases. L'objectif, c'est de ne pas jouer la situation.

Les personnages, ce n'est pas intéressant en soi. Un personnage doit pouvoir avoir l'enveloppe dans laquelle tu peux faire glisser une expérience visuelle qui passe par moi. Des choses doivent être dites du point de vue horizontal et vertical. Je me demande par quoi le personnage est habité, de quelle matière il est fait, quelles énergies le traversent. S'il est noir, c'est un sombre, comme Coco par exemple. Derrière Coco, c'est le grand trou noir de l'univers, c'est le Christ la tête à l'envers. Les gens en général voient sa courbe horizontale. Moi ça ne peut pas me suffire. Il me faut des strates. Dans la prise de parole d'un corps-actant qui est le personnage, il doit y avoir plusieurs niveaux. Un personnage est une planète, mais vit avec d'autres planètes.

Dans tous mes textes, je travaille sur plusieurs strates. Dans mon architecture en amont, je constitue beaucoup de couches. Au moment de l'écriture, l'intuition mène le bal. Dans *Le Chant du dire-dire*, Fred-Gilles est celui qui restitue toutes les paroles des autres, c'est l'acteur et le plus féminin des trois et en fait c'est celui qui coud. Rock c'est la tête, William c'est le corps, et Fred-Gilles c'est les mains, l'agilité. C'est un liant qui permet de connecter tous les personnages, c'est le comédien. C'est celui qui restitue toutes les voix. La tâche de William c'est d'être le bourreau, le bourru, le taureau, c'est un corps sans tête. Rock, c'est la tête.

Le travail consiste à déplier et à reconstituer une densité. Tu deviens détective de tes propres images. Un personnage ne peut pas exister s'il n'est pas ramifié au sol. Pour moi un personnage, ça ne veut rien dire. Quand il se déplace, c'est tout le décor, tout le plan qui se déplace. Et moi je suis au centre de ça. Tout le paysage tient au personnage.

Psychiquement, je me suis dit que j'avais fait une traversée dans mon écriture : *Celle-là, Le Chant du dire-dire et e [un roman-dit]*. À la fin de ce cycle, je me dis que « maintenant, j'appartiens au monde ». Je me suis constitué comme auteur dans ma matière pour aboutir au monde du réel. Je suis prêt à être dans la prégnance du réel. J'en fais l'expérience dans *La Trilogie des flous* avec les gestes que j'ai posés sur scène. Les strates composent les personnages et ma propre démarche qui était pensée dans l'idée de sortir de ma chambre d'écrivain. Il fallait que je fasse un autre type d'expérience pour ne pas me pétrifier. Il faut se penser comme artiste. Il faut défaire les modèles, en construire d'autres.

2. Entretien avec François Godin, 10 octobre 2012, Montréal, « Processus d'écriture de *Louisiane Nord* »

Pauline Bouchet : Comment est née la pièce *Louisiane Nord* et en particulier sa langue ?

François Godin : J'avais déjà dès le début deux personnages, les deux sœurs. Ensuite il y a eu l'homme qui tenait le petit motel, qui était un petit hôtel miteux, qui n'était pas dans mon imaginaire l'hôtel de *Louisiane Nord*, mais plutôt un motel de bord de route comme on voit beaucoup au Québec. Le personnage s'appelait Jean-Pierre et il a cessé d'exister. Ces sœurs sont entrées en rapport avec ce personnage-là. Le personnage de Fraser, quant à lui, est surtout apparu dans sa relation avec Jimmy et est devenu une référence paternelle pour Jimmy. S'est alors constitué le noyau des deux adolescents.

J'avais le projet d'écrire une pièce en québécois, sans aucune prétention d'écriture autre que de rendre un niveau de langue très quotidien. Je n'avais jamais écrit une pièce qui se passe à Montréal. Je ne sais pas à quoi ça correspondait chez moi. J'ai découvert ensuite que je voyais cette langue comme une forme de musique qui évoquait davantage une dramaturgie qu'on voyait sur les scènes à Montréal.

Mais en écrivant *Motel Shell*, la première version de *Louisiane Nord*, j'ai l'impression que ce n'était pas ma pente naturelle, que je m'ennuyais un peu dans l'imaginaire. À force de faire des essais, dans la manière dont ça se développait, je n'étais jamais vraiment intéressé. C'est mon rapport au langage des personnages qui faisait que je m'ennuyais. C'était trop familier, pas assez surprenant, trop ordinaire, comme si ça limitait beaucoup les possibilités pour moi d'expliquer quelque chose. J'avais découvert que je pouvais écrire assez facilement une scène après une autre. Les personnages prenaient vie en moi, mais le cumul des scènes faisait une pièce qui ne m'intéressait pas. J'ai mis ça de côté, j'ai fait lire à deux trois personnes. C'était un cul-de-sac. Par contre, ça a été la naissance des personnages et d'un univers. Les personnages, les adolescents, Fraser, vivaient en moi. Je ne pouvais plus m'en défaire. J'ai attendu deux ans avant de m'y remettre. J'ai fait quelques tentatives entre temps. Mais le texte n'a pu naître que quand j'ai commencé à écrire cette syntaxe un peu bizarre.

Je pense que le théâtre psychologique où les silences sont aussi importants que le texte, ça ne m'intéresse pas, que je n'y arrive pas. J'ai besoin que le texte tienne un peu comme une musique qui ne s'arrête jamais et que dans cette musique, on perçoive les personnages. J'ai été fasciné par l'écriture de Koltès et dans ses entretiens, Koltès dit à un

metteur en scène que « les acteurs doivent dire le texte comme une envie de pisser », que le texte ne doit pas s'arrêter. Ils doivent le dire vite comme s'ils avaient envie de pisser. C'est caricatural, mais par exemple dans *Louisiane Nord*, si on s'arrête dans le courant d'une phrase, on ne sait plus ce que les personnages se disent. On ne peut pas faire de temps psychologique. Sinon, on décroche totalement. Il faut toujours être en quête du sens qui va naître du reflux.

On m'a dit qu'il y a un style de langue qui fait que les personnages parlent tous de la même façon. Moi je pense qu'ils ont des personnalités très distinctes, à aller chercher dans l'intention. Ils existent tous à l'intérieur d'une langue qui est celle de la pièce. À ce propos, je suis d'ailleurs en train de revenir en ce moment à un texte qui avait été bien reçu en lecture mais qui n'avait jamais été monté, *Le sourire muet de Léa Papin*. Je retravaille la pièce, je questionne énormément la langue. Ça parle de femmes montréalaises, mais il y a aussi du théâtre dans le théâtre. Ça devient maintenant très québécois, et je suis en train de trouver la langue de ce texte, en baissant petit à petit le niveau de langue.

Pour moi, c'est vrai que tous les personnages ont la même langue, celle de *Louisiane Nord*. Ça a vraiment été un déclic que cette langue soit insituable sur la carte, que son accent soit insituable. Ça m'a libéré dans l'écriture. Mais quand Liliane dit une réplique, je l'entends et la même réplique dite par Madeleine, c'est impossible.

Quand la pièce a été lue lors du festival de la Mousson d'été, la langue ressortait suffisamment. On sentait que c'était un petit orchestre de chambre qui jouait. À Montréal, ça ressortait moins parce que le metteur en scène Claude Poissant s'intéressait beaucoup au thème de la mélancolie, donc il avait donné cette teinte un peu à tous les personnages, ça donnait quelque chose d'un peu zen, d'un peu dangereux parfois. Par exemple, chez les sœurs pour moi il y avait des grands moments de violence et les actrices m'avaient dit que Claude Poissant ne voulait pas aller là-dedans. Mais de voir la production de Claude Poissant, ça m'a permis d'entendre le texte, et puis de voir quelles mises en scène étaient possibles aussi. J'ai bien réagi à certaines choses, mal réagi à d'autres.

P.B : À propos des personnages, je vais te poser la question qu'on pose à tous les auteurs québécois. Je trouve que dans tes textes, il y a beaucoup de choses sur l'homme américain, sur le mythe de l'homme américain. Je me demandais si c'est une thématique qui t'intéresse : l'homme d'Amérique du Nord, l'homme face à son territoire. Dans *Je suis un would be pays*, cette question de ce que c'est qu'être québécois est importante aussi...

F.G : Oui, le rapport de l'homme à son territoire et l'exploration d'un malaise fondamental du fait d'être québécois en Amérique du Nord, c'est présent dans mes textes.

C'est une richesse mais c'est aussi un malaise. Pourquoi et de quelle manière ça ressurgit dans mon écriture ? Je ne l'explique pas.

Dans *Louisiane Nord*, il y a deux choses : le rêve américain et l'absence de mémoire. Pour moi, c'est une société qui vit dans le présent. Et s'il y a la possibilité de construire quelque chose, il faut que ça se fasse vite, vite, vite. Il n'y a pas l'idée d'une société qui aurait une histoire. Les choses du passé sont passées. On les rejette. On rejette l'idée (comme Jimmy d'ailleurs) que construire sa vie, c'est construire une vie, un rapport au territoire que ça, ça prend du temps, que ça repose sur du vécu.

J'ai lu un ouvrage de Marguerite Yourcenar dans lequel elle parcourt le Canada en train et dans lequel elle dit à peu près ça : « Ce n'est jamais très beau, parce qu'on dirait que ça n'a jamais été aimé ». Et c'est vrai qu'on a un rapport utilitaire à l'espace, on n'a pas un rapport aimant avec le territoire. Le malaise fondamental viendrait de ça. Montréal est très sympathique mais très brouillon, chafouin, comme une pièce en travaux. J'attends qu'on sorte un livre sur la psychanalyse de Montréal et du Québec, car il y a vraiment quelque chose d'étonnant dans cette idée de ne pas aimer le territoire. On vit dans un perpétuel recommencement. C'est une spirale de destruction, parce que la ville n'a jamais été aussi démentiellement éventrée. Il y a un extraordinaire laisser-faire.

P.B : D'ailleurs, tes personnages n'arrivent pas à construire quelque chose dans *Louisiane Nord*, il y a aussi cet éternel présent dont tu parles.

F.G : Pour moi, en effet, les personnages sont suspendus dans le temps, cette parenthèse de l'été indien. Puis quand l'hiver revient, la mer vient abîmer la falaise et le territoire perd de la longueur. Le temps comme destructeur. Dans *Je suis d'un would be pays*, on a aussi une suspension, mais dans l'espace avec le train qui est un non-lieu. Le train est un espace clos comme l'été indien.

Moi : Je me demandais, et tu en parles dans certains entretiens, à quel point le fait d'être acteur joue dans ton écriture ? Parfois tu sembles dire que ça influence ta manière d'écrire et d'autres fois, tu nuances cette idée.

F.G : Je sais que ça joue. Mais c'est complexe. Jamais on ne me fera dire qu'être acteur permet d'être un meilleur auteur. Je me rappelle que quand j'ai réfléchi à ça lors d'un colloque à l'UQÀM, je m'étais dit qu'un auteur de théâtre fondamentalement entend les choses dans sa tête d'une manière particulière et que c'est plus fort que lui. Ce sont des auteurs qui proposent une langue pour l'acteur.

Quand je joue du Michel Tremblay, je ne me pose aucune question, c'est comme une évidence. J'entends cette langue. Je comprends instinctivement la raison d'être de chaque

point, chaque virgule. Si on changeait la ponctuation, ça ne fonctionnerait plus, je trouve cela extraordinaire. Il y a tellement de bons auteurs. Étienne Lepage est fantastique au niveau de la rythmique de la langue. La langue, c'est primordial. Quelque chose de stylistique traverse le personnage.

P.B : Est-ce que tu penses aux acteurs potentiels qui pourraient jouer tes personnages quand tu les écris ?

F.G : Oui j'y pense, mais je m'en méfie. J'ai peur que ça m'amène sur de fausses pistes. Je n'y pense pas forcément pendant que j'écris. Je pense très facilement à des corps, mais je ne vois pas des visages. Je vois le corps, j'entends la voix. Madeleine, Lyne, je les voyais. Je voyais des corps. Je ne voyais pas leurs visages. Si tu m'avais demandé quels cheveux, quelles robes elles avaient *etc...* j'aurais pu sans hésiter les décrire. Par exemple, j'ai toujours imaginé Madeleine plus grande que Lyne. J'ai toujours imaginé leurs cheveux sombres.

P.B : Souvent, j'ai vu que tu travailles à l'aide de monologues pour construire le personnage. Est-ce que c'est une manière pour toi d'entrer dans les personnages, de leur donner une place ?

F.G : Exactement. Dans la génétique du texte, c'est tout à fait juste. Quand je commence à converser avec le personnage, c'est une manière de le connaître. À un moment donné, je laisse venir les choses comme des monologues. Je veux voir tout ce que le personnage dit pour entrer en rapport avec lui, voir ce qu'il va m'apporter, je suis à l'écoute, je suis son psy.

P.B : Et est-ce que tu passes par le narratif, par des récits aussi dans le travail d'écriture ?

F.G : C'est tout ce que j'essayais de faire avant et à quoi j'ai renoncé à cause de *Louisiane Nord*. Quand j'ai commencé à écrire cette pièce, *Motel Shell*, j'ai fait tout ce qu'il fallait faire pour y arriver. J'ai fait une structure dramatique, je notais ce que je savais sur les personnages. J'essayais d'écrire une note d'intention. Je savais ce qui m'intéressait, pourquoi. Je m'écrivais le déroulement, le synopsis, ensuite, je faisais des blocs en notant les moments-clefs. J'ai tout essayé de ce qu'il faut faire selon les méthodes de dramaturgie pour en venir à bout et rien n'est venu. Je ne m'intéressais jamais à ce que je faisais, je n'étais jamais satisfait ni intéressé. Je me disais « ça c'est une bonne scène, ça aussi », mais je m'ennuyais. C'est comme un peintre qui commence un tableau quinze fois et qui se dit « si je le voyais dans une galerie, je me dirais qu'il a sa place dans une galerie, mais que je ne l'achèterais pas ».

Donc après j'ai renoncé complètement à essayer de déterminer la structure de mon texte en prélude à l'écriture. J'ai commencé à faire ce dont tu parlais tout à l'heure, les passages où je laisse courir. À partir de *Louisiane Nord*, j'ai assumé que je ne comprenais rien et que je me lançais dans quelque chose qui n'était pas parfait et que j'allais écrire sans me poser de questions avec un petit corpus de personnages déterminé. J'ai décidé que cet univers serait clos et que ces personnages-là feraient la pièce.

Et le mot m'est venu : la matrice. La première version serait la matrice de la pièce : l'univers et les personnages sont là. *Motel Shell* a été la matrice de *Louisiane Nord*. Il y a eu un déclic au niveau de la langue qui a permis un texte complètement différent du premier. Par la suite, quand j'ai commencé à écrire d'autres matrices, j'ai découvert rapidement ce qui allait être la langue de la pièce finale, la signature stylistique du texte et ça devenait suffisamment fort pour que quand je reprenais après quelques temps ma pile de feuilles, je voyais cette langue qui serait celle de la pièce. Ensuite j'ai toujours fonctionné comme ça.

P.B : D'ailleurs maintenant tu écris des textes un peu différents, plus courts, non ?

F.G : Oui, c'est ce que j'appelle des « récit-théâtre » d'une durée moyenne d'une heure qui sont centrés sur un personnage. Donc, d'une certaine manière, cette découverte de l'écriture d'un personnage à travers une forme de soliloque, je l'ai approfondie. C'est un corpus de textes, six sont terminés, j'en fait d'autres. Ce qui les unit, c'est une phrase inaugurale : « j'allais justement ne pas vous dire que ». Ensuite la conclusion est bien sûr différente dans chaque texte. C'est un élan de la parole où tout à coup quelqu'un va plus loin qu'il n'aurait jamais pensé aller. Mais il n'y a pas la barrière de la pudeur. On va plus loin que ce qui se dit dans la vie sociale.

Par exemple, le premier texte c'est une mère qui décide de partir de chez elle pendant tout un week-end sans prévenir personne parce qu'elle n'en peut plus. Elle rencontre une amie et lâche le morceau et elle dit « j'ai le cancer de la mère ». C'est quelque chose qui a grossi en elle pendant des années. La manière dont j'ai construit mon texte est la suivante : elle raconte ce week-end, mais le week-end a eu lieu il y a longtemps et on découvre les conséquences aussi. C'est un moment où elle a pu dire ce qu'elle n'avait jamais pu dire et qui se découvre à elle-même. Au moment où elle raconte ça, avec la distance, la gêne par rapport à ça n'existe plus. C'est au passé, mais c'est plus compliqué que ça, il y a plusieurs temporalités. Ce n'est absolument pas désinvesti. Les précautions n'existent plus et le personnage est emporté par sa langue et ne peut plus s'arrêter de dire. C'est un personnage, c'est frontal, mais avec des moments où des personnages sont évoqués et la discussion prend le relais. Je vois ça comme une galerie, un panorama, mon regard sur la société, un peu comme si je pouvais laisser parler

chaque personne autour de moi dans un wagon de métro, et que je pouvais réussir à apprendre ce qui l'habite, mon wagon de Montréal.

Ce qui fait d'ailleurs que la langue qui vient est très montréalaise. Ça parle de montréalais, mais en même temps, ce sont des thématiques universelles. Il y a beaucoup de quotidienneté.

3. Entretien avec Étienne Lepage, 18 avril 2012, Montréal, « Écrire avec les autres »

Pauline Bouchet : Comment s'est passé le rapport à Sylvain Bélanger pour *L'Enclos de l'éléphant* alors que la scénographie préexistait au texte ? Le texte en a-t-il souffert ?

Étienne Lepage : Mon texte n'a pas souffert. On a travaillé ensemble à imaginer la scénographie, une scénographie circulaire. Mais c'était juste un point de départ flou. Je le prenais comme je prends toujours les contraintes, c'est-à-dire comme un incitatif que je considère du point de vue que je souhaite et qui laissera des traces ou pas. J'ai rencontré régulièrement Sylvain Bélanger, mais jamais il ne me disait exactement où il en était. Je ne savais rien. Pour moi, la scénographie allait être repensée. À un moment, j'écrivais ma pièce et je me disais : « Ce ne sera plus le cercle, ça n'a vraiment pas de sens, ce n'est pas grave. » À mon avis, c'est la production qui a souffert du fait que Sylvain ait gardé en tête le point de départ. C'est comme si, à mesure qu'il développait son idée de scénographie et que je développais le texte, il faisait un grand exercice d'abstraction intellectuelle pour garder des liens entre les deux.

P.B : Et toi, tu as continué à écrire plutôt en pensant à des acteurs qu'à une scénographie ?

É.L : J'ai pensé en effet que j'allais avoir Paul Ahmarani, mais j'ai continué à écrire avec les éléments que j'avais posés au départ, à savoir présenter un personnage qui ne parle pas et un personnage qui parle sans cesse. Je me suis battu à un moment donné avec ce schéma. Je me suis dit : « Si je sais ce qu'il veut, je le trahis en deux secondes. Ça ne marche pas, il ne faut pas que je le sache. Alors que si je ne le sais pas, il fait une chose, puis une autre, il se contredit et à un moment donné, même moi je ne sais plus ce qu'il veut. ». J'étais alors pris, à force de ne pas vouloir donner la réponse de mon personnage, avec beaucoup d'actions, de paroles qu'il fallait rendre vraisemblables, cohérentes. C'est ce qui a été difficile pour moi. Je n'arrivais pas nécessairement à m'appuyer sur le personnage silencieux, car il restait silencieux. C'était riche et c'est ce qui fait la richesse du texte encore maintenant.

Au départ, je ne savais pas par où partir. J'avais plus l'idée de cette voix, cette manière d'expliquer les choses, de tourner autour des choses: cette personne qui est comme entraînée dans ce qu'elle dit, ouvre des potentiels petit à petit et les suit à vue, avec une manière de débouler dans sa propre parole. C'est ce que ça a donné dans l'écriture. Je suis finalement revenu à cette idée de départ que je n'avais pas bien saisie. J'ai écrit finalement sur quelqu'un

qui se laisse entraîner par le silence de l'autre. À un moment donné, il se rend à un endroit inattendu alors qu'il avait juste envie d'être quelqu'un, parce qu'il n'en pouvait plus du contact marchand.

J'ai toujours eu l'idée qu'il y avait un auditeur, même s'il n'était pas là. Moi j'écris toujours comme ça, avec un auditeur qui est là ou qu'on ne voit pas, un interlocuteur qui peut être fictif. Dans *Rouge Gueule*, il y avait cette présence de l'autre pour recevoir les monologues. Dans la mise en scène de Claude Poissant, il y avait parfois quelqu'un présent en scène ou simplement une partie de corps, une main *etc...*

L'idée c'est que mon personnage kidnappe quelqu'un par la parole, mais en réalité il se kidnappe lui-même. Il ne parle pas pour dire, mais il dit pour parler. Son plaisir est celui de voir les mots sortir de la bouche, de s'exprimer.

Ça met toujours le public dans une position d'écoute. Une position de voyeur. Alors le public se demande sans cesse ce qu'il doit penser de cette parole reçue. Dans le voyeurisme, il y a toujours quelque chose d'excitant, et en même temps, il y a un malaise moral. On se dit : « Est-ce que je corrobore ça ? J'ai ri, est-ce qu'il fallait ? ». Le public se demande : « Que devons-nous penser de ce personnage ? », contrairement à d'autres pièces où l'histoire et les autres personnages se jugent entre eux et où le spectateur est alors libéré de cette question morale. On sait qui est gentil, qui est méchant. Ici, c'est différent. Dans mes dispositifs, le spectateur est placé dans une position ambiguë où il est coincé avec un propos et la pièce ne se charge pas de juger le personnage.

Ça me fait penser à une question d'un journal de New York qui voulait parler d'écriture du Québec et la personne me demandait comment définir le théâtre québécois. Or, le théâtre québécois est multiple et ça serait toujours une erreur de faire une généralité. Mais s'il y en a une, s'il y a des textes qui se ressemblent, même si ça ne représente que 15% des textes, pour moi, ce serait l'idée que c'est du théâtre de confessionnal.

Dans le confessionnal, il y a au moins deux choses pour moi. D'un côté, il y a le dispositif de prise de parole, c'est-à-dire le fait de nommer des choses, d'être écouté. L'autre côté, c'est l'idée de produire la vérité de soi-même. Et s'il y a une majorité de textes qui se ressemblent à Montréal, c'est sur ce point-là. On y voit des personnages sincères qui essaient de produire la vérité d'eux-mêmes, de dire qui ils sont, qui a raison. C'est alors au niveau du fond qu'on retrouve le confessionnal. Ces gens essaient d'être les plus justes, ils ont peur d'avoir tort, ils ont l'angoisse du mensonge et portent la culpabilité. La culpabilité est partout dans le théâtre québécois, même dans le théâtre jeune de David Paquet, de Pier-Luc Lasalle

ou encore de Catherine Léger, de Marc-Antoine Cyr. On essaie de produire la vérité de l'humain.

Pour ma part, comme auteur, je suis un peu adolescent, je l'assume, j'essaie souvent de faire l'inverse des autres. Je me rends compte que dans *Rouge Gueule*, par exemple, j'ai repris la forme du confessionnal, mais j'ai abandonné l'autre côté qui est que tous les personnages auraient un bon fond moral et essaieraient de produire une vérité. C'est complètement l'inverse dans *Rouge Gueule* : les personnages disent des choses, mais on ne sait jamais s'ils pensent ces choses, c'est toujours « malaisant ». Ils ne font aucun effort de vérité.

Mais en fait, ça ressemble à ce que les confessionnaires devaient finir par être, c'est-à-dire artificiels, dépendants d'un enjeu extérieur, politique et où les gens devaient s'inventer des péchés comme me l'ont dit les membres de ma famille qui ont été en institution catholique. Si je faisais donc une généralité sur le théâtre québécois, ce serait autour à la fois de la forme du confessionnal, et d'un fond de culpabilité à la recherche morale d'honnêteté.

C'est ce qui n'est pas du tout présent dans *Rouge Gueule* ni dans *L'Enclos de l'éléphant*. Il y a toujours des individus qui se produisent devant quelqu'un, mais la vérité est toujours voilée et le spectateur est pris avec ces paroles qui peuvent être ou pas le vrai. Alors que dans le théâtre québécois que je vois c'est la production de vérité, de sincérité qui prime ou l'extrême inverse qui est la caricature du « jemenfoutisme ». Mon théâtre n'est pas un théâtre qui vit, mais un théâtre qui parle. Ce n'est pas un théâtre d'action, mais c'est un théâtre de pulsion.

P.B : Est-ce que tu écris différemment quand tu écris en collaboration avec un metteur en scène ?

É.L : J'écris de la même façon parce que de toutes les façons, j'ai toujours du *feedback*. Je peux le faire lire par des conseillers dramaturgiques du CEAD. Quand tu travailles tout seul, tu passes des heures sur une niaiserie...

Il n'y a pas de gêne. Quand j'écrivais *Histoire pour faire des cauchemars*, mon *coach* Louis-Dominique Lavigne m'a dit de réécrire en ayant lu tout un recueil de Jacques Prévert et en écrivant comme lui. C'est une idée oulipienne qui n'a rien à voir avec ma façon d'écrire. Mais si tu es capable d'être ouvert sur ce genre d'idées, c'est super. Pour moi, c'est un de mes textes qui ressemble le moins aux autres... Il s'agit d'une poésie propre et cruelle à la fois, dans un genre impossible. Ce genre d'idées, c'est difficile d'y croire parce que ça paraît mécanique. Sauf que souvent, quand tu fais l'archéologie de ton travail sur une pièce, tu retrouves des étapes comme celle-là, des étapes de contraintes. Il faut juste que tu les voies.

Mais tu ne peux pas juste te mettre des contraintes, il faut du *feeling*, il faut habiter ces contraintes. On n'est pas juste des ordinateurs. Il ne faut pas refuser une suggestion pour refuser, ou par peur de se perdre. Chacun est fabriqué d'un bagage qui n'est fait que d'idées qu'on a laissé entrer, sinon on vivrait dans une grotte... J'ai laissé rentrer Koltès, Mouawad, Led Zeppelin...*etc...* Et même si je te dis ma prochaine idée, que tu la voles et que tu la fais à ma place, le résultat ne sera jamais le même. Il faut désacraliser l'écriture.

En ce moment, je crée un show avec Frédérick Gravel, un chorégraphe. On développe un show texte et mouvement, mais on se donne du temps. Ça fait déjà un an et demi et la première sera dans un an. Moi j'écris des textes. Mais on travaille toujours en atelier avec quatre performeurs. Ce sont des acteurs qui ont des expériences de danseurs, qui ont travaillé avec Dave Saint-Pierre, avec Frédérick Gravel...et il y a une danseuse qui a quelques expériences d'actrice aussi. On essaie des choses, on se parle. Gravel ne travaille qu'en laboratoire. Moi je ne connais pas sa manière de travailler, lui ne connaît pas la mienne. Et l'on se rend compte qu'on a de la chance d'avoir du temps. Lui est assez connu dans son milieu, on a reçu assez d'argent pour avoir le temps. On peut se payer un laboratoire. On travaille sur des textes, du mouvement.

J'écris chez moi, j'arrive avec des textes. Parfois j'écris après une expérience de plateau. Quand on a commencé, j'avais beaucoup de textes, un corpus pour essayer. Le fait de travailler sur certains textes me fait les approfondir sur certains points. Puis certains textes se sont transformés entre les mains des comédiens, entre autres, Daniel Parent, qui est un comédien qui a fait beaucoup de danse. Il a une musique qui est très excentrique. Il veut toujours faire quelque chose de nouveau. Il est très particulier. En même temps, il est un peu incontrôlable. À un moment donné, il a pris le texte, il a coupé dedans, il a essayé des choses vraiment singulières et il a tout bousculé et maintenant c'est organique, ça marche, avec le mouvement.

Ce que ça me fait apprendre c'est qu'on doit faire avec les autres. En écriture, tu écris des choses et c'est toi qui vas le faire, le texte ne bouge pas. Mais là c'est un travail qui dépend de singularités vraiment fortes. On ne peut pas travailler avec d'autres personnes que celles avec lesquelles on travaille. Tout se crée avec les gens. J'ai du mal à juger. J'arrive avec plein d'idées, mais je ne peux pas juger sur le moment, il faut que j'aille me coucher et que j'en reparle le lendemain. Frédérick Gravel, c'est l'inverse. Il arrive avec rien. Il voit quelque chose et il est capable de juger, de trier. Il travaille beaucoup dans la forme, dans une énergie des autres. C'est ce que j'apprends beaucoup.

4. Entretien avec Larry Tremblay, 5 mai 2011, « Alternatives au personnage psychologique »

Pauline Bouchet : Comment tu procèdes dans l'écriture ? Quels sont les déclencheurs de l'écriture ? S'agit-il d'événements extérieurs ou d'un souvenir par exemple ? Par exemple pour *Cantate de guerre* qui est un texte original dans ta production, t'es-tu inspiré de l'actualité ?

Larry Tremblay : Je peux répondre sur cet exemple précis.

P.B : En plus, cette pièce propose un souci du monde différent de tes autres pièces.

L.T : La filiation de *Cantate de guerre* pourrait être avec *La Hache*. Pour écrire cette pièce, j'ai beaucoup réfléchi sur l'impact des mots sur les gens, et ce, en rapport avec la notion de génocide. J'ai compris qu'un génocide n'est jamais spontané, mais est précédé, propagé par un discours. Les mots précèdent l'action. Donc j'ai travaillé là-dessus dans *La Hache* en posant les limites de l'impact du langage. Car ce sont les mots qui sont porteurs de guerre, de haine, de propagande raciale.

J'ai poussé à la limite cette thématique dans *La Hache* parce que j'ai pris comme personnage un professeur de littérature qui aime les mots, et qui est lui-même confronté à un jeune garçon qui est un pseudo-*skinhead*. Je ne l'ai pas étiqueté. Même si en faisant la mise en scène, je lui ai quand même donné l'aspect d'un *skinhead*. Je voulais questionner la notion de pureté. Souvent les génocides sont liés à la notion de pureté : pureté du sang, du sol, de la race. Mon professeur a eu comme fantasme lui aussi la pureté de la poésie. Il est confronté à la pureté dans un autre champ, le champ politique.

Quelques années plus tard, j'étais en vacances. Souvent mes débuts de pièce m'arrivent en voyage, en déplacement, en période de rupture. Ça fait partie de mes stratégies d'écrivain. J'étais donc en vacances, au Mexique, sur le bord de la plage. J'avais entrepris d'écrire un long poème sur les mots de la haine. En fait, c'était sans doute relié à mon travail sur *La Hache* et l'impact des mots haineux. Je ne voulais pas écrire du théâtre. Au même moment, j'ai lu *Tchéchénie, déshonneur russe* d'Anna Politkovskaïa et un deuxième livre d'elle sur Poutine. Je lisais ça sur la plage en même temps que j'écrivais. J'aime écrire de la poésie sans angoisse d'œuvre à long terme.

Ces livres m'ont bouleversé. Ça a donné dans ces mots une ampleur que je n'avais pas soupçonnée. Le poème est devenu plus imposant et a généré plus d'images et de force de sorte que je me suis retrouvé avec un texte beaucoup plus long et qui portait en lui une

dramaticité. Je ne sais plus pourquoi, je l'ai fait lire à Martine Beaulne qui est metteuse en scène. Martine l'a vu comme du théâtre et à partir de là, on en a fait un atelier. J'ai utilisé cette matière poétique qui était très lyrique pour moi, et chorale aussi, pour en faire un texte dramatique au sens où il y a vraiment une situation dramatique.

P.B : Tu es parti d'une matière sonore pour arriver à la situation dramatique. Je me demandais d'ailleurs si ce n'est pas toujours comme ça que tu travailles. Tu pars du dialogue avant d'avoir une situation et des entités qui vont porter ce dialogue.

L.T : Je ne pars jamais d'une situation. Ma situation naît des mots et souvent je n'ai pas de personnages. J'ai des paroles. Comme hier, j'ai simplement écrit : « Les 24 enfants d'Oussama ». Je me suis dit ça peut être une pièce, *who knows*. Ce qui m'a étonné c'est la sonorité d'Oussama et d'Obama. Je m'accroche donc à des choses et ensuite je les travaille. C'est vrai que c'est étonnant cette similarité sonore. C'est une sorte de polarisation et de ressemblance dans la matière phonique. Quand je suis en « éponge », ma première étape d'écriture, je ne juge pas. Je reçois. Comme hier, je me suis mis en position d' « éponge » en écoutant le téléjournal. Des choses se déposent en moi. J'ai créé une espèce de colle en moi, ça ne se perdra pas et ça ressurgira peut-être grâce à d'autres choses que j'aurais accumulées, après l'incubation. C'est ma ligne directrice.

P.B : Tu commences toujours par écrire des dialogues, des mots, et les entités viennent les porter par la suite. Y a-t-il un lien entre le fait de mettre en scène des êtres parlés et de commencer par écrire ces paroles ?

L.T : J'imagine. Je trouve ça intéressant de l'expliquer comme ça. J'ai beaucoup de débuts de pièces et j'en ai une où je n'ai que des gens qui parlent en slogans publicitaires. Pour moi, la publicité est un phénomène omniprésent qui m'ennuie énormément. On en est prisonniers. Donc dans cette pièce, il y avait un personnage Coca-Cola *etc...* ce ne sont pas des personnages psychologiques du tout, mais ce sont des gens obnubilés par tel ou tel produit. J'ai arrêté parce que je ne sais pas trop quoi en faire pour l'instant.

Il y a ça aussi dans *Le Ventriloque* quand le Docteur Limestone dit : « c'est dans le prospectus, alors pose pas de question ». C'est vraiment le pouvoir du slogan ici, de la propagande. Il y a une manipulation à travers les discours. À chaque élection, on a des raccourcis langagiers. On essaie en une phrase de représenter une situation plus complexe.

P.B : Ce que tu écris, c'est donc davantage un théâtre de voix à incorporer par les acteurs qu'un théâtre d'images ?

L.T : Je dirais que la voix c'est le corps, c'est un théâtre de corps qui passe par le texte, qui est une future voix. Moi, quand j'écris, la voix est déjà en moi. Je la solidifie, je la

sédimente par le fait de l'écrire. La voix pour moi est très charnelle, très corporelle. Cela rentre dans mon approche d'anatomie ludique. Ma voix peut être plus sexuelle, cérébrale, pulmonaire, ventrale. La voix c'est un mot global. Cette voix se teinte d'éléments corporels. Ce qui fait qu'il y a du rythme, c'est une voix organique. C'est pourquoi je continue à écrire de la poésie parce que pour moi, la poésie c'est vraiment faire sonner le mot. Les acteurs me disent très souvent qu'une fois que mes textes ont été mis en bouche, tout fonctionne. Mais il faut qu'ils travaillent. C'est un long travail, mais après ils voient la musique cachée derrière les mots. Quand on approche mes textes de façon psychologique, ça ne marche pas, parce qu'on alourdit les mots. La psychologie a son rythme à elle, qui n'est pas le rythme de mes phrases. Ce sont deux rythmes différents. On ne doit pas engluier mes textes avec de la psychologie.

On est loin du personnage substantialisé, psychologique, confortable, qui renverrait un miroir présentable et pas trop troublé au spectateur, qui fait qu'il s'identifie et laisse échapper une larme. La télé fait ça, le cinéma fait ça, le théâtre doit faire autre chose. C'est un art qui peut générer vraiment de l'ennui, quand c'est mal fait, quand ça ressemble à la télévision.

En même temps, dans mon théâtre, il ne s'agit pas d'une totale dépersonnalisation comme on la voit en Europe. Ce n'est pas non plus un ludisme globalisant comme chez Novarina, où là on a un moteur verbal qui tourne sur lui-même. Il y a une base qui fait que l'humain est toujours là. Mais je m'amuse à montrer au spectateur que cet humain est toujours une construction, que ça bouge, que ça change et sans doute que c'est relié à mes lectures philosophiques avec les textes de Sartre entre autres. On voit dans *La transcendance de l'ego* que l'ego est un objet. Entre l'ego et la conscience, il y a toujours toutes sortes de choses comme la mauvaise foi, le fait de se mentir à soi-même. Sartre voulait qu'on soit en pleine conscience de ce que nous sommes tout en sachant, que nous sommes construits par le regard des autres. Chez Sartre, le regard est très important.

Ça m'a beaucoup influencé dans mes œuvres. Ça et aussi mon passage en Orient. Quand j'écris mes personnages, he crée une première surface, j'indique qu'il y en a une deuxième. J'amène les spectateurs vers d'autres lieux qui ne sont pas visibles. J'ai donc fusionné une approche occidentale et orientale.

Dans *Abraham Lincoln*, il y a un conflit entre Laurel et Hardy qui ne sont pas Laurel et Hardy. Sébastien Johnson, on sent bien que c'est quelqu'un qui s'idéalise dans la figure de Marc Killman qui est mort. On sent qu'il y a quelqu'un. Pour moi, la substance est toujours derrière, il y a quelqu'un derrière. Comme chez Gaby. On n'est jamais ce que nous sommes au moment où on pense qu'on l'est. Ça vient d'Heidegger. Une phrase m'avait frappé que je

ne peux pas citer entièrement là : « on est toujours un peu plus ou un peu moins que ce qu'on pense être ». C'est de la phénoménologie. Ça définit un rapport très fluide par rapport à soi-même. Certains ne se posent jamais la question de ce qu'ils sont, ils sont comme un bloc. Il y a une forme de fausseté chez eux.

5. Entretien avec les conseillers dramaturgiques du CEAD (Paul Lefebvre et Elizabeth Bourget), Montréal, 14 novembre 2012, « Écrire du théâtre au Québec aujourd'hui »

Pauline Bouchet : J'ai envie de vous demander d'abord de définir votre travail de conseiller dramaturgique en général.

Paul Lefebvre : Ce n'est pas toujours très précis, vous savez. Par exemple, vous allez vous souvenir d'un moment où l'auteur a émis une idée très précise. Vous réécoutez votre bande-son et c'est comme un halo autour de l'idée et elle est insaisissable avec les mots que l'auteur a dits.

Élizabeth Bourget : Le travail qu'on fait c'est particulier dans la mesure où c'est différent du travail que fait un *dramaturg* au sein d'une production. Nous on travaille avec les auteurs. On est vraiment en amont. On travaille vraiment avec l'auteur en dehors des contraintes de la production. C'est un travail de soutien et de développement. En général, ici au CEAD, on rencontre l'auteur sur un texte qui est déjà assez avancé, pas nécessairement achevé, mais c'est quand même assez rare qu'on aille le rencontrer pour discuter d'un projet. Ça peut arriver, mais c'est l'exception qui confirme la règle. Parfois, c'est un premier jet qui doit être complété. Très souvent, c'est vraiment une première version, arrivée à un certain stade. Ensuite, il y a autant de recettes que d'auteurs. Mais nous ce qu'on fait, c'est un travail de lecture d'abord, de lecture, de commentaire et de rencontres avec l'auteur.

Il y a une première rencontre, ensuite il y en a d'autres, selon les besoins du texte et de l'auteur et de sa capacité à retravailler, bien entendu. Ce travail-là va se compléter avec des ateliers, ici au CEAD, avec des acteurs, dans certains cas. Ça peut être simplement quatre heures pour une mise en voix ou un atelier plus long avec un metteur en scène pour vérifier des choses dans le texte et surtout permettre d'entendre le texte. Souvent, des choses se déclenchent à ce moment-là. C'est bête à dire d'ailleurs, mais souvent on essaie de faire faire un chemin à l'auteur qu'il n'arrive pas à faire, et c'est vraiment quand il entend le texte qu'il comprend et il y a encore de la réécriture qu'il peut faire. C'est un point de départ, je vais laisser Paul compléter.

P.L : On est entourés de la tradition anglo-saxonne qui est très technique. Et en effet, il y a un certain nombre de connaissances qui sont utiles dans le travail, mais moi je vois beaucoup mon travail comme une forme de maïeutique. Il s'agit d'amener l'auteur (c'est l'auteur qui a des réponses sur son texte) à regarder son texte autrement, à le penser autrement, à lui poser des questions.

Je vais vous donner un tout petit exemple très simple. Il y a un auteur qui est arrivé en me disant : « Je t'apporte mon texte, mais je veux juste que tu me dises ce que tu en penses, parce que je pense qu'il est vraiment achevé ». Oui, mais je lui disais qu'il y avait toute une séquence vraiment à part dans le texte. Je lui disais : « Ou bien il faut modifier cette chose-là, ou bien c'est quelque chose qui appartient à un autre texte ». Et là, il me regarde et me dit : « À chaque fois que je relis ma pièce, je saute toujours cette séquence-là ».

Il s'agit donc très souvent d'amener l'autre à regarder son texte. C'est donc beaucoup un travail de soutien, d'accompagnement. Il n'y a pas ici l'idée de « pièce bien faite » qui est encore très forte dans le monde anglo-saxon. On n'a pas de recettes. À partir du moment où une pièce peut suivre certaines formes connues, on va l'aider. Mais très souvent, étant donné notre dramaturgie, il s'agit vraiment d'accompagner l'auteur dans la définition de ses propres codes, afin qu'il trouve l'efficacité dramatique de son propre imaginaire.

E.B : Le CEAD est là pour soutenir, promouvoir et diffuser la dramaturgie québécoise, canadienne francophone. Paul et moi, en tant que conseillers dramaturgiques, nous lisons les textes des auteurs qui veulent devenir membres. Les textes qui sont acceptés en deuxième lecture, c'est nous qui les lisons aussi. C'est nous qui avons la décision finale. Le CEAD fait aussi un programme de parrainage. Plutôt que nous travaillions avec l'auteur, c'est un auteur chevronné qui va travailler avec un jeune auteur pour douze ou quinze heures. C'est un auteur qui va le demander et en discuter avec l'un de nous. On va convenir avec lui d'un tutorat.

Nous nous occupons aussi de tout ce qui est lectures publiques comme l'événement *Dramaturgies en dialogue*. C'est nous qui mettons en place le comité de lecture. Nous organisons la grille horaire du festival, son contenu. On s'occupe des prix. Nous faisons aussi de la formation. C'est un domaine important. On essaie de répondre aux besoins de nos membres, parce qu'il y a très peu d'endroits où des gens qui s'intéressent à l'écriture dramatique peuvent aller chercher une initiation et une formation. Ça s'apprend en se pratiquant, oui. Dans tout ça, l'essentiel est consacré à des lectures de textes et des rencontres dramaturgiques avec les auteurs.

P.L : Mais toutes ces activités sont autour du texte, de l'auteur. La lecture publique par exemple a un double but. Ça permet à l'auteur d'entendre un texte devant le public, ce qui est extrêmement utile pour jauger quelques passages passent ou non. L'autre but est de faire connaître le texte pour d'éventuelles productions. Toutes les autres activités permettent de développer de la parole, du discours, autour des textes dramatiques, ce qui nourrit et relance notre travail. Même avec la constitution d'un jury pour un prix, on relance notre travail de conseiller dramaturgique.

P.B : Vous avez parlé de la tradition anglo-saxonne qui est très technique et vous parliez avant l'entretien du fait qu'au CEAD, on faisait les choses à la québécoise, qu'il y avait une spécificité. Alors comme vous travaillez avec les différentes traditions du conseil dramaturgique ?

E.B : J'ai l'impression que si on n'était pas dans un monde anglophone, je ne suis pas sûr que le CEAD aurait eu l'idée d'avoir des conseillers dramaturgiques. Je pense que cette notion du « lecturing manager » est très présente au Canada, aux Etats-Unis, en Grande Bretagne. Le CEAD est né en 1965 et tout ce travail de développement dramaturgique, comme on l'appelait, c'était beaucoup en lien avec ce qui vivait dans le monde anglo-saxon, plus que dans le monde francophone.

P.L : Ou européen.

E.B : Mais une fois que ça, c'est dit, nos méthodes ne sont pas les mêmes avec les anglo-saxons. La dramaturgie québécoise s'est développée différemment.

P.L : Le développement dramaturgique aux Etats-Unis et au Canada anglais est souvent lié aux productions et, je dirais, à une pensée de marché.

P.B : À une efficacité.

P.L : C'est une efficacité. Il y a un texte qui m'avait beaucoup parlé, il y a de cela vingt ans, qui avait été publié par Terrence McNally dans le *New York Times* qui s'intitulait « My play has been workshopped to death ». Et en effet, dans le contexte du Canada anglais ou des Etats-Unis, quand on aime un texte, on cherche à améliorer le produit. McNally disait qu'il avait fait plusieurs ateliers (à New York, à Yale, à Austin), sept ateliers, et il disait que sa pièce était techniquement meilleure, mais que la pièce avait nettement perdu ce pour quoi il l'avait écrite.

E.B : Une auteure américaine m'avait raconté une histoire similaire. Elle avait eu quatre ateliers différents aux quatre coins des Etats-Unis, mais ce qu'elle constatait, c'est qu'elle était arrivée avec quatre pièces différentes, parce qu'ils interviennent vraiment beaucoup.

P.L : Au CEAD, nous avons une relation très amicale avec les compagnies de théâtre, mais nous considérons notre travail comme un travail en amont de la production, centré sur l'auteur et son texte, et ça c'est très important pour nous. On ne s'inscrit pas au CEAD dans une logique marchande.

E.B : On ne fait pas de commande.

P.L : Et on n'encourage pas les compagnies à fonctionner comme ça.

E.B : L'efficacité technique anglo-saxonne, peu d'auteurs québécois travaillent de cette façon-là. Mais si je me retrouve avec un auteur qui est en train de développer une comédie pour pouvoir la placer dans un théâtre d'été, je ne vais pas lui dire que le théâtre maintenant c'est telle ou telle chose. Je vais essayer de travailler avec lui pour que ça marche et qu'il réussisse à placer sa comédie. Donc je vais travailler dans ce cas avec des paramètres d'efficacité, par exemple me rappeler comment fonctionne une comédie, trouver à quelle heure doit être le *punch*.

Par contre, parfois, des auteurs arrivent avec des textes pour lesquels tu te dis : « Mon Dieu mais est-ce que là je suis devant un texte de théâtre ou devant un poème ? ». Il s'agit alors de trouver le fil qui va me permettre de faire mon chemin dans le texte et de trouver qu'il y a en effet théâtralité. À partir du moment où j'ai ce point-là, je suis capable de fonctionner. Tout cela repose sur le fait que l'auteur occupe encore une place centrale dans la production théâtrale, de mon point de vue.

Moi : Est-ce que ça change ?

E.B : J'ai l'impression qu'on revient à ça.

P.L : Les années 1980, même si elles ont donné naissance à des écritures très fortes, ont donné un théâtre d'images, le développement de la mise en scène au sens plus européen du mot. On se disait que l'écriture perdrait son éclat. Après les années 1980, ce qui a animé toute la nouvelle génération, ça a été des auteurs.

E.B : J'ai l'impression qu'on revient à l'auteur. Pas seulement ici. On n'est pas hermétique. Dans la fin des années 1990, quand je m'occupais du programme écriture dramatique à l'École nationale de théâtre, j'avais de la difficulté parfois à trouver des metteurs en scène qui avaient envie de mettre au monde un nouveau texte, parce que c'est ça que ça veut dire. Si on considère que l'auteur a sa place dans l'écriture et qu'il a même quelque chose à apporter au niveau formel, cela veut dire qu'on est prêt à travailler avec un lui, à monter un nouveau texte en respectant ce qui est dans l'écriture même. À un moment donné, j'avais de la difficulté à trouver des metteurs en scène qui avaient ce désir-là. Alors que maintenant, ça revient. Tant mieux. Même pour trouver des metteurs en lecture, des metteurs en scène qui vont être capables de prendre un nouveau texte, ce n'est pas facile.

P.L : Dans le cas des écritures qui innovent, il n'y a pas de mode d'emploi.

E.B : Ce qui est passionnant dans notre travail, c'est quand un texte arrive avec un problème. Souvent ces textes-là vont avoir un propos très fort et il y a quelque chose de neuf dans la façon dont c'est écrit et l'on se demande comment ça fonctionne. Là, il s'agit d'arriver à suivre un auteur. On n'a pas les réponses, mais il faut qu'on pose les bonnes questions. On

est des guides. Ça m'est arrivé parfois de devoir dire à un auteur qui avait pourtant travaillé : « Là, c'est pas ça du tout, ça ne marche pas, tu es en train de passer à côté. » C'est dur. Il faut nommer ce qui ne marche pas. C'est important de dire les choses, d'être le plus précis possible, de ne pas rester dans les généralités. C'est souvent beaucoup des questions de structure. Comment concrètement ça se joue dans le texte, il faut le dire. C'est du travail, mais c'est de ça dont l'auteur a besoin.

P.L : Le projet de l'auteur et ce que le texte dit, le projet du texte, ne s'accordent pas nécessairement toujours. Chaque auteur est un cas en soi. Il n'y a pas de procédé, pas de recette. On a, comme conseillers dramaturgiques, un coffre à outils, mais on ne sait jamais si on va nous apporter une commode, une voiture ou un piano.

P.B : Pour ma part, je travaille vraiment sur le théâtre des années 2000 et je me demandais si vous avez l'impression que dans ces années-là, on assiste à de nouvelles pratiques d'écriture, si des choses ont changé dans la manière d'écrire du théâtre.

P.L : Il y a quelque chose qui est ici mais qui n'est pas qu'ici : les glissements entre le récit et le dialogue.

E.B : J'ai l'impression que justement on va en sortir. Hier, j'étais au théâtre et j'ai parlé un peu avec Olivier Choinière qui vient de créer sa pièce *Nom de domaine*. En repensant à ce texte, je pense que personne ni même l'auteur a mesuré ce qu'il avait fait de singulier avec ce texte. En parlant avec lui, on faisait le parallèle avec *Félicité* mais *Félicité* faisait beaucoup appel à la narration, au récit. *Nom de domaine*, les personnages se répondent et racontent quelque chose, mais on n'est pas dans le récit, parce qu'ils sont en train de le vivre et de le jouer. Ça change complètement la dynamique et c'est ce qui a confondu certains spectateurs.

P.L : Ça se construit devant nos yeux. On ne reconstitue pas quelque chose.

E.L : Je me demandais si on avait vu tant que ça à quel point il y avait quelque chose de différent dans ce texte-là qu'on ne voit pas si souvent. J'ai l'impression qu'il y a une volonté de sortir du récit. Le récit était un petit peu une façon de remettre l'épique au théâtre, je pense. Les auteurs allaient de ce côté-là parce que autrement, comment poser l'épique ? On sait maintenant que l'auteur s'il veut que quelque chose advienne sur scène, il ne faut surtout pas que ce soit dans les didascalies, mais il faut que ce soit dans la parole des personnages.

P.L : C'est essentiel ce que tu viens de dire.

E.B. : C'est vrai, non ?

P.L : Tous les metteurs en scène avec lesquels j'ai travaillé disent, « bon, les didascalies... ».

E.B : J'ai fini par comprendre qu'il y a moyen de s'en passer des didascalies. Il n'y a pas beaucoup de didascalies dans Shakespeare et pourtant Dieu qu'il se passe des choses. On est tous d'accord sur ce qui se passe, parce que c'est dans la bouche des personnages. Dans les années 2000, le récit a été très présent formellement. Mais ça bouge.

P.B : Moi je vois aussi beaucoup dans les auteurs avec lesquels je parle un retour du solo, du monologue. Est-ce que ça dépendrait du contexte de production aussi...

E.B : C'est ça. Un auteur sait que s'il veut être produit, il ne faut pas dépasser quatre acteurs. Je pense que les années 2000 ont été les années où les auteurs ont plus que jamais exploré la langue.

P.L : Ça prouve la phrase de Linda Gaboriau : « Dans toute pièce québécoise, il faut toujours ajouter un personnage au *dramatis personae*, c'est la langue. » Je pense que l'interrogation sur la langue (même s'il y a toujours eu des instinctifs et des naïfs) comme première décision de forme à prendre chez un auteur qui écrit au Québec, je pense que c'est là depuis toujours.

E.B : Sauf qu'il y a eu plusieurs périodes. Dans les années 1970, vouloir (un peu comme Chaurette) écrire autrement que dans une oralité québécoise très marquée, demandait beaucoup de courage. C'était presque le régime totalitaire à l'époque. Mais il y avait aussi une euphorie, une jubilation, le bonheur de s'entendre, de se retrouver.

P.L : Pour la première fois, on avait le droit sur scène d'employer une langue que l'on pouvait parler !

E.B : Le recours à la langue québécoise était arrivé dans les années 1960, mais à ce moment-là, on disait que les auteurs écrivaient en joual, une langue normative en soi. Là, dans les années 1970, tout le monde écrivait en québécois, mais chacun avec sa langue. C'était tout à coup reconnu.

P.L : Mais il y avait aussi une langue qui n'était qu'une *mimesis* de notre oralité dans les créations collectives. Ce qui a surnagé, ce sont les auteurs qui étaient très conscients du travail qu'ils faisaient sur la langue. ...

E.B : On a glissé vite tout à l'heure sur les années 1990. J'ai l'impression que ça a été des années importantes pour Robert Lepage. Ça n'a pas nécessairement été des grandes années pour les auteurs dramatiques.

P.L : Mais il y a eu des démarches très très fortes...

E.B : Comme ?

P.L : Daniel Danis qui arrive en 1991. Wajdi Mouawad qui arrive un peu après.

E.B : Mais il arrive si peu... Daniel Danis, oui c'est vrai. En même temps, le temps que ça lui a pris ici à être reconnu...c'est quand même assez long. Les premières productions ont été laborieuses. En 1995-96, je suis à l'Ecole Nationale et Diane Pavlovic est au CEAD et on attend un printemps québécois pour les auteurs. C'est difficile pour beaucoup de jeunes auteurs à cette époque, Les années 1990 n'ont pas été évidentes. Fin des années 1990, il arrive quelque chose. Danis est reconnu, Mouawad aussi. *Le Chant du dire-dire* et *Le Langue-à-langue des chiens de roche*, c'est fin 1990.

P.L : C'est intéressant parce que Chaurette aussi dans les années 1980-1990 connaît échec sur échec. Même Michel Tremblay disait que ça ne marchait pas sur scène. Le point tournant a été la production d'Alice Ronfard de *Provincetown Playhouse* en 1992 je pense.

P.B : Est-ce que ça veut dire qu'il y avait alors certains auteurs qui étaient en attente de metteurs en scène ?

P.L : Non seulement de metteurs en scène, mais aussi en attente d'acteurs qui pourraient dire leurs textes. Le premier rôle du metteur en scène est de faire en sorte que l'acteur puisse accéder à ce qui fait la force d'une écriture et repenser le jeu pour l'écriture.

P.B : Justement, je travaille sur la question du personnage. Et je me demandais si c'est encore une question centrale dans le dialogue dramaturgique avec les auteurs ?

P.L : Le personnage a déjà été malade ici, mais il est plutôt en santé en ce moment. C'est une catégorie qui n'est plus assimilable à une personne. Mais en même temps l'idée de personnage et l'idée de fable, d'action dramatique, de situation est quelque chose ici qui persiste. Le personnage, on ne peut pas vraiment le séparer de l'idée de l'action et de la situation. C'est la base.

E.B : En même temps, ça évolue. On ne travaille plus les personnages de la même manière. On est encore beaucoup dans un théâtre d'acteurs où les acteurs occupent beaucoup le devant de la scène. Les acteurs d'ici continuent d'avoir envie d'avoir des personnages.

P.B : Les auteurs ici sont en décalage avec les acteurs...

P.L : C'est beaucoup une question de formation des acteurs.

E.B : Ici, au CEAD, au début des années 1990, on avait fait discuter ensemble un groupe d'auteurs, un groupe de metteurs en scène et un groupe d'acteurs et on leur soumettait des textes : *Un oiseau vivant dans la gueule* de Jeanne-Mance Delisle et *Les gens déraisonnables sont en voie de disparition* de Peter Handke. Les auteurs devaient se demander si c'était intéressant, théâtral etc...

Les auteurs avaient beaucoup aimé les textes. Les metteurs en scène préféraient Handke, mais trouvaient qu'il y aurait beaucoup de difficulté à le monter ici et ils trouvaient

dommage qu'il y ait peu d'auteurs qui écrivent comme cela. Là, on arrivait avec les acteurs, on avait l'impression d'être dans une zone sinistrée. Ils disaient combien pour eux c'était difficile de vivre la création, de suivre les indications de metteurs en scène qui leur demandaient de ne pas être psychologiques. Personne ne savait ce que voulait dire « ne pas être psychologique », y compris les metteurs en scène. Les gens réunis avaient du métier, du talent. Ça dit bien le malaise qu'il y avait. On a fait des progrès depuis ce temps-là.

Dans le travail avec l'auteur, c'est sûr qu'on va arriver à des questions sur la construction des personnages, sur la place qu'ils occupent ou n'occupent pas dans la structure. Mais le personnage n'est jamais toute seul. Il est en lien avec une situation dramatique. Il est modelé par la façon dont il est, dont il s'inscrit dans la pièce. Ça dépend beaucoup de la forme qui est donnée.

P.L : Le personnage c'est un acte de langage et au Québec ça se double d'un acte de langue. Je pense à un auteur comme Sébastien Harrisson, quand sa pièce *Titanica* a été jouée ici, le metteur en scène et le comédien cherchaient à aller trouver des références et considéraient la langue comme mimétique. Et quand il était monté en Europe, il était fou de joie, parce sa langue avait été prise comme une langue d'auteur.

E.B : Mais Sébastien a parfois du travail à faire sur les personnages. Quand on pose des personnages sur scène, ils ne doivent pas être trop à la remorque de l'auteur. Il faut qu'ils aient leur vie autonome. Parfois les personnages n'iront pas nécessairement là où l'auteur veut qu'ils aillent.

J'ai vécu dernièrement une situation limite. Même quand on a fait la pièce en lecture, ça a suscité toutes sortes de réactions sur le fait que ce n'était pas une pièce, parce qu'à propos de la notion de situation dramatique et de personnage, l'auteure, qui, pourtant, été chevronnée et reconnue, avait envie de ne rien définir. Le personnage ne devait être que ce qu'il dit et la situation dramatique s'arrêtait là. On a fait un atelier avec une actrice elle aussi chevronnée, directrice de compagnie, qui n'était pas toujours sûre de comment dire le texte. Tout d'un coup, je me suis demandée si tout cela se pouvait. On avait un metteur en scène qui avait beaucoup travaillé avec l'auteure et, lui, voyait les choses, il voyait le texte sur scène. J'ai compris d'après ce qu'il voyait. Et on a retravaillé sur ce texte de Suzanne Lebeau. J'ai eu besoin de trouver pourquoi ce personnage parlait. J'ai essayé de structurer à partir du pourquoi. Il me fallait une courbe dramatique. Et on l'a trouvée. Après ça, je me disais que j'avais fait ce que j'avais à faire pour ce projet-là.

P.B : Je travaille sur les dossiers génétiques de certaines pièces et j'essaie de voir concrètement comment se construisent les personnages. Je cherche des modalités d'écriture. Je me demande par exemple ce qui vient en premier, le corps ou la langue.

P.L : Vous amenez quelque chose de très important en parlant du corps. Ça vaudrait la peine sur le personnage de faire une parenthèse. Un ouvrage, celui de Sylvain Shryburt, sur l'évolution des pratiques scéniques au Québec, met le doigt sur la question de la création et de comment on joue en ce moment. À cause d'influences vraiment indirectes, le corps, à partir du moment où on commence à avoir une façon de jouer ici qui n'appartient qu'à nous, avec l'isolement géographique, entre dans un type de jeu très énergique. Et ça a de l'influence sur le travail des auteurs. Des historiens anglo-saxons ont noté que quand des troupes québécoises ont joué le théâtre de Molière à Paris et à Londres, ça a été un choc, parce qu'on redonnait un corps à Molière. La dramaturgie moliéresque avait besoin de ce corps. La question du corps dans le théâtre québécois a toujours été centrale. La libération du verbe, à la fin des années 1960, s'est aussi accompagnée d'une forme de libération du corps en scène, une certaine façon qui pouvait s'accompagner du geste et de la parole. Bien sûr, dans tout le théâtre des années 1980, on a développé le corps comme une image et qui est aussi inséparable de la nouvelle danse au Québec.

Tout cela fait que les auteurs, dans ce qui fait partie de l'écriture, ont la conscience que les acteurs ont un corps et que le corps a quelque chose à faire et à être en scène, c'est quelque chose qui fait partie des données inconscientes de la dramaturgique québécoise. On n'écrit non pas pour des bouches, mais pour des corps.

E.B : Vous entendre parler de votre travail sur les dossiers génétiques des textes me fait penser que quand on lit un texte pour la première fois, l'inconnu c'est ce que l'auteur, lui, voulait faire avec ce que je suis entrain de lire, où il voulait aller. Souvent, ça vient par courriel et c'est tout. Dans la première rencontre, je me retiens toujours de tout décider. Je travaille avec un auteur vivant, donc j'ai besoin, pour arrêter mes commentaires de façon précise, de savoir où lui, il veut aller, et ce qu'il sait ou ne sait pas, par exemple des personnages, du contexte. Ce qu'il sait, ce qu'il ne sait pas, ce qu'il ne veut pas savoir dit quelque chose sur comment il a l'intention de travailler, sur la forme qu'il veut donner. C'est toujours une inconnue. Je pense que pour les années 2000, on peut peut-être dire aussi qu'il y a eu quelque chose qui s'est passé au niveau du propos des pièces.

P.L : Il y a le retour d'une pensée plus collective peut-être... Au début des années 1990, l'événement théâtral majeur c'est le *Cabaret neiges noires*. Dans tous les cégeps, on le jouait ou on jouait des pièces similaires. Wajdi Mouawad y participait comme acteur.

P.B : Je vais finir avec une question tendancieuse. Je me demandais si votre travail de conseiller dramaturgique et celui de l'École nationale est en train de faire école ? Est-ce qu'il y aurait une école d'écriture québécoise ?

P.L : Elizabeth a été en plus la première diplômée du programme d'écriture.

E.B : Mais d'emblée, je peux dire que quand on parle de faire école, on parle souvent de l'exemple du Royal Court. J'aimerais bien d'ailleurs aller faire la petite souris pendant deux semaines pour voir comment ils travaillent. Nous, on n'est pas tellement directifs. Oui, on influence, à force de poser des questions, mais on ne fait pas comme le Royal Court où finalement on dit aux gens « là, ta pièce c'est ça ».

Nous on tient compte du projet de l'auteur, justement grâce à la première rencontre qui est cruciale. On veut savoir où il veut aller et on va essayer de l'aider. Le Royal Court identifie dans un texte ce qui pourrait constituer quelque chose qui leur convient et là la direction est donnée. À l'École nationale par exemple, ils ont tellement de professeurs que ça ne peut pas être un moule.

P.L : Ce n'est pas un moule, mais c'est un extraordinaire coffre à outils.

E.B : C'était ma métaphore quand j'étais à l'école pour nommer les différents cours qu'ils avaient en première et en deuxième année : structure dramatique, langue et théâtralité. On avait des ateliers avec des professeurs différents.

P.L : On a par contre déjà entendu dans des comités de lecture où les textes étaient anonymes : « tel ou tel auteur doit venir de l'École nationale ». Il n'y a pas un style, parce que la tradition à l'École nationale, c'est de permettre à l'auteur de développer son style propre, mais il y a une aisance reconnaissable dans l'utilisation de divers procédés théâtraux.

P.B : Je me demandais : est-ce que ça devient compliqué pour un auteur qui ne fait pas l'École nationale d'être diffusé ici ? On s'aperçoit que les auteurs produits sont issus des promotions de l'École nationale.

E.B : Ou alors des auteurs qui ont eu des formations d'acteur. C'est justement pour ça qu'on a la volonté de réenclencher des formations qui soient ouvertes à des non-membres du CEAD pour aller chercher de nouvelles personnes.

Il y a des jeunes qui sont parfois dans des formations universitaires et qui auraient envie d'aller du côté de l'écriture dramatique, mais qui justement ne savent pas où aller. Genet pouvait écrire pour le théâtre, alors qu'il avait simplement été spectateur de théâtre, parce que le théâtre, à l'époque, était littéraire, avec des conventions précises qui n'avaient pas de grandes implications scéniques. Ce n'est plus le cas maintenant. Les formes sont

multiples et la scène est exigeante. Arthur Miller n'avait pas de formation d'écriture. Il avait fait de la littérature.

P.B : Normand Chaurette ferait quoi s'il voulait commencer à écrire aujourd'hui ?

E.B : Il y aura toujours l'exception qui confirme la règle.

P.L : Certains auteurs avec lesquels on travaille n'ont pas un parcours théâtre, mais plus littéraire. Et même, par exemple, Guillaume Lagarde ne veut pas dire quel est son parcours. Sauf qu'à l'entendre, il a beaucoup lu. Il disait qu'il avait regardé le vidéo de *24 poses* de Serge Boucher qui l'avait inspiré... Il y a donc des gens de l'extérieur...

E.B : Moi je maintiens qu'il y a des différences par rapport à avant parce que la scène est beaucoup plus exigeante aujourd'hui. Ce n'est pas codifié strictement. Alors un auteur qui arrive de *nowhere*, ce n'est pas facile pour lui.

P.L : La scène est plus spécialisée aujourd'hui.

E.B : Il y a des auteurs dont on essaie de prendre soin, dont on pense qu'ils ont du talent. On veut susciter des vocations. Compte-tenu de la façon dont les subventions sont octroyées pour la production théâtrales, les acteurs-auteurs, qui ne sont pas nécessairement les meilleurs auteurs, sont souvent privilégiés parce qu'ils montent des compagnies et sont capables d'aller chercher une subvention. Quelqu'un qui viendrait ici, soumettrait un texte, et dont on trouverait que le texte est fort intéressant, il faudrait qu'on lui trouve un producteur. Mais en même temps, parce qu'il y a de plus en plus de subventions qui s'en vont à des petites compagnies comme ça, il y en de moins en moins qui restent pour des théâtres comme le Théâtre d'aujourd'hui qui faisait avant cinq productions et en fait maintenant seulement trois. C'est une difficulté réelle.

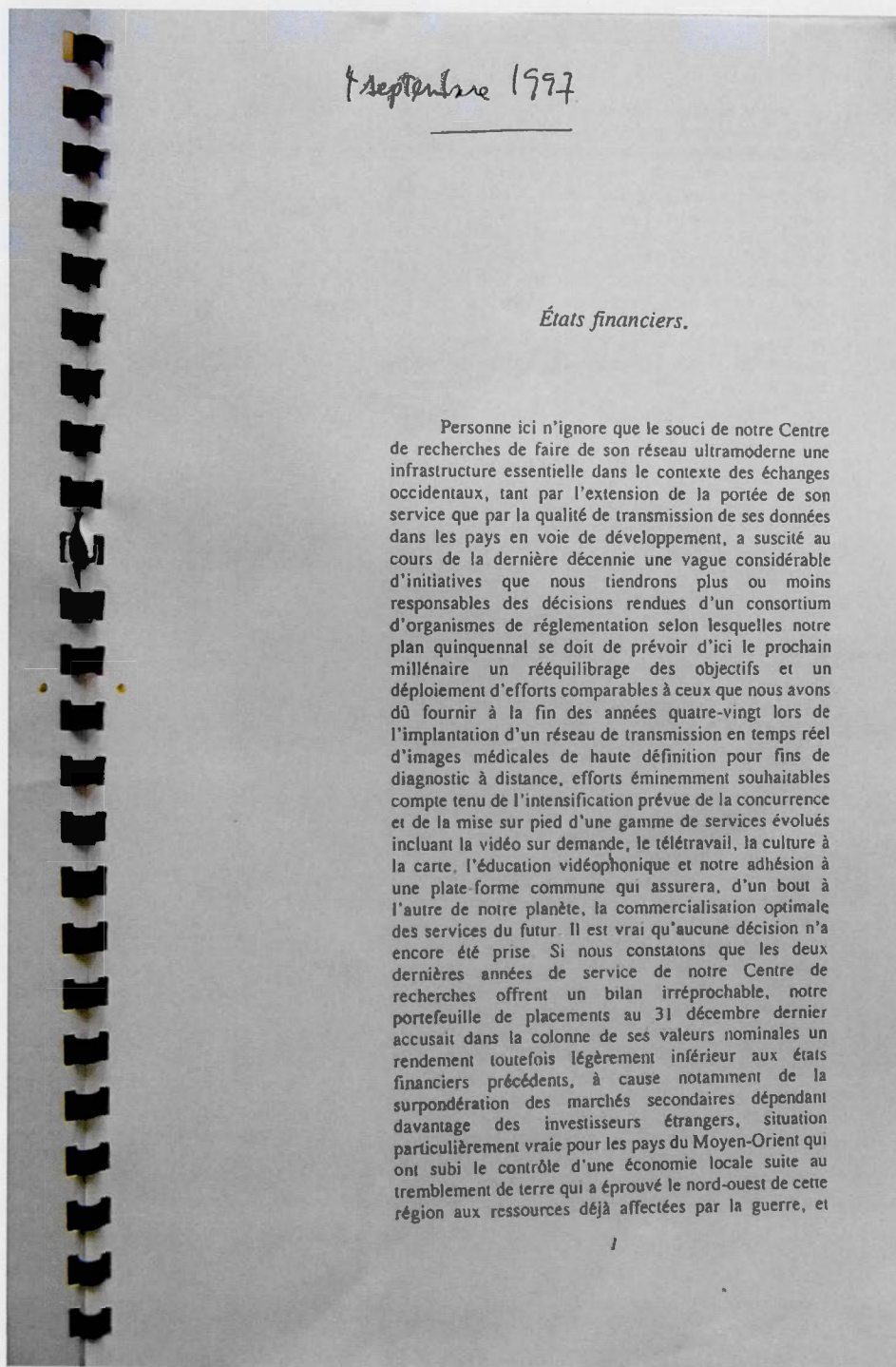
P.L : Les auteurs qui veulent être créés doivent fonder leur propre compagnie. Il y a une atomisation des structures, ce qui est une perte d'argent et d'énergie. Et de plus en plus, les textes dramatiques peuvent ressembler à des demandes de subventions.

II EXTRAITS DE DOSSIERS GENETIQUES

Note : Les documents présentés ici sont des extraits des dossiers génétiques des pièces de notre corpus primaire. Une liste de l'intégralité des dossiers génétiques analysés est présentée dans la bibliographie. Les dossiers génétiques des pièces de Normand Charette proviennent des Archives Nationales du Canada à Ottawa et des archives de la compagnie Ubu à Montréal. Pour les autres documents, nous devons remercier chaleureusement Daniel Danis, François Godin, Étienne Lepage et Larry Tremblay d'avoir accepté de nous confier des documents issus de leur atelier d'écriture. Ces documents nous ont donc été confiés à titre exceptionnel. Les photos des documents ont été réalisées par nos soins. Elles ne peuvent être reproduites.

1. Normand Charette

1.1 Extraits du dossier génétique de la pièce Le Petit Köchel



* Rencontre N Chaurette - 17 Nov 97

Point - Tette *

recherche d'une unité -

Exposé de Coo!!

* 7 personnages - m ce m futur

présenter - Julien/age et
Etat financier

Leur à trouver - arriver à une langue

Career en québécois

- Double langage

- Comparaison de discours

Art plastique - Opéra - finance

* Volcan

= Humour de l'anecdote par l'étrangeté de la
situation =

Chœur →

→ LES CONFÉRENCES -

Liens - Conventions
Conflit de langage
Album de photo

→ 2 ou 3 situations différentes -

Travail d'atelier —

Verse

du 20 avril 98

(voir pp 37 à 42)

1. États

ANNE.

Personne ici n'ignore que le souci de notre Centre de recherches de faire de son réseau ultramoderne une infrastructure essentielle dans le contexte des échanges occidentaux, tant par l'extension de la portée de son service que par la qualité de transmission de ses données dans les pays en voie de développement, a suscité au cours de la dernière décennie une vague considérable d'initiatives que nous tiendrons plus ou moins responsables des décisions rendues d'un consortium d'organismes de réglementation selon lesquelles notre plan quinquennal se doit de prévoir d'ici le prochain millénaire un rééquilibrage des objectifs et un déploiement d'efforts comparables à ceux que nous avons dû fournir à la fin des années quatre-vingt lors de l'implantation d'un réseau de transmission en temps réel d'images médicales de haute définition pour fins de diagnostic à distance, efforts éminemment souhaitables compte tenu de l'intensification prévue de la concurrence et de la mise sur pied d'une gamme de services évolués incluant la vidéo sur demande, le télétravail, la culture à la carte, l'éducation vidéophonique et notre adhésion à une plate-forme commune qui assurera, d'un bout à l'autre de notre planète, la commercialisation optimale des services du futur. Il est vrai qu'aucune décision n'a encore été prise. Si nous constatons que les deux dernières années de service de notre Centre de recherches offrent un bilan irréprochable, notre portefeuille de placements au 31 décembre dernier accusait dans la colonne de ses valeurs nominales un rendement toutefois légèrement inférieur aux états financiers précédents, à cause notamment de la surpondération des marchés secondaires dépendant davantage des investisseurs étrangers, situation particulièrement vraie pour les pays du Moyen-Orient qui ont subi le contrôle d'une économie locale suite au tremblement de terre qui a éprouvé le nord-ouest de cette région aux ressources déjà affectées par la guerre. et

Le Petit Köchel

Lili

Cécile

Anne

Marie

Thérèse

Philippine

à peu près :

Fili. D'ailleurs, ce qui m'a marqué l'obscurité des faits de fait - qui attendait votre
unirait le mariage. Ah, j'ai vu que vous étiez un peu en l'air, mais ça va. (Vous
vous demandez quel est mon secret. Le secret de chaque soir. D'ailleurs, j'en ai
la honte. Vous n'avez pas de mine. Un peu honte de la vie et quand je suis
à Marbourg, sur un lit de papier blanc. Le blanc de la nuit. Et la lumière, et la
pour le reste de
la nuit, pour le reste de la nuit à se coucher au centre de la terre - par là
nous allons nous ^{par là} faire la fête. Vous parlez de ça. Quand
il pleure, ça m'a fait, ça m'a fait, ça m'a fait. ~~Je n'ai pas de secret. Je n'ai pas de secret.~~
vous êtes pas honte de ça. Cela me sonne. Tout est ordinaire et mes objets
de réflexion.

de votre conception que vous n'avez pas une grande honte de ça qui doit
paraître épique - me rend aussi difficile?

liste d'objets : assiettes, couverts

↓ historiage

faciendaire

sonette

leli-ion

bolles

américaine (peut d'osier)

① Quelle est cette odeur, et d'où provient-elle ? ~~Il faut...~~
~~mon...~~

Ô Monique de mes fils! (Coriolan)

pour une petite irrévocable

~~Quelle~~

Spirituelle li.

Indubitable li.

Existerielle li.

Conventuelle li.

1.2 Extraits du dossier génétique de la pièce *Ce qui meurt en dernier*

Ce qui meurt en dernier

1.

Assise près d'une lampe par un soir glacé de novembre où il pleuvait de manière ininterrompue depuis la veille, Martha von Geschwitz attendait le retour d'un homme qui s'appelaït Jack. Elle ne l'avait vu qu'une seule fois, deux semaines auparavant. Il était venu vers les huit heures, fidèle au rendez-vous que lui avait donné une prostituée récemment sortie de prison, et qui habitait chez Martha. « Elle fait dire qu'elle a dû s'absenter. Revenez demain, à la même heure. » Jack était reparti. Mais il n'était pas revenu le lendemain. Quelqu'un d'autre était venu, mais pas lui. Un athlète. Plus tard, un étudiant. Encore plus tard, un imprimeur. Après l'imprimeur, il était venu d'autres gens. De tous âges, de toutes fortunes, de toutes races. Un prince, éventuel héritier d'un trône africain. Ce dernier exigeait de baiser la fille d'abord, et de la payer ensuite. Il ne voulait pas payer à l'avance, même s'il était assuré de trôner sur un des pays les moins pauvres du centre de l'Afrique.

Tous avaient coutume de baiser la putain dans la pièce d'à côté sur un matelas Gainsborough qui datait vraisemblablement d'une époque antérieure à la maison : un hôtel dans le quartier d'Elephant, dont les ornements de la façade évoquaient le style anglican moins son austérité, en sorte que l'immeuble se distinguait le jour de la rangée de maisons plutôt ordinaires dans laquelle il était pris, tout en passant inaperçu le soir. Le bâtiment avait connu son lot de ravages. Le quartier d'Elephant était réputé pour son sol friable à proximité de la Tamise. Il y avait eu des affaissements. Puis on avait revampé l'immeuble tant bien que mal à la suite d'un incendie. Ses étages finirent alors par se vendre séparément. Avec l'argent qu'elle avait retiré de la vente d'une *Jamais Contente* de Rosthschild, Martha von Geschwitz avait fait une promesse d'achat sur le

1

111 MARTHA-VIDEO

« Tu ne ne seras jamais belle, soit, mais tu
resplendiras toujours d'un charme
mélancolique que n'auront jamais ses
victimes. »

112 LA NARRATRICE

Et puis, elle avait encore des projets
Apprendre une quatrième langue, se remettre
au piano, tant de noblesse nous est offerte,
pour enrichir le mystère de notre séjour sur la
terre,

113 MARTHA-VIDEO

... je suis une amie de la terre, je le suis en
toute période, bien qu'au cours des années
troubles qui précèdent les guerres, il m'arrive
de méditer à la consolation de la mort, mais
c'est parce que je suis une femme sérieuse.
Souffrez que nous mettions un terme à notre
entretien sur cette note, je ne voulais pas votre
mal et je sais que vous ne vouliez pas le mien.
Je savais que j'aimais la vie par-dessus tout,
mais je n'aurais pu dire à quel point avant de
vous avoir vu, dans tout l'effroi et aussi la
puissance que vous représentez pour nous.
Couvrez-vous bien. Londres est la proie d'une
humidité si malsaine depuis hier. Ah oui c'est
vrai. J'ai remarqué qu'il manquait un bouton à
votre imperméable, je gage qu'il est resté dans
votre poche, si vous voulez patienter encore
quatre minutes, afin que je vous le recouse ?

2. Daniel Danis, extraits du dossier génétique de la pièce *e[un roman-dit]*

TRANSCRIPTION DU RÊVE PRIMITIF DE E ROMAN-DIT (nuit du 2 au 3 février 1994)

Il me semble être plongé au cœur du Moyen-Âge, dans un château-fort. Sous un ciel bleu, je suis dans une large coursive autour d'un donjon pavé de pierres. Je vois loin à l'horizon ; des plaines verdoyantes entourent l'enceinte. Derrière un Roi assis sur un trône de bois, se tiennent quelques-uns de ses sujets. Le Roi porte une robe royale, sur sa tête se dresse une couronne.

Un homme est assis dans le sens opposé du Roi sur un tabouret accompagné de deux guerriers. Est-ce un Seigneur ? Il revêt une tenue d'apparat qui tient des anciens Zoulous. Sa peau est noire. Il dit : Je prétends au trône et défie le Roi à le défendre. Les sujets s'offusquent. Brouhaha !

Je saute dans le milieu de la place et demande au Roi de me laisser le défendre, je refuse qu'il se batte pour son trône. Avec mon épée qui ressemble à un pieu long et effilé, j'appelle dans mon corps les forces des cieux à me venir en aide contre ce guerrier grand et musclé qui vient de se lever de son siège. Le Roi se dresse à son tour, d'une façon débonnaire, à la fois assuré de lui et inconscient ; je pense au Roi Dagobert. Il prend son épée habillée encore de son fourreau constitué de deux bois attachés sur du tissu et serrés par des bandelettes blanches.

Le Roi m'ordonne de m'éloigner. Je me retire, la tension héroïque se change en peur. J'observe la scène . Ils échangent des coups. Le Noir enlace le Roi par derrière, on dirait qu'ils s'amuse ensemble. Le Roi rigole : les sujets, tout comme moi, sont soulagés.

Je ne sais trop si le Noir le pousse ou le repose par terre. À genoux, le souverain semble mou et sans défense. Le prétendant au trône se tient devant lui. Tout à coup, le Roi tire son épée du fourreau. Bruit de métal. L'épée est courte. Je ne vois pas le Noir dans mon champ de vision, je crois que le Roi va lui enfoncer l'arme dans la poitrine. Le guerrier d'ébène, du même coup, comme au ralenti, répond à la sortie de l'épée de son adversaire

1

Tapuscrit, transcription du rêve primitif de *e, [un roman-dit]* (nuit du 2 au 3 février 1994),
p. 1.

et je le vois trancher la tête du Roi qui tombe sur le sol pavé de pierres plates. À ma grande surprise, s'écrase un bras noir, le gauche.

L'assistance est sidérée. Un des sujets s'avance vers le Noir qui, titubant, essaie de se diriger vers le trône du Roi ; d'une épée vive, on le décapite.

Le Noir essaie sans succès de replacer sa tête sur son cou. Je me retourne vers le Roi sans tête qui s'est déplacé à tâtons dans la direction du siège du prétendant à son titre. Ses mains cherchent sa tête toujours couronnée. Le sol semble s'incliner. La tête, accrochée par sa main aveugle, roule vers le bas avec le cliquetis de la couronne contre la pierre.

La fin. Le sang, le désordre. Les gens répandent la rumeur. Grande agitation.

Près d'un mur, à la sortie de la coursive, appuyé sur un lutrin accroché au mur de pierre, un moine médite sur un siège de bois poli et verni. Une inscription se détache du mur ; des lettres stylisées dessinent le mot ART. Dans mon désarroi, rempli d'une peine profonde de la vie, je m'adresse au moine : C'est ça ! Je crois que l'art est le sens de ma vie, je m'y vouerai. Vivre comment et où, pour qui, pour quoi ? L'art nourrira le sens de ma vie. Le moine me répond : Il n'y a pas que l'art, examine ce bois, tu vois les nœuds, regarde-les bien, on dirait des visages naïfs et purs.

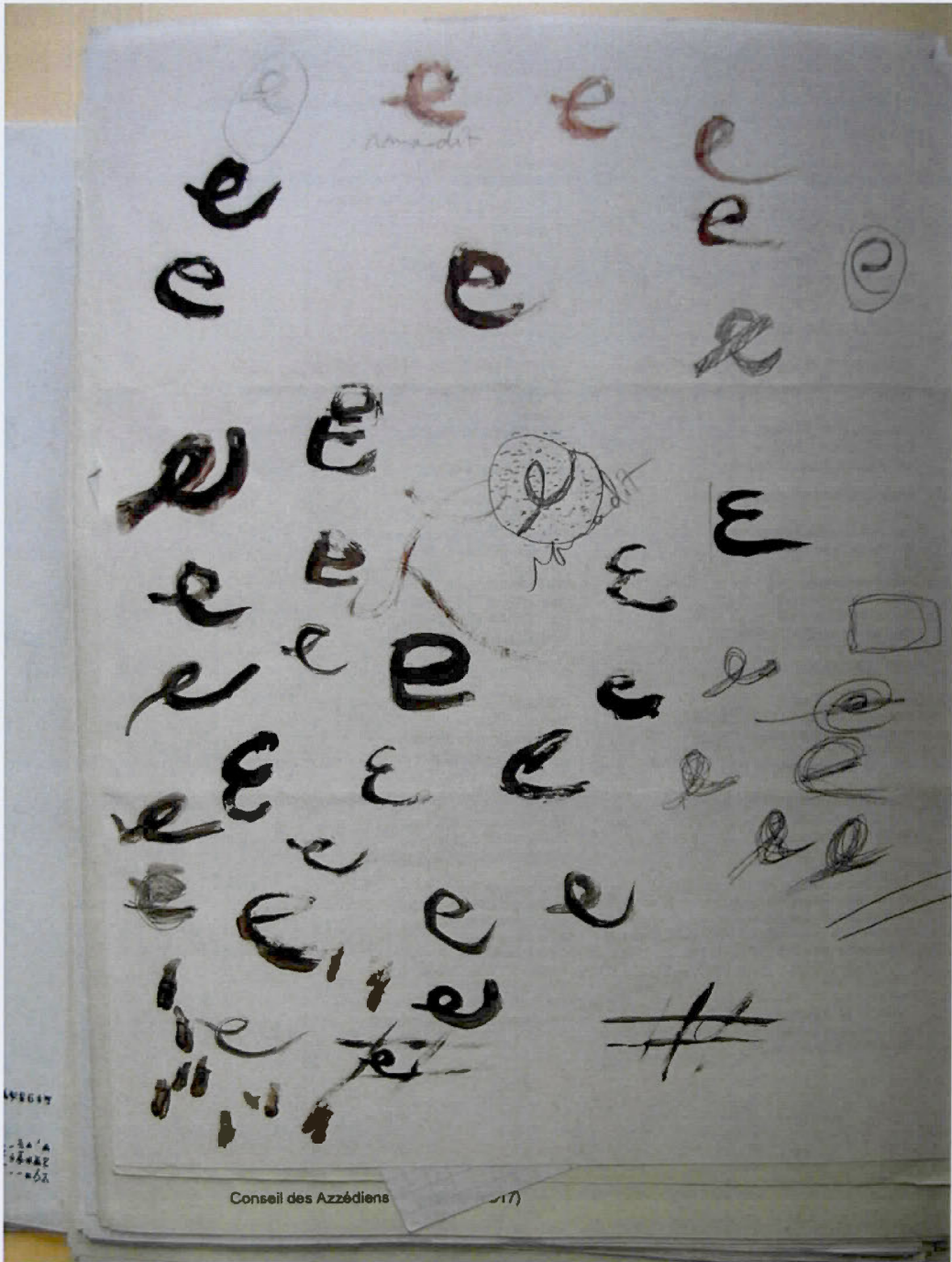
FIN DU RÊVE

À partir d'un rêve de 1987.

DE LA PIERRE À LA PIERRE

Un jour, tu n'étais qu'une pierre ; moi aussi d'ailleurs.
C'est sur cette pierre que tu as bâti ton corps

Tapuscrit, transcription du rêve primitif de *e*, [un roman-dit] (nuit du 2 au 3 février 1994),
p. 2.



Feuillet non daté.

La conscience de son corps dans l'espace
pourrait le faire circuler ~~sur~~ sur des voies
d'une circulation intense sans qu'il ne
se fasse frapper.

Il mange avec goût, ~~et~~ et dispose ses aliments
dans l'assiette ~~pour~~ toujours pour former
les motifs; un visage, un oiseau, une
maison, une montagne, un chemin avec des
remblais.

Dans le voyage roule sous les rails, le paysage
du retour. Sa peine est lointaine. Il est souverain
devant l'inconnu. Re commensier. Reparter d'air
la blessure fêlée ~~et~~ surgit. Un tremblement
de chair, des passages d'eau salée derrière
le cœur à se maudire, à tré pigner
le sol d'avoir bougé sous la maison
de son enfance.

Raison échappé les tonnes d'eau sur le
parquet du logis, tout lavé.

Le prince des eaux rouge entre dans le logis.
Son plaisir et son calme domine. En des ~~de~~ bonheur,
sa parole est là, comme dans sa bouche, son extrait
seine dans mémoire en continuité.

30 jan 1995

Le Passé

► Le corps de mon mond: le ~~est~~ manquant, dois-je
chercher dans la disparition de Perec? ou dans
la linguistique: mort ou ~~mon~~, ~~mon~~
Je ~~peux~~ Peut-être mis-je un des personnages de la
disparition, ou encore me mis-je sans même
l'avoir lu, infiltré par l'hypersubconscient glissé
dans mes rêves dans ~~les~~ pages ~~de son~~ ^{du roman} ~~de son~~ ~~pe~~
à regretter en me disant, il n'en saura rien
même s'il est mort, ou encore que lui-même
n'y aurait ombré ~~de~~ sans que moi-même
n'en eu conscience. Je sais que cela ~~pourrait~~
~~me~~ effrayer, mais ~~je~~ dans un rêve, dans
le haut d'une maison, la mangande,
~~un~~ cadeau bien que je sois totalement
as du commun avec les habitations du
côté que je connais, et que je connais
étaient, même si je ne sais rien ou parce
à lui, Voltaire qui lui-même m'a remis
à donner ses ~~seus~~ livres, un Trésor
avec qu'avant de le voir, j'ai parcourus
- Divers, la curiosité m'habitait.
ange,

Manuscrit, Entrelacs, 30 janvier 1995.

Un chercheur américain entend cloner l'être humain

Washington (AP) — En dépit de la réprobation d'une grande partie de la communauté scientifique, un chercheur de Chicago a annoncé qu'il envisageait de se lancer dans des expériences de clonage de l'être humain.

«Cloner et reprogrammer l'ADN est le premier vrai pas qui permettra à l'homme de ne faire qu'un avec Dieu», explique ce chercheur, le Dr Richard Seed.

Dans une série d'interviews publiées hier dans le *Washington Post*, le *Boston Globe*, le *Chicago Sun-Times* et *USA Today*, mais aussi la veille au soir sur les ondes de la radio publique américaine PBS, le Dr Seed précise qu'il utilisera les mêmes moyens que ceux employés en 1996 par les chercheurs écossais de l'Institut Roslin pour créer la brebis Dolly, le premier mammifère à être cloné.

«Mon objectif est de créer une clinique de clonage humain dans la région de Chicago, d'en faire une clinique de fertilité qui soit rentable», a-t-il notamment dit sur PBS. À l'aide de micro-manipulateurs, il entend extraire l'ADN d'un ovule et le remplacer par l'ADN de la personne à cloner. Une fois fertilisé, l'œuf produirait de 50 à 100 cellules et l'embryon serait alors implanté dans une femme. Si cela marche, un bébé cloné pourrait naître neuf mois plus tard.

Le Dr Seed avait exposé ses idées la première fois lors d'un symposium le 5 décembre à Chicago sur les techniques de procréation médicalement assistée (PMA), une intervention qui avait alors reçu peu d'écho.

Cette fois, le projet du chercheur, qui travaille depuis 25 ans dans le domaine de la PMA, a toutes les chances de soulever une vive émotion d'un point de vue éthique et scientifique. Après l'affaire Dolly, un comité de sages aux États-Unis avait recommandé au Congrès de voter une loi interdisant le clonage humain.

Le Dr Seed a balayé les problèmes éthiques et scientifiques, par exemple celui du risque de mutation incontrôlable des gènes. Si le Congrès interdit cette pratique, dont on sait que des laboratoires s'y livrent en secret, il a précisé qu'il mènerait ses expériences au Mexique.

Le chercheur de Chicago a même déclaré au *Washington Post* qu'il avait déjà réuni une équipe autour de lui, ainsi que quatre couples prêts à se livrer aux expériences. Il n'a toutefois donné aucun nom, tout en ajoutant qu'il avait réuni *«quelques centaines de milliers de dollars»* pour mener à bien son projet, même s'il a besoin de deux millions de dollars pour démarrer.

Article de journal, « Un chercheur américain entend cloner un être humain », janvier 1998.

La Dirure fêlée

(Monologue)
(pour Clovis Cornillac)

Dernière pièce
de la trilogie de la parole
ou trilogie des Dires

(Celle-là) Les Statues de Rien
Le chant du Dire-Dire
La Dirure fêlée

D. Danis

Début d'écriture: novembre '98

Manuscrit, *La dirure fêlée* pour Clovis Cornillac, novembre 1998.



Manuscrit, Dessin « L'homme de pierre dans les airs », novembre 1998.

Extrait 10
(corde)

13 janvier 87

//

J'ai tenté d'imaginer, cela fait: un J'! qui n'était
pas le comédien réclatant, donc sans un clovis conteur
tombé des cieux au roulet de jène sans au dont
la tâche était Homérique.

mais le croquant du réel s'évoquait. fut aussi
imaginé le double de J'!, son ombre, son corps
révélé dans la parole, le Parotique, où une tâche
parotique ou bien plus que de raconter, il jouait
les rôles de son roman-dit.

Puis, là, dans la révision, tout borge dans le fleuve
J'ai fait intervenir quelques artifices pour les premiers
tableaux D-C-D-
(...)

mais, je ne dois plus penser au spectacle possible,
mais plutôt à l'écriture possible pour des voix.

Pour la présentation à la Maison des Auteurs par Daniel Danis

A REMETTRE A ALAIN FRANÇON DE DANIEL DANIS

Le roman-dit : le monologue dialogique, le narratif, le dialogue

- La fable événementielle trace les limites du réel
- L'actif du verbe : archaïsme repoussant les limitations du réel

Entre les deux, se fabrique un creuset d'étonnement qui entraîne craintes et peur (Eschyle).

La tension entre fable et archaïsme agit comme vecteur de force dans l'imaginaire.

Le verbe dans ces corps-là réaffirme la quête de l'humain dans l'espérance créative.

Archaïsme : arkhaios, (ancien). Mot, expression, tour ancien qu'on emploie alors qu'il n'est plus en usage

Archaïsme : par dérivé : archi i.e. marcher le premier

Archaïsme : entendre le primordial voire même autochtone (chtonie : terre) : habitant du lieu même. Le verbe s'est autochtonisé.

Le comment habitons-nous la terre, le nous-même i.e. le soi-même et sa collectivité (le corps – la maison – la terre).

Le comédien doit tenir son rôle narratif via la salle et son jeu dialogique via la scène. Une tension nécessaire qui rend compte de l'acte théâtral : offrande de sociabilité.

Le verbe fait figure de personnage-fonction.

Exemple :

- LE CHANT DU DIRE-DIRE

Rock : Ulysse

William : Achille

Fred-Gilles : le messager

Noéma : le liant terrestre-céleste

- CELLE-LA

Trois statues de rien racontent la grande joute de la création du monde : cosmogonie.

Les personnages sont souvent des égarés, des "à côté", des "reculés par le tonnerre".

Résistance à la banalisation et au rabaissement technocratique de la société, de l'être.

Refiguration
(Re-mythologisation) de l'humain non pas pour sacrifier, mais pour mieux définir la quête de l'humain dans l'espérance créatrice

conceptualiser

Reutaphorisation

J'espère que je ne t'écris pas trop de bêtises.

Tapuscrit, notes de Daniel Danis à Alain Françon pour une présentation à la Maison des Auteurs

Un arrêté dans le travail (une première étape) pour rendre compte de ma démarche dans la recherche monologique pendant (qui a duré) plusieurs années.

J'ai été découragé par la forme parce qu'il me semblait que ça m'apparaissait en dehors de la dynamique théâtrale.

Si on regarde bien les stratégies des uns et des autres comme Beckett, par exemple, qui a quand même l'idée pertinente de cacher un personnage derrière une butte- ou Ella d'Artenbuch - c'est le fils qui prend en compte la parole globale de l'expérience, de même ils sont encore et toujours deux. Ou alors, s'il s'agit de personnages seuls en scène, il se situent dans un certain réel(contexte), où ils sont aux prises avec leur conscience.

Là où je suis arrivé dans l'implication de mon écriture, il s'est imposé un personnage qui essaie de se mythologiser dans un espace "SUPRA-NATUREL". Où il est donc apparu durant l'expérience que le personnage fait théâtre avec son paysage.

La réception du dire avec le public n'impliquerait peut-être pas uniquement la conscience de l'individu, un sens unique, mais un "espace" où le spectateur pourrait voyager en hauteur et en profondeur, par rapport au visuel et au dire.

Je suis donc arrivé au cours du processus de l'écriture, à découvrir que c'est un "ROMAN-DIT" et qu'il se déroule à "SAINT-AZZEDE de Tableau".

Le récit serait donc de 26 tableaux de A à Z. La parole est donc donnée à un personnage central, où (dont) je ne pouvais pas supporter son "JE", car j'avais l'impression que le "JE" fabriquait un

Présentation du parcours d'écriture, sans date.

miroir et me renvoyait à moi-même, sans résonance avec les autres. *et d'autre part. Le temps qui s'est passé pour décrire*

Donc "JE" est devenu: J, apostrophe, I, I: J'il.

J'il habite à SAINT-AZZEDE de tableau, célibataire, tout prêt de la trentaine, le meilleur chasseur à l'arc de tableau.

Saint-Azzède de tableau la plus belle forêt, les plus beaux oiseaux, les azzédiens "prestidigieux" évoluent parmi végétation et gibiers qui se "ramassent à pleines poignées".

J'il s'est construit une maison, dans un sous-bois, son père, maire de Saint-Azzède, y habite avec lui.

J'il, adolescent a été surpris par l'ours, en train de regarder alors que s'accouplaient son père Dadagobert et Hébelle la femme de Foulou, le maire de La Grande Terre d'A Côté, alors qu'il pêchait. J'il tue l'ours, dont Foulou était le maître, afin de faire diversion, car Foulou s'avancait vers le couple en délit (délictueux).

Durant des années Foulou essaie de traîner J'il, le mineur, devant la Justice, parcequ'il se sent floué d'avoir perdu son animal domestique.

Au moment même où Foulou croit parvenir à ses fins, le Gouvernement de l'Etat vient de dissoudre son parlement et de démembrer l'immense territoire du pays en communes autonomes. Impossible donc de légitimer la revendication de Foulou auprès de Dadagobert, à qui il exigeait, comme tribu, l'annexion de Saint-Azzède à La Grande Terre d'A Côté.

Ainsi saint-Azzède de tableau ayant refusé cette proposition la déclaration d'une guerre cachée fut proclamée.

Sur les deux territoires une armée secrète sera constituée. J'il sera nommé le gentil guerrier criminel.

*Le ciel de
mon dessin est
bleu du ciel
nous les
êtres du
ciel.*

Présentation du parcours d'écriture, sans date.

3. François Godin, extraits du dossier génétique de la pièce *Louisiane Nord*

Présentation

Quelque part dans la Baie des Chaleurs. Une fille descend de voiture au moment où la route longe le bord de mer. Elle est à deux pas d'un garage-motel où, à 15 ans (elle en a maintenant 30), elle a connu son premier chum. Elle sait qu'elle peut l'y retrouver, qu'il est encore pompiste au garage Shell dont il est maintenant propriétaire.

Il s'appelle **Jean-Pierre**. Il a la radio et la télé pour lui tenir compagnie. Il la reconnaît. Elle s'appelle **Madeleine**. Elle est lasse. Elle pose un regard amer sur sa propre vie; elle s'est arrêtée là surtout pour ne pas aller ailleurs, pour ne plus aller ailleurs. Son frère **Joseph** est avec elle. Sa soeur **Lyne** va venir la rejoindre.

Elle reste là quelques jours. Nous sommes en octobre; c'est l'été indien. Elle rencontre un photographe, **Fraser**, qui traîne à l'auberge du coin et deux adolescents, **James** et **Lillianne** qui y vivent.

Tout se passe l'espace de quelques jours, quatre ou cinq; une pause de quelques jours où les personnages n'ont plus d'autre distraction que des rapports troubles, les uns avec les autres. Quelques jours où ils sont forcés de se tourner vers eux-mêmes. Quelques jours qui leur donnent la nostalgie d'eux-mêmes, quelques jours où ils se trouvent aux prises avec l'exigence de vivre différemment ou de se détruire. Quelques jours qui les sortent du *no man's land* de vies qui n'arrivent pas à se fonder sur des rapports humains dans lesquels ils s'épanouissent, dans lesquels ils se découvrent.

Ce que ça raconte, je le découvre au fur et à mesure. Je ne sais pas comment ça finit. Je sais que ça commence avec un silence au moment où télé et radio s'éteignent d'eux-mêmes quand Jean-Pierre a le choc de reconnaître celle qu'il a connue il y a 15 ans, et que ça se termine avec, à nouveau, la lueur du téléviseur rallumé et le bruit de fond d'une télé et d'une radio ouvertes en même temps, fréquences qui s'annulent, paroles inintelligibles...

Je ne suis pas parti avec un *propos* en tête, en me disant *voici de quoi je veux parler*. Mais voici ce qui se dégage peut-être de ce que j'ai écrit jusqu'à maintenant.

Tapuscrit intitulé *Motel Shell* (première étape d'écriture) daté entre le 25 avril et le 15 mai 1993, p. 1.

- Perte des références de vie, remplacées par des modèles vus au grand ou au petit écran, clichés qui n'aident pas à vivre et ne peuvent remplacer le rôle fondateur de la personnalité que donnent les rapports humains

- Incapacité de se définir par des gestes, de s'incarner dans des actes... la plupart des personnages, soit n'aiment pas ce qu'ils font, soit, sans occupation définie, vivent une errance qui leur devient douloureuse

- Perte de la maîtrise de la langue; incapacité à s'exprimer; aliénation aussi du français, car la pensée s'exprime spontanément en ayant recours, par endroits, à l'anglais

- Douleur de ne pas savoir qui on est, ne plus arriver même à en souffrir, avoir perdu de vue depuis trop longtemps ses désirs...

Toutes sortes de manières de ne plus arriver à reconnaître sa propre identité...

J'ai l'impression que c'est un peu ce qui émerge de ce premier jet.

Mais bon... disons que j'ai surtout écrit sans me prendre au sérieux et en me laissant aller...

Bonne lecture....

21 mai

Fraser

Les gens se demandent comment je vis... "Les gens"... ça me fait rire, dire "les gens"... Qui, en fait? Tous ceux qui ne me ressemblent pas. Tous ceux qui sont contents de se ressembler les uns les autres. Tous ceux qui vivent en tribus. Bouge pas. J'aime ça quand tu bouges pas. Je suis né dans un hangar. Ma mère avait couché avec un inconnu. Quelque chose d'improvisé, d'animal. T'es un peu comme ma mère. Tu dis que non... Peut-être que c'est juste maintenant, peut-être que c'est juste une passe dans ta vie... Peut-être... J'aime ça, les filles comme toi. Je pourrais tomber en amour avec une fille comme toi. Tomber en amour, c'est... je sais pas ce que c'est. J'ai ben de la facilité à être tendre, aimant... j'aime être avec les femmes, j'aime leur plaire, j'aime avoir ben des petites attentions... j'aime avoir besoin d'elles. Est-ce que c'est ça, tomber en amour? Tu m'excites pas pantoute. Mais tu viens me chercher. J'arrive même pas à m'imaginer pourquoi j'aimerais ça coucher avec toi. Mais j'aimerais ça. J'attends rien de toi, t'attends rien de moi. C'est drôle, j'ai jamais vécu ça. J'arrête pas de me demander ce que je vais faire de ma vie... j'arrête pas de me demander quand est-ce que ma vie va vraiment commencer. On dirait que j'attends un démarrage, mais sans savoir d'où ça peut venir... sûrement pas de moi, c'est ce que je me dis. En même temps, je me dis que j'ai peut-être pas vraiment envie que ma vie soit différente de ce qu'elle est. Comme si je confrontais ma vie à des conceptions extérieures à moi, pis dont j'ai rien à foutre, finalement. Malgré tout, l'idée que ma vie se poursuive comme elle est là, ça m'angoisse. C'est une idée qui est pas supportable.

Si j'avais un enfant... En tout cas, ça, je sais que j'en veux pas. Si j'avais un enfant, je serais ben obligé de vivre différemment. À moins de laisser la femme s'en occuper. Il doit ben y avoir une garce quelque part qui m'en a fait un pis qui m'en a jamais parlé. Ben correct, ça. J'aurais ben le goût qu'un grand gars de 30 ans vienne me voir un jour pis qu'il me dise "salut papa", avec un sourire en coin. Pis j'aurait pas besoin de moi. Pis il serait grand, beau, costaud, pis ben indépendant. Il parlerait pas beaucoup. Pis il saurait ce qu'il veut. Enfin... Les gens (encore "les gens") qui savent ce qu'ils veulent, ils sont pas ben ben intéressants... J'aimerais ça que mon fils soit un gigolo,

24 mai

2 ados

Flash-image

Jimmy et Lilianne sont enlacés; ils se bercent, la tête de l'un reposant sur l'épaule de l'autre.

Ils n'ont rien à se dire. Ils s'aiment. Un jour, on va être vieux. Un jour, on va avoir le dos qui courbe. l'en est pas question. Là, on a comme un aura parce qu'on est jeunes. On a des beaux corps. Lyne elle dit que la peau change. Elle dit qu'on a comme une lumière dans la peau, à notre âge, pis que ça s'éteint, tranquillement, tout le long de la vie. Toucher la peau, prendre le pouls. Nous regarder dans le fond des yeux. Vérifier qu'on est vivants. Etre vivant, c'est être ailleurs. On pourrait se pratiquer à marcher, aussi.

[Note: il y a bien sûr le désir d'absolu propre à l'adolescence. Bien. Mais il y a aussi, et surtout, une sorte de connaissance propre à eux: quelque chose d'intouché dans leur regard... quelque chose de juste, et, en un sens, de plus mature... et il y a surtout, cette vibration particulière de l'adolescence, qui est en soi une grande qualité]

On est peut-être comme les algues qui se font balloter tout le temps, mais au moins, on est pas comme le bois mort.

8 juillet - la toile se tisse

Madeline

Dites que je suis pas disponible.

Je suis sur une autre ligne.

Je suis en conférence, en réunion; j'ai un rendez-vous.

Rappelez un peu plus tard. Elle va vous rappeler.

Inutile d'insister.

Nous vous remercions d'avoir fait appel à nos services.

On peut vous aider? Vous cherchez?

Bien sûr, je suis à vous dans un instant.

Allo, oui?

Non, Monsieur. Oui, Madame.

Passer une excellente journée. Excellente, oui.

Non, ne rappelez-pas, c'est inutile.

Il est en conférence; non, en voyage d'affaires.

Non, il ne revient pas; il ne revient plus.

Le bureau va fermer. Le temps de raccrocher la ligne, le bureau ferme.

Alors au revoir. Nous vous remercions d'avoir fait appel à nos services.

Meilleure chance la prochaine fois.

N'hésitez-pas à vous informer de nos plus récentes promotions.

Poids idéal. Équilibre pondéral. Toujours sous la surveillance d'un médecin.

Tu t'es pas fait couper les cheveux à la pleine lune? Mon dieu, c'est pour ça qu'ils sont si beaux.

Je t'encourage. Je t'encourage. Fonce pendant que c'est le temps. Je suis sûre que t'es capable.

Si il revient pas, y en aura d'autres.

Je suis assez contente. j'ai des nouvelles du Dow Jones tous les jours. Ça monte, ça descend. Je me sens ben proche du Dow Jones.

Hey, Dow? I wish I were Miss Jones and I would go on a croisière with you.

Je vas attendre. Je vas attendre. J'en ai pas vraiment besoin. On se crée des besoins.

Dis-moi pas que j'ai une face de lit défaitte, c'est pas ça pantoute. J'ai une face de compte bancaire à découvert. T'avais jamais vu ça? C'est de ça que ça a d'air.

Allo, oui? N'hésitez-pas. Ne quittez pas. Oubliez ça.

Notes de scène tapuscrites pour *Motel Shell* ; 8 juillet 1993.

Ulysse : non Charles est dit-il et ça peut être moi non

Robertine : un deux trois toi tu jureais ce Thomas le finisseur qui est tu
demandes à Lyon finisse le regard

Ulysse : non je jureais le jureais non jureais tu elle était là et
~~ce jureais~~ elle est en compagnie
c'est elle est dans sa manière si ça jureais et c'est infini
elle a placé qui jureais non si lui jureais et ça jureais
elle est la même et elle bien elle est une fois ça comme /
ça jureais de lire la jureais peut un regard le jureais
le jureais

Robertine : un peu blanc un peu fin jureais et ça jureais
un jureais

Ulysse : et ça jureais de jureais jureais et ça jureais
et ça jureais et ça jureais et ça jureais

Robertine : T'ing a raison si tu demandes ça tu sais déjà dans qui
jureais

RETROUVÉ :

comme une longue phrase
de même que le jureais
et ça jureais et ça jureais
et ça jureais et ça jureais

4. Étienne Lepage

4.1 Extrait du dossier génétique de la pièce Rouge Gueule : tapuscrit « Poutine », non daté, p. 1-3.

C'est juste cool.

Du monde avec des attitudes, des tics de langage, des retournements, c'est drôle, cynique, baveux, ordinaire.

Ils ne se voient pas, nous on les voit. On voit ce qu'ils essaient de faire, leur mesquinerie, leur mensonge, leur bullshit. Eux ne se rendent pas compte. Il y a une sorte de distance, un regard cynique.

Contes de la méchanceté ordinaire

BINGO !!! L'idée constitutive, c'est la même que Histoires pour faire des cauchemars. Méchanceté. Les gens sont méchants. J'adore. En même temps, c'est moi, le méchant. Mes personnages sont victimes de ma méchanceté.

Donc :

1 – Méchanceté

2 – Monologues assez « classiques » qui iraient dans le sens des « histoires » ou des « contes ».

3 – Pas tellement ce que j'avais promis à Claude Poissant... Oups...

Ce qu'il faut faire :

Personnalités. Ils racontent quelque chose, OK, mais ils ont une manière de raconter qui en dit encore plus long que ce qu'ils racontent.

Et aussi, est-ce qu'il pourrait leur arriver des affaires, et pas seulement raconter ? À certains, en tout cas, comme dans Cauchemars. Ils veulent quelque chose, et ça se retourne contre eux.

Genre un gars cruise une fille agressivement et il se fait violer par des filles !

Celle qui lèche ses lèvres après s'être faite taper en pleine face.

Peut-être faire une sélection des meilleurs et voir ce qu'on peut lier ensemble ? La fille, au début, on l'attend peut-être pour faire le party ?

Mélanger avec du « réel », des moments Watatatow. Le gars écoute la fille, pis c'est ben beau. Il s'intéresse vraiment. Rewind. Dans sa tête : sti de conne, t'as des belles boules.

L'idée de faire ça dans un seul lieu, ou quelques lieux, enfin qu'ils se recourent, c'est pas mal. Ça fait le quotidien. Un party, une maison de famille, l'école.

Mais j'ai un genre de conflit – Si c'est le même lieu, alors il y a une limite au nombre de choses qui peuvent être dites sans répétition. À un moment donné, on a compris le clash entre le party et les paroles acides. C'est pour ça, peut-être, plusieurs lieux, groupés par deux ou trois histoires. Sinon, comment préserver l'intérêt dans un seul lieu ? Ou peut-être comme un traveling. On passe d'une histoire à l'autre en se déplaçant comme une caméra.

Quelqu'un qui dit : « Ben non c'est une joke ».
Changer de sujet et d'émotion tout le temps au cours de la discussion.
Et il y a le clash avec l'activité en cours, évidemment.

Historique

À l'origine du projet, le désir d'écrire des trucs déchantés sans que ce soit dans un contexte extraordinaire.

Bogolian

Ensuite sont venues ces idées de faux monologues. Il y a quelqu'un, mais qui n'est pas là. S'il est là, c'est parce qu'il est dans l'imaginaire du personnage qui parle. Ou au téléphone, etc.

Ensuite, il y a eu les idées des différents points de vue. Et là, je retrouve Massacrés, et il y a quelque chose à faire avec tout ça...

Je dois prendre chaque scène et aller plus loin dans les effets. Plus de méchanceté. Ça va venir graduellement.

Puis, il y a ce que j'ai dit à Claude. La volonté de laisser quelque chose d'incomplet, de faire de drôles de coupures, de trous.

Des personnages en situation. Ce sont de faux monologues. Ils ne se confient pas pour vrai. Ils ne sont pas dans leur vérité. Ils sont dans leur représentation d'eux-mêmes. Ça va donc avec des trouvailles de langue, des musiques, des rythmes, et des contrastes de situation, comme une réflexion profonde un hot-dog à la main. Et ce sont des gens ordinaires, comme moi, qui ne valent rien de plus que les autres, mais qui voient grand, et qui cherchent quelque chose d'au-delà, quelque chose de chaleureux et d'éternel...

Contraste entre les aspirations aériennes et la réalité terre à terre.

Plier un avion et le lancer...

...

La volonté d'être énorme, d'être absolu, mais qui ne trouve rien de grand dans la forme. Que de petites choses. Volonté avide et impérieuse d'avoir une forme magistrale.

Et puis au bout du compte, avec du recul, ce n'est rien... École secondaire, vie de quartier, jeunesse, bourgeoisie, sexe. Aujourd'hui. Pas de guerre, pas de conflit, pas de critique, pas de violence, pas de projet, pas de but, pas de problèmes.

Être très sérieux dans du puéril. Les personnages sont convainquants. On ne les regarde pas avec distance. On n'observe pas leurs blessures, on subit leurs discours.

Ce qui m'intéresse, ce n'est pas montrer la « vérité vraie », c'est montrer la « fausseté fausse ». – J'ai rarement mis la main aussi clairement sur ce qui m'intéresse.

Personnages provoquants, qui finissent par dresser un tableau d'un quotidien apparemment tranquille rempli d'enjeux, de dangers et d'appétits.

C'est l'intensité du bourgeois. Et pas le bourgeois dans le sens dénigrant. L'intensité qui transit l'homme choyé. L'intensité de l'homme choyé. Prendre au sérieux les enjeux de celui qui ne vit rien de sérieux.

L'intensité d'aujourd'hui, celle des gens qui ont tout et a qui il manque tout, celle de ceux qui vivent comme des adolescents.

Le party aussi, c'est sérieux, et puis c'est un lieu de rencontre, mais pas de rencontre pour produire de la probité. Un lieu de rencontre pour consolider des identités.

Des adultes qui veulent des histoires d'ados, des ados qui pensent comme des adultes, des troubles, des mensonges, de la provocations, etc. etc.

Et puis un party, c'est juste une réalité d'aujourd'hui, une réalité d'ados, et ça permet plein de choses.

Bon. Unité de lieu et d'action. Parfait.

Maintenant, tout le monde est séparé.

Il ne me manque qu'un lien entre l'action dans le party, la manière dont cela est présenté, et le propos, qui est l'intensité adolescente.

Le propos, c'est plein d'enjeux intenses de bourgeois. Les enjeux des bourgeois, ils sont drôles, décalés, multiples, provoquants, déprimants, puérils, acides, beaux. C'est donc un panorama. Panorama des enjeux de la bourgeoisie montréalaise. Dans un party. Parce que c'est un panorama, c'est acceptable que tout soit morcelé. On est dans un party, alors il faut un party.

Il faut que mon travail soit de l'écriture, pas de la MES. Aussi, il faut penser que quelque chose de compliqué peut dévier de ce qui est important. Il faut quelque chose de simple et de terriblement efficace.

La musique.

La culotte. La bagarre. L'avion en papier. La bière. L'anonymat. La foule.

Et si chacun faisait quelque chose en parlant. Fabriquer un avion, boire une bière, déplier une culotte, quelque chose qui n'est pas nécessairement en lien avec ce qui est raconté. Et puis ça fait un party quand tout le monde fait tout ça en même temps.

Que peuvent faire les personnages ? Ça peut être décalé, mais ça doit mettre en perspective ce qu'ils disent, comme Nietzsche et manger le bébé.

Deux choses :

1 – L'action en lien avec le discours, qui le met en perspective (Nietzsche)

2 – Qu'est-ce que cette action fait dans le tout

Je repense à Don DeLillo : un gars jette du papier pour faire de l'ambiance au stade, et l'homme qui reçoit l'annonce la lit, et vit quelque chose en fonction. Une sorte de théorie du chaos. Mais il ne faut pas trop que je tire par les cheveux, puisque mes personnages ne sont pas vraiment dans l'action pour de vrai. Ils sont comme à côté de l'action. Ils n'embarquent pas dans l'action. Ils sont comme à côté de ce qu'ils font.

Musique, pas musique, musique lointaine, arrêts et pauses, ralenti, etc.

4.2 Extraits du dossier génétique de la pièce L'Enclos de l'éléphant : courriel d'Étienne Lepage expliquant tout le processus d'écriture de la pièce et incluant des échanges avec Sylvain Bélanger, 30 janvier 2012, p. 2-5.

3 janvier 2010

Ne pas prendre en considération (pour l'instant) :

- La longueur
- La question de l'insécurité
- Le manque d'action

Mon personnage est coincé dans l'intérêt. Tout cache toujours un intérêt, même dire la vérité. Tout est toujours une recherche de profit. C'est une instrumentalisation. Mais il en souffre. Il veut ne pas ressentir cette horreur. Il veut que l'autre le prenne dans ses bras.

Ou peut-être qu'il est ambigu. Il oscille entre l'instrumentalisation et son humanité... Il arrive pour instrumentaliser, mais quelque part, c'est trop facile, l'autre se laisse faire, et l'humain revient en lui. Sans le combat, ça se retourne contre lui, d'une certaine façon...

Ma dernière réflexion sur la psychologie capitaliste : vers la croissance éternelle... Objectif nocif.

Quand est-ce qu'il vole ? L'objet, il ne fait que le voir, au début, ou il le vole tout de suite ?

Un moment où il mentionne le silence de son vis-à-vis ? Vous êtes un homme qui ne parle pas pour rien dire, et je respecte ça.

Le parcours, c'est qu'il arrive tout petit, tout humble, puis il grossit, il grossit, jusqu'à ce que ça se retourne contre lui. Au début, il est humble, à quatre pattes. On sent qu'il cache quelque chose. Il manipule pour faire du gain. Tranquillement, on finit par le cerner. Il veut faire du fric, c'est un vendeur, etc. Puis, finalement, il perd le gros bout du bâton, parce qu'il en veut plus, parce qu'il insiste.

Il manipule, cherche son intérêt, puis se saborde lui-même, montrant ainsi sa faille. Que cherche-t-il ? L'humain...

4 janvier 2010

J'ai l'impression que c'est « le gars qui parle tout le temps vs le gars qui ne parle pas » qui étouffe un peu mon affaire... C'est comme si cette « tendance » était trop forte, trop lourde, et qu'elle aplatisait le texte à ce simple effet. Un effet qui est comme caricatural, schématique, et qui ne laisse pas respirer, qui réduit tout ce qui est dit, toutes les nuances, à cette situation.

1^{ere} option : je fais au moins cette version pour voir

2^e option : je laisse ça respirer un peu plus A – en investissant le personnage silencieux B – en désystématisant la parole du Visiteur

Il y a aussi la possibilité d'investir en humour... Un humour pathétique...

J'aime que mon personnage principal soit pathétique. Aussi, il ne faut pas perdre de vue la **simplicité** du propos. C'est un homme qui cherche à entrer en contact avec les autres.

Le fait qu'il y a toujours une intention cachée, je pense que c'est un moteur suffisant pour le texte. L'intention cachée aux autres, mais l'intention cachée à soi-même. Ça fait qu'on ne peut croire à l'information, et que devant le mur de la fausseté, c'est l'angoisse. Fausseté de la consommation, fausseté de l'amitié, fausseté du social (la femme),

- Il nomme ce qu'il est en train de faire. Il se stoole.
- Il est désespéré au fond, et impeccable en surface
- Le sourire de Pier Paquet
- Mort à Venise

Et s'il n'y avait pas d'autre personnage ? Seulement une voix ?

On ne voit pas l'Autre avant longtemps. Il ne parle pas. Il n'est pas là. Il arrive à un moment donné, beaucoup plus tard. Peut-être seulement en voix ? Et en voix enregistrée ? Puis, il ne parle pas pour lui-même. Il double la voix de l'autre. Et seulement plus tard, il prend une indépendance. Et il y a la femme. Il y a l'Autre et la Femme. On ne sait pas que la femme n'arrivera jamais. Elle pourrait surgir. Existe-t-elle ? Impossible de savoir.

9 janvier 2010

Il y a quelque chose de simple, à la base de cette pièce. C'est un personnage faible, fragile. Il se présente comme un agresseur, quelqu'un qui manipule, qui cherche son profit, mais au fond, il est dépendant, seul.

Pour l'instant, ça ne donne pas ce que je veux. C'est trop schématique. L'enchaînement des séquences m'apparaît brusque. Aussi, c'est trop rapide. J'ai l'impression de trop chercher à rendre logique, cohérent avec des concepts et des idées. Il faut que ce soit vivant, c'est tout. Le reste, on s'en fout.

Essayons, donc, de se rattacher à ça. Il est vivant. Je dois le sentir, sentir sa voix.

Pour qu'il puisse passer vers l'agression, il faut 1 – peut-être qu'on sente qu'il est méchant, ou qu'il a des intérêts cachés (comme dans l'idée où on saurait son plan secret dès le début) ou 2 – qu'il avance graduellement dans l'agression, et non qu'il passe du coq à l'âne à l'agression... Une sorte de progression où il abuse de plus en plus. Là, on dirait plutôt qu'il se fragilise de plus en plus, non ? À voir...

Pour la prochaine session de travail : il faut rester dans le simple. C'est un homme qui veut être aimé, c'est tout, mais il passe par les chemins les plus compliqués. Là, ça commence bien. Il entre, avec une certaine détermination, et il ne cesse de se stoole lui-même. Et ça le porte en position de force, parce qu'il s'élève en « bon gars », en celui qui est honnête, qui est inoffensif parce qu'il dit la vérité, mais en même temps, ça le rend suspect et dangereux. Manipulateur. Il faut seulement trouver de quoi il pourrait parler qui ne concerne pas la situation (le Capitalisme, c'est bon, mais quoi d'autre ?). Et aussi, revoir la progression. Est-ce qu'il parle tout de suite du capitalisme ? Et les Noix ? Il faut que je trouve d'autres sujets de monologue...

10 janvier 2010

Il me manque encore l'énergie du personnage. Au pire, je réécris tout d'un coup, comme j'ai fait avec le Mariage. J'ai plein d'éléments qui sont bons, mais je n'ai pas encore le

personnage, exactement, sa couleur, sa sonorité. Je le vois entrer, les épaules larges et carrées comme dans les Triplettes, et parler de manière sèche.

Et plus tard, d'un seul coup, il devient gentil, puis il change, il devient comique, puis il change, il devient anxieux, puis il change, etc.

Il voudrait acheter la maison. Cela ne serait qu'une manipulation pour avoir la main haute. Qu'en fait-il, de cette main haute ? Comme l'utilise-t-il ? Pour l'instant, ça ne va pas...

Comment donner la parole à l'Autre ? C'est peut-être une piste, ça...

La comédie...

Ce qui est bon :

- Le fait qu'ils ne se connaissent pas (le Visiteur peut tout inventer, et on ne sait rien de ce qui est vrai).
- Arriver à un moment où le Visiteur est pathétique, vraiment pathos, il se vautre de douleur dans rien du tout. Il n'a rien du tout, pas de jeu.
- Que le Visiteur fasse tout ça pour 5\$, un montant ridicule.
- La maison à vendre
- Comme l'Autre ne parle pas, le Visiteur doit avouer les choses par lui-même. C'est une contrainte au niveau structurel, mais c'est intéressant. Pourquoi avoue-t-il ? Parce qu'il veut être démasqué...
- La femme qu'on ne sait pas si elle existe
- L'apparition tardive de l'Autre, l'impression que le Visiteur est seul pendant un long moment.
- Que le Visiteur ne soit rien. Qu'il veule simplement être aimé.
- Que le Visiteur soit comique pas drôle. Comique pathétique.
- Le 4^e mur
- Le français international
- Le concret (maison, femme, noix)

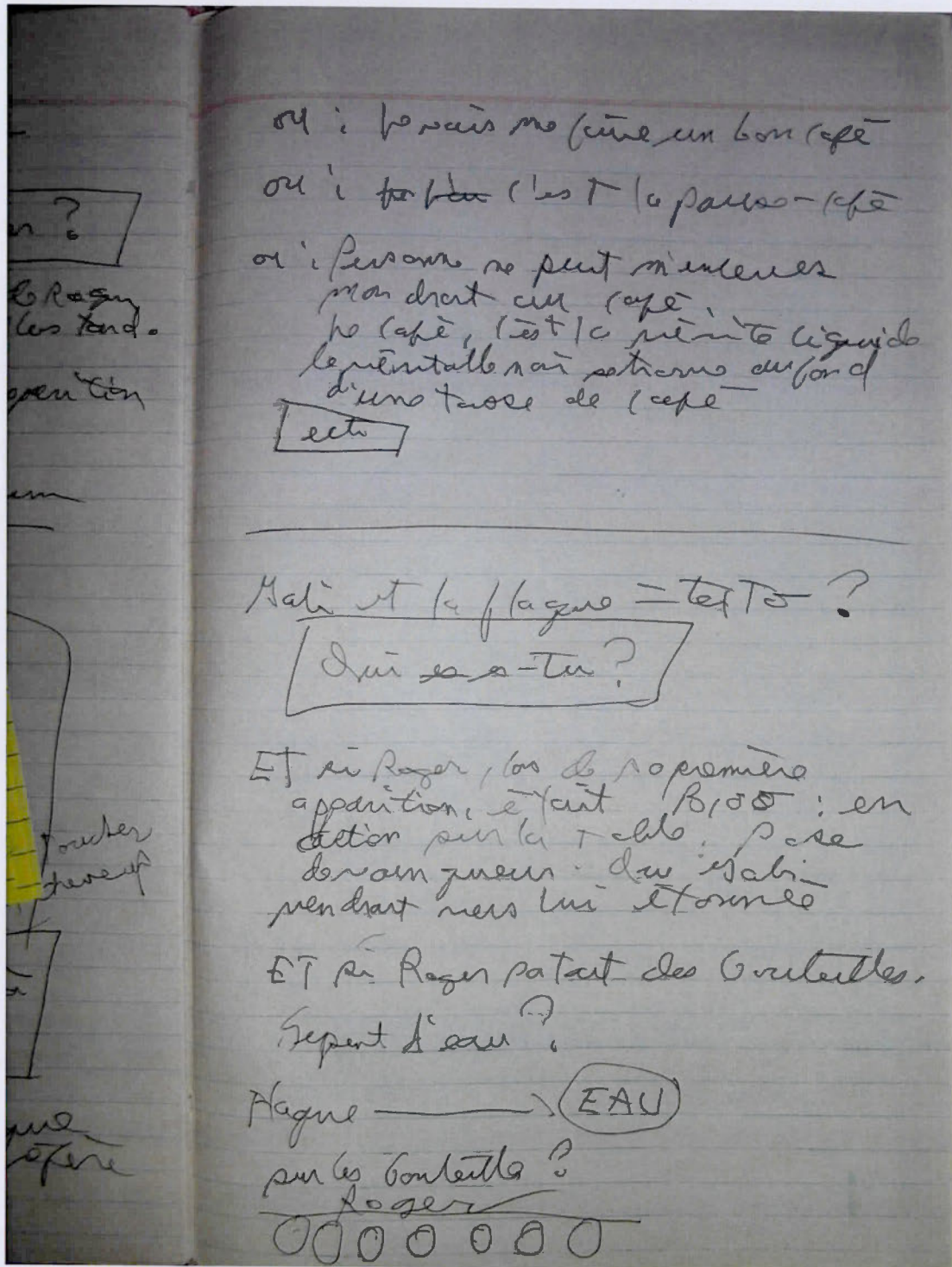
17 janvier

Hm... Je viens peut-être de trouver quelque chose... C'est intéressant, le gars qui est un trou du cul, et qui se dénonce lui-même, et qui demande à l'autre de lui donner ce qu'il mérite, du mépris, de la haine, du rejet, et l'autre qui achète... Il fait tout lui-même. Abuser, se dénoncer et se punir... C'est puissant, par rapport au fait qu'on parle de panoptisme... Auto-surveillance... Il pourrait y avoir un moment où le Visiteur parle de ce dont il est coupable, qu'il fasse des aveux sur d'autres choses de son passé. Un autre moment où il se punit lui-même, il se frappe...

On va se diriger vers ça.

5. Larry Tremblay

5.1 Extraits du dossier génétique de la pièce Le Ventriloque



Cahier de notes manuscrites (Mains bleues, Téléroman, Satanés seize ans) ; notes sur Satanés seize ans, décembre 1994.

3 juin 1978 ...

Notes sur

Sous-étirement
~~sur le - parler -~~

Sur le thème de roman - H & -
souventement. Mais pourquoi
de content - et au sein ?

Quels sont les vrais enjeux ?

- 1) Baby est jaloux de son père.
 - 2) elle prétend avoir comme rival
et idole → Bizac
 - 3) mais, son vrai rival - ennemi,
c'est son père → Pierre
 - 4) Elle aime et le hait. C'est
un roman. Tout lui sert.
C'est peut-être même qui son
fidèle peut écrire ?
 - 5) Américain : qui passent - il
pour sa soeur ? Sa petite soeur.
↳ Une passion écrite, un amour se agit.
Une protection, une muse.
Un amour culpable.
- Par quels liens le roman l'amène - il
à l'écriture ?

Que se cache-t-il derrière (1/2 die
de seules - mélangent ?

Il n'y a plus rien à cacher.

Doo → l'ancien rien à cacher
→ l'ancien ça.

dans une . 5 ans ridicules.

Oh non ! répète
pour me rendre que nos mélanges
vous avez . . .

culpabilité

Muni ce
sur rien

transport

↳

Elle a écrit une histoire

Je pense même voir le Dostoevski
le Dostoevski hernestone
m'a de culpabilité,

Vous n'avez jamais .

Non !

Cahier de notes manuscrites (Mains bleues, Téléroman, Satanés seize ans) ; notes sur Satanés seize ans, juin 1998.

Version A

1 INTRO =
(câbles)

Photo. Roger couché sur une table Gabrielle debout derrière.

Gabrielle à l'affût d'un bruit sur le corps de Roger. Elle écoute son crâne. Elle traduit doucement, avec sa main, les oscillations cérébrales de Roger.

NOIR

- 2 - *Mouvement*

Gabrielle a une aiguille dans la main droite. Elle pique Roger. Ouvre sa paupière, lui montre le bout de l'aiguille. Pas de réaction.

à verser un café
Gabrielle fait du café. En boit une gorgée.

- 3 -

Roger se lève. Prend le verre. Hume. Le côté droit de Roger s'anime. Il s'emplit de l'odeur du café, seulement à droite.

Gabrielle prend une photo. Écrit. Revient à Roger. Intriguée par son côté droit, elle le survole de ses mains, tente d'en percer le mystère.

Le côté droit de Roger s'ébranle, s'exprime dans une suite crispée de mouvements. Gabrielle ne comprend pas ce langage. Essaie de traduire sans succès. Elle veut l'amener à parler. Prend un livre, choisit un mot avec les mains, le lui montre. Roger le lit, l'articule féroce-ment sans pouvoir le prononcer.

NOIR

?
?

Photo. Gabrielle et Roger, face à face. Intensité.

4 -

~~Le maître à qui~~

Non maître à qui ~~participer~~
manipuler une
poupée ~~présenter~~
un faux fils.

VENTRILOQUE

Bonjour

POUPÉE

Bonjour

VENTRILOQUE

As-tu quelque chose à me raconter?

POUPÉE

Hier, c'était ma fête

VENTRILOQUE

Quel âge as-tu eu?

POUPÉE

Seize ans

VENTRILOQUE

C'est bien, ça. C'est même très bien.

POUPÉE

Ce n'est pas si bien que ça

VENTRILOQUE

Avoir seize ans, c'est merveilleux. C'est le plus bel âge.

POUPÉE

Je ne sais pas

VENTRILOQUE

1

le rôle du ventriloque
est joué par le même
acteur qui ~~même~~

Balzac, Parker et les autres...

~~Le ventriloque~~
(Lever de rideau)

~~Non acteur Non~~
~~pas le rôle~~

Non acteur non

pas le rôle du

acteur. Acteur honnête

et pas aussi le

rôle du ventriloque.

5.2 *Extraits du dossier génétique de la pièce Abraham Lincoln va au théâtre*

5.2.1 *Tapuscrit, Franz et Frank, 1994, p. 1.*

-1-

AVERTISSEMENT.CE QUE VOUS ALLEZ VOIR EST BASÉ SUR DES ÉVÉNEMENTD
QUI SE SONT RÉELLEMENT PRODUITS. LES PERSONNAGES ONT RÉELLEMENT
EXISTÉ. TOUT CE QUE VOUS ALLEZ VOIE EST VRAI. VAIMENT VRAI. PURE
VÉRITÉ. ALORS CORYEZ-Y.

FRANZ

Il a dit
je vais vous demander l'impossible
je ne l'ai pas cru
pas au début en tous cas
il voulait plutôt dire
ce sera dur avec moi
vous allez regrettez bien souvent
de vous être embarqués dans cette aventure

FRANK

Vous allez me détester
crier à l'injustice
après le travail vous n'aurez qu'une idée
rentrer chez vous vous coucher
pour oublier le monstre que je suis

FRANZ

Je peux dire une chose
après le travail
l'idée ne nous est jamais venue
d'aller tous les trois prendre un verre

FRANK

Entre lui et nous
il n'y a jamais eu que du travail

5.2.2 Tapuscrit *Lincoln*- 2003- Paris, Recherches, p. 11-12.

Qui est le sujet ?

Le metteur en scène est vivant. Il est dans la statue d'Abraham Lincoln. Les acteurs se sont vengés. La statue parle avec une voix déformée(Micro + ordinateur.)

Pourquoi ont-ils fait cela? C'est la question.

Et que fait alors la statue?

Ils vont l'abattre puisque c'est le Président.

Ou c'est lui qui a demandé cela. C'est lui qui a poussé jusqu'au bout cette folie. Il a commandé cela. Alors quand ils arrivent avec la statue, on va glisser vers le moment présent.....

À partir de ce moment, La statue commande.....les acteurs obéissent....

Laurel fait Boot....

Hardy fait Laura Keene....

Scène entre les deux qui expliquent le meurtre...

Ou Laurel est Boot

Hardy,,,pot-pourri de la pièce Americancousin

Qu'a vu le président juste avant la

Balle....

Je ne suis pas obligé de me fier à la vraie pièce.....je pex inventer une autre histoire.....

Transformer les faits.....

Je crois que c'est ça qui me bloque : : : le réel.....il faut flyer.....

Quelle est la fonction de la pièce que voit lincoln au moment de sa mort
????? au moment de la déflagration.....rituel.....réinventer ce
moment.....

Un jour le metteur est arrivé déguisé en statue de cire d'Abraham
Lincoln.....

Il leur demande d'improviser une pièce que Lincoln observerait...mais
alors qui fera le rôle de Booth ?????? Ou un suicide...Abraham se
suiciderait.....la pièce l'amènerait à le faire.....

Donc, un acteur doit jouer une pièce, l'autre le tuer.
Théâtre....théâtre....théâtre.....

Femme-geisha,,,,e suis l'amérique...danse avec moi.....je suis le québec...le
sauveur....l'argent, le capitalisme....

Pourquoi une statue DE CIRE : conserver, traces, musée,mort,horreur,
figer,souvenir,parodie,contradiction de l'amérique, puritanisme,appétit de
gloire, première star....booth, un acteur et un assassin...les valeurs du
Sud...le sol....

La pièce.....geisha.....mime...danse.....héros.....je vomis sur
l'amérique.....la mort de l'amérique.....d'abord expliquer cette stupide
pièce.....puis, demander qu'un acteur joue Laura Keane dans un
monologue qui vomit L'Am.rique....Laura Keane en geisha.....elle va
se faire hara-kiri...et lui sera tuer par l'autre acteur....l'amérique est
morte.....mal.....,Madame Butterfly : quelle est
l'histoire de m. Butterfly..... vomir l'amérique....déclin de
l'amérique.....empire.....

Le metteur en scène doit montrer aux acteurs deux rôles

- a) Booth, assassin, acteur, s.ducteur.....mystère...fils d'acteur...shakespeare.
- b) Laura keane....ancienne flamme...qui joue un rôle stupide.....transforme en
geisha...hara kiri.....cadeau.....
- c) Lui-même prend le rôle de Lincoln.....
- d) Son projet.....incarner Lincoln et donner un autre sens à sa mort.....
- e) Il accepte sa balle de derringier...
- f) Tout est théâtre.....
- g) Reste à trouver un lien entre son assassinat devient ici un hara kiri, il
attend la balle.....

Notion de sacrifice , de hara-kiri : mais pourquoi : le théâtre est
mort....insignifiant....mettre en scène sa mort.....

La fabrique des voix : l'auteur et le personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000

Résumé : Cette thèse de doctorat en études théâtrales propose d'étudier les modèles et pratiques d'écriture du personnage dans les écritures théâtrales québécoises des années 2000, et, à partir de cette analyse à la fois dramaturgique (études de pièces et définition d'une typologie des personnages) et génétique (entrée dans la fabrique de plusieurs auteurs pour comprendre comment ils créent leurs personnages), de définir la ou les figures de l'auteur dramatique dans ce contexte de création. La dramaturgie québécoise présente des survivances du personnage, quand d'autres ne cessent de le remettre en question. Mais loin de perpétuer un réalisme psychologique américain, les auteurs québécois des années 2000 mettent en scène des êtres profondément déterritorialisés dont la profondeur psychologique disparaît au profit d'une profondeur intertextuelle ou métathéâtrale. Ces personnages-créatures invitent à entrer dans la fabrique des auteurs pour interroger le partage des voix qu'ils opèrent afin de détourner un réalisme encore majoritaire dans les dramaturgies d'Amérique du Nord. À partir des pôles d'écriture du personnage que sont la langue, le corps, l'intertexte et la scène, la thèse analyse les pratiques d'écriture de plusieurs auteurs issus de générations et de formations différentes : Normand Chaurette, Daniel Danis, François Godin, Étienne Lepage et Larry Tremblay. Ces auteurs, qui doivent négocier sans cesse avec une altérité, qu'elle soit réelle (le contexte de production québécois invite les auteurs à échanger avec les autres actants du processus théâtral) ou fictive (les auteurs sont profondément habités par des autres qui parlent à travers eux), se trouvent démultipliés dans le processus d'écriture. Il semble alors que, face à cette démultiplication et à la difficulté de plus en plus grande pour l'auteur de faire entendre sa voix, les auteurs québécois choisissent le chemin de l'autopoïétique et exploitent dans leurs dernières créations leur moi d'auteur comme un matériau et comme un hyperpersonnage surplombant la fiction. C'est alors une voix de l'écriture unifiée, toujours aux limites de l'autofiction et de l'autobiographie, qui habite des dramaturgies qui ne seraient plus capables de faire advenir l'autre, un personnage entièrement détaché de la voix de son créateur.

Mots-clés : Auteur, personnage, dramaturgie contemporaine, théâtre québécois, génétique, pratiques d'écriture.

Building voices: the author and the character in Quebecois playwriting in the years 2000.

Summary: The purpose of this doctoral thesis in drama studies is to investigate the models and practices in character writing in Quebecois drama in the years 2000, and from this investigation, which will have both a theatrical approach – through the study of plays and the elaboration of a typology of characters – and genetic – by entering into the authors' factory to understand how they create their characters –, to identify the figure(s) of the playwright in this creative context. In Quebecois playwriting, characters still survive, while they are constantly questioned in other writing contexts. However, far from perpetuating realism as it prevails in American character writing, Quebecois authors in the years 2000 create deeply deterritorialized characters whose psychological depth disappears to make room for intertextual and metatheatrical profoundness. These creature-characters invite us into the authors' factory to examine the sharing of voices they perform so as to circumvent North American drama's still dominant realism. The four poles of character writing – language, body, intertext and stage – will then allow us to analyze the writing practices of several authors who belong to different generations and followed different trainings: Normand Chaurette, Daniel Danis, François Godin, Etienne Lepage and Larry Tremblay. These authors, who constantly have to deal with an otherness whether it is real – the production contexts in Quebec lead authors to interact with the other actors of drama's creative process – or fictional – authors are deeply inhabited by others who speak through them –, find themselves demultiplied inside the writing process. It then seems that, when facing this demultiplication and the growing difficulty to make their voice heard, authors in Quebec are choosing the path of autopoiesis and using their "I" as authors in their latest creations as a material and as a supercharacter which dominates fiction. The act of writing then acquires a unified voice, constantly on the fringe of autofiction and autobiography, which inhabits plays that would may no longer be able to bring forth the other, a character which would be entirely separated from its creator's voice.

Keywords: author, character, contemporary drama, Quebecois theater, genetic, writing practices.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE PARIS 3
Études Théâtrales / ED267 Arts & Médias / IRET - EA 3959
Centre Bièvre (3e étage, porte B) 1, rue Censier 75005 Paris