

L'Annuaire théâtral

n° 46, automne 2009

Une dramaturgie à soi :
l'écriture du théâtre des
femmes au Québec

CRCCF/SQET/CRFC

L'Annuaire théâtral, qui fait revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), est publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec le Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa. Les textes publiés dans *L'Annuaire théâtral* expriment librement les opinions de leurs auteurs ou de leurs auteures. Ils n'engagent pas la responsabilité de l'éditeur. *L'Annuaire théâtral* est indexé dans *Repère*.

Direction

Yves Jubinville, directeur (Université du Québec à Montréal)
 Irène Roy, présidente de la SQET (Université Laval)
 Sylvain Schryburt, rédacteur en chef (Université d'Ottawa)
 Sébastien Ruffo, rédacteur adjoint (Collège militaire royal du Canada, Kingston)
 Yves Frenette, éditeur délégué (CRCCF, Université d'Ottawa)
 Joël Beddows, Chaire de recherche sur la francophonie canadienne (pratiques culturelles) (CRFC)

Comité de rédaction

Sylvain Duguay (Université Concordia), Hélène Jacques (Université Laval), Yves Jubinville (UQAM), Brigitte Prost (Université de Rennes 2, Haute Bretagne), Alain-Michel Rocheleau (Université de la Colombie-Britannique), Irène Roy (Université Laval), Sébastien Ruffo (Collège militaire royal du Canada, Kingston), Sylvain Schryburt (Université d'Ottawa)

Conseil scientifique

Jean-Marie Apostolidès (Université Stanford), Bernadette Bost (Université de Grenoble), Michel Corvin (Université Paris III, Sorbonne Nouvelle), Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Leanore Lieblein (Université McGill), Jane Moss (Duke University), Elisabeth Mudimbe-Boyi (Université Stanford), Irène Perelli-Contos (Université Laval), Didier Plassard (Université de Rennes 2, Haute Bretagne), Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III, Sorbonne Nouvelle)

Production

Coordination de l'édition et mise en page : Colette Michaud et Monique Parisien-Légaré
 Révision linguistique : Noële Racine
 Correction d'épreuves : Colette Michaud
 Gestion des abonnements : Monique Parisien-Légaré
 Conception graphique : Christian Quesnel et Dominic Duffaud (maquette originale)
 Illustration de la couverture : Photo couleur anamorphique de *Moman* (Louisette Dussault), de Denis Morisset, 1981 (prêt de Louisette Dussault).

Rédaction

L'Annuaire théâtral
 Yves Jubinville, directeur
 Centre de recherches théâtrales (CERT)
 Université du Québec à Montréal
 C.P. 8888, succ. Centre-ville
 Montréal (Québec) H3C 3P8
 Tél. : 514-987-3000, poste 6662
 Téléc. : 514-987-7881
 Courriel : annuaire@uOttawa.ca

Édition

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) de l'Université d'Ottawa
 65, rue Université, bureau 040
 Ottawa (Ontario) K1N 6N5
 Tél. : 613-562-5800, poste 4007
 Courriel : annuaire@uOttawa.ca

ISSN : 0827-0198 (Imprimé)
 ISSN : 1923-0893 (En ligne)
 ISBN : 978-0-88927-211-8
 Dépôt légal, 4^e trimestre 2010
 Bibliothèque et Archives Canada
 Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Partenaires

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF)
 Chaire de recherche sur la francophonie canadienne (pratiques culturelles) (CRFC)
 Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

L'Annuaire théâtral est disponible sur la plateforme **Érudit** à l'adresse suivante :
<http://www.erudit.org/revue/annuaire/apropos.html>

L'Annuaire théâtral est membre de la Société française de développement des périodiques culturels québécois (SODEP)
 Courriel : info@sodep.qc.ca
 Site Web : www.sodep.qc.ca
 et de l'Association canadienne des revues savantes (ACRS)
 Site Web : www.calj-acrs.ca

L'Annuaire théâtral est publié grâce à l'appui du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada

L'Annuaire théâtral 46

Sommaire

Faire œuvre de mémoire dans l'agitation du présent 5
Yves Jubinville

UNE DRAMATURGIE À SOI : L'ÉCRITURE DU THÉÂTRE DES FEMMES AU QUÉBEC

Scènes à faire : seuils critiques du théâtre québécois au féminin (1975-1995) 9
Gilbert David

Le corp(u)s théâtral des femmes 15
Jane M. Moss

La nef des sorcières (1976) : l'écriture d'un théâtre expérimental au féminin 33
Louise H. Forsyth

Inventaire après liquidation : étude de la réception des *Fées ont soif*
de Denise Boucher (1978) 57
Yves Jubinville

« Répétez après moi » ou Les rituels d'interaction dans *Billy Strauss*
de Lise Vaillancourt (1991) 81
Stéphanie Nutting

Satire, bouffonnerie et autres grimaces : les interpellations du rire au féminin 99
Gilbert David

DOCUMENT

Yvette Mercier-Gouin ou Le désir du théâtre 117
Lucie Robert

Cocktail, Troisième acte 139
Yvette Mercier-Gouin

PRATIQUES & TRAVAUX

Défense et illustration du théâtre d'images à travers quelques allers-retours entre le XIX^e siècle et aujourd'hui 159

Ariane Martinez

Comprendre le théâtre du XVII^e siècle grâce à ses « encadrements » : interpréter *George Dandin* de Molière et *Cadmus et Hermione* de Quinault à la lumière de leurs ornements parathéâtraux 169

Luke Arnason

NOTES DE LECTURE

Boucris, Luc, *La scénographie : Guy-Claude François à l'œuvre* 193

Véronique Borboën

Naugrette, Catherine (dir.), *Registres : revue d'études théâtrales*, « Michel Vinaver : côté texte/côté scène » 196

Eric Eigenmann

Bérard, Stéphanie, *Théâtres des Antilles : traditions et scènes contemporaines* 199

Axel Artheron

REVUE DES REVUES DE LANGUE FRANÇAISE

Études théâtrales • *Jeu : revue de théâtre* • *Revue d'histoire du théâtre* • *Théâtre/Public* 207

Sylvain Lavoie

Résumés des articles / Abstracts
Notices biographiques des collaboratrices et des collaborateurs 213

FAIRE ŒUVRE DE MÉMOIRE DANS L'AGITATION DU PRÉSENT

Le hasard fait bien les choses, même dans le domaine des publications savantes – comme *L'Annuaire théâtral* –, qui n'ont pas pour mandat principal de rendre compte de l'actualité. Au moment où notre dossier portant sur le théâtre des femmes au Québec durant la période 1975-1995 était encore en préparation, une polémique faisait rage dans le milieu théâtral québécois autour du 30^e anniversaire de l'Espace GO.

Pol Pelletier, fondatrice du défunt Théâtre expérimental des femmes (TEF), exprimait alors son malaise face au fait que l'héritage du TEF ne se faisait plus sentir dans les productions de l'Espace GO – une entreprise avec laquelle elle ne se sent plus solidaire et dont elle dénonce aujourd'hui les dérives et compromissions (ou, du moins, ce qu'elle conçoit comme telles). Dans ce débat, il n'était peut-être pas si important de savoir qui, des artisanes de la première heure ou des membres de la direction actuelle, avaient tort ou raison. Bien plus, les positions exprimées de part et d'autre montraient surtout combien il est difficile, lorsqu'on fait œuvre de mémoire, de renoncer aux formulations convenues et à une vision monolithique des choses.

Le « théâtre des femmes » au Québec a acquis avec le temps une valeur de symbole ; dans le discours officiel, on l'agite souvent comme une étiquette, une image de marque qui, en apparence, désigne une réalité monochrome, alors que le phénomène, appréhendé dans la durée, laisse plutôt voir un tableau complexe traversé par des courants divers, des pratiques multiples et des contradictions structurantes. Est-il besoin d'ajouter que, derrière les figures emblématiques assurant une unité à ce qui adopte les apparences d'un « mouvement », se profilent aussi des œuvres (dramatiques et scéniques) singulières conférant à ce même mouvement une hétérogénéité profonde.

Le dossier que nous présentons dans ce numéro 46 de *L'Annuaire théâtral* n'est pas une réponse – peu s'en faut – au débat qui a eu lieu. Mais, dans la mesure où il épouse justement les contours multiformes de son objet, on conviendra de l'opportunité de le lire en ces temps où la mémoire peine encore à se constituer en une véritable histoire, et où le témoignage des acteurs encore vivants, quoique crucial, complique toute tentative de synthèse.

L'ensemble des articles, réunis ici par Gilbert David, ne forme pas une synthèse, à condition que l'on donne à ce terme le sens d'un panorama exhaustif. Il n'en demeure pas moins une invitation à relire, à repenser, à revisiter des moments forts du « théâtre des

femmes » au Québec, et à lancer, ainsi, une investigation plus complète sur un sujet qu'il est urgent d'approfondir.

Outre le dossier thématique, cette livraison de *L'Annuaire théâtral* comporte les rubriques habituelles : « Documents », « Pratiques et travaux », « Notes de lecture », « Revue des revues en langue française » –, fruit du travail combiné à la fois de nos collaborateurs réguliers ou épisodiques et des différents responsables de la rédaction. Que toutes ces personnes soient chaleureusement remerciées pour leurs efforts soutenus et leur fidélité.

Des remerciements vont également à l'équipe du Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) qui s'est chargée de la production de la revue, principalement à Yves Frenette (directeur), à Colette Michaud (coordonnatrice des publications) et à Monique Parisien-Légaré (agente de soutien à l'édition) pour leur soutien logistique et technique au fil des neuf années où *L'Annuaire théâtral* a logé à l'enseigne du Centre, suivant une entente de collaboration signée avec la Société québécoise d'études théâtrales. Cette entente, qui bénéficiait également du soutien de la Chaire de recherche sur la francophonie canadienne (pratiques culturelles) – chaire animée par Joël Beddows – prend fin avec ce numéro 46.

Que l'on se rassure, toutefois. La revue trouve maintenant refuge à l'UQAM, au sein du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise (CRILCQ). Ainsi, elle pourra poursuivre sa tâche fondamentale, qui est de servir de point de ralliement à toutes les formes de recherche en théâtre se faisant au Québec et ailleurs.

Bonne lecture !

Yves Jubinville
Directeur

DOSSIER
UNE DRAMATURGIE À SOI :
L'ÉCRITURE DU THÉÂTRE
DES FEMMES AU QUÉBEC

*Sous la responsabilité
de Gilbert David*



Gilbert David
Université de Montréal
Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la
culture québécoises (CRILCQ)

Scènes à faire : seuils critiques du théâtre québécois au féminin (1975–1995)

Retour ciblé sur quelques seuils critiques

Pourquoi ? Pourquoi revenir maintenant, en 2010, sur ce que des femmes ont voulu faire entendre dans l'espace public au Québec entre 1975 et 1995, en investissant tous les lieux disponibles, du prestigieux Théâtre du Nouveau Monde à de modestes salles communautaires, sans oublier les ateliers et les petites scènes où s'élaboraient les formes et les figures de mondes possibles ? À cette question, il y a au moins deux réponses. D'une part, la singularité et l'intensité des pratiques au féminin au cours des deux décennies concernées n'ont pas fait l'objet d'un réexamen à ce jour¹ et, en soi, ce déficit de la réflexion historiographique et esthétique sur la production et la réception du théâtre des femmes de cette période justifiait amplement qu'on lui consacre un dossier². D'autre part, la représentation du corps féminin – une fois repoussée la double tentation de lui assigner une essence ou un destin – a connu, au cours de cette même période, une intensification dramaturgique et scénique dans la foulée de la redéfinition à la fois politique et socio-culturelle du sujet féminin. À l'évidence, pour les femmes, il leur fallait *faire une scène*.

Cela dit, le présent dossier ne saurait prétendre aborder exhaustivement tous les aspects de ce nouveau théâtre au féminin – chargé d'affects et, parfois, de ressentiment –

qui fut non seulement traversé de tensions, mais qui a aussi comporté des points aveugles. Notons tout de suite qu'on n'y trouvera pas d'études spécifiques sur des dramaturges importantes, comme Jeanne-Mance Delisle, Jovette Marchessault, Pol Pelletier ou Marie Laberge³. Il est apparu, en effet, plus judicieux de faire un retour sur quelques seuils critiques qui ont surgi à la suite des questionnements féministes de l'époque et sur les formes prises par les productions théâtrales des femmes en synchronie⁴. En d'autres mots, nous visons à cerner quels furent les choix manifestes à partir desquels s'est inventée une créativité théâtrale par (et pour) les femmes. De quelles scènes, au juste, les femmes se sont-elles emparées, dès lors que tout, ou presque, restait à *faire* ? Nos choix se sont donc arrêtés sur cinq thèmes : le corps, l'écriture expérimentale, la réception d'un spectacle controversé, le comique et l'imaginaire postmoderne. Pour traiter ces sujets, il a été convenu de se garder le plus possible de rabattre sur cette période les réévaluations qu'ont pu avancer *a posteriori* des femmes (créatrices et théoriciennes confondues) mais pas seulement⁵ – ce qui ne conduit pas à en ignorer les éventuelles apories ou les contradictions. Revisiter un espace-temps théâtral au féminin en cherchant à en dégager les conditions d'émergence et le dynamisme propre, marqué par la conscience aiguë d'un état d'urgence, c'est en somme l'objectif qui a été poursuivi dans l'élaboration de la matière éditoriale proposée dans les pages qui suivent.

Jane M. Moss s'intéresse d'abord, dans son étude sur « Le corp(u)s théâtral des femmes », à la prégnance de la « corporalité » dans l'écriture dramaturgique et scénique au féminin de la période concernée. La contestation du modèle bio-patriarcal qui enfermait les femmes dans leur devoir absolu de procréation, et la revendication d'une sexualité sans entraves ont livré passage à des spectacles qui s'attaquaient aux tabous et aux interdits – quant à l'amour lesbien, par exemple – ou qui proposaient un « corps à soi », en écho à la célèbre déclaration de Virginia Woolf sur la nécessité d'avoir « une chambre à soi ». L'étude de Moss propose un vaste panorama des textes, de Marie Savard à Carole Fréchette, qui ont alors inventé de nouvelles stratégies d'appropriation du « fameux corps » (expression qu'a utilisée Michèle Barrette à propos du premier Festival de créations de femmes⁶). Louise H. Forsyth, dans son étude sur « *La nef des sorcières* (1976) : l'écriture d'un théâtre expérimental au féminin », retourne sur les lieux et les motifs de la re-symbolisation de la parole des femmes sur une scène majeure – celle du Théâtre du Nouveau Monde, en l'occurrence –, vouée au grand répertoire au sein duquel, une fois constaté le nombre affolant de pièces écrites par des dramaturges masculins, les distributions relèguent les femmes à la portion congrue et les confinent le plus souvent à des emplois stéréotypés. Forsyth souligne fortement la fonction critique de ce spectacle « sur le seuil d'une nouvelle scène » où la *monologie*, en tant que procédé de prise de parole à la fois privée et politique, proclame paradoxalement la solitude *et* la solidarité des femmes face à leur condition historique de dominées. Yves Jubinville procède ensuite à l'analyse de la réception d'un spectacle

qui a fait couler beaucoup d'encre au moment de sa création : « Inventaire après liquidation : étude de la réception des *Fées ont soif* de Denise Boucher (1978) ». Jubinville propose comme axe analytique une interprétation des réactions engendrées à l'époque par ce spectacle délibérément subversif qui, rappelons-le, instruisait le procès de trois figures emblématiques de l'aliénation des femmes – la Vierge, la Mère et la Putain. Cet examen permet de réévaluer les critères socioesthétiques dont se sont réclamés les partisans et les opposants face à l'œuvre de Denise Boucher, en campant apparemment sur des positions irréconciliables : la croyance religieuse et la croyance dans la fonction émancipatrice d'un acte artistique. Mais les choses, en fait, ont-elles été aussi simples ? Jubinville invite à dépasser les oppositions commodes en décortiquant les discours de légitimation dont *Les fées ont soif* ont fait l'objet – et cela, dans un contexte très volatil qui voyait se déconstruire en parallèle les valeurs et les représentations collectives. Dans mon analyse intitulée « Satire, bouffonnerie et autres grimaces : les interpellations du rire au féminin », je me suis penché, pour ma part, sur les manifestations du comique dans les créations théâtrales au féminin, tant en solo que par des collectifs. Le recours à la comédie par les femmes – un mode d'expression resté, pour celles-ci, très marginal jusque-là, et longtemps jugé peu « distingué », sinon vulgaire, par la bonne société – a enrichi l'imaginaire théâtral par le truchement de personnages et de situations qui faisaient rire et réfléchir, tout en permettant de toucher d'autres publics qui ne fréquentaient pas forcément les circuits du théâtre institué ou des salles expérimentales. L'avènement de ces pratiques comiques au féminin s'est accompagné de multiples interpellations, révélatrices des « adresses » pressantes qui visent l'ensemble de la communauté, et de la répétition – parfois douloureuse – des blessures et des injures que toute satire se trouve à réactiver. Stéphanie Nutting, enfin, s'est tournée vers une œuvre qui se joue, en quelque sorte, de tous les seuils, qu'ils soient génériques ou identitaires : « “Répétez après moi” ou Les rituels d'interaction dans *Billy Strauss* de Lise Vaillancourt (1991) ». Elle y met au jour trois types d'échanges qui trahissent l'existence de contraintes qui conditionnent les rapports du sujet féminin – Madame V., la projection autofictionnelle de l'auteure dans la pièce concernée – à autrui : la répétition, l'interview et la conférence. Nutting décortique minutieusement les actes performatifs qui soumettent les personnages de cette pièce, réputée insaisissable, à l'épreuve des rituels postmodernes d'un sujet narcissique, perpétuellement en quête de lui-même, et qui erre dans le labyrinthe de sa subjectivité, hantée à la fois par un passé traumatique, un présent opaque et un avenir qui se révèle impénétrable faute de promesses (déjà faites et à tenir). Ce théâtre du *manque*, sur le seuil devenu poreux du Monde social dit réel et de la présence insondable à soi – autrement dit d'un état de conscience fragmenté, fissuré, « hors de ses gonds » –, est symptomatique du changement de paradigme qui touche l'imaginaire théâtral des femmes au tournant des années 1990. Le théâtre des femmes semble désormais prêt à s'engager dans les voies, non balisées et sans mots d'ordre, du théâtre au féminin⁷.

Au dossier principal de ce numéro s'ajoute la section « Document » qu'a accepté de prendre en charge Lucie Robert, dont les contributions à l'histoire du théâtre québécois au cours des trente dernières années ont été à la fois constantes et d'une rigueur sans faille⁸. Lucie Robert, avec son étude sur « Yvette Mercier-Gouin ou Le désir du théâtre », fait plus que réhabiliter la place de cette pionnière du théâtre au féminin, qui a écrit une dizaine de pièces jouées sur diverses scènes professionnelles, au cours des décennies 1930 et 1940. L'analyse de la dramaturgie d'Yvette Mercier-Gouin, que Robert met en relation avec la production contemporaine d'autres auteurs et des praticiens du théâtre à Montréal et à Québec, propose une lecture pénétrante des situations d'assujettissement auxquelles les personnages féminins sont soumis, en révélant du coup la lucidité douce-amère de la dramaturge à l'égard de la condition des femmes d'origine bourgeoise, qui se butaient à l'impossible conciliation entre, d'un côté, leurs devoirs de « bonne épouse » et de « bonne mère », et, de l'autre côté, leurs aspirations les plus intimes. Le lecteur sera à même de découvrir ainsi une œuvre forte et complexe qui mérite amplement de s'inscrire dans la mémoire de la dramaturgie québécoise au féminin et dans l'histoire du théâtre au Québec.

Cette étude est suivie de la transcription de l'acte III de *Cocktail* d'Yvette Mercier-Gouin, une comédie dramatique qui a connu un franc succès lors de sa production au Théâtre Stella en 1935 à Montréal, mais qui n'aura pas connu de réédition depuis sa publication, la même année, dans la collection « La scène » aux Éditions Albert Lévesque.

Notes

1. Aucun dossier de *L'Annuaire théâtral* n'a porté sur cette problématique jusqu'à maintenant. Rappelons toutefois que les Cahiers de théâtre *Jeu* ont proposé deux dossiers sur le théâtre québécois au féminin : le premier, en 1980 : « Théâtre-femmes » (n° 16) ; le second, en 1993, sous le même titre (n° 66).
2. Un projet de recherche subventionné portant sur *La réception critique du théâtre des femmes au Québec (1930-1995)* (FCAR, 2000-2003), sous la direction conjointe de Gilbert David et de Marie-Christine Lesage, a permis de rassembler une dizaine de cahiers bibliographiques et des recueils factices d'articles et d'études sur ce corpus étendu. Ces documents ont tous été déposés à la Théâtrothèque du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises – CRILCQ, site Université de Montréal. Cette recherche documentaire a permis de constater le déséquilibre flagrant entre les études sur les femmes de théâtre et les dramaturges québécoises – et plus largement sur le théâtre au féminin dans le monde – en provenance des pays anglo-saxons par

rapport à celles publiées en sol québécois ou en français ailleurs au Canada. J'aimerais en tant que responsable du présent dossier remercier ici Marie-Christine Lesage, qui a été la première lectrice des études que nous avons commandées auprès d'un certain nombre d'universitaires en 2003. Le temps passant, certaines contributions ont depuis été publiées ailleurs.

3. Mentionnons deux publications – un peu anciennes, il est vrai – qui ont traité de la dramaturgie de Jovette Marchessault (Potvin, 1991), et de Marie Laberge, dans l'ouvrage collectif *Marie Laberge, dramaturge* (Smith, 1989). Il n'existe pas encore de monographies sur le théâtre de Jeanne-Mance Delisle et celui de Pol Pelletier.

4. Pour mettre en perspective l'apport des femmes dans l'activité théâtrale au Québec, mentionnons les nombreux entretiens qu'a menés Josette Féral auprès de metteuses en scène ou d'actrices créatrices, publiés dans trois ouvrages : « Martine Beaulne : une mathématique physique et climatique » ; « Lorraine Pintal : avoir une culture générale » ; « Alice Ronfard : un texte a aussi une énergie », dans *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*, t. I, *L'espace du texte*, Montréal, Jeu ; Carnières, Lansman, 1997, p. 65-68, 215-232, 245-260 ; « Pol Pelletier : le théâtre est le lieu de rencontre du visible et de l'invisible », dans *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*, t. II, *Le corps en scène*, Montréal, Jeu ; Carnières, Lansman, 1998, p. 229-252 ; « Brigitte Haentjens : la rage de créer », dans *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*, t. III, *Voix de femmes*, Montréal, Québec Amérique, 2007, p. 185-204.

5. Il suffira de mentionner ici le bilan très critique que Carole Fréchette a proposé de la dernière création du Théâtre des Cuisines, bilan accompagné des commentaires de plusieurs autres participantes et publié en annexe à la publication *As-tu vu ? Les maisons s'emportent !* (1981 : 88-98). Par ailleurs, le sociologue français Pierre Bourdieu a, dans un ouvrage intitulé *La domination masculine*, avancé des propositions qui méritent d'être rappelées, sans qu'on doive y déceler pour autant une quelconque intention polémique de notre part : « [...] contre la tentation, en apparence généreuse, à laquelle ont tant sacrifié les mouvements subversifs, de donner une représentation idéalisée des opprimés et des stigmatisés au nom de la sympathie, de la solidarité ou de l'indignation morale et de passer sous silence les effets mêmes de la domination, notamment les plus négatifs, il faut prendre le risque de paraître justifier l'ordre établi en portant au jour les propriétés par lesquelles les dominés (femmes, ouvriers, etc.) tels que la domination les a faits peuvent contribuer à leur propre domination » (2002 : 122).

6. Organisé par le Théâtre expérimental des femmes (TEF), ce premier Festival de créations de femmes s'est tenu dans les locaux du TEF, rue Clark à Montréal, du 21 mai au 6 juin 1980 (Barrette, 1980).

7. Qu'il me soit permis de remercier les signataires du présent dossier pour la patience à toute épreuve dont ils ont témoigné face aux délais répétés qui en ont retardé la concrétisation. La confiance dont ces collègues m'ont gratifié depuis les tout premiers appels à contribution, m'a touché profondément. Je tiens à leur témoigner de ma reconnaissance la plus entière.

8. Une pratique curieuse qui gomme le nom des signataires des sections précises de la grande série, publiée aux Presses de l'Université Laval, sous le titre général de *La vie littéraire au Québec* (5 tomes

parus à ce jour et un sixième à paraître sous peu) qui auront ainsi couvert à ce jour la production littéraire en sol québécois (des années 1764-1805 aux années 1919-1933) ne permet pas de rendre entièrement justice au travail colossal qu'y a abattu Lucie Robert par ses remarquables contributions à l'histoire de l'activité théâtrale, de l'édition des œuvres dramatiques et de la réception critique des spectacles au cours d'un siècle et demi de pratiques dramaturgiques et scéniques.

Bibliographie

- BARRETTE, Michèle (1980). « Dire aux éclats », Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 16, p. 79-94.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *La domination masculine*, Paris, Seuil.
- DAVID, Gilbert, et Marie-Christine LESAGE (2000-2003). *La réception critique du théâtre des femmes au Québec (1930-1995)*, subvention de recherche en équipe, FCAR, 2000-2003.
- FÉRAL, Josette (1997-2007). *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*, t. I, *L'espace du texte*, et t. II, *Le corps en scène*, Montréal, Jeu ; Carnières, Lansman ; t. III, *Voix de femmes*, Québec Amérique.
- FRÉCHETTE, Carole (1981). *As-tu vu ? Les maisons s'emportent !*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- POTVIN, Claudine (dir.) (1991). « Jovette Marchessault », *Voix et images*, vol. 16, n° 2 (47) (hiver), p. 212-366.
- SMITH, André (dir.) (1989). *Marie Laberge, dramaturge : actes du Colloque international*, Outremont, VLB éditeur.

Jane M. Moss
Duke University

Le corp(u)s théâtral des femmes

LA MARQUISE

Et je me vois enfin dans toute la nudité de mon absence, si loin de moi que je suis.
Marie SAVARD, *Bien à moi* (1979 : 39)¹.

UNE ACTRICE EN FOLIE

Vous regardez mon corps.

Mon corps ?

*Non, un corps déguisé, corseté, creusé
à la taille, allongé ou ramassé suivant
l'emploi.*

*Mon corps, ça va, il change, il vieillit,
Merci.*

*J'aime le corps que j'ai pour moi toute
seule, dans le miroir de ma chambre,
Toute seule.*

Luce GUILBEAULT *et al.*, *La nef des sorcières* (1976 : 19).

À partir des années 1960 – et dans le but de changer l'image des femmes sur la scène théâtrale québécoise –, des actrices, des écrivaines, des dramaturges et des regroupements féministes commencèrent à dénoncer l'aliénation et l'exploitation dont les femmes étaient victimes. Dans cet article, je me propose d'analyser comment ces artistes mirent en scène et firent parler le corps féminin. Je vais explorer la représentation scénique du corps aussi bien que l'expression de la sexualité féminine. De nombreux sujets liés à cette théâtralisation du corps seront traités : l'idéal de la beauté ; l'anorexie et l'obésité ; la grossesse et la maternité ; l'érotisme tant lesbien qu'hétérosexuel ; le viol ; et la ménopause. Les pièces du théâtre des femmes furent écrites, montées et jouées uniquement par des comédiennes pour que les spectatrices puissent se reconnaître dans les personnages féminins qui évoluaient sous leurs yeux, et s'identifier à l'ensemble de la production du spectacle. Afin de créer des personnages féminins plus crédibles, il fallut rejeter les conventions

du réalisme dramatique et imaginer d'autres stratégies de représentation. Il fallut aussi transgresser les tabous associés au corps féminin et inventer un nouveau discours dramatique qui permettait aux femmes de parler honnêtement de leur *corporéauté*².

L'histoire du théâtre occidental montre le pouvoir du patriarcat. Miroir des valeurs et des croyances de la société dont il est le produit, le théâtre représente la misogynie à travers les siècles. Sur la scène, les personnages féminins sont souvent vilipendés, chosifiés, méprisés, abusés, réduits au silence ou tués. Puisque le répertoire, tant occidental que québécois, n'offrait pas de rôles à la hauteur de leurs attentes³, des créatrices ont voulu faire advenir des œuvres au féminin pour remplacer les archétypes et stéréotypes négatifs (vierge, mère, putain, femme fatale, victime, sorcière, ingénue, soubrette, hystérique) par des personnages féminins plus positifs. Les femmes prirent la parole non seulement pour dénoncer la violence psychologique et physique qui leur était faite, mais aussi pour réhabiliter le corps féminin et revendiquer le droit à la jouissance. Celles qui participèrent à ce projet collectif créèrent ce qu'on nomma le *théâtre des femmes* ou le *théâtre au féminin*.

Cette réinvention radicale des personnages dramatiques féminins fut influencée par le mouvement féministe, qui participa à la libéralisation sociale déclenchée par la Révolution tranquille. La critique féministe, au Québec comme ailleurs⁴, examina la condition féminine sous plusieurs points de vue (historique, anthropologique, sociologique, économique, psychologique, littéraire, etc.), et conclut que l'origine de l'infériorisation de la femme était attribuable à la différence sexuelle, à la construction sociale de la féminité et à la sexualisation des rôles sociaux. La pensée patriarcale justifia l'oppression des femmes en insistant sur la condition biologique de la femme, qui la ramenait à une fonction primaire : la procréation. Définie par sa vocation maternelle, la femme fut contrainte par et dans son corps qui la rendit faible, fragile, vulnérable. À cause de sa *corporéauté*, qui la rendait dangereusement naturelle à l'ordre patriarcal, la femme avait besoin d'être matée et conditionnée à accepter la définition de la féminité prescrite par le patriarcat. Les conceptions véhiculées par le christianisme et, plus récemment, par la psychanalyse freudienne contribuèrent à imposer des images négatives du corps féminin, puisque la religion condamnait la sexualité féminine comme une *occasion de péché* et que la psychanalyse se montrait démunie pour aborder cette *terra incognita*. Souvent objectivée par le regard et le désir masculin, la femme fut rarement libre d'explorer son propre érotisme ou sa subjectivité. Celles qui osèrent défier les lois du patriarcat ont été durement punies (par exemple Clytemnestre, Antigone, Médée, Phèdre, Hedda Gabler) pour que l'ordre social soit préservé⁵.

Dans la « Préface » apparaissant dans la version publiée de *La nef des sorcières*, Nicole Brossard et France Théoret ont clairement désigné les causes de l'oppression historique des femmes, en soulignant l'importance du corps dans la prise de parole au féminin :

Pour être parlantes et discours circulant, il faut aux femmes enfreindre la loi, l'entendement social. Ou penser tout haut sans arrêt de manière à ce que le bruit de leur voix finisse par rendre impossible, inopérant le discours officiel, à l'usage des détenteurs et manipulateurs de pouvoir. Tout se tient si bien économiquement dans l'exploitation des corps, que lorsque les femmes parlent à partir de leur corps et qu'elles en disent l'exploitation et le refoulé, celles-ci commencent à dégager les toutes premières conditions de l'aliénation forcée en toutes et chacune de nous. [...]

L'ordre symbolique annule le corps, la place de l'autre à partir de laquelle l'ordre du discours a toujours construit le savoir et les principes esthétiques. Les paroles de femmes sont à la fois marquées et sans lieu parce que les femmes sont trop de corps et pas assez à la fois (Guilbeault *et al.*, 1976 : 9-10).

Sur la quatrième de couverture de plusieurs textes dramatiques publiés par les Éditions de la Pleine Lune, aux orientations ouvertement féministes, l'éditrice fit sien l'argument selon lequel la libération des femmes devait commencer par le corps :

tenues à distance de l'écriture
aussi bien que de nos corps
les éditions de la pleine lune
se veulent un instrument
au service de la parole des femmes
tant orale que écrite
en vue de cerner le non-dit
de notre identité collective de femmes⁶.

L'avant-garde

Dans sa pièce *Le temps sauvage*⁷ – datant de 1963 –, Anne Hébert avait déjà abordé les thèmes clés du théâtre des femmes : la perversion de l'idéal maternel et la répression de la sexualité par l'Église catholique au Québec. Dans une société où « le culte de la mère fai[sai]t pendant au culte du prêtre » (Hébert, [1963] 1973 : 26), on célébrait le célibat féminin et la maternité compulsive, tout en imposant un régime de silence et de culpabilité aux femmes. Trahie par son fiancé qui avait couché avec sa sœur, Agnès Joncas, la protagoniste du *Temps sauvage*, prend la double décision d'épouser un autre homme, et de quitter la ville. Dans une grande maison perdue à la campagne, elle devient mère parce que la maternité était « le seul honneur et le seul prestige accordés à la femme, dans ce pays » (p. 26). En se rebellant contre l'ordre patriarcal, Agnès tente un retour au *temps sauvage*, mais son refuge matriarcal s'écroule quand le monde extérieur fait irruption dans sa vie familiale. Bien qu'Agnès finisse par avouer l'échec de sa révolte, sa fille Lucie se montre prête à en perpétuer l'esprit en déclarant : « Si la vie est mal faite, c'est à nous de la refaire » (p. 49).

Le monologue de la Marquise dans *Bien à moi* de Marie Savard fait écho au cri de révolte de la mère hébertienne mais dans un registre poético-ironique. Il n'y a plus de débat ici, plus de dialogue avec des représentants du patriarcat. Il n'y a plus qu'une femme frustrée et solitaire, enfermée dans sa chambre, qui se parle et s'écrit des lettres à elle-même parce que personne ne lui prête l'oreille. Dans sa lettre du 7 avril, elle écrit : « Il m'arrivait souvent de me prendre pour une statue aux yeux des hommes. [...] statue mal aimée. [...] Il n'y a rien de plus étrange que de se voir en marbre et de se prendre pour une autre » (Savard, 1979 : 24-25). On le voit dans cet exemple : la Marquise, en réfléchissant à sa situation, constate qu'en tant que femme, elle est chosifiée et aliénée – ce qui la mène à la révolte. Refusant « l'énorme héritage culturel occidental qu'est le fait d'être moman » (p. 32), parce que la maternité la prive de sa subjectivité, elle déclare avec une pointe de sarcasme : « Après toute, j'chus pas rien qu'un objet hein ! » (p. 32-33) La maternité n'a annulé ni sa féminité ni sa sexualité, malgré le fait que son mari, le *beau prince* de sa fantaisie romantique, ne semble plus s'intéresser à elle sexuellement. Se référant aux contes de fées et aux récits chevaleresques, la personnage de Marie Savard se moque de tous les discours du désir masculin, qui réduisent la femme à la passivité et au silence. Puisque l'alcool, les drogues et la psychanalyse ne sont pas en mesure de remplacer l'amour dont elle a besoin, la Marquise fait face à sa solitude existentielle et décide de s'aimer. Dans la scène centrale de la pièce⁸, la lettre du 18 janvier, la Marquise se regarde dans un miroir à deux volets et elle se masturbe :

Je jouis. Je n'ai plus à me le cacher, à me refuser à moi pour mieux me réfugier derrière l'immense subterfuge de ma pudeur et de mon savoir-vivre. Je redeviens la petite fille de mon miroir, la seule parfaite et unique maîtresse de mes yeux.
[...]

Je ferme les yeux
blottie dans mes bras
et je me berce pour m'endormir (p. 40-41).

En prenant la parole et la plume pour parler, elle prend ainsi possession de son corps qui est fait pour la jouissance aussi bien que pour la maternité.

Les spectacles de femmes

Au milieu des années 1970, il y eut plusieurs spectacles de femmes, notamment des créations collectives inspirées par le *consciousness-raising* du mouvement féministe états-unien, qui dramatisèrent la vie quotidienne des femmes⁹. Mais il fallut attendre *La nef des sorcières*, présentée au Théâtre du Nouveau Monde¹⁰, pour que le discours théâtral au féminin atteigne le grand public montréalais. Ce spectacle, composé de sept monologues écrits

et joués par des comédiennes et des écrivaines reconnues, fut le premier grand événement du théâtre des femmes au Québec, et il insista sur la primauté du corps féminin dans tous les systèmes de représentation et dans la lutte pour la libération. Dans la « Préface » au texte – sorte de manifeste du théâtre au féminin –, Nicole Brossard et France Théoret expliquent que les femmes doivent parler du privé, « de leurs désirs, de leur corps, de leur humiliation, de leur révolte, de leur lassitude » (Guilbeault *et al.*, 1976 : 8). D'après ces deux auteures importantes, quand les femmes commencent à parler de leur corps et de leurs désirs, elles subvertissent le théâtre bourgeois et « son essentiel voyeurisme » (p. 10).

Le premier monologue, « Une actrice en folie » de Luce Guilbeault, s'en prend directement à la représentation théâtrale des femmes. Ayant à jouer le rôle d'Agnès dans *L'école des femmes*, la comédienne est affligée d'un soudain trou de mémoire ; la cause en est qu'elle est écœurée de répéter les mots écrits par des dramaturges masculins et qu'elle ne peut plus supporter le regard de spectateurs qui lui impose une loi insupportable : « Sois belle et tais-toi » (p. 18). L'Actrice – dont le nom (Désirée Désire) suggère qu'elle est à la fois objet et sujet de jouissance – se réfugie dans les toilettes où elle cherche sa propre image dans un miroir. Cette image plus fidèle commence par son sexe, source de différence :

Je prends un miroir,
Je le mets entre mes jambes,
Je regarde mon sexe, [...]
C'est mon autre visage, [...]
Ne retiens plus ton corps,
Ne le force plus à séduire
Actrice, comédienne (p. 18).

Dans la deuxième partie de son monologue, l'Actrice se révolte contre l'oppression faite aux filles telles que l'Agnès de Molière, et revendique le droit de jouir et de contrôler son corps :

Papa, je me masturbe
Papa, je ne suis plus vierge,
Papa, je me suis fait avorter (p. 51).

Le deuxième monologue, écrit par Marthe Blackburn, est celui de « La Ménopausée », qui prononce un réquisitoire contre plusieurs institutions patriarcales dénigrant le corps féminin. Elle blâme l'Église catholique, qui considère impur le sang menstruel, et qui condamne la femme à enfanter dans la douleur ; elle dénonce la médecine, qui déprécie le corps ménopausé et dédaigne la femme inféconde ; elle proteste contre la psychanalyse, qui invente des complexes, parce que Sigmund Freud ne comprenait rien à la sexualité féminine (p. 23-24). La Ménopausée prend donc la parole pour détruire tous les mythes inventés par les hommes afin d'exploiter et d'asservir les femmes. Refusant la plénitude aux

femmes, les hommes ne les considèrent qu'en tant qu'objets – soit idéalisés, soit érotisés. À cinquante-cinq ans, la Ménopausée est plus que lasse. Elle dénonce le fétichisme, et réclame son corps :

Je suis la Pietà... [...]
 Je suis la Muse.
 Je suis la Gloire. [...]
 Je suis la pornographie, l'éccœurant, le cochon.
 Je suis les fesses, le con, la poitrine.
 Je suis le nombril du monde.
 Où est-ce qu'elle est ma peau pour que je sois bien dedans !
 J'ai l'impression de n'être plus qu'une écorchée
 en tripes et en moëlle.
 Où est-ce qu'elle est ma peau pour que je lui redonne
 sa mesure de dignité
 et qu'elle colle à mes veines ! (p. 27)

Trois monologues aux thèmes lesbiens, joués à la fin de *La nef des sorcières*, vont plus loin dans la subversion du regard masculin, célébrant la différence sexuelle, l'érotisme féminin et l'amour entre femmes. La « Marcelle » de Marie-Claire Blais parle de ses amours et de l'hostilité des gens qui cherchent à circonscrire son identité : « Marcelle un garçon ou une fille qui es-tu ? » (p. 63) Elle discute de celles et ceux qui en viennent à la mépriser parce qu'elle aime les femmes. La « Marcelle II » de Pol Pelletier hurle sa haine des femmes passives, dociles et soumises. À son avis, « le désir n'a pas de sexe » (p. 69) et le lesbianisme est plus satisfaisant que l'amour hétérosexuel, parce que c'est un moyen d'échapper au jeu de la séduction et de se libérer. Le discours de Marcelle II érotise le corps féminin pour son propre plaisir, et non dans le but de séduire les hommes :

Ce corps de femme allongé sur son flanc, moi en face allongée sur mon flanc à moi, la sensation d'une peau de femme tout le long de ma peau à moi, les jambes. Oh ! Mon Dieu, les jambes, longues choses satinées, mêlées, entremêlées, entrelacées, les mains sur les seins, mes mains sur des seins, est-ce possible une invention pareille, merveille...

(UN IMMENSE RIRE. ELLE EST RAVIE.)
 Les femmes frigides, c'est d'la blague.
 Y a pas une femme sur la terre qui se caresse
 Ou se fait caresser le clitoris pendant quelques minutes qui n'a pas un orgasme certain (p. 69).

L'amour lesbien y est revendiqué en tant qu'acte d'amour-propre, parce qu'à « [c]haque fois qu'une femme couche avec une autre femme, elle affirme l'amour de son propre sexe, donc d'elle-même » (p. 70).

Le dernier monologue de *La nef des sorcières* fait le lien entre la sexualité et la créativité, en soulignant la puissance transgressive de l'écriture qui trouve son inspiration dans le sexe

des femmes. Nicole Brossard s'en prend ainsi à l'ordre patriarcal en dénonçant le silence qui entoure la sexualité féminine :

Une femme appuie savamment sur son crayon.
 Mais elle n'écrit pas de poèmes d'amour.
 Elle dessine des ventres plats. Des vulves totales.
 Elle change l'ordre des mots.
 Elle détonne par en dedans, le crayon mou (p. 73).

Assise à sa table de cuisine, seule la nuit devant une page blanche, l'Écrivain-femme s'excite, parle de son corps, revit son accouchement, s'attarde sur l'orgasme clitoridien. Pour Brossard, l'expérience de la procréation et la création littéraire sont présentées comme équivalentes en regard du pouvoir libérateur qui échoit à tout être féminin.

L'exploration de la sexualité féminine continue avec *Les fées ont soif* de Denise Boucher, une pièce qui provoqua tout un scandale¹¹ avec sa représentation de trois archétypes de la féminité, aux fortes connotations chrétiennes : la Vierge, la Mère et la Putain. Dans une note qui précède le texte publié, Denise Boucher dénonce sans ambages l'attitude de l'Église catholique envers la sexualité féminine :

Toute une culture d'hommes célibataires avait projeté et transféré ses fantasmes de virginité sur la mère de Jésus et toutes les autres femmes. Une culture d'hommes qui n'a fabriqué qu'un seul archétype de référence aux femmes, celui de la vierge. Une femme qui ne jouit pas, c'est une vierge. Qu'elle soit mère ou putain. Les femmes ont été exilées de la jouissance de leur corps. Celles qui jouissaient quand même vivaient sur du temps emprunté et un honneur volé (Boucher, 1978 : 9).

Pour dépasser cette répression de leur sexualité, les femmes n'ont d'autre choix, selon l'auteure, que de s'attaquer à tous les systèmes dominants de représentation (religieux, artistique, cinématographique, publicitaire) et de revendiquer leur nature charnelle.

La technique brechtienne s'est ici imposée pour mieux déconstruire les conventions du théâtre réaliste – que privilégie volontiers l'idéologie patriarcale –, et pour s'adresser directement aux spectateurs et aux spectatrices. Le brûlot qu'a été le texte féministe *Les fées ont soif* se compose de monologues et de dialogues, alternativement poétiques et vulgaires, ponctués de chansons. La « Chanson d'errance » proclame le thème central au tout début de la pièce :

Nous sommes à la recherche
 De nos corps, de nos cœurs, de nos têtes
 Nous voilà à demi vivantes
 Femmes tués, femmes battues
 Aliénées outragées [...]

Nos amants ahuris pâlisent
 Nos mères détournées de leurs corps
 Nous ont privées de nos trésors [...] (p. 22-23).

La Statue de la Vierge se plaint d'être « celle qui n'a pas de corps [...] qui ne saigne jamais » (p. 30). Marie se plaint des hommes qui glorifient la maternité sans toutefois pouvoir la souffrir (p. 21). Madeleine la prostituée dit qu'elle a trop de corps pour les hommes qui la désirent en même temps qu'ils la méprisent (p. 42). Les trois personnages de Boucher parlent de leurs expériences sexuelles, de l'impossible idéal de la beauté féminine, de la maternité, du viol – en somme, de tout ce qui touche à leur *corporéité*. À la fin de la pièce, chacune se libère du stéréotype qui l'emprisonne et elles se mettent ensemble pour proclamer le droit au plaisir sexuel qui n'est plus défini par le désir masculin. Refusant l'autorité patriarcale, la Statue dit à l'homme :

Tu ne m'expliqueras plus comment doit jouir mon corps.
 Tu ne me compteras plus par morceau.
 Tu ne me nommeras plus mes orgasmes à ton nom.
 Tu ne me dicteras plus aucun devoir (p. 103).

Ce n'est, en définitive, qu'en prenant possession de leur corps propre que ces trois archétypes de la féminité vont pouvoir améliorer leurs relations avec les hommes.

La critique féministe qui sous-tend *La nef des sorcières* et *Les fées ont soif* se retrouve également dans le spectacle *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*¹², création collective de quatre femmes, membres du Théâtre expérimental de Montréal, et prélude à la fondation du Théâtre expérimental des femmes en 1979. Cet ouvrage dramatise l'exploitation et l'humiliation du corps féminin par les institutions et les restrictions sociales du patriarcat, dont la capacité procréatrice qui dicte son rôle à la femme. Le spectacle, dès le premier tableau, donne lieu à une attaque en règle contre la maternité, où « la reine-mère » apparaît immobile, raide, recouverte de bandelettes blanches, telle une momie. Quand la mère se présente au public, elle dresse la liste des rôles et des qualités que la société lui attribue : « Je suis reine, mère, vierge, martyre, sainte, pure, intouchée, intouchable, épouse, mère, chrétienne, fidèle » (Gagnon *et al.*, 1979 : 16). » Ayant troqué la maternité pour sa sexualité annulée, cette *reine-mère* devient complice du patriarcat et perpétue les notions patriarcales de la féminité. Ainsi fait-elle volontiers la leçon à ses deux filles : il faut être belle, soumise, serviable, douce, compréhensive, etc. (p. 18-19). Le refus de « la folle » – l'une de ses filles – d'assumer le comportement sexué jugé convenable la mène à l'aliénation mentale. Mais l'autre fille se révolte contre le conditionnement qui réprime le corps féminin. Hurlant « Jouir ! Je peux jouir ! Je veux jouir ! J'aime jouir ! » (p. 20), elle déchire les bandelettes qui couvrent la mère et la dénude complètement en criant :

Regarde-toi ! Regarde tes seins ! Regarde ton ventre ! Regarde tes cuisses !
 Où est ta vie ? Un endroit dans ton corps, un vide inattaqué, un vide plein

d'énergie, [...]. Parle-moi de ton ventre, ton ventre tapi au fond de ton corps. Nourriture-mère, ton ventre rampe par terre, ton ventre râpe la terre, ton ventre cache ton sang. Montre-moi ton sang, parle-moi de ton sang, du sang dans ton ventre ! J'en ai mangé pour vivre ! En me cachant ton sang, en me cachant ton corps, tu me méprises, tu me mens, tu me trompes ! (p. 20)

La tirade de la fille soulève l'une des grandes questions féministes : comment améliorer la relation mère-fille (un rapport gâché par la construction sociale de la maternité et de la féminité au détriment de la sexualité féminine)¹³ ?

À plusieurs reprises, les filles vont dramatiser le conflit entre leur nature charnelle et les rôles sociaux des femmes. Transformée en « jeune mariée » dans le deuxième tableau, « la fille » joue une pantomime qui représente son avenir : le mariage, la nuit de noces, les relations conjugales, la grossesse, l'accouchement, les activités maternelles, l'étouffement, puis la mort. « La folle », elle, devient « la femme à la boule » dans le quatrième tableau, et lutte contre une grosse boule de linge qui symbolise les rondeurs du corps féminin. De plus en plus exaspérée par son incapacité de se libérer de la boule, elle exprime sa peur de la répression sexuelle en hurlant : « Non ! Non ! Non ! Non ! Non ! Je veux pas qu'on coupe mon clitoris ! » (p. 30) Dans le septième tableau, « la folle » se mue en « jeune fille à dresser » que « la fille », devenue « la dresseuse », transforme en « une belle poupée qui marche à talons hauts, fesses serrées, ventre rentré, sourire plaqué, poitrine offerte, souffle bien retenu, prête à plaire, sortable » (p. 38). Choquée par sa propre agressivité et par sa complicité dans le conditionnement de la fille, « la dresseuse » crie son refus du corps féminin fragmenté, chosifié, fétichisé :

Je veux pas de corps ! Je veux pas de ventre ! Je veux pas de sexe ! Je veux pas de gros seins lourds ! Je veux pas de petits seins pointus ! Je veux pas des beaux petits yeux ! Je veux pas des cheveux blonds, bruns, roux ! Je veux pas un gros ventre rond ! Je veux pas un petit ventre platte ! Je veux pas de taille, je veux pas de hanche, je veux pas de cul, je veux pas de fesses ! (p. 38)

Cette révolte est un cri de guerre qui prépare le dernier tableau dans lequel trois femmes guerrières prennent possession de leur corps, désormais assaini et fortifié par l'entraînement physique. En s'entraînant à combattre par toutes sortes d'exercices, elles répètent leur déclaration d'indépendance : « Notre corps nous appartient » (p. 42). Une fois exorcisés les stéréotypes de l'infériorité féminine, le spectacle se termine par la glorification de la nouvelle mère qui prend des proportions héroïques (p. 45-50).

La beauté et l'érotisme

Pendant les années 1980, le théâtre des femmes continua de démystifier le corps féminin et de déconstruire les rôles sexualisés. Souvent, des comédiennes prirent la plume pour

écrire des pièces qui dénoncent le regard masculin qui les chosifie et les humilie. En Ontario, par exemple, Catherine Caron, Brigitte Haentjens et Sylvie Trudel montèrent *Strip*¹⁴, moitié documentaire réaliste, moitié spectacle musical sur la vie des effeuilleuses. Comme *Mademoiselle Autobody*¹⁵ des Folles Alliées, mais dans un registre moins burlesque, *Strip* vise à exposer la commercialisation du corps féminin par l'industrie du sexe. Le décor de *Strip* représente la loge d'un club où les trois danseuses se maquillent, préparent leurs numéros et parlent de leur vie. Leur conversation porte sur leur corps, sur leur sentiment d'être déshumanisées par un public de voyeurs, et sur leur sexualité inassouvie. Le miroir de la loge reflète l'image qu'elles projettent sur la scène pour leurs clients, celle d'une performance érotique construite pour plaire aux hommes. Entre elles dans la loge, elles se voient différemment : elles ressentent toujours la honte et la culpabilité inculquées par leur éducation catholique. Dégradées par le *strip-tease*, elles sont quand même capables d'apprécier la possibilité d'une sexualité libératrice. Par le biais d'une fantaisie, les trois strip-teaseuses imaginent, à la scène XIV, une danse qui exalte le corps féminin et qui lie la danseuse au public dans le plaisir mutuel :

Candy : Quand t'as le goût...

Rosita : Quand ça te tente...

Gini : Quand t'as pris de la coke, pis que la salle est pleine là, la musique rentre dans ta peau comme le sperme dans ton ventre.

Toutes : Et ça swing et ça balance.

Candy : Une danse d'amour entre la musique et tes hanches, entre la musique et tes cuisses, entre la musique et ta peau.

Rosita : Là, tu penses à rien d'autre qu'à la musique, t'as les bras qui ont des ailes, pis la tête qui tourne comme dans un nuage : tu penses à rien d'autre qu'au plaisir du corps qui bouge.

Gini : T'as le dos qui se cambre. Tes seins et ton bassin qui valsent dans du beurre, la musique te caresse tout le corps, tes mains aussi. [...]

Candy : Pis tu te sens belle, tu te sens chatte.

Toutes : (*en écho*) Femme, belle, belle... chatte

Gini : Ton corps est comme porté en triomphe par leur regard (Caron, Haentjens et Trudel, 1983 : 29-30).

Comme le beau rêve de l'érotisme triomphant, le rêve du bel amant (p. 39) est une triste illusion. En fin de compte, la femme est un spectacle sexualisé, un objet offert au regard de l'homme, et elle est condamnée à être mal dans sa peau, comme le dit Rosita : « J'ai appris à me laisser regarder, mais de mon regard à moi, je sais rien, de mon désir je sais rien, de mon plaisir je sais rien » (p. 43).

*Les trois grâces*¹⁶ de Francine Ruel explorent un autre type de performance du corps féminin : celle de la grosse femme du cirque. Écrite à la demande de trois comédiennes

« particulièrement rondes » (Ruel, 1982 : 1), cette pièce critique les attitudes de la société nord-américaine à l'égard de l'obésité féminine. Les trois femmes grasses présentent, en quelque sorte, une version parodique des *trois Grâces*¹⁷ de Sandro Botticelli. Tel un tableau vivant, elles chantent pour leur public et elles exploitent tous les clichés sur les grosses femmes : elles se montrent chaleureuses, tendres, joviales, gloutonnes et voluptueuses. Marginalisées parce qu'elles ne se conforment pas au standard contemporain de la beauté féminine, elles sont victimes des phobies à l'égard de la chair féminine, c'est-à-dire la tendance à voir la femme corpulente comme une mère enveloppante ou une amante dévorante. Quand elles ne sont pas sur scène, elles se font des confidences : elles veulent que les hommes voient l'intérieur de leur corps aux chairs généreuses, parce qu'elles ont besoin d'être touchées, caressées, aimées. Pour atteindre son but, Ruel imprime une facture carnavalesque aux décors, aux costumes et à la musique. Elle crée ainsi une ambiance fellinienne, à la fois grotesque et poétique, qui demande au public de prendre conscience de la chosification de ces corps présentés en spectacle.

Si les *trois grâces* ont trop de chair, la protagoniste de *L'homme gris*¹⁸, proposée par la comédienne et dramaturge Marie Laberge, n'en a pas assez. Christine Fréchette, « une ancienne anorexique » encore très menue et maigre d'après les didascalies, est une jeune femme de vingt et un ans qui garde toujours les traces d'une enfance malheureuse. L'action de cette pièce, d'une facture réaliste conventionnelle, a lieu dans la chambre d'un motel où Christine passe la nuit avec son père qui la ramène à la maison familiale pour la protéger contre un mari soupçonné de violence domestique. Roland Fréchette mange du poulet, boit du gin et parle, tandis que Christine se tait, se ronge les ongles, fume des cigarettes et va souvent aux toilettes. Les longs discours du père racontent la triste histoire de sa vie, un récit pathétique qui devient sinistre quand il aborde le sujet de ses fantaisies érotiques. La langue déliée par l'alcool, il révèle que, depuis la naissance de Christine, il n'a pas eu de relations sexuelles avec sa femme – une femme qui a engraisé (Laberge, 1986 : 47). Il dévoile aussi son obsession pour l'image que projetait Christine à dix ou onze ans – une image qu'il associe à un film pornographique lesbien (*Bilitis*), et qui l'avait émoustillé :

J'ai toujours une image de toi dans ma tête, quand t'avais dix-onze ans. Tu peux pas savoir comme t'étais belle à c't'âge-là. C'pas mêlant, j'me fatiguais pas de te r'garder. T'étais plus blonde, plus pâle qu'asteure, presque pas brune, pis frisée, une vraie p'tite face d'ange. Pis tu commençais à t'former un peu... t'as été d'bonne heure là-d'sus. T'as grandi d'un coup, d'une traite, ton cou était fin, fin, pis ta belle tite tête avec tes cheveux blonds presque, pis ton petit air sérieux, pis tes p'tits seins qui commençaient à piquer... j'avais jamais vu rien d'plus beau. J't'avais jamais trouvée belle de même (p. 49).

Cet aveu semble expliquer l'origine de l'anorexie de Christine, maladie qui s'est déclarée au début de la puberté, et dont elle a beaucoup souffert. La jeune femme souffre aussi

d'un bégaiement caractérisé par une hésitation sur le *p*, première lettre du mot *père*. *L'homme gris* se termine par un acte de violence libératrice : Christine attaque son père avec une bouteille cassée, parce qu'elle se rend compte qu'elle finira par se tuer si elle ne le supprime pas.

Le corps maternel

Si l'anorexie est le symptôme du refus d'assumer la forme charnelle de la féminité, la grossesse, pour sa part, indexe la différence sexuelle qui la définit. Dans le Québec d'avant les révolutions tranquille et sexuelle, la maternité était obligatoire, et le corps maternel, lui, un symbole de la soumission des femmes tant à l'Église catholique qu'à l'idéologie nationaliste (désignée par le fameux euphémisme la *revanche des berceaux*). Depuis que les femmes ont accès à diverses méthodes de contraception, elles ont le droit de choisir de devenir mère ou non, mais ce choix n'est jamais évident. Beaucoup de femmes dramaturges se sont attaquées à la maternité en tant qu'institution répressive¹⁹ ; d'autres tentèrent de réinventer la maternité ; plusieurs cherchèrent à réconcilier le désir d'avoir un enfant avec le besoin d'indépendance.

Pour la protagoniste de *Deux tangos pour toute une vie*²⁰ de Marie Laberge, le corps de la femme enceinte signifie sa domestication, sa soumission aux préceptes patriarcaux. Suzanne Langlais-Casgrain, une femme de trente-trois ans, est en train de vivre une crise dans sa vie et dans son mariage. Elle doit prendre plusieurs décisions. Restera-t-elle avec son mari ? Retournera-t-elle à son travail comme infirmière ? Deviendra-t-elle mère ? Une aventure passionnée avec un collègue de son époux complique tout, mais Suzanne finit par décider d'être raisonnable et de suivre l'exemple de sa mère en accomplissant son devoir conjugal. Dans l'« Épilogue » de la pièce, Suzanne est enceinte de quelques mois. Sa tristesse et son corps maternel signalent sa résignation face au rôle traditionnel des femmes, suivant lequel la sexualité féminine est réprimée au nom de la famille.

Le « procès à la mère » fait par le spectacle collectif *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* se poursuit avec *La lumière blanche*²¹, écrite par Pol Pelletier pour subvertir la construction sociale de la maternité. Pour souligner la nature performative de tous les rôles sexuels, les didascalies insistent sur le fait que « [c]ette pièce se veut un agrégat de jeux dans les jeux dans les jeux » (Pol Pelletier, 1989 : 7). Le décor est un désert où trois types de femmes – la femme de tête indépendante, la jolie coquette et la mère – s'engagent dans un débat sur les rôles des femmes dans la société. La femme enceinte, Leude, avec son gros ventre, représente l'institution patriarcale de la maternité. D'abord, Leude accepte d'être un objet fétiche, vantant sa force :



La lumière blanche de Pol Pelletier, production du Théâtre expérimental des femmes, 1981. Photographie : Anne de Guise. Sur la photo : Louise Laprade. Source : Collection privée.

Je suis une usine de transformation qui secrète son propre système d'auto-protection. Comme une sphère légère et enveloppante et invincible. Rien ne peut m'atteindre. Depuis que je suis enceinte, je ne connais plus la peur, ni le doute, ni l'angoisse (p. 22).

Torregrossa, sorte d'Amazone agressivement intelligente et laide, donne – dans une longue tirade qui dresse une liste d'activités prohibées – une image beaucoup moins flatteuse de la femme enceinte. Selon Torregrossa, la femme enceinte est enfermée près du foyer, reléguée aux travaux domestiques, désarmée. Elle est un vase portant « le précieux bébé de la précieuse tribu [...] un fardeau, un gros fagot, un gros tas d'eau. [L]a grosse génitrice qui macère dans son jus au service de la collectivité » (p. 32-33). Après avoir accouché, Leude apparaît les yeux cernés, « échevelée, maganée, traquée » (p. 59), « les nuits blanches inscrites sur son corps maternel » (p. 60), et des poupées pendantes accrochées à sa robe (p. 59). Quand la troisième protagoniste, B. C. Magruge, la belle femme-objet, exprime son désir de devenir mère comme Leude, cela mène à une discussion sur l'instinct maternel (p. 77-79). Que ce soit le fruit de l'instinct ou d'un comportement

conditionné, la question de la maternité pousse Torregrossa à faire appel à plusieurs théoriciennes féministes qui y voient une cause de l'oppression de la femme (p. 90-91). Malgré tout, Torregrossa doit se résoudre à constater la persistance de l'instinct maternel et le fait que beaucoup de femmes acceptent encore d'être définies en fonction de leur capacité procréatrice.

Dans les pièces où les femmes dramaturges explorent le choix de devenir mère, les protagonistes font souvent état de relations troubles avec leur propre mère et de la difficulté de raccommoder le désir de devenir mère et de se réaliser en tant que femme. Le psychodrame de Jocelyne Beaulieu, *J'ai beaucoup changé depuis...*²², met en scène « F », une jeune femme enfermée dans une clinique psychiatrique, souffrant d'une grossesse hystérique. Bien qu'un avortement soit la cause immédiate de son état de détresse mentale, il est clair qu'une enfance malheureuse a laissé des marques profondes dans la psyché de F. Elle désire avoir un enfant, mais elle craint d'être réduite à son corps maternel, au gros ventre qui gonfle et se dégonfle (Beaulieu, 1981 : 64, 70, 78). Madeleine, la femme psychiatre responsable du traitement de F, est enceinte et sur le point de prendre son congé de maternité. Tout en s'occupant de sa patiente, Madeleine exprime ses propres doutes : sera-t-elle capable d'être mère, psychiatre et femme en même temps ?

Le conflit entre les rôles de mère et de femme inspire aussi le monologue de Louise Dussault, *Moman*²³. La protagoniste parle du corps maternel dans un passage où elle se souvient des questions qu'elle se posa avant la naissance de ses jumelles :

(Elle fait des exercices prénataux.) Depuis que vous êtes là, je m'occupe de mon corps comme je m'en suis jamais occupé... *(Elle rit.)* Comme si mon corps avait enfin trouvé son utilité... *(L'air soudainement craintive.)* C'est bête ce que je viens de dire là... *(Un temps.)* Ça serait que je n'accepte mon corps qu'en autant qu'il soit utile... Je serais en train de vous mettre au monde pour me déculpabiliser ? De quoi bon Dieu ? De mes deux avortements ? *(Elle berce son ventre.)* [...] Est-ce que je serais en train de vous mettre au monde à la place de me mettre au monde ? (Dussault, 1981 : 103-104)

Françoise, la femme enceinte de *La rupture des eaux*²⁴ de Maryse Pelletier, exprime le même genre de doutes. La relation avec sa mère et son travail comme assistante sociale engendrent de l'incertitude quant à son instinct maternel. Cynique à l'égard de l'institution patriarcale de la famille et des rôles sexualisés, elle refuse d'accoucher parce qu'elle a peur d'être une mère imparfaite. Le premier acte se termine par la rupture des eaux ; et le deuxième, par la naissance de son fils. Après toute cette interrogation sur la famille, sur la maternité et sur la condition féminine, Françoise finit par surmonter sa peur et son ambivalence. C'est alors qu'elle accouche.

Alice, la protagoniste de *Baby blues*²⁵ de Carole Fréchette, est mère depuis quarante jours, mais elle n'arrive pas à dormir à cause de ses doutes. Quand elle se rappelle de sa grossesse, sa description n'a rien de sentimental : elle parle de son « corps gonflé comme un ballon » (Fréchette, 1989 : 29) qu'elle voyait dans le miroir de sa chambre. La pièce montre comment la vie d'une femme change quand elle devient mère ; comment elle doit répondre aux demandes de son enfant, de son conjoint et de son métier, tout en tentant de préserver un peu de liberté personnelle. Fréchette exprime ici l'ambivalence de beaucoup de femmes conscientisées par le féminisme : elles reconnaissent leur différence sexuelle, acceptent la vocation maternelle, mais ne veulent pas perpétuer le modèle traditionnel de la maternité.

Conclusion

Le théâtre au féminin qui émergea au Québec pendant les années 1970 et 1980 fit apparaître un corpus de pièces qui ont abordé plusieurs aspects du rapport au corps féminin. Bien avant *Les monologues du vagin*²⁶ d'Eve Ensler (1998), les Québécoises osèrent dévoiler différentes problématiques de la sexualité féminine, subvertir les conventions théâtrales, et parler sans détour de leur *corporéalité*. Par la critique des institutions du système patriarcal, qui répriment et font taire les femmes, ces artistes professionnelles ou amateurs créèrent un discours dramatique libérateur pour explorer leur vie privée dans – et à l'aide de – l'espace public du théâtre. Inspirées par les approches féministes et par la *praxis* du théâtre expérimental, elles réussirent à déconstruire les rôles sexualisés et les stéréotypes pour représenter plus fidèlement leur condition sur la scène. Il s'agit là d'un précieux répertoire qu'il importe de considérer à sa juste valeur, puisqu'il a fortement participé à la construction du théâtre au féminin au Québec et ailleurs, et du théâtre québécois tout court.

Notes

1. La pièce fut montée par André Brassard au Théâtre de Quat'Sous en février 1970.
2. J'ai déjà traité de la mise en scène du corps féminin dans une série d'articles : « Women's Theater in Quebec » (1985b) ; « The Body as Spectacle: Women's Theatre in Quebec » (1986) ; « Dramatizing Sexual Difference: Gay and Lesbian Theater in Quebec » (1992) ; « Hysterical Pregnancies and Post-Partum Blues: Staging the Maternal Body in Recent Quebec Plays » (1995) ; « Dramatizing the Discourse of Female Desire » (1997) ; « Passionate Postmortems: Couples Plays by Women Dramatists » (2001).

3. Pour un commentaire des propos de Luce Guilbeault, de Pol Pelletier, de Michelle Rossignol et de Louise Dussault sur les rôles féminins, voir mon article « Women's Theater in Quebec » (1985b).
4. Les Québécoises trouvèrent leur inspiration chez les féministes françaises (Simone de Beauvoir, Luce Irigaray, Julia Kristeva, Hélène Cixous, Françoise d'Eaubonne, etc.) et anglo-américaines (Mary Daly, Phyllis Chesler, Shulamith Firestone, Shere Hite, Betty Dodson, etc.).
5. Pour une excellente analyse féministe de l'importance du corps dans la philosophie occidentale, voir Butler (1993) et Grosz (1994).
6. Cette inscription a paru sur la quatrième de couverture de plusieurs textes dramatiques féministes, dont ceux de Marie Savard : *Bien à moi* (1979) ; de Jeanne-Mance Delisle : *Un reel ben beau, ben triste* (1980) ; de Jovette Marchessault : *Tryptique lesbien* (1980), *La saga des poules mouillée* (1982) et *La terre est trop courte, Violette Leduc* (1982).
7. La pièce fut créée à Québec par le Théâtre du Nouveau Monde en octobre 1966 avant d'être jouée à Montréal, sur la scène de l'Orpheum.
8. Revenant sur la création de sa pièce au Théâtre de Quat'Sous en 1970, Marie Savard raconte – presque dix ans plus tard – qu'André Brassard s'avoua « impuissant à mettre en scène une femme se masturbant » (Savard, 1979 : 13). Avec la comédienne Dyne Mousso, l'auteure trouva une façon de monter la scène en catimini. Les critiques montréalais apprécièrent le personnage de travesti dans *La duchesse de Langeais* de Michel Tremblay, présenté en diptyque sur le même programme, mais rejetèrent le monologue de « La Marquise » de Savard.
9. Par exemple : *Nous aurons les enfants que nous voulons* (1974) et *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage* (1975), spectacles du Théâtre des Cuisines, un collectif marxiste-féministe ; *Un jour, mon prince viendra* (1974), par les comédiennes Paule Baillargeon, Suzanne Garceau et Luce Guilbeault ; *Si Cendrillon pouvait mourir !* (1975), par un groupe amateur de Thetford Mines ; *La vraie vie des masquées* (1977), par un groupe amateur de Saint-Bruno.
10. Voir l'article de Louise H. Forsyth dans ce dossier, « *La nef des sorcières* (1976) : l'écriture d'un théâtre expérimental au féminin », qui traite exclusivement de cette création.
11. Voir l'article d'Yves Jubinville, « Inventaire après liquidation : étude de la réception des *Fées ont soif* de Denise Boucher (1978) », publié dans le présent dossier.
12. Le spectacle fut présenté à la Maison de Beaujeu, dans le Vieux-Montréal, du 16 mai au 11 juin 1978. Voir Savona (1992).
13. J'ai exploré la mise en scène des rapports mère-fille dans le théâtre québécois dans mon article « Fillial (Im)pieties: Mothers and Daughters in Quebec Women's Theatre » (1989). Dans un autre article, j'ai analysé des pièces françaises qui traitent du même sujet : « In Search of Lost Intimacy: Mothers and Daughters in Women's Theatre » (1990). Voir aussi mon essai « Quebec Women's Drama and the New Generation » (2005-2006).
14. La pièce fut montée en 1980, puis reprise en 1981, 1982, 1983 et 2003.
15. Le spectacle, monté en 1985, s'attaque à la pornographie.
16. La pièce fut créée au Théâtre de Quat'Sous en janvier 1982. J'ai étudié les éléments carnavalesques de cette pièce dans mon article « Giants and Fat Ladies: Carnival Themes in Contemporary Quebec Theater » (1985a).

17. Les *trois Grâces* apparaissent dans : Sandro Botticelli (1482). *Le printemps*, huile sur panneau de bois, 203 cm x 314 cm, Florence, Galerie des Offices.
18. La pièce fut créée à la salle Fred-Barry en janvier 1984, puis reprise à l'Implanthéâtre en mars 1985.
19. Voir Jane M. Moss (1995).
20. La pièce fut montée au Théâtre du Petit Champlain à Québec, en 1984.
21. La pièce fut montée par le Théâtre expérimental des femmes en avril 1981, puis reprise par le Théâtre d'Aujourd'hui en 1985.
22. La pièce fut montée au Théâtre d'Aujourd'hui en 1980.
23. Création par l'auteure en mars 1979 à la salle Fred-Barry.
24. La pièce fut créée au Théâtre d'Aujourd'hui en janvier 1989.
25. Publiée en 1989, la pièce ne fut montée au Théâtre d'Aujourd'hui qu'en mars 1991. Voir Jane M. Moss (2005).
26. La pièce est devenue un phénomène culturel et politique aussi bien qu'artistique. Le 14 février, le jour de la Saint-Valentin, elle est montée sur les campus universitaires aux États-Unis pour conscientiser le public au sujet de la violence sexuelle faite aux femmes.

Bibliographie

- BEAULIEU, Jocelyne (1981). *J'ai beaucoup changé depuis...*, Montréal, Leméac.
- BOUCHER, Denise (1978). *Les fées ont soif*, Montréal, Éditions Intermède.
- BUTLER, Judith (1993). *Bodies that Matter: On the Discursive Limits of "Sex"*, New York, Routledge.
- CARON, Catherine, Brigitte HAENTJENS et Sylvie TRUDEL (1983). *Strip*, Sudbury, Prise de parole.
- DUSSAULT, Louise (1981). *Moman*, Montréal, Boréal Express.
- ENSLER, Eve (1998). *The Vagina Monologues*, New York, Villard. [Trad. Christine Barbaste, *Les monologues du vagin*, Paris, Balland, 1999.]
- FOLLES ALLIÉES, LES (1987). *Mademoiselle Autobody*, Québec, Éditions des Folles Alliées.
- FRÉCHETTE, Carole (1989). *Baby blues*, Montréal, Les Herbes rouges.
- GAGNON, Dominique, *et al.* (1979). *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- GROSZ, Elizabeth (1994). *Volatile Bodies: Toward a Corporeal Feminism*, Bloomington, Indiana University Press.
- GUILBEAULT, Luce, *et al.* (1976). *La nef des sorcières*, Montréal, Quinze.
- HÉBERT, Anne ([1963] 1973). *Le temps sauvage*, Montréal, Hurtubise HMH.
- LABERGE Marie (1985). *Deux tangos pour toute une vie*, Montréal, VLB éditeur.
- LABERGE, Marie (1986). *L'homme gris*, Montréal, VLB éditeur.

- MOSS, Jane M. (1985a). « Giants and Fat Ladies: Carnival Themes in Contemporary Quebec Theater », *Québec Studies*, n° 3, p. 160-168.
- MOSS, Jane M. (1985b). « Women's Theater in Quebec », dans Paula Gilbert Lewis (dir.), *Traditionalism, Nationalism, and Feminism: Women Writers of Quebec*, Westport (CT), Greenwood Press, p. 241-254.
- MOSS, Jane M. (1986). « The Body as Spectacle: Women's Theatre in Quebec », *Women & Performance*, vol. 3, n° 1, p. 5-16.
- MOSS, Jane M. (1989). « Filial (Im)pieties: Mothers and Daughters in Quebec Women's Theatre », *American Review of Canadian Studies*, vol. XIX, n° 2 (été), p. 175-185.
- MOSS, Jane M. (1990). « In Search of Lost Intimacy: Mothers and Daughters in Women's Theatre », *Modern Language Studies*, vol. 21, n° 1 (hiver), p. 3-15.
- MOSS, Jane M. (1992). « Dramatizing Sexual Difference: Gay and Lesbian Theater in Quebec », *American Review of Canadian Studies*, vol. 22, n° 4 (hiver), p. 489-498.
- MOSS, Jane M. (1995). « Hysterical Pregnancies and Post-Partum Blues: Staging the Maternal Body in Recent Quebec Plays », dans Joseph L. Donahue et Jonathan Weiss (dir.), *Essays in Modern Quebec Theater*, E. Lansing (MI), Michigan State University Press, p. 47-59.
- MOSS, Jane M. (1997). « Dramatizing the Discourse of Female Desire », dans Roseanna Lewis Dufault (dir.), *Women by Women: The Treatment of Female Characters by Women Writers of Fiction in Quebec Since 1980*, Madison (NJ), Fairleigh Dickinson University Press, p. 17-33.
- MOSS, Jane M. (2001). « Passionate Postmortems: Couples Plays by Women Dramatists », dans Paula Ruth Gilbert et Roseanna Lewis Dufault (dir.), *Doing Gender: Franco-Canadian Women Writers of the 1990s*, Madison (NJ), Fairleigh Dickinson University Press, p. 108-129.
- MOSS, Jane M. (2005). « Carole Fréchette et le théâtre au féminin », *French Review*, vol. 78, n° 6 (mai), p. 1117-1126.
- MOSS, Jane M. (2005-2006). « Quebec Women's Drama and the New Generation », *Québec Studies*, n° 40 (automne 2005-hiver 2006), p. 111-125.
- PELLETIER, Maryse (1989). *La rupture des eaux*, Montréal, VLB éditeur.
- PELLETIER, Pol (1989). *La lumière blanche*, Montréal, Les Herbes rouges.
- RUEL, Francine (1982). *Les trois grâces*, Montréal, Leméac.
- SAVARD, Marie (1979). *Bien à moi*, Montréal, Les Éditions de la Pleine Lune.
- SAVONA, Janelle Laillou (1992). « Problématique d'un théâtre féministe : le cas de *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* », *Voix et images*, vol. 17, n° 3 (51) (printemps), p. 470-484.

Louise H. Forsyth
Université de la Saskatchewan

La nef des sorcières (1976) : l'écriture d'un théâtre expérimental au féminin

Il n'y a pas beaucoup de pièces qu'une femme peut jouer sans grincer des dents.
Hélène LOISELLE à Lorraine Hébert (Michèle BARRETTE *et al.*, 1980 : 73).

Je crois qu'il y a urgence à mettre sur scène, à visualiser au féminin, à ne plus se fier aux images qui nous ont représentées jusqu'ici, à creuser, à chercher en soi [...] à laisser monter en nous la colère, à la laisser éclater, à ne plus les laisser nous représenter sur une scène telles que leurs phantasmes et leurs rêves voudraient qu'on soit.

Dominique GAGNON, « De l'image et de la réalité » (1978 : 56).

La meneuse de jeu de *La nef des sorcières*¹ était Luce Guilbeault, femme de théâtre, comédienne et metteuse en scène, qui proposa, en 1975, l'idée de la création d'un texte théâtral et d'un spectacle au Théâtre du Nouveau Monde en collaboration avec plusieurs écrivaines et comédiennes². Comme d'autres femmes ayant œuvré au cours de ces « années grisantes³ », Guilbeault voulait ébranler l'institution théâtrale qui imposait à tous les niveaux un statut inférieur aux femmes, et ne montrait que dans une optique déformée les expériences des filles et des femmes. Elle trouvait de plus en plus répugnants les rôles du répertoire : « Je voudrais créer des personnages de femmes qui soient des Athéna. Jamais tu ne vois au théâtre une femme comme Louise Harel⁴ » (entrevue de Lorraine Hébert, Barrette *et al.*, 1980 : 73). Guilbeault avait participé, en 1974, avec Paule Baillargeon et Suzanne Garceau, à la création par le Grand Cirque Ordinaire d'*Un prince, mon jour viendra*⁵, premier spectacle au Québec où des femmes de théâtre se sont représentées comme *femmes* et qui sont passées, par le jeu, de la tradition dramatique masculine à l'expérimentation théâtrale au féminin⁶. Guilbeault exprima, au moment de la conception de *La nef des sorcières*, un désir vivace de poursuivre à plusieurs voix et plusieurs corps cette

expérimentation, par laquelle l'énergie vitale des femmes se donne libre cours dans leurs performances : « Maintenant une envie folle de faire parler les autres. Des femmes surtout. Les faire parler jusqu'à l'épuisement. Surtout les faire agir » (Guilbeault, 1975 : 61).

Le projet collectif de Guilbeault se réalisa avec *La nef des sorcières*⁷, pièce de théâtre composée de sept monologues, chacun écrit par une auteure différente. Cette pièce dramatisée – par la parole et par le rituel – éclatement du carcan des rôles imposés aux filles et aux femmes, tant au théâtre que dans la société :

Prendre la parole est le début d'un processus d'affirmation. Prendre la parole signifie ne plus accepter de cacher sa colère, sa peur, ses espoirs. Nommer ce qu'on ressent comme femme au lieu de l'étouffer. Faire des préoccupations des femmes des sujets de discussion de tout le monde. Redire le monde au féminin (Clio, 1982 : 500).

Ce faisant, la pièce attire l'attention sur la congruence des discours qui sous-tendent – et des symboles utilisés dans – les pratiques courantes au théâtre et dans la société, et met en évidence les rapports existant entre le théâtral et le quotidien. Ainsi, les femmes de théâtre et les écrivaines ayant écrit ce texte et créé ce spectacle en collaboration rendent évidents, par cette œuvre, le fonctionnement de la société et l'esthétisation par le théâtre des idéologies dominantes sexistes.

Guilbeault invita Nicole Brossard à travailler avec elle sur ce projet. Notons qu'il ne s'agissait pas de leur première collaboration, puisqu'elles avaient préparé, ensemble et en 1975, le documentaire cinématographique *Some American Feminists*⁸. Précisons aussi que Brossard, écrivaine, cofondatrice de la revue littéraire expérimentale *La Barre du Jour* et du journal féministe *Les Têtes de pioche*, publiait des recueils de poésie, des romans et des textes théoriques depuis plus de dix ans. Puis, Guilbeault et Brossard invitèrent d'autres écrivaines, comédiennes, artistes et techniciennes à participer à la conception et à la rédaction du texte de *La nef des sorcières*, à des séances d'improvisation théâtrale et à la création du spectacle. Ces femmes travaillèrent ensemble pendant un an avant la création du spectacle durant la semaine de la Journée internationale de la femme, en mars 1976⁹. *La nef des sorcières* est donc l'un des premiers exemples de la dramaturgie au féminin formellement contestataire que Clémence Desrochers, Michèle Barrette, Françoise Loranger et Marie Savard avaient annoncée dans les années 1950 et 1960, et que Jeanne-Mance Delisle, Denise Boucher, Jovette Marchessault, Pol Pelletier, Lise Vaillancourt et d'autres femmes allaient développer de façons encore plus radicales, chacune à sa façon, dans les années 1970 et 1980.

La nef des sorcières partit du principe que la représentation scénique authentique des femmes – non moins que leur pleine participation dans toutes les instances de la production théâtrale – ne se réaliserait qu'au moment où la symbolique en entier à l'œuvre et

toutes les facettes du jeu se transformeraient. Cette pièce mit en question non seulement le fond mais aussi la forme et les pratiques de l'institution théâtrale. Elle suggéra, dès le lever du rideau, qu'il fallait douter du bien-fondé de toutes les règles sociales et théâtrales. Au début de la pièce, le personnage de l'Actrice en folie – qui devait jouer le rôle d'Agnès dans *L'école des femmes* de Molière – a un trou de mémoire. Elle oublie tout : non seulement ses répliques, mais aussi le nom du personnage qu'elle incarne et la pièce même dans laquelle elle joue. En tant que comédienne – et, qui plus est, une comédienne sur scène – dont la fonction est de jouer un rôle fictif, elle n'existe pas : « Au secours, je ne suis plus rien » (Guilbeault *et al.*, 1976 : 17). Les gestes par lesquels elle enlève le masque conventionnel que le répertoire l'avait obligée à porter et qui cachait son vrai visage et son corps – l'Actrice en folie se débarrasse en effet violemment de sa perruque et de ses accessoires – servent à vider la scène théâtrale de sa dimension symbolique canonique. La scène matérielle est réduite à une boîte noire privée de systèmes sémiotiques efficaces. L'Actrice en folie se retire dans sa loge – qui apparaît sur la scène – pour regarder le spectacle expérimental qui est sur le point de commencer. Cette situation dramatique soulève la question de l'efficacité de la réception des œuvres théâtrales dans un contexte où il est impossible d'avoir recours aux fables, aux textes, aux règles et aux mythes que reconnaissent spontanément les comédiens et les spectateurs. Il incombait aux comédiennes qui suivaient l'Actrice en folie dans *La nef des sorcières* d'improviser leurs personnages respectifs, et donc leurs histoires, leurs paroles, leurs gestes et leurs actions, sans toutefois tomber dans le piège des stéréotypes, ni se servir de procédés convenus, ni même transformer la scène en tribune. Il fallait que la rencontre reste *théâtrale*, que l'illusion dramatique se produise et que le public – aussi – accepte de jouer le jeu.

Réception critique : entre hostilité et incompréhension

La réception de *La nef des sorcières*, lors de sa création en 1976, fut controversée. Cela n'est guère étonnant, étant donné la remise en cause agressive dont la pièce faisait preuve des règles, des codes et des conventions propres à l'institution théâtrale et au discours social normatif ; et étant donné, aussi, l'expérimentation formelle qui était visible sur tous les plans de la pièce et le rôle performatif qu'elle attribuait aux spectateurs. Un public nombreux manifesta son approbation face à ce spectacle original, au point que sa reprise au Théâtre du Nouveau Monde à l'automne 1976 obtint un grand succès, et que le texte publié se vendit bien. Le terrain féministe se faisait accueillant. La traduction anglaise faite par Linda Gaboriau (*A Clash of Symbols*), fut créée en 1978 au Firehall Theatre à Toronto¹⁰. Pour Francine Noël, *La nef des sorcières* était le premier « gros show "féministe" » (1980 : 48). Tout en soulignant l'importance théâtrale et dramaturgique de ce spectacle, Noël rappelait que « sa structure lui est venue de la nécessité ; ce qu'on avait alors à dire, aucune dramaturge ne l'avait encore écrit » (p. 48).

Malgré l'originalité frappante du spectacle peu d'écrivains ou de critiques affirmèrent que le spectacle leur avait plu. L'article de Pierre Vallières, « *La nef des sorcières* met un point final à l'ère braillarde des *Belles-Sœurs* » (1976), fut en fait un des seuls comptes rendus positifs du spectacle. La plupart des critiques adoptèrent une attitude très négative. L'essentiel de leurs reproches, de nature surtout idéologique, se dissimulait souvent derrière une version de la déclaration péremptoire suivante : le spectacle n'était pas du théâtre, comme l'illustrent les citations suivantes. Pour André Dionne, Martine Corriveau et d'autres critiques, la thématique féministe était trop saillante, trop forte pour qu'ils apprécient la nouvelle théâtralité du spectacle : « Les sermons n'avaient pas lieu au théâtre si je me rappelle bien » (Dionne, 1976 : 15), raillait l'un ; « Ça me déçoit comme ça me gêne aussi d'employer le mot spectacle pour désigner cette somme de témoignages humains » (Corriveau, 1976 : C7), déplorait l'autre. La franche hostilité d'autres critiques comme Denis Saint-Jacques et Georges-Henri D'Auteuil allait jusqu'à verser dans le langage méprisant. Le titre de l'article de Saint-Jacques indiquait haut et fort que, pour lui, le spectacle ne méritait pas du tout une critique sérieuse : « *La nef des sorcières* ou les paramécides massacrées » (1976 : 17). De même, dans le texte de D'Auteuil, la condamnation condescendante de la réception enthousiaste de la part des spectatrices et la manifestation de leur plaisir à voir en scène la représentation et l'esthétisation de leurs histoires fut absolue : « À cause du nombre considérable de femmes dans l'assistance et, parfois, des applaudissements frénétiques d'icelles, on se serait cru dans un congrès pour la Libération de la Femme, mais pas du tout au théâtre » (1976 : 124). Par ailleurs, pour Thérèse Arbic, le spectacle échouait à la fois en tant qu'événement théâtral et en tant que plaidoyer pour la justice sociale. Selon elle, les auteures et les comédiennes de *La nef des sorcières* s'étaient laissé prendre à un piège, car la libération des femmes « doit être située dans une perspective globale de libération collective » (1976 : 27).

Paradoxalement, la réception de la pièce chez les féministes militantes comme Yolande Villemaire fut négative, mais pour des raisons contraires à celles qu'avaient prônées les opposants aux créations féministes. Villemaire et d'autres féministes trouvaient que le spectacle n'était pas suffisamment radical, surtout en ce qui concerne l'acte de montrer les vrais corps désirants de femmes : « Le corps peut être subversif. Mais l'énergie libidinale déserte la plupart de ces statues. J'ai rarement vu un spectacle où il y a si peu d'intensité physique. Le corps collectif du désir des femmes n'est visiblement pas à bord. On le joue mais il n'est pas là » (Villemaire, 1976 : 20). Ce qui est évident dans les jugements négatifs des experts, c'est que le déplaisir qu'ils éprouvaient pour des raisons idéologiques se dissimulait derrière un jugement de valeur esthétique et théorique dont ils ne doutaient pas du bien-fondé : aux yeux de ces critiques et spécialistes, *La nef des sorcières* n'était tout simplement pas du théâtre. Ils restaient insensibles à la beauté artistique du spectacle ; l'impact dramatique ne se produisit pas pour eux en tant que récepteurs du spectacle puisqu'ils jugeaient de la valeur et de l'intérêt théâtraux de la représentation selon les normes du genre dont ils

avaient l'habitude. Or, ces normes, par leur nature même, excluaient la possibilité de présenter en scène les vraies expériences des femmes ou leur capacité d'agir et de parler, comme l'illustrent les citations mises en épigraphe en tête de cet essai. Les critiques ne voyaient pas la façon dont les conventions du genre et de la pratique théâtrale entérinent des présupposés sexistes, voire misogynes, et déterminent le sens de ce qu'on entend habituellement par le concept de théâtralité.

La théâtralité et la fonction spectatorielle

Que faut-il entendre par la notion de théâtralité ? Je dirais, dans un premier temps, que ce concept désigne le processus par lequel un événement fictif passe la rampe et est reçu par un auditoire qui le trouve signifiant, et ce, même s'il existe un dissensus par rapport à son message. En d'autres mots, il y a théâtralité s'il se produit un partage entre la scène et la salle (ou des espaces équivalents) de valeurs, de connaissances, de discours, de mémoire et de conventions formelles. Ce partage est effectué par le regard et l'écoute du spectateur. S'il ne se produit pas, le spectacle – même s'il continue de se donner à voir et à entendre – ne fonctionne plus *théâtralement*. Le phénomène de l'illusion théâtrale ne se produit pas et le spectacle n'est pas reçu comme une invitation à entrer dans le domaine de la fiction, du désir et de l'imaginaire. Dans le théâtre expérimental, le pacte entre scène et salle reste opératoire seulement quand la création dramatique n'ouvre pas trop de brèches dans l'horizon d'attente du public. Cet horizon détermine les limites qui entrent en jeu dans toute forme d'expérimentation. S'aventurer trop loin hors des frontières esthétiques, éthiques et conceptuelles collectivement reconnues risque de rompre le pacte et d'annuler le partage.

Le théâtre des quatre dernières décennies montre clairement que la représentation des expériences des femmes et des rapports entre femmes (dans une perspective qui ébranle la stéréotypie fondée sur le genre sexué) a tendance à être rejetée par la majorité du public. Le plus souvent, ce rejet se justifie – dans le discours critique professionnel et universitaire – non par la reconnaissance des traces du patriarcat dans le système de représentation théâtral et dans la société, mais par le renvoi à des critères dits artistiques qui se donnent pour universels. Un tel jugement de valeur cache – à la vue de ceux et de celles qui aiment le théâtre – le rôle déterminant que les idéologies sexistes jouent dans l'établissement du répertoire et des critères d'excellence (sur les plans de l'interprétation, de la scénographie, de l'écriture). Il semble qu'au lieu de s'ouvrir aux nouvelles formes théâtrales ou de considérer les propositions du théâtre au féminin en tant qu'initiatives expérimentales méritant qu'on leur porte attention, les directeurs artistiques, les metteurs en scène, les critiques et autres spécialistes passent trop rapidement à l'oukase !

La participation active des spectateurs, en tant que cocréateurs et non en tant que simples auditeurs, reste primordiale dans la dynamique intrinsèque de la théâtralité. C'est, du moins, ce que soutient Josette Féral dans le « Foreword » qu'elle a joint au numéro – qu'elle a dirigé – de la revue *SubStance* consacré à la notion de *Theatricality*. Dans ce texte elle insiste sur « la conviction partagée [par tous les auteurs du numéro] que le rôle du spectateur est indispensable à une définition adéquate de la notion de théâtralité, puisque le *phénomène théâtral* est reconnu et mis en pratique uniquement par la présence de celui-ci » (Féral, 2002 : [1]¹¹). Comme la théâtralité est un processus dynamique et non une essence, c'est par leur rôle actif que les spectateurs font démarrer ce processus dans l'imaginaire collectif : « la théâtralité n'est pas une propriété, une qualité (au sens kantien) qui appartient à l'objet, au corps, à l'espace ou au sujet. Elle n'est pas une propriété préexistant dans les choses. [...] Elle ne se saisit qu'en tant que processus » (Féral, 2002 : [12]). Si les spectateurs ne jouent pas ce rôle, la théâtralité n'existe pas, et le « phénomène théâtral » dont parle Féral ne se produit pas. Dès lors, l'espace théâtral restera vide d'un point de vue sémiotique, et les paroles qui s'y énonceront ressembleront à des discours tout court plutôt qu'à un dialogue dramatique entre la scène et la salle. Les critiques qui déclarèrent à plusieurs reprises que *La nef des sorcières* n'était pas du théâtre suggéraient implicitement que les auteures de la pièce avaient transformé la scène en tribune. Malgré l'importance du commentaire social dans la pièce, j'insiste pour souligner ici que cette pièce est, par l'articulation originale de sa forme et de son fond, un texte *théâtral*, du fait même que ce dernier cherche à se démarquer par rapport aux pratiques théâtrales jugées conformes. C'est par le théâtre que les auteures et les comédiennes mettaient en cause le théâtre tel qu'on le connaissait à l'époque. Cette approche est claire dès le premier monologue où l'Actrice en folie entre en scène, dirigée par la « voix *off* du régisseur » (Guilbeault *et al.*, 1976 : 15) vers le rôle d'Agnès dans *L'école des femmes* de Molière : cette création collective au féminin est une invitation au jeu, c'est-à-dire une invitation à de nouveaux jeux dans un espace scénique transformé en espace vide et disponible.

Ouverture : « Une actrice en folie » sur le seuil d'une nouvelle scène

Le texte de Luce Guilbeault, « Une actrice en folie » (Guilbeault, *et al.*, 1976 : 14-20, 51-55), indique qu'avant l'entrée en scène de l'Actrice, l'auditoire doit entendre, provenant des coulisses, en plus de la « voix *off* du régisseur », des « bruits de portes, de pas, d'orchestre qui s'accorde » (p. 15). Guilbeault utilise ici le procédé du théâtre dans le théâtre à des fins expérimentales. La tension entre les deux pièces, imbriquées l'une dans l'autre, est extrême. *L'école des femmes* de Molière représente (symboliquement et matériellement) tout ce qui fait écran au [t]héâtre-femmes (Barrette *et al.*, 1980) qui est sur le point d'émerger.



La nef des sorcières, collectif, production du Théâtre du Nouveau Monde, 1976. Photographie : André Le Coz. Sur la photo : Michèle Craig. Source : Théâtre du Nouveau Monde.

Pour que la pièce encadrée (*La nef des sorcières*) paraisse, il faut que le cadre éclate, c'est-à-dire que *L'école des femmes* s'éclipse. Aucune intégration de celle-là dans celle-ci n'est concevable, tant leurs substances sont différentes. L'auteure-comédienne en a marre, jusqu'au point de sombrer dans la folie¹², de créer des rôles de jeunes vierges belles, sous le contrôle des hommes. L'éclairage inversé au départ entre la scène et la salle souligne aussi la nature expérimentale du spectacle et sert à impliquer le public dans l'action de la pièce : « La lumière est encore allumée dans la salle. Noir sur la scène » (p. 15). Les indications scéniques montrent que la scène et la salle doivent rester dans le noir pendant quelques instants pour annoncer la thématique de la pièce, celle de la libération : « Le mot "sortie" en rouge s'allume sur la scène dans le noir » (p. 15). Au cours du spectacle, il s'agira justement de sortir le texte des normes de la dramaturgie et de la théâtralité traditionnelles, et, en même temps, de faire sortir les personnages des chemins (théâtraux) battus, puis de libérer les comédiennes des rôles féminins stéréotypés qu'on leur impose habituellement.

La voix *off* d'Arnolphe de *L'école des femmes* fait écho à celle du régisseur. L'optique parodique et subversive du spectacle met en évidence l'aspect oppressant des répliques d'Arnolphe, qu'un contexte théâtral conventionnel présenterait comme comiques. Les voix *off* du régisseur fictif et du personnage d'Arnolphe font ainsi entendre au tout début de *La*

nef des sorcières les normes culturelles masculinistes qui prévalent au théâtre, et que les créatrices de l'œuvre vont refuser de respecter. Ces mêmes normes tiennent pour acquis que, d'une part, les personnages masculins sont des agents qui poursuivent un objet qu'ils désirent, souvent concrétisé par la figure de la Femme dans le symbolisme patriarcal ; et, d'autre part, que les personnages féminins se caractérisent par leur beauté, leur passivité et leur absence de désir : « Sois belle et tais-toi / Femme » (p. 18). Cette petite scène par laquelle démarre *La nef des sorcières* résume succinctement le conflit dramatique qui se jouera dans les répliques des *sorcières*, déchirées qu'elles sont entre les rôles étouffants, institutionnellement sanctionnés, qu'elles sont censées jouer, et la résistance qu'elles entretiennent face à ces rôles en prenant le risque d'une liberté de parole encore inédite.

L'Actrice en folie entre en scène portant le costume qui convient à la jeune vierge de *L'école des femmes* : « Agnès est habillée en costume d'époque, perruquée, une ombrelle à la main. Elle est en blanc » (p. 16). Bien qu'elle soit certaine d'avoir appris son texte par cœur, l'Actrice a un trou de mémoire. Elle ne trouve pas la bonne réplique à la question d'Arnolphe : « Quelle nouvelle ? » (p. 16) Incapable de reprendre le fil du texte ni même de décider de quel texte ou de quel personnage il s'agit – les rôles féminins du répertoire se ressemblant tellement ! –, elle devient en colère. Elle comprend d'un coup qu'elle ne veut plus jouer ce rôle passif conventionnel, et le rejette avec force : « non, je le ferai pas, je ne le ferai pas le strip-tease, je ne le ferai pas » (p. 17). Elle prend conscience du violent lavage de cerveau que le système patriarcal lui fait subir depuis longtemps. Elle refuse avec virulence cet abus :

M'écœure.
Je crois ce que je dis parce que je le dis par cœur.
Bam, bam, bam dans la tête, les mots
Avec le grand marteau pénis (p. 17).

L'Actrice enlève alors la perruque et dégrafe la robe qui lui enserre le corps, et affirme ainsi l'évidence même de sa présence matérielle et corporelle. Elle n'est pas que la création de l'autre :

L'ACTRICE est morte d'un blanc, enfin.
Elle qui savait tout par cœur
Elle a eu un blanc.
Elle s'est montrée telle quelle (p. 19).

C'est là un geste capital qui oriente le sens de l'action dramatique commune aux sept monologues : la rupture d'avec les répliques, la place et les rôles créés pour toutes les femmes par les discours d'une société patriarcale qui inventa la Femme à ses propres fins et selon ses fantaisies en tant que groupe dominant. Le point de départ de chacun des monologues de la pièce est un *blanc* figuratif, c'est-à-dire l'oubli brusque des répliques et

du rôle stéréotypés que chaque femme avait appris par cœur – oubli qui permettra qu'elle se montre « telle quelle ». En prenant compte de leur aliénation, chaque femme efface la base même de son identité imposée, conventionnelle et contraignante à l'extrême. Il y a la ménopausée dont, autrefois, le sang menstruel était signe de honte (à la différence du sang des hommes, codé depuis toujours comme signe glorieux et héroïque) et que, paradoxalement, on méprise maintenant parce que le sang ne coule plus (« Le retour de l'âge ») ; l'ouvrière célibataire, marginalisée par la norme du mariage obligatoire, qui travaille douloureusement jour et nuit au service de sa famille et de ses employeurs (« L'échantillon ») ; la fille « qui en a assez de se faire belle et d'attendre l'homme » (Saint-Martin, 1992 : 22) ou de se vendre (« La fille ») ; la lesbienne qui, au départ, risque de reproduire les structures dévastatrices de l'hétéronormativité dans ses rapports homosexuels (« Marcelle ») et qui finit par exprimer violemment son refus de « la soumission aveugle des mères » (Saint-Martin, 1992 : 22) et par célébrer la jouissance (sensuelle et sexuelle) de son corps de femme (« Marcelle II ») ; et, enfin, l'écrivain, qui exprime dans son monologue, aussi violent que celui de la lesbienne, la pleine légitimité de la parole des femmes, l'urgence de la solidarité féminine et le pouvoir de l'écriture entre les mains des femmes, de refaire les formes de la culture (« L'écrivain »).

Ce sera par la parole et l'écriture que ces *sorcières* s'embarqueront sur leur *nef* fabuleuse. Du cri de la ménopausée, qui « sor[t] du monde du silence » (Guilbeault *et al.*, 1976 : 21) aux derniers mots de l'écrivain : « J'apprends, j'apprends. Je parle » (p. 80), le fait de s'emparer des mots pour faire sens pour soi-même est mis en valeur. La façon dont leurs paroles se font écho, chacune dans son propre registre, instaure un réseau d'images qui se ressemblent, tisse les fils d'un rituel scénique puissant. Les personnages sont tiraillés entre la difficulté d'être et leur désir de sortir des carcans imposés – d'où une tension incessante entre une série de *blancs* et des propositions inquiètes ou agressives face aux possibilités qu'offre l'avenir. L'exposition répétée de ces situations tendues structure, de fait, l'action dramatique de la pièce, et transforme la succession de monologues – apparemment disparates – en un processus expérimental, par le sujet féminin, de prise en charge de soi et de ses rapports à l'Autre. Le spectacle accumule ainsi les signes de rupture pour casser le moule patriarcal. L'énorme défi que les *sorcières* doivent ainsi relever, c'est de convoquer, en aval de cette rupture, d'autres éléments symboliques que les spectatrices/spectateurs et les lectrices/lecteurs reconnaîtront, et à partir desquels d'autres processus (d'expression et de signification), ou d'autres pratiques (dramaturgiques, théâtrales et sociales) pourront s'élaborer.

Re-sémiotisation de l'espace dramaturgique et scénique

Une fois affranchie des répliques et des personnages de *L'école des femmes*, l'action de *La nef des sorcières* continue cependant d'être nourrie par la tension entre les discours théâtraux que représente la pièce de Molière, et les paroles et le jeu des femmes de *La nef des sorcières*. Les injonctions en provenance du discours dominant reviennent sous plusieurs formes tout au long de la pièce : à certains moments, dans les paroles mêmes de ces personnages qui – pendant trop longtemps – apprenent par cœur leur rôle subalterne ou qui se souviennent d'expériences désagréables ; et, à d'autres moments, « en voix *off*, médecin, régisseur, psychiatre : voix de la culture, de l'endoctrinement » (Saint-Martin, 1992 : 21). Il n'est pas possible qu'un spectacle sorte entièrement de la théâtralité telle que le public la conçoit : « De fait, nous sommes convaincue que toute représentation est nécessairement inscrite dans la théâtralité » (Féral, 2002 : [4]). En plus, il n'est jamais facile de sortir du rôle normatif que la société et la culture construisent pour l'individu. Pour les *sorcières*, il s'agit à la fois de déconstruire les structures symboliques du théâtre dominant et de repenser leurs rôles dans cet espace nouvellement disponible, sans se départir entièrement des codes reçus. Nous avons déjà vu que c'est par ces codes que la communication et la reconnaissance du « phénomène théâtral » (p. [1]) peuvent se produire au théâtre.

Au moment où l'Actrice en folie assume son trou de mémoire, elle annonce la difficulté de continuer de jouer selon les règles du théâtre traditionnel. En refusant de jouer le jeu et de donner la bonne réplique, elle se trouve chassée de l'espace cohérent et signifiant du lieu scénique : « Au secours, je ne suis plus rien » (Guilbeault *et al.*, 1976 : 17). Toute certitude identitaire – si factice qu'elle soit – s'effrite alors. Est-ce qu'elle peut exister pour de bon ? L'Actrice fictive se lance dans une vérification de son identité : son nom, son corps, ses actions et ses sensations. Elle oscille entre une certitude existentielle et un doute ontologique total. Elle cherche ses mots et ses gestes, tout en prenant conscience de la matérialité et des perceptions de son propre corps sexué. Par ses actions, par exemple en s'asseyant « en position de pipi » (p. 18), et par ses mots adressés directement aux spectatrices et spectateurs, elle attire l'attention sur la corporéité indéniable des femmes, et sur le fait que le mythe de la beauté des femmes est factice :

Je vous regarde.
 Vous regardez mon visage.
 Vous voyez cent visages collés l'un devant l'autre.
 Mon visage ?
 Non.
 Je vous donne un visage-trou. [...]
 Vous regardez mon corps.
 Mon corps ? (ELLE SE RELÈVE LOURDEMENT.)
 Non, un corps déguisé, corseté, creusé
 à la taille, allongé ou ramassé suivant
 l'emploi (p. 18-19).

Donc, le spectacle va continuer, mais dans un espace théâtral sémiotisé différemment. Les structures, les conventions et les codes de ce nouvel espace sont loin d'être évidents. Les autres personnages suivent l'exemple de l'Actrice réfléchissant sur qui elles sont et en affirmant la réalité matérielle de leur corps et de leur voix. Elles parlent et se déplacent. Dans l'absence de règles théâtrales qui offrent des modèles par lesquels les histoires et les mémoires de ces femmes pourraient être représentées sans être déformées par les tabous du patrimoine canonique, les comédiennes se trouvent obligées de s'exprimer simultanément sur deux longueurs d'onde différentes : celle du récit du réel vécu par chacun de leurs personnages et celle de l'expérimentation théâtrale par le jeu. Le jeu théâtral sert, ici, de moteur à la quête identitaire. Les personnages-comédiennes se dédoublent pour mieux réfléchir à leur situation et à leurs expériences. Les frontières entre les personnages, les comédiennes et les écrivaines s'estompent. Lors du spectacle, le décor formellement dépouillé de Marcelle Ferron¹³ marquait, par l'emploi frappant de miroirs, l'urgence pour les femmes de se regarder en face, afin qu'elles puissent mieux voir ce qu'il y a derrière les images figées et trompeuses, engendrées par les stéréotypes. Cette remise en question radicale des codes reçus concernant l'image, la parole et le jeu des actrices reportait sur les membres du public la responsabilité de réfléchir, eux aussi, à leur propre rôle, alors que le « phénomène théâtral » se déroulait dans un lieu scénique non sexiste.

Comme déjà mentionné, le texte indique que l'Actrice s'adresse directement au public pour que les spectateurs et les spectatrices se posent des questions au sujet des automatismes perceptifs que le patriarcat impose à la représentation théâtrale, en particulier ceux concernant le visage et le corps des femmes. Quelles sont les réalités des femmes dissimulées derrière les multiples déguisements que les conventions les obligent à porter ?

Le reste du spectacle sera une première exploration de ce qui se révèle quand tombent quelques-uns des masques et des costumes millénaires qui cachent le visage et le corps des femmes. Le texte indique que la comédienne Luce (*persona* de l'auteure, comédienne et metteuse en scène de *La nef des sorcières*) reste en scène à regarder le déroulement du spectacle, comme une spectatrice de tous les autres monologues, mais en étant au sein même de la diégèse. Elle reste ainsi une réceptrice sympathique du spectacle et une participante impliquée, même pendant l'entracte, et elle revient au début de la deuxième partie pour refuser définitivement le rôle d'Agnès et terminer le monologue qu'elle avait amorcé en début de spectacle. Sa situation, à la fin de la deuxième partie de son monologue « sur le balcon » (p. 55), met en évidence la prise de conscience identitaire qui s'est produite, et sa nouvelle situation ambiguë – une situation d'écoute à la frontière de deux espaces symboliques : l'espace symbolique normatif et l'espace symbolique au féminin en train de naître devant ses yeux :

Agnès, quelle nouvelle ?
 J'étais sur le balcon
 Ni dedans
 Ni dehors.
 Luce, quelle nouvelle ? (p. 55)

Pour sa mise en scène de *La nef des sorcières*, Luce Guilbeault choisit en outre de laisser en scène toutes les comédiennes durant toute la représentation. En écoutant les monologues des autres personnages, les comédiennes se plaçaient toutes entre la parole et le silence, entre la lumière et la noirceur, entre un état passif (celui de personnage) et un état actif (celui de comédienne). Cette orientation artistique du spectacle soulignait la complicité discrète – mais néanmoins avérée – entre toutes les femmes créatrices, toutes « sur le balcon », même si l'aire de jeu de chacune n'était éclairée qu'au moment où l'actrice proférait son monologue. C'était la représentation visuelle de l'alternance entre l'isolement – « Chacune isolée dans son monologue » (p. 7) – et la solidarité virtuelle entre elles : « J'exhibe pour moi, pour nous, ce qui nous ressemble. J'écris et je ne veux plus faire cela toute seule. Je nous veux. Faire craquer, grincer, grincher l'histoire » (p. 75).

Les écrivaines et les comédiennes de *La nef des sorcières* osèrent ainsi jouer avec la peur de se lancer dans des espaces sans points de repère symboliques. Par leur énergie pulsionnelle, leurs paroles, leurs expériences personnelles, leur présence matérielle, leurs gestes d'ostentation, leurs façons d'interpeller le public, elles arrivèrent à inventer un jeu percutant et à faire miroiter les fragments d'une mémoire collective. Aussi produisirent-elles de nouveaux signes, de nouveaux langages. Elles traversèrent ensemble le miroir de la théâtralité pour entrer dans le champ de la performance, champ expérimental qui était en pleine éclosion dans les années 1970 :

La performance apparaît ainsi comme une forme d'art dont l'objectif premier est de défaire les « compétences » (théâtrales essentiellement). Ces compétences, elle les réajuste, les redispense dans un déploiement désystématisé. On ne peut éviter de parler ici de « déconstruction » mais au lieu qu'il s'agisse d'un geste « linguistico-théorique », il s'agit là d'un vrai geste, une gestualité déterritorialisée. Comme telle, la performance pose un défi au théâtre et à toute réflexion du théâtre sur lui-même. Cette réflexion, elle la réoriente en la forçant à l'ouverture et en la contraignant à une exploration des marges du théâtre (Féral, 1985 : 138).

On pourrait facilement appliquer l'analyse de la performance (comme nouveau genre scénique) de Féral à l'approche du jeu « déterritorialisé » dans *La nef des sorcières*. En effet, comme l'avance Jeannie Forte, de nombreuses artistes et actrices féministes ont privilégié, depuis les années 1970, les formes ouvertes et peu codées de la performance pour créer les approches gestuelles et corporelles par lesquelles elles comptent subvertir les conventions et les codes piégés de la théâtralité dominante, non moins que les systèmes de représentation qui la sous-tendent, du fait même qu'ils restent imprégnés de leurs origines patriarcales :

En tant que stratégie déconstructive, l'art de la performance au féminin est un discours de l'Autre transformée préalablement en objet [...]. Cette déconstruction provient de la conscience que c'est la « Femme », en tant qu'objet, en tant que catégorie culturellement construite, qui sert de fondement au système occidental de la représentation [...]. [C]ette « altérité » est nécessaire à la représentation [...]. En effet, puisque c'est ainsi que fonctionne la représentation, les *vraies* femmes sont transmuées en une absence au sein de la culture dominante. Pour parler, elles sont obligées ou d'assumer un masque [...] ou d'entreprendre le démasquage de l'opposition même dans laquelle elles sont l'opposante, l'Autre (Forte, 1990 : 252¹⁴).

En faisant se poser la question « Quelle nouvelle ? » (Guilbeault *et al.*, 1976 : 16) à l'Actrice en folie, le texte de *La nef des sorcières* jette automatiquement le discrédit sur la pièce *L'école des femmes*, et, partant, interroge la faisabilité d'un théâtre au féminin. La puissance performative de la théâtralité reste-t-elle accessible si les règles qui structurent et sémiotisent le lieu scénique – et rendent possible la communication entre les personnages ainsi qu'entre la scène et la salle – tombent à l'eau ? Si les femmes ne jouent plus les rôles traditionnels et stéréotypés, qui sont-elles ? Sont-elles encore des sujets ? Si oui, quels objets de désir sont-elles en mesure de nommer ? Dans quels lieux peuvent-elles se présenter et se représenter comme des êtres humains à part entière ? Y a-t-il, pour elles, des rôles dramatiques autres : des répliques convenables ; des gestes, des actions, des relations et des costumes différents ? Le théâtre, tel qu'on le connaît, est-il inéluctablement phallogocentrique du simple fait que les conventions et les structures traditionnelles sont déjà porteuses d'histoires et d'idéologies masculines avant même de les mettre en pratique dans un spectacle spécifique ?

Retour sur une décennie de créations féministes et sur le blocage qui s'en est ensuivi

Les questions que je viens d'évoquer ont été accompagnées par un sentiment de grande urgence dans les années 1970 – une décennie au cours de laquelle plusieurs créations collectives féministes furent créées, pendant que des dramaturges féministes produisirent des pièces d'une grande originalité et que le Théâtre expérimental des femmes fut fondé par Pol Pelletier, Louise Laprade et Nicole Lecavalier. L'engagement des femmes dans la lutte pour l'égalité avec les hommes et la justice fut relayé par des artistes, comme celles de *La nef des sorcières*, qui revendiquèrent le droit de fantasmer, d'écouter la voix de leur propre désir, de représenter leur corps sous une lumière qu'elles trouvaient convenable et de se faire emporter par la richesse de leur imagination, trop longtemps étouffée : « Je crois à cette liberté [...] la liberté d'imaginer. [...] Courir le risque d'imaginer. Prendre le risque de l'imaginaire » (Marchessault, 1982 : 107-108). Lynda Burgoyne, à l'égard du théâtre de Jovette Marchessault, fit état d'« une façon différente d'aborder la vie, l'amour, la mort, la littérature ; un nouveau rapport avec l'univers » (1990 : 117). Francine Noël,

qui reconnaissait volontiers l'énormité de la tâche, put écrire un « plaidoyer » (1980 : 23) pour transformer la représentation de la femme au théâtre. Sans le « changement de mentalités » (p. 48) qu'elle appelait de tous ses vœux, les spectateurs et les spectatrices ne seront pas en mesure de jouer leur rôle essentiel, celui de reconnaître le « phénomène théâtral », quand il s'agit d'une nouvelle théâtralité au féminin :

[D]es groupes de recherche essaient de trouver un remplacement à la vieille imagerie encore vivace. Il s'agit ni plus ni moins que d'inventer – ou de retrouver – de nouveaux rythmes de travail et de représentation, une organisation spatiale différente, bref, un nouveau discours scénique qui ferait place au féminin. [...] Une nouvelle esthétique se dessine donc faisant place à cette part de nous qui a été tue pendant des siècles, domptée, civilisée et affirmant nos droits : droit de rire et de pleurer sans être taxées d'hystériques, droit au repos, droit à la beauté, mais surtout à une redéfinition de la beauté, droit de disposer de nos corps et de nos esprits, droit à l'amour aussi, mais avant tout, *droit à un changement des mentalités* (p. 46 et 48).

Pol Pelletier, une femme de théâtre extraordinaire, a déjà consacré plus de trois décennies à inventer ce « remplacement à la vieille imagerie encore vivace ». Son travail artistique a porté à la fois sur le corps et la psyché, afin de régénérer l'imaginaire féminin et, plus largement, celui de la culture occidentale en crise. Sa trilogie – composée de *Joie, Or, et Océan*¹⁵ – est représentative de la passion qui l'a motivée depuis l'époque de *La nef des sorcières*, mais aussi de la difficulté – peut-être insurmontable – qui se présente lorsqu'il est question de changer le jeu et les conditions de production déterminant les cadres actuels de la théâtralité.

Malgré toutes les indications encourageantes attestant l'émergence d'un « [t]héâtre-femmes » (Barrette *et al.*, 1980) et d'une dramaturgie au féminin au cours des années 1970 au Québec, ce corpus demeure aujourd'hui marginal et dans un état précaire¹⁶. Bien qu'il ait exercé une influence importante sur les pratiques scéniques et dramaturgiques, les pièces féministes ne sont toujours pas parvenues à prendre leur place dans le *mainstream* du théâtre contemporain ni dans le volet expérimental. Elles n'ont pas, non plus, débouché sur une transformation majeure des codes, des conventions et des valeurs prônées par les militantes dans les années 1970 et 1980¹⁷.

Il semblerait que, de nos jours, on soit capable d'accepter que les femmes-dramaturges, les comédiennes et les metteuses en scène parlent en leur nom propre, mais à condition qu'elles ne sortent pas des chemins battus, qu'elles ne s'organisent pas entre elles et qu'elles ne prétendent surtout pas à une expérimentation scénique au féminin. Le public actuel a rarement vu les spectacles du *théâtre-femmes* depuis 1970, et il ne sait donc pas quels sont les enjeux de *l'expérimentation théâtrale au féminin*. Encore aujourd'hui, les pièces et les spectacles de femmes sont classés à part par les experts du théâtre, comme si

cela allait de soi, en présupposant que le féminisme impose une obédience qui rend impossible la pleine liberté artistique.

Dès les années 1980, Josette Féral et Lucie Robert analysèrent, dans une perspective dramaturgique, la question d'une critique (journalistique et universitaire) faisant l'impasse sur les expériences et la voix des femmes (Féral, 1982 ; Robert, 1983, 1997, 2000). Elles se penchèrent en l'occurrence sur la même problématique qui a traversé *La nef des sorcières* : l'interaction de la parole, du jeu et de l'écriture. Qu'il s'agisse des auteures et des comédiennes de *La nef des sorcières* ou même des critiques féministes, il n'est pas difficile de relever les exemples des obstacles qui se sont dressés face à la représentation des expériences et des imaginaires des femmes. Mais la tâche de surmonter ces éléments problématiques est énorme. Comme l'Actrice en folie, en attente dans sa loge, le défi de re-sémiotiser la scène, de remplir le vide conceptuel de la boîte noire produit par l'évacuation de tout un système symbolique, de trouver ou d'inventer de nouveaux jeux, s'avère intimidant et, pour le moins, exigeant (et cela, surtout dans un contexte économique qui ne favorise pas l'expérimentation).

Féral, à cet égard, insiste sur la nécessité que l'écriture dramaturgique et scénique au féminin poursuive ses recherches, sous peine d'avoir affaire à une

[...] écriture toujours au masculin si elle ne fait pas éclater le discours établi [...] mais il nous manque encore les instruments critiques pour juger cette « différence » sinon pour la penser, pour déterminer où et comment elle se joue, pour savoir même si dans l'état actuel de la critique féministe, elle peut même déterminer quelles seraient les voies qu'elle pourrait suivre. Recherche qui repousse toute normativité et se propose d'explorer les orientations possibles d'une nouvelle écriture propre aux femmes (1982 : 281).

Par l'attention qu'elle prête notamment au travail de Pol Pelletier, Féral souligne l'importance incontournable du jeu dans tout projet de transformation d'un théâtre qui perpétue ses traditions patriarcales, telles qu'elles se manifestent dans la dramaturgie, l'enseignement, la critique, le discours critique et la culture ambiante :

[J]e demeure [...] convaincue que la pratique du jeu, et la formation de l'actrice (ou de l'acteur) qui y est liée, sont nécessairement influencées par le sexe et le genre de l'artiste, non que ce déterminisme soit toujours conscient, mais il tient à un réseau de raisons multiples qui relèvent autant de la biologie de l'individu que de la société, de l'époque que de l'expérience de vie que chacun peut avoir (1997 : 112).

Insister sur le jeu, c'est insister avant tout sur le corps en action, sur les rapports entre le corps et le *mental*, sur la performance de l'artiste :

Pol Pelletier réclamait un corps d'action où le corps est occupé non à se laisser regarder mais à faire quelque chose.

[...]

Ce qui est donné ici dans cette première constatation [...] c'est d'une part l'importance d'orienter le regard de l'autre non vers soi comme objet mais vers l'action qu'on performe, d'autre part l'importance primordiale du corps qui l'accomplit (p. 113).

C'est ce qu'avaient déjà mis en évidence les monologues de *La nef des sorcières*. Quand le « blanc » (Guilbeault *et al.*, 1976 : 16) se produit, l'Actrice en folie et les autres personnages à sa suite rejettent, par leur parole critique et leur dévoilement ontologique, perruques et costumes contraignants. Elles parlent et, dès lors, font montre de leur corps désirant, prêt pour l'action, qui n'a rien à voir avec le mythe de la beauté féminine. Le texte publié de *La nef des sorcières* ne donne toutefois que peu d'indications précises sur de nouveaux jeux à inventer. La captation vidéo de la pièce montre, en revanche, l'importance du *faire*, c'est-à-dire la place accordée au corps et à l'action scénique, selon une approche que la metteuse en scène et les comédiennes ont cherché à imprimer aux mots de l'écriture. Le moment, par exemple, où Louise Dussault – dans le rôle de la fille – mit spontanément à nu son corps et le regarda comme si c'était la première fois qu'elle l'avait vraiment *vu*, est particulièrement émouvant et révélateur.

Dans les années 1970, Pol Pelletier avait déjà théorisé – et de façon brillante – la transformation du jeu théâtral des femmes, ce qu'elle développa et mit en pratique avec d'autres femmes au Théâtre expérimental de Montréal et au Théâtre expérimental des femmes. Ses conceptions comportaient aussi des critiques sur la formation professionnelle des comédiennes, qui mine leur corps et leur esprit, bloque leur énergie vitale, censure leurs forces pulsionnelles, et les prive d'une prise de possession de l'espace matériel et sémiotisé qui les entoure :

La préoccupation première de la comédienne ne doit pas être « on me regarde », mais d'abord : « je regarde ce que je fais, je suis toute entière rassemblée autour de ce que je fais »... c'est parce qu'il y a une concentration, une telle présence dirigée sur l'action à faire que le public est captivé par la comédienne (Pelletier, 1982 : 12).

Il n'est pas suffisant de « nettoyer » le corps des femmes. Il faut informer la chair avec d'autres références, d'autres modes de rapport avec soi et avec le monde extérieur... Il faut... une culture de femmes. Passer d'un univers symbolique où la femme est un être de second ordre, toujours « au service de », à un univers symbolique où la femme est en pleine lumière et en pleine puissance (p. 15).

Pour amener le corps des femmes à une espèce de neutralité, de vide tout-puissant, il faut l'entraîner à la puissance. [...] Pour changer le corps il faut changer la tête (p. 16).

Un deuxième élément que je veux développer : ce que j'appelle « l'imaginaire du corps ». Lorsqu'on retrouve l'état sauvage, lorsqu'on se libère de la peur, le corps manifeste de très grandes capacités d'invention (p. 19-20).

Il me semble possible d'affirmer que *La nef des sorcières*, par les questions qu'elle a soulevées, a servi de tremplin à l'approfondissement des réflexions de Pol Pelletier sur le devenir du théâtre au féminin. Ce spectacle a permis la concrétisation d'avancées cruciales, tant en ce qui concerne le jeu théâtral des femmes qu'en ce qui touche au vaste champ d'une nouvelle théâtralité au féminin. Dans une telle perspective, *La nef des sorcières* constitue sans nul doute une manifestation remarquable en termes d'expérimentation théâtrale, une fois admis que cette production ne pouvait résoudre toutes les contradictions dont elle était porteuse.

Remarques conclusives

Il est maintenant nécessaire de revenir sur la réception critique faite au texte et au spectacle, réception qui ne classa pas la pièce dans le champ du théâtre expérimental et qui, à de nombreuses reprises, refusa même de l'inclure dans la catégorie du *théâtre*. Il est évident que beaucoup de spectateurs, et même des spectatrices, ne reconnurent pas sur-le-champ le « phénomène théâtral » auquel on les invitait à participer, ni ne le saisirent comme processus artistique. Comment expliquer le peu d'intérêt manifesté à l'égard des qualités théâtrales de *La nef des sorcières* et de sa subversion des conventions et du répertoire théâtraux ?

En guise de réponse hypothétique à cette question, il est utile de réfléchir au rôle du spectateur discuté par Josette Féral dans son « Foreword » du numéro spécial consacré à la *Theatricality*, et que j'ai mentionné plus haut. Ce numéro porte non seulement sur la théâtralité, mais aussi sur « la notion de théâtralité dans sa relation avec le concept de performativité » (Féral, 2002 : [1]). Féral réunit les réflexions de nombreux théoriciens selon lesquels la théâtralité – qui « inscrit la scène dans une sémiologie signifiante » (p. [2]) – est « liée à des structures pré-déterminées » (p. [5]), et relève « de signes, de codes, de processus, de rhétorique, qu'identifie ensuite le spectateur » (p. [6]). Pour sa part, la performativité « inscrirait [le spectacle] dans les réseaux pulsionnels » (p. [2-3]). Suivant cette conception, on pourrait dire que les auteures et les comédiennes de *La nef des sorcières* furent amenées à affranchir leurs personnages des structures reçues de la théâtralité normative pour que leurs figures féminines entrent dans des *réseaux pulsionnels* où, par leurs performances, elles trouvèrent leur identité. Dès lors, ce fut par le *performance art* qu'elles ré-inventèrent ce que Féral appelle le « phénomène théâtral ».

Ce fut par la performativité, c'est-à-dire par une énergie pulsionnelle, que les créatrices de *La nef des sorcières* ouvrirent un espace nouvellement sémiotisé et donc théâtralisé. Or la définition – donnée par Féral – de la théâtralité et de ses structures constitutives insiste sur le fait que le théâtre n'est pas une simple question de codes, mais – au contraire – qu'il doit ses qualités esthétiques à la performativité, qui en est une modalité essentielle : « la notion de théâtralité n'est viable que si le concept intègre la notion de performativité dans son fonctionnement comme une de ses dimensions » (p. [6]).

Féral termine son texte en traitant de l'existence de trois « clivages » (p. [8-10]) au théâtre, clivages essentiels qui expliquent le processus de perception particulier du spectateur théâtral et le plaisir de celui-ci quand il joue un rôle actif et participatoire : « le rôle du spectateur est indispensable à une définition adéquate de la notion de théâtralité, puisque le phénomène théâtral est reconnu et mis en pratique uniquement par la présence de celui-ci » (p. [5]). Ces clivages portent tous sur la dualité fondamentale de l'expérience théâtrale, entre l'espace du quotidien et l'espace de la représentation, entre la réalité et la fiction, puis entre le symbolique et l'instinctif. Ce troisième clivage entre le symbolique et l'instinctif « touche particulièrement l'acteur » que le spectateur voit « à la fois [comme] le sujet qu'il est et la fiction qu'il incarne » (p. [9]). C'est une telle contradiction entre la subjectivité et la fiction qui stimule le plaisir du spectateur, puisqu'il arrive ainsi à saisir « l'altérité de l'acteur – l'acteur comme même et comme autre tout à la fois. Le spectateur saisit les codes et les flux évidents qui traversent l'acteur – les forces symboliques et les pulsions chaotiques » (p. [10]).

Or, cette notion de forces opposées – entre le réel et le fictif, entre le symbolique et l'instinctif, entre les codes du théâtral et les pulsions du performatif – s'applique très bien au fonctionnement de *La nef des sorcières* en tant que forme expérimentale. J'ajouterais tout de suite, cependant, que ces mêmes tensions – qui, pour Féral, constituent le fondement du plaisir théâtral et de la théâtralité elle-même – sont perçues par le spectateur comme normales et naturelles dans le jeu du comédien, mais rarement dans le jeu de la comédienne. La dualité et la profondeur qu'elles impliquent chez le comédien – le masque et le visage, cette maîtrise et cette altérité interne – suggèrent une complexité que l'on attribue sans difficulté aux hommes dans notre société, mais presque jamais aux femmes. Les systèmes de représentation de nos sociétés offrent des stéréotypes de figures féminines sans profondeur, sans tension, sans complexité, sans pulsions intéressantes – donc sans maîtrise, ni altérité, ni « agentivité », ni même subjectivité. Selon ces stéréotypes, ce sont d'abord et seulement les apparences qui comptent dans le cas des femmes. Et, derrière ces apparences, on ne perçoit rien, le plus souvent. La nature du plaisir des spectateurs devant la beauté du jeu dépend donc essentiellement du sexe du comédien ou de la comédienne. Dans le cas du comédien, c'est le plaisir d'entrer dans la tension dramatique, de partager la maîtrise de

l'art théâtral, et d'explorer la riche altérité interne du personnage-acteur – et cela, même quand le personnage est un vaincu. Dans le cas de la comédienne – le plus souvent objet passif du désir de l'autre ou son adjuvante –, les apparences semblent *naturelles*. Derrière ces apparences, les spectateurs semblent rarement éprouver l'existence de la puissance ou de la complexité d'un être humain autonome. Ils trouvent normal que les performances d'une comédienne soient déterminées par d'autres personnages, comédiens ou metteurs en scène. C'est là le problème central de la lecture et de la réception de *La nef des sorcières*.

Luce Guilbeault, les auteures, les comédiennes, la scénographe et toutes les autres conceptrices du spectacle voulurent relever le défi de faire exister les formes d'une nouvelle théâtralité au féminin. À ce moment-là, le choix du monologue semble s'être imposé comme une évidence. Cependant, le recours à un fil narratif ayant pour but de faire évoluer une action dramatique présuppose l'accès à un corpus d'histoires composé de discours et de figures reconnaissables : personnages, actions, langages corporels et situations. Le choix – si fréquent depuis plusieurs décennies dans le théâtre des femmes – du monologue ou de la performance solo laisse penser que le répertoire au féminin reste encore aujourd'hui plutôt mal outillé à cet égard, comme si les modèles dramaturgiques de filles et de femmes (communiquant entre elles au sujet de leurs désirs, du regard des autres sur elles, et de leur rôle dans la société) s'avéraient encore difficiles d'accès :

Chacune isolée dans son monologue, comme elle l'est dans sa maison, dans son couple, incapable de communiquer du projet à d'autres femmes, inapte encore à tisser les liens d'une solidarité qui rendrait crédible et évidente l'oppression qu'elles subissent et qui les fissure sur toute la surface de leur corps. Du dedans, du dehors (Guilbeault *et al.*, 1976 : 7).

La nef des sorcières représente donc un des premiers textes dramatiques à avoir œuvré sur le plan symbolique dans le but avoué de *changer les mentalités* au sujet de la condition des femmes et au sujet des codes théâtraux en place. Je ne dirais pas que cette pièce a atteint pleinement tous ses objectifs. Elle ouvrit néanmoins des sentiers fertiles. L'histoire des trente dernières années et la situation actuelle du théâtre montrent, encore aujourd'hui, tous les obstacles qui se dressent face à la libération des corps et des visages des femmes dans le jeu théâtral et face à la mise en place d'une nouvelle théâtralité au féminin. Transformer la culture, refaire le théâtre, changer les mentalités, c'est sans aucun doute, comme le suggéra Josette Féral, revisiter « les archétypes existants qui sont essentiellement masculins [et] créer de nouveaux archétypes comme tente de le faire toute la pratique artistique féministe actuelle » (p. 115).

Notes

1. Le spectacle se déroulait dans l'ordre suivant : Luce Guilbeault, « Une actrice en folie » ; Marthe Blackburn, « Le retour de l'âge » ; France Théoret, « L'échantillon » ; Odette Gagnon, « ... La fille » ; Luce Guilbeault, « Une actrice en folie » (2^e partie) ; Marie-Claire Blais, « Marcelle » ; Pol Pelletier, « Marcelle II » ; Nicole Brossard, « L'écrivain » (*La nef des sorcières*, Montréal, Quinze, 1976). Une deuxième édition fut publiée à Montréal par L'Hexagone en 1992 avec une « Introduction » de Lori Saint-Martin. Les deux éditions comprennent une « Préface » écrite par Nicole Brossard et France Théoret. Cette pièce fut créée à Montréal le 5 mars 1976 au Théâtre du Nouveau Monde dans une mise en scène de Luce Guilbeault, un décor de Marcelle Ferron, des costumes de Marielle Fleury, et une musique originale de Jean Sauvageau.
2. Sur la carrière de Luce Guilbeault, voir Lise Gagnon (2008), « Guilbeault, Luce », dans Michel Vaïs (dir.), *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*, Montréal, Québec Amérique, p. 188-190. Ce dictionnaire contient aussi des entrées sur Françoise Berd, Louise Dussault et Pol Pelletier, qui créèrent des rôles dans *La nef des sorcières*, respectivement aux pages 48, 134, 316 et 317.
3. Lori Saint-Martin emploie cette expression pour décrire l'intensité du « nouveau courant d'écriture féministe » et la lutte des femmes contre le sexisme au théâtre dans les « années de foisonnement, d'allégresse et de luttes collectives » qu'ont été les années 1970 (1992 : 22).
4. Louise Harel, femme politique, était membre du gouvernement du Parti Québécois à l'époque.
5. Le texte de ce spectacle féministe, qui marque une date importante dans ce que Michel Bélair appela à ce moment-là « le nouveau théâtre québécois », ne fut pas publié. Voir Villemaire (1977).
6. J'emploie, dans cette étude, une notion large et spécifiquement théâtrale-performative : *l'expérimental*. Le théâtre expérimental est, pour moi, un théâtre de recherche-crédation. La thématique de *La nef des sorcières* se développe à partir d'une remise en question radicale des idées socialement et culturellement reçues sur la Femme. Cette remise en question met nécessairement en cause les codes, conventions, traditions et valeurs qui sous-tendent les pratiques au moyen desquelles on construit normalement des spectacles : le sujet, la caractérisation et les rapports entre les personnages, le dialogue, le jeu, le désir qui motive l'action, l'appel de la scénographie à un certain imaginaire, la représentation de la réalité sociale. L'invention et l'expérimentation s'imposent donc dans la boîte noire scénique, vidée, autant que possible, de ses éléments sexistes et misogynes. Les écrivaines et les comédiennes de *La nef des sorcières*, en soulignant l'importance primordiale de la prise de la parole, choisirent le monologue comme truchement de leur expérimentation. Elles adoptèrent la forme de ce qui est aujourd'hui connu sous le nom de *performance art*. Par conséquent, les personnages fictifs partageaient leur espace, dans la diégèse, avec la vraie personne qu'était la comédienne. Ainsi, la voix des personnages faisait-elle entendre non seulement leurs histoires fictives mais aussi les expériences réelles des écrivaines et des comédiennes concernées. L'expérimentation, qui découlait de cette approche performative et autobiographique, transformait aussi les rapports entre la scène et la salle ainsi que le rôle du public, auquel on refusait l'anonymat normalement offert par la salle noire : « Point de spectateur à l'abri : le drame se joue entre la salle et six femmes [...] C'est sur la scène

même que l'on chahute le spectacle scandaleux du statu quo sexiste qui règne dans la salle, celle-ci n'étant qu'une représentation choisie du grand auditoire social » (Guilbeault *et al.*, 1976 : 7). L'un des objectifs principaux du spectacle était de faire jouer aux spectateurs et aux lecteurs un rôle actif qui aurait suscité à la fois la reconnaissance de dures réalités dans les expériences vécues par les femmes tout comme la volonté d'agir, de rêver, de se représenter et de représenter la réalité autrement. Pour l'étude du caractère autobiographique de *La nef des sorcières*, voir Forsyth (2006b).

7. Voir le témoignage de Guilbeault dans la vidéo documentaire sur le spectacle *La nef des sorcières* et sa préparation (Roy, 1977).

8. Office national du film du Canada, 1978.

9. C'était la troisième année où on célébrait théâtralement – et par des créations collectives – la Journée internationale de la femme. Il faudrait mentionner, à cet égard, les spectacles du Théâtre des Cuisines : *Nous aurons les enfants que nous voulons* (1974) et *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage* (1975), ainsi que *Si Cendrillon pouvait mourir* (1975), collectif sous la direction de Louise Cotnoir et Louise Dupré, à Thetford Mines.

10. Publiée d'abord sous une forme tapuscrite par Coach House Press en 1979, une réédition de cette traduction, légèrement remaniée par Linda Gaboriau, figure dans Forsyth (2006a : 277-329).

11. M^{me} Féral a eu la gentillesse de me fournir la version française de son « Foreword ». C'est cette version inédite que je cite ici et dont je donne, entre crochets, les numéros de page. Je souligne.

12. Parmi les stratégies utilisées par le patriarcat pour faire respecter, par les femmes, la hiérarchie basée sur le sexe, il y a les injures sexistes par lesquelles les femmes qui affirment leur indépendance et leur identité propre sont traitées de *folles*, de *sorcières* ou, ainsi que l'a écrit Georges-Henri D'Auteuil, de « jouvencelles » (D'Auteuil, 1976 : 125), sinon d'*hystériques*. Il est évident que les *sorcières* de *La nef...* assument avec fierté, comme d'autres écrivaines de l'époque, ces étiquettes désobligeantes dont la fonction est de censurer et d'imposer le silence. Voir Burgoyne (1993 : 29-40) et Saint-Martin (1991 : 67-82).

13. Rappelons que Marcelle Ferron a été l'une des signataires du manifeste *Refus global* (1948).

14. « *As a deconstructive strategy, women's performance art is a discourse of the objectified other [...] This deconstruction hinges on the awareness that "Woman", as object, as a culturally constructed category, is actually the basis of the Western system of representation [...] it is that "otherness" which makes representation possible [...] Precisely because of the operation of representation, actual women are rendered an absence within the dominant culture, and in order to speak, must either take on a mask [...] or take on the unmasking of the very opposition in which they are the opposed, the Other.* » (Nous traduisons.)

15. Pol Pelletier, *Joie* (1992), Montréal, Les Éditions du remue-ménage ; (1995), *Océan*, inédit ; (1997), *Or*, inédit.

16. À titre d'exemple de cette marginalisation du théâtre au féminin dans le récit historiographique du théâtre québécois, voir Lafon (2001). L'insuffisance de l'ouvrage en entier à l'égard de la dramaturgie et du théâtre au féminin y est frappante. Ainsi, les centaines de pièces originales écrites par des Québécoises depuis les années 1970 y sont pour ainsi dire rendues invisibles et inexistantes. Autre indice de la marginalisation du « [t]héâtre-femmes » (Barrette *et al.*) : le pourcentage de pièces de

femmes créées sur les scènes institutionnelles est nettement inférieur au pourcentage des pièces écrites par des hommes. En outre, les pièces de femmes ne sont presque jamais reprises, et voient ainsi réduites leurs chances d'entrer dans le répertoire ou de révéler leurs richesses poétiques et théâtrales dans de nouvelles interprétations. Les textes des femmes dramaturges qui osent aborder les problèmes encore sérieux de la condition féminine ou qui dramatisent les expériences des lesbiennes ou encore celles des femmes issues des communautés culturelles restent statistiquement insignifiants aujourd'hui au Québec. Au sujet de cette situation inéquitable, voir le rapport de Marie-Ève Gagnon, *Rideau de verre* (2009), et le numéro spécial sous la direction d'Ann Wilson et Hope McIntyre de la *Canadian Theatre Review*, « Canadian Women Playwrights: Triumphs and Tribulations » (2007). L'histoire du théâtre féministe, proposé par Josette Féral, offre une précieuse vue d'ensemble de son évolution au cours des deux dernières décennies – et cela, tant au Québec que dans le contexte international. Voir Féral (2007 : 541-561).

17. Pour lire une discussion sur la difficulté d'inventer de nouveaux outils et des procédés théâtraux innovateurs, voir Forsyth (2009 : 8-13).

Bibliographie

- ARBIC, Thérèse (1976). « Entre le littéraire et le théâtral, des femmes prises au piège », *Chroniques*, n° 16 (avril), p. 16-29.
- BARRETTE, Michèle, *et al.* (1980). Cahiers de théâtre *Jeu*, « Théâtre-femmes », n° 16.
- BÉLAIR, Michel (1973). *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac.
- BROSSARD, Nicole, et Luce GUILBEAULT (réal.) (1978). *Quelques féministes américaines = Some American Feminists*, Montréal, Office national du film, 16 mm, 55 min. 50 sec. Son, couleurs avec séquences en noir et blanc. N° de série : 106C 0277 226.
- BURGOYNE, Lynda (1990). « Théâtre et homosexualité féminine : un continent invisible », Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 54, p. 114-118.
- BURGOYNE, Lynda (1993). « D'une sorcière à l'autre » et « Lettre d'une sorcière à un "critique" de théâtre. Réplique à Luc Boulanger », Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 66, p. 29-40.
- CLIO, Le collectif (1982). *L'histoire des femmes au Québec depuis quatre siècles*, Montréal, Quinze.
- CORRIVAUULT, Martine (1976). « La croisière humaine de *La nef des sorcières* », *Le Soleil*, 13 mars, p. C7.
- D'AUTEUIL, Georges-Henri (1976). « Visages de femmes », *Relations*, vol. XXXVI, n° 414 (avril), p. 124.
- DIONNE, André (1976). « Le théâtre qu'on joue », *Lettres québécoises*, n° 3 (septembre), p. 14-16.
- FÉRAL, Josette (1982). « Écriture et déplacement : la femme au théâtre », *The French Review*, vol. 56, n° 2, p. 281-292.

- FÉRAL, Josette (1985). « Performance et théâtralité : le sujet démystifié », dans Josette Féral, Jeannette Laillou Savona et Edward A. Walker (dir.), *Théâtralité, écriture et mise en scène*, Montréal, Hurtubise HMH, p. 125-140.
- FÉRAL, Josette (1997). « La place des femmes dans les théories actuelles du jeu théâtral : l'exemple de Pol Pelletier », dans Betty Bednarski et Irene Oore (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal, XYZ éditeur, p. 105-116.
- FÉRAL, Josette (2002). « Foreword », dans Josette Féral (dir.), *SubStance: A Review of Theory and Literary Criticism*, « Theatricality », vol. 31, n^{os} 2-3, p. 3-13 [texte cité dans sa version française inédite dans le présent article].
- FÉRAL, Josette (2007). *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*, t. III, *Voix de femmes*, Montréal, Québec Amérique.
- FORSYTH, Louise H. (dir.) (2006a). *Anthology of Québec Women's Plays in English Translation*, t. I, 1966-1986, Toronto, Playwrights Canada Press.
- FORSYTH, Louise H. (2006b). « A Ship of Fools in the Feminine: Six Characters in Search of Self », dans Sherrill Grace et Jerry Wasserman (dir.), *Theatre and AutoBiography*, Vancouver, Talonbooks, p. 167-182.
- FORSYTH, Louise H. (2009). « Stripping Off Patriarchal Trappings – What Tools Remain for Making Theatre ? », *Alt. Theatre. Cultural Diversity and the Stage*, vol. 6, n^o 3 (mars), p. 8-13.
- FORTE, Jeannie (1990). « Women's Performance Art: Feminism and Post-Modernism », dans Sue-Ellen Case (dir.), *Performing Feminisms*, Baltimore, Johns Hopkins Press, p. 251-269.
- GAGNON, Dominique (1978). « De l'image et de la réalité », *Trac femmes : cahier de théâtre expérimental*, p. 54-56.
- GAGNON, Lise (2008). « Guilbeault, Luce », dans Michel Vaïs (dir.), *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*, Montréal, Québec Amérique, 2008, p. 188-190.
- GAGNON, Marie-Ève (2009). *Rideau de verre, auteures et scènes québécoises : un portrait socio-économique*, Montréal, Association québécoise des auteurs dramatiques.
- GUILBEAULT, Luce (1975). « Luce Guilbeault », « Femme et langage », *La Barre du Jour*, n^o 50 (hiver), p. 58-61.
- GUILBEAULT, Luce, *et al.* (1976). *La nef des sorcières*, Montréal, Quinze.
- LAFON, Dominique (dir.) (2001). *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides.
- MARCHESSAULT, Jovette (1982). *La terre est trop courte, Violette Leduc*, Montréal, Les Éditions de la Pleine Lune.
- NOËL, Francine (1980). « Plaidoyer pour mon image », *Cahiers de théâtre Jeu*, n^o 16, p. 23-56.
- PELLETIER, Pol (1982). « Jouer au féminin », *Pratiques théâtrales*, n^o 16 (automne), p. 11-21.
- ROBERT, Lucie (1983). « Réflexions sur trois lieux communs concernant les femmes et le théâtre », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, « Le théâtre », n^o 5, p. 75-88.
- ROBERT, Lucie (dir.) (1997). « Présentation », *L'Annuaire théâtral*, n^o 21 (printemps), p. 13-16.

- ROBERT, Lucie (2000). « Une carrière impossible : la dramaturgie au féminin », avec la collaboration de Nathalie Piette, dans Lucie Joubert (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Éditions Nota bene, p. 141-155.
- ROY, Hélène (réal.) assistée de Hélène Bourgault, Helen Doyle et Nicole Giguère (1977). *Une nef... et ses sorcières*, Québec, Vidéo Femmes, 53 min.
- SAINT-JACQUES, Denis (1976). « *La nef des sorcières* ou les paramécides massacrées », *Lettres québécoises*, n° 3 (septembre), p. 17-18.
- SAINT-MARTIN, Lori (1991). « Écriture et combat féministe : figures de la sorcière dans l'écriture des femmes au Québec », *Québec Studies*, n° 12 (printemps-été), p. 67-82.
- SAINT-MARTIN, Lori (1992). « Introduction », dans Luce Guilbeault *et al.*, *La nef des sorcières*, Montréal, L'Hexagone.
- SHOW DES FEMMES DE THETFORD MINES, LE (1980). *Si Cendrillon pouvait mourir !*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- THÉÂTRE DES CUISINES (1976). *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage !*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- VAIS, Michel (dir.) (2008). *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois*, Montréal, Québec Amérique.
- VALLIÈRES, Pierre (1976). « *La nef des sorcières* met un point final à l'ère braillarde des *Belles-Sœurs* », *Le Jour*, vendredi 12 mars, p. 22.
- VILLEMAIRE, Yolande (1976). « Autour de *La nef des sorcières* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 2 (printemps), p. 16-21.
- VILLEMAIRE, Yolande (1977). « Un prince, mon jour viendra », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 5 (printemps), p. 65-74.
- WILSON, Ann, et Hope MCINTYRE (dir.) (2007). *Canadian Theatre Review*, « Canadian Women Playwrights: Triumphs and Tribulations », n° 132 (hiver).

Yves Jubinville
Université du Québec à Montréal

Inventaire après liquidation : étude de la réception des *Fées ont soif* de Denise Boucher (1978)

Pourquoi se pencher sur *Les fées ont soif* plus de trente ans après sa création ? La question se pose depuis qu'un silence de plomb a marqué l'anniversaire de la pièce au mois de novembre 2008, alors que ni le Théâtre du Nouveau Monde (TNM) ni les artisans de la production n'ont pris la peine de souligner l'événement, qui fut pourtant l'un des temps forts de l'histoire de ce théâtre. Que dire, ensuite, des partisans de la lutte féministe de l'époque, pétitionnaires d'ici et d'ailleurs, nombreux à avoir pris la défense de Denise Boucher contre les assauts du Conseil des arts de la région métropolitaine de Montréal ? L'occasion était pourtant belle de rappeler aux plus jeunes les méfaits de la censure.

Doit-on voir là un rendez-vous manqué ou le simple oubli d'une œuvre qui aura été dévorée par son actualité ? Ce refus de commémorer cet événement – s'il faut l'analyser – serait peut-être aussi la rançon d'une gloire spontanée et d'une réputation surfaite, que tend par ailleurs à confirmer, aujourd'hui, la disparition de la pièce du répertoire québécois (David, 1988a ; Godin, 1997)¹. En effet, mise à part la lecture publique qui en a été faite, en 1984, à l'occasion de la visite du pape Jean-Paul II, l'œuvre scandaleuse de Boucher n'a guère été rejouée dans nos théâtres depuis la tempête de l'année 1978. Tout au plus, sa mémoire aura-t-elle été évoquée à l'occasion de la création des *Divines*, en 1996, qui, de l'avis de la critique, accréditait le jugement déjà formulé à l'époque des *Fées ont soif*, à savoir

que l'emphase poétique de l'écriture de Boucher constituait une entrave à son expression théâtrale.

Pourquoi donc y revenir maintenant ? Si la pièce elle-même ne semble plus intéresser les praticiens comme elle est ignorée par la critique savante, ce que l'on a appelé jadis « l'affaire des *Fées* » mérite, en revanche, l'attention de l'historien de la vie culturelle. Toutefois, la difficulté face à ce texte reste de savoir de quel objet, précisément, il est question. Dans la foulée du scandale que firent naître la programmation de la pièce au TNM dès le printemps 1978 et sa représentation à l'automne de la même année, la réflexion sur le sujet a été plus qu'abondante. Très tôt, des commentateurs plus ou moins impartiaux, désintéressés ou non, ont cherché à comprendre les enjeux sociologiques, culturels et artistiques de cette production, et à identifier les acteurs en présence ; bref, à dépasser l'horizon de la querelle ayant entouré le spectacle afin d'en dégager les significations profondes. Sans ignorer les leçons qu'ont pu tirer, cependant, les contemporains de l'événement, il importe aujourd'hui de l'observer sous un autre angle, ce qui nous permettra, notamment, d'en atténuer la *singularité*.

Du texte au péri-texte : réception des *Fées ont soif* et récit culturel

Cette étude s'inspire de deux approches historiographiques, à l'image de la double nature du phénomène que représente la pièce dans l'histoire contemporaine du Québec. Parler d'événement, en l'occurrence, désigne à la fois l'œuvre elle-même, sous forme de texte ou de spectacle, et la polémique qui l'aura entourée mais aussi rapidement débordée.

Face à cette œuvre, il convient de procéder à une étude de la réception, à la manière dont Hans Robert Jaus la concevait en 1972, dans le dessein de redéfinir les finalités et les méthodes de l'histoire littéraire (Jaus, 1978), mais en prenant toutefois nos distances sur deux plans. Plutôt que d'effectuer une analyse diachronique de la production critique sur *Les fées soif* – ce qui supposerait de prendre en compte tous les commentaires publiés jusqu'à maintenant – nous nous en tiendrons à la recension et à l'analyse des commentaires et propos rendus publics dans les mois qui ont précédé et suivi de près l'événement médiatique et théâtral. Ce choix s'explique tant par l'abondance que par la cohérence narrative du corpus concerné. Dans cet ensemble d'écrits divers, ceux produits par les *instances qualifiées* ne pouvaient seuls rendre compte de ce qui s'est réellement passé. À l'opposé de Jaus, qui voit dans le jugement de la critique officielle l'expression des normes esthétiques formant l'horizon d'attente, nous avons opté pour une vue plus large qui englobe le discours des *récepteurs ordinaires*, quitte à accentuer les contrastes et les écarts entre les normes

défendues par les uns et les autres, à montrer aussi les malentendus que celles-ci génèrent dans un espace culturel massifié. Cela mis à part, nous procéderons suivant la méthode jaussienne en examinant dans les discours les trois facteurs principaux fondant l'horizon d'attente :

L'expérience préalable que le public a du *genre* dont elle [l'œuvre] relève, la *forme et la thématique* d'œuvres antérieures dont elle présuppose la connaissance, et l'opposition entre *langage poétique* et *langage pratique*, monde imaginaire et réalité quotidienne (Jauss, 1978 : 49. Nous soulignons).

Il nous reste à définir l'autre visée de cette étude qui découle nécessairement de la première. Le fait de considérer une hétérogénéité de discours commande un élargissement de l'enquête vers le *texte social*² qu'elle compose ou met en scène. Faut-il rappeler que les observateurs contemporains de l'événement n'ont pas manqué de relever le phénomène, au point d'en faire l'un des motifs dominants de son interprétation : l'affaire des *Fées* a mobilisé – à la différence de la majorité des polémiques sur l'art et la littérature au Québec (dont le bruit dépassait rarement le cercle des initiés) – un ensemble d'énonciateurs sociaux qui ont contribué à inscrire momentanément cette œuvre au cœur des préoccupations de la cité. À lire les journaux de l'époque, on s'étonne encore de l'ampleur de la secousse provoquée par une pièce somme toute assez *sage*, et présentée dans un théâtre qui, de l'avis général et en dépit des apparences, n'affichait guère son inclination pour les œuvres subversives³. L'impression d'être devant un grave malentendu revient constamment dans les comptes rendus de l'événement. Cette notion aura, pour nous, une valeur opératoire, puisqu'elle nous aidera à examiner les mécanismes discursifs ayant été mis à l'œuvre durant la courte période que dura la polémique. Elle nous permettra aussi de mesurer l'impact réel que la pièce a eu sur le public.

Au terme de cette enquête, nous voudrions pouvoir comprendre ce qui s'est véritablement joué à ce moment-là par rapport à ce que Micheline Cambron a appelé le *récit culturel* de la société québécoise (Cambron, 1989). Cambron insiste, en effet, sur le concept de récit commun grâce auquel une société arrive à résoudre les tensions qui l'habitent afin de passer à l'étape cruciale de l'agir. La question sera de savoir, plus précisément, comment l'œuvre de Boucher, par la médiation de son discours propre et de ses interprétations, a pris place dans le continuum narratif de la culture. Autrement dit, nous tenterons de saisir comment le texte (dramatique et scénique) et le péritexte (la critique, les échos médiatiques et juridiques) des *Fées ont soif* ont servi de clé – d'abord pour les contemporains de l'événement, et maintenant pour nous – pour l'interprétation d'une expérience collective. Pour ce faire, nous nous appuierons sur l'hypothèse suivante : l'épisode des *Fées ont soif* se donnerait à lire comme une sorte de point culminant, voire un épilogue, du récit d'émancipation de la Révolution tranquille. Historiquement situé entre les Jeux olympiques de

1976 et le premier référendum de mai 1980, l'ensemble de l'événement montre que la collectivité qui l'a vu naître se heurte de plus en plus – et cela, bien qu'elle poursuive sa modernisation, entreprise quinze ans plus tôt – aux contradictions travaillant son projet comme aux réalités sur lesquelles viennent s'échouer les idéaux de la période antérieure. Reprenant une conception de la modernité comme processus dialectique opposant la tradition à l'avant-garde (Baudrillard, 1990), et l'ancien au nouveau, nous prendrons également appui sur le fait que l'année 1978-1979, au Québec, semble marquer un fléchissement de cette logique au profit d'un présent impératif et absolu qui met notamment en lumière l'inefficacité grandissante du fait idéologique⁴.

Notre ambition n'est pas de réécrire l'histoire du Québec. Au mieux, souhaitons-nous mettre en évidence les enjeux socioesthétiques et historiques que recouvre l'affaire des *Fées*. Ce faisant, nous nous garderons bien d'occulter l'œuvre, puisqu'elle participe de plein droit à l'événement de paroles qu'elle génère par l'articulation de son contenu et de sa forme – laquelle joue, à différents niveaux, de nombreux effets de miroir avec son espace de réception. En conclusion, nous examinerons la dernière séquence de la pièce, qui donne à voir, justement, la scène d'un tribunal où se déroule, sur le mode aussi bien tragique que parodique, le procès de la trinité féminine de Boucher (la Vierge, la Mère, la Putain), et, par un effet de mise en abyme, celui de l'opinion publique qui, dans cette histoire, constitue – à n'en pas douter – l'un des protagonistes principaux du psychodrame s'étant déployé, pendant un an, sur la scène des médias.

L'affaire des *Fées* entre deux révolutions

Avant d'aller au cœur de la polémique, une double mise en perspective s'impose : d'abord, au sujet de la situation du théâtre au moment où la crise éclate ; puis, en ce qui concerne le contexte social servant de toile de fond à cette histoire.

L'année 1978 marque la fin de l'expansion théâtrale amorcée vers le milieu des années 1960. Rappelons que cette période a été marquée, d'une part, par la domination de la dramaturgie nationale, et, d'autre part, par l'aboutissement d'un processus d'institutionnalisation – ayant instauré un clivage de plus en plus net entre amateurs et professionnels, par l'implantation d'un système d'aide publique procurant aux artistes du théâtre à la fois un statut et des moyens de production (David, 1988b). La fin de ce processus ne signifiera pas pour autant l'éclatement du système tel qu'il s'est constitué – bien au contraire –, mais plutôt son entrée dans une phase de transition débouchant ultimement sur l'instauration d'un nouveau paradigme institutionnel qui va redessiner le paysage théâtral.

Jusqu'en 1978, et durant quelques années encore, il ne fait aucun doute que tous les agents du milieu artistique partagent un idéal commun : soit celui de produire un *théâtre spécifiquement québécois*. Il reste cependant qu'il y a, derrière ce consensus, un ensemble fort hétérogène de pratiques et de discours qui le mettent sous tension. On peut distinguer trois types de positionnement possible des agents face au paradigme identitaire, et qui sont autant d'interprétations différentes du modèle hégémonique dans un espace travaillé par les forces (endogènes) de la mémoire, tout autant que par les pressions (exogènes) qu'exerce la société environnante. On peut probablement qualifier de *populaires* ces regroupements qui assignent au théâtre une fonction politique d'affirmation communautaire. Associée au mouvement de création collective et à ce théâtre spontané qui joue sur l'effacement des frontières entre théâtre et vie sociale, cette posture tire sa légitimité non seulement d'une critique de l'institution, mais aussi du fait qu'elle s'impose comme un moyen de canaliser la pulsion du corps social vers la dramatisation (Duvignaud, 1973 ; Maffesoli, 1988). La position mitoyenne est occupée par ceux qui, tout en s'alignant sur la valeur dominante (la québecité), fondent leur pratique sur l'idée de la différenciation culturelle. Promoteurs du *répertoire national* qui vient concurrencer l'ancien, ces compagnies (TNM, Théâtre du Trident, Jean-Duceppe, Théâtre d'Aujourd'hui, Théâtre de Quat'Sous, Théâtre Populaire du Québec) incarnent l'ordre nouveau du théâtre québécois, et déterminent les standards de la profession en misant sur leur position de prestige afin de rallier à leur cause un large public. En rupture avec les tenants du *juste milieu*, plusieurs troupes opèrent enfin une distorsion de cette logique dominante en affichant les couleurs de l'autonomie, qui, elle, se traduit par une expérimentation esthétique adossée à tout un métadiscours (marxiste, anarchiste, tiers-mondiste, féministe, etc.) révolutionnaire. Les premières manifestations du théâtre au féminin au Québec, dans les 1960 et 1970, s'inscrivent à cette enseigne où l'identité se conjugue aux modes de la singularité et de l'altérité.

Sur le plan social et économique, le Québec des années 1970 vit les contrecoups de la Révolution tranquille. La première étape de cette révolution avait permis de mobiliser la société – au cours des années 1960 – autour d'un projet global qui consistait à assurer aux citoyens des conditions de vie meilleures en accordant à l'État le pouvoir d'exercer un rôle de régulateur dans tous les secteurs de la vie collective. L'entrée dans les années 1970 a marqué le passage à la deuxième phase de cette entreprise, qui devait non seulement parachever la première, mais aussi prendre une tournure nettement plus culturelle et politique, à la faveur de l'option de souveraineté nationale promue par le Parti québécois de René Lévesque. Cette deuxième phase du projet a bénéficié de l'élan que procuraient l'amélioration des conditions de vie matérielle et la confiance qu'elle inspirait à la population. Il n'empêche que les élites se sont heurtées ici à la difficulté de changer les mentalités après avoir travaillé, surtout, à transformer les structures étatiques et économiques. De fait, cette période – ponctuée par des événements clés de l'histoire du Québec (l'Expo 67, la crise

d'Octobre 1970, l'élection du Parti québécois en 1976, le référendum de 1980) – se caractérise par une guerre idéologique exacerbée, où l'enjeu consiste à refaire l'image que la société se donne d'elle-même (Dumont, 1987). Intellectuels, experts, communicateurs et artistes livrent ainsi une bataille acharnée aux anciennes élites (ecclésiastiques, administrateurs, notables issus de la bourgeoisie) afin de gagner le respect et l'adhésion de l'opinion. L'affaire des *Fées* est à replacer dans cette perspective qui permet de comprendre comment le changement social s'effectue également à l'échelle de la psyché collective, sujette à des mouvements d'ouverture et de régression.

La querelle des *Fées ont soif* débute au printemps 1978, alors que le Conseil des arts de la région métropolitaine de Montréal (CARMM)⁵ – présidé par le juge Jacques Vadeboncoeur – refuse d'accorder au Théâtre du Nouveau Monde une subvention destinée à la création de textes du *répertoire*. Comme en fait foi la méprise grossière sur ce terme, la controverse s'explique en raison du manque de crédibilité de l'organisme qui s'arroge le rôle de censeur dans un domaine dont il connaît mal les usages et les codes. Il s'agit là de la survivance d'une pratique datant d'avant la Révolution tranquille, où un aréopage de notables (choisis en fonction de leur allégeance politique et de leur appartenance à la bonne société) régnait sur ce que l'on concevait comme des affaires sans importance (la culture et les bonnes œuvres) échappant au contrôle des experts. Le CARMM engage les hostilités le 16 mai dans une lettre adressée à Jean-Louis Roux, alors directeur artistique du TNM, en qualifiant de « merde » et de « cochonneries » (Hébert *et al.*, 2006 : 260) les pièces que l'on voit sur les scènes de ce théâtre de Montréal depuis quelques années. Prenant prétexte des *Fées ont soif*, l'organisme manifeste, dans cette lettre, son ressentiment à l'égard d'un milieu qui échappe à son autorité et ne lui témoigne que mépris. Ce thème sera abondamment repris par les adversaires de la pièce, qui n'hésitent pas à parler de « sacrilège » et de « blasphème » à l'occasion de la publication d'extraits du texte dans *La Presse* du 5 juin. Dès lors, l'affaire prend une dimension publique avec tous les dérapages que cela suppose et dont il est malaisé de mesurer l'ampleur à la seule lecture des journaux de l'époque, inondés qu'ils sont – comme le seront bientôt les médias électroniques – de propos divers de la part de gens qui n'ont pas lu la pièce et encore moins vu le spectacle – un spectacle qui, rappelons-le, était annoncé pour le 14 novembre. Or la première de la pièce donnera raison aux défenseurs de Denise Boucher, si l'on en croit la réaction largement favorable de la critique.

Un autre chapitre de la controverse s'ouvre toutefois le 25 novembre, lorsque – profitant de la publicité bruyante dont bénéficie l'auteure – les Éditions Intermède publient le texte intégral de la pièce, accompagné d'un volumineux dossier de presse orientant nettement sa lecture dans le sens d'une lutte à finir contre l'obscurantisme. Choqué par tant d'outrages allant à l'encontre de la morale chrétienne et de l'Église, un groupe

d'extrême droite du nom de Jeunes Canadiens pour une Civilisation Chrétienne organise une manifestation devant le TNM en même temps qu'il dépose à la Cour supérieure une demande d'injonction visant l'interdiction de la publication et de la diffusion du livre. Mais coup de théâtre : le juge Paul Reeves déclare, le 4 décembre 1978, qu'avant de pouvoir entendre les partis sur le fond de l'œuvre, le texte de la pièce devra être retiré des librairies. Suit un déferlement de déclarations et de protestations qui composent la matière d'un véritable mélodrame où la logique du procès opère sur tous les plans. D'abord, sur le plan de la distribution des rôles, tous les types de personnages sont présents : les bons, les méchants et les traîtres. Ensuite, sur le plan des répliques, se développe une rhétorique de l'accusation, du jugement et des droits, mais où le principe de raison cède souvent le pas à l'expression.

Le 25 janvier 1979, l'injonction est finalement levée (par la juge Gabrielle Valée) au moment précis où Denise Boucher reçoit l'appui d'un groupe d'intellectuels et d'écrivains européens (dont Simone de Beauvoir, Philippe Sollers, Julia Kristeva et Ariane Mnouchkine) qui s'inquiètent qu'au pays du Québec on puisse ainsi porter atteinte à la liberté de parole. Au printemps 1979, un an après le déclenchement de l'affaire des *Fées*, la pièce est enfin reprise dans un climat de sérénité qui tranche avec celui qui régnait quelques mois plus tôt. Au total, près de 30 000 personnes auront pu voir ce spectacle, l'un des plus gros succès du TNM à ce jour.

Poésie ou théâtre : le déficit dramatique des *Fées ont soif*

Pour comprendre cet épisode historique, la chronologie des faits ne saurait se substituer à l'analyse de la polémique elle-même, mais il est possible d'y détecter les éléments sur lesquels elle devrait néanmoins s'appuyer : forces en présence, rôle des médias, cadre juridique. Rappelons que le risque, ici, n'est pas tant de céder aux mirages de l'anecdote que d'essayer d'arbitrer, *a posteriori*, les débats auxquels la pièce a donné lieu (sur la censure en particulier). L'analyse de la réception, disions-nous, se double d'une approche visant les configurations discursives qui déterminent ou structurent les différents positionnements idéologiques et esthétiques ; cela devrait réfréner toute envie de relancer le débat.

Le premier aspect à examiner montre bien d'ailleurs ce qui est en jeu. La question du genre pose d'emblée le problème du système de classification des discours et des pratiques qui constituent l'assise de tout jugement. Qu'est-ce qu'un texte dramatique ? Qu'est-ce que le théâtre ? Le jugement expéditif du CARMM témoigne à l'évidence de l'incapacité de ses membres à répondre à ces questions fondamentales qui prescrivaient à l'époque que l'on

s'en remette, en ce domaine, aux critères du milieu théâtral lui-même. En imposant que soit soumis, à l'examen d'un comité, tout texte faisant l'objet d'une production susceptible d'être appuyée financièrement, le CARMM trahissait une conception archaïque du théâtre, fondée sur les catégories obsolètes du texte et du répertoire⁶. En outre, et par le fait même, il avouait indirectement sa méconnaissance des nouvelles pratiques théâtrales, où le travail d'écriture – s'il n'y est pas entièrement subordonné – s'effectue de plus en plus *sur les bords* de la scène. Dans leurs nombreuses interventions auprès des médias, les membres de l'équipe de création (Michèle Magny, Louise Dussault, Michelle Rossignol, Jean-Luc Bastien et Denise Boucher) ont insisté, et à juste titre, sur le travail collectif qui prolongeait l'écriture des *Fées ont soif* (Le Dain, 1978 ; Dassylva, 1978a). À la décharge des *incompétents* du CARMM, notons toutefois que cette évolution ne faisait pas l'unanimité des acteurs du champ théâtral, qui adaptaient à leur tour la notion de répertoire à la réalité du moment, ouvrant ainsi la porte aux malentendus. Les protestations de l'Association des directeurs de théâtre, peu après la décision du Conseil, ne font pas oublier que ceux-ci s'en accommodaient fort bien lorsqu'il s'agissait de promouvoir une dramaturgie naissante appelée à déboulonner l'ancien panthéon.

Il en va autrement de la question du mode ou du registre qui préside – comme le genre – à l'opération de hiérarchisation des œuvres, mais qui ramène aussi le débat au niveau – plus critique, à notre avis –, de la prise de parole de l'auteur et de son énonciation. Cette fois, l'argument d'incompétence se retourne contre Boucher, que l'on accuse – dans le camp adverse mais aussi chez des gens plus nuancés qui veulent seulement exprimer quelques réserves – de ne pas connaître les lois essentielles de l'art dramatique. Jean-René Éthier s'avance sur le terrain miné de la doctrine classique (Éthier, 1979 : 25). Cette pièce ne contient pas d'action, pas de personnage, pas de conflit incarné (lire pas de dialogue), écrit-il. Son jugement est brutal et sans appel :

Il va sans dire, vues sous cet aspect, que *Les fées ont soif* n'apparaissent pas comme du théâtre. Du moins, dans l'acception traditionnelle du terme. Il s'agit bien d'un texte poétique *mis sur scène* plutôt que d'un texte théâtral *mis en scène*. C'est de la poésie visualisée peut-être – et en cela, une démarche de spectacle peut se justifier – mais rien n'apparaît en elle qui la justifie comme étant du théâtre.

Dans la recherche actuelle du théâtre, cette mésaventure se répète de plus en plus. *La complainte des hivers rouges* de Roland Lepage, par exemple, tient de la même fausse esthétique théâtrale. Le dramaturge n'est pas d'abord poète : il est d'abord et avant tout un architecte de la vie. Qu'on se rappelle le mot de Racine, lequel travaillait la structure de sa pièce pendant des mois entiers, dans l'angoisse et la contrainte : « J'ai fini ma pièce : il me reste les vers à faire... » ! Tant mieux si le dramaturge a, avec lui, la langue poétique. Mais strictement, son art est celui non pas d'un chantre, mais d'un fabriquant d'actions et des gestes humains (Éthier, 1979 : 25. Souligné par l'auteur).

Opposer, comme le fait Éthier, le poétique au dramatique sert à discréditer l'auteure aux yeux de *ceux qui savent*. L'argumentation n'est pas dénuée de valeur, du reste, si nous replaçons le texte sous l'éclairage des écritures modernes et contemporaines qui pratiquent abondamment le lyrisme en l'assaisonnant d'une bonne dose d'épique, à la manière de Bertolt Brecht. Mais, dans ce cas-ci, le critère disqualifiant du poétique semble en cacher un autre qui déplace la question du côté du registre langagier. Pour Éthier et plusieurs autres critiques, la langue des personnages (et de l'auteure) souffrirait surtout de succomber – par endroits, du moins – à la tentation du jocal et de la vulgarité, un défaut accentué par la facture poétique du texte qui rompt, de cette manière, avec l'idée classique de beauté.

Sinon le déficit d'action dialoguée – signe d'une dramaturgie tronquée – trouve ailleurs des échos plus favorables. Une lecture féministe de la pièce y voit notamment l'expression symbolique de l'aliénation des femmes (isolées dans leur monde, elles ne peuvent communiquer entre elles). En regard de l'évolution récente de la pratique théâtrale nombreux sont d'avis que la forme monologuée représente un trait positif du « nouveau théâtre québécois » pour reprendre l'expression de Michel Bélair (1973). L'appui à la pièce de Boucher semble à cet égard fondé sur la filiation que celle-ci cultive avec des œuvres qui ont servi à légitimer cette pratique. En évoquant le monologue, les interlocuteurs rappellent le souvenir de la création collective, de la production récente de *La nef des sorcières*, mais aussi de la dramaturgie de Michel Tremblay (des *Belles-Sœurs* à *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, en passant par *Hosanna*), qui constitue certainement l'acte inaugural du théâtre québécois et de la prise de parole des femmes sur scène au Québec. Le procédé trouve grâce aux yeux de plusieurs par son caractère emblématique d'une théâtralité qui se veut interpellation, revendication, voire accusation – un thème qui sera repris avec justesse par Lise Gauvin dans sa « Préface » à la réédition de la pièce chez Typo en 1989, où elle parle d'une « pièce-manifeste » (Gauvin, 1989), aspect sur lequel nous reviendrons plus loin (Boucher, [1978] 1989).

En dehors des cercles savants et cultivés, où le maniement d'un lexique spécialisé est la condition de l'exercice critique, la question du monologue et du poétique appelle une autre interprétation – ou, du moins, une autre compréhension – qui ouvre le texte à une expérience de réception passablement différente. L'un des termes les plus fréquemment utilisés pour décrire la pièce est celui de « cri⁷ » qui, selon qu'on se place d'un côté ou de l'autre de la clôture, recouvre un sens positif ou négatif, mais traduit toujours l'image d'une déchirure, d'une violence, voire d'un dérèglement à l'échelle de l'être intime de l'énonciateur. Dans l'abondante production de textes d'opinion et de témoignages sur le spectacle, ce thème sert de *leitmotiv* à une diversité de lectures qui postulent ainsi une relation directe entre le sujet et son langage, qui va souvent jusqu'à disqualifier l'interprétation – pourtant largement admise – d'une énonciation collective et symbolique. La valeur du poétique

s'entendrait, ici, comme la marque d'une désarticulation, d'une régression, d'un déséquilibre ontologique. Un tel cri serait, d'une part, l'expression authentique du sujet, de l'autre, un appel à l'aide. Sur ce thème du cri, se croisent, en définitive, des lectures contradictoires, les unes donnant libre cours aux préjugés que dénonçait la pièce elle-même (tel l'excès verbal comme symptôme de la folie et de l'hystérie), les autres retournant les valeurs de l'adversaire pour y débusquer des accents religieux dignes de l'énonciation mystique. Voici comment une lectrice répond à M^{gr} Grégoire, archevêque de Montréal et auteur d'une lettre affirmant le droit des chrétiens « à ne pas se faire insulter » (Béliveau, 1978) :

[...] *Les fées ont soif* ont suscité un véritable remous psychologique. Un tel déplacement d'énergie ne peut être engendré que par des êtres forts. Et je crois sincèrement que Denise Boucher en est.

Je m'emporte direz-vous. Peut-être avez-vous raison. Je m'emporte tels ces missionnaires passionnés dans les mystères de la jungle africaine. Monseigneur, nous avons droit, Denise Boucher et toutes les autres, à notre part de débordement, de passion (Déry, 1978 : 5).

De ces observations concernant le genre et la tonalité de l'œuvre, on retient une double répartition de la voix critique reflétant un clivage idéologique et perceptuel que la pièce reconduit par l'emploi de ces stratégies verbales et dramaturgiques. À un premier niveau, les commentaires sur l'œuvre peuvent aisément se partager (sur l'axe de la croyance) entre un *pôle religieux* et un *pôle esthétique*. À un deuxième niveau, toutefois, un tel partage ne rend pas compte de l'expérience de réception dont bon nombre d'interlocuteurs témoignent. Revenant, ici, au cri des *Fées ont soif* – dont on admettra, pour fins d'illustration, la valeur synecdotique –, il est remarquable qu'on en parle en usant de termes référant à la spatialité, mais également en insistant sur le sujet de son énonciation. Dans le premier cas, on a affaire à une œuvre qui se déploie dans le monde extérieur, qui commande une représentation du social et qui fait référence au réel historique. Les opinions émises suivant cette perspective (qu'elles soient pour ou contre) tentent invariablement de récupérer l'œuvre à des fins idéologiques et politiques en insistant sur sa capacité de mobilisation ou de discordance, et donc sur sa faculté de mettre en crise ou en question les fondements de la communauté. Dans l'autre cas, le cri renvoie à l'intériorité du sujet – le plus souvent meurtrie – donnant à entendre non plus un plaidoyer mais une plainte, une lamentation. Dans une telle optique, bon nombre des témoignages désignent le corps – métaphore de l'espace privé – comme le lieu d'une lutte sourde qui parvient théâtralement à percer l'écran du silence, et qui se traduit, à l'échelle du commentaire, dans les termes d'une narration intime⁸.

Ce clivage n'apparaît pas que dans l'analyse de la réception, mais aussi dans l'œuvre elle-même qui, à défaut de représenter un réel conflit dramatique, installe une tension

entre deux espaces de parole qui sont, par ailleurs, assimilables à deux usages du théâtre : moyen d'expression, espace de communication. On fera l'hypothèse, à ce stade de l'analyse, que les réactions suscitées par la pièce de Boucher se répartissent entre ces deux pôles. Au-delà de l'affront ressenti par les uns et du mot d'ordre entendu par les autres, *Les fées ont soif* fascinent parce qu'elles constituent un lieu d'écoute paradoxal.

« Passer à une autre étape » : le féminisme en procès

De quoi parlent *Les fées ont soif* ? Poser une telle question, c'est plonger dans le tourbillon que la pièce a provoqué, et qui l'a rapidement reléguée à l'arrière-plan. Toute polémique produit un effet de cette nature par le biais de la discussion qu'elle engendre sur les thèmes et les formes de l'œuvre qui sont autant de façons de *parler d'autres choses*, et notamment d'autres œuvres. Tant pour la critique que pour la foule des commentateurs spontanés, la pièce est l'occasion de revisiter ou de réactiver les mythes de l'histoire littéraire, théâtrale et sociale. De plus, elle stimule le travail de la mémoire qui fait exister les œuvres en dehors de leur singularité événementielle en retraçant des filiations entre les pièces, en fournissant les jalons d'une possible généalogie. La censure a joué précisément ce rôle dans l'affaire des *Fées*, en plus d'avoir été la première cause des débats ayant entouré la pièce. Les attaques inopportunes du juge Vadeboncoeur à l'endroit de Denise Boucher auront fourni, dès le départ, des munitions à ceux qui, à l'époque, défendaient la cause d'un art national luttant contre les forces obscures de la tradition. Celles-là, attaquées de plein fouet par ces « agitateurs iconoclastes », commettront l'erreur de s'avancer à visage découvert et d'agiter le spectre de la censure religieuse. L'appel à la défense de la liberté de parole se fit alors entendre bruyamment, sans égard au danger réel de la menace, de sorte que deux clans furent rapidement campés de part et d'autre d'une frontière à maints égards imaginaire.

L'enjeu n'est plus aujourd'hui de savoir s'il s'agissait bien de censure, mais de prendre la mesure de ce que disent les œuvres à propos d'une situation historique. L'évocation d'œuvres célèbres, interdites ou scandaleuses, traduit bien cette ambition de donner un sens à l'événement présent. Il demeure que l'on s'étonne de voir, encore une fois, les interprétations contradictoires dont elles font l'objet. Le nom de Molière revient sous la plume des partisans comme des détracteurs du TNM. Les uns évoquent le souvenir du *Tartuffe* qui, en France, provoqua la colère des jansénistes et la désapprobation tardive de la Cour, alors qu'en Nouvelle-France, quelques années plus tard, la pièce donnait lieu à un marchandage annonciateur de l'alliance entre l'Église et l'État (contre le peuple) – une alliance qui allait modeler pour longtemps la structure autoritaire de la Nation⁹ (Corrivault, 1978). Les autres répliquent en évoquant *Les précieuses ridicules* et *Les femmes*

savantes, dont une lecture tronquée permet de dénoncer ces féministes castratrices, « ridicules à force de vouloir perdre leur féminité », ou alors coupables d'exercer à leur tour une censure plus grave encore que la première en « refus[ant] d'être femmes » (Cloutier, 1978 : 5)¹⁰. Mais l'affaire ramène surtout à l'avant-scène un passé plus récent dont on perçoit bien qu'il participe directement du récit de la Révolution tranquille. L'assaut contre *Les fées ont soif*, dira-t-on, s'inscrit dans la suite logique de l'opposition à l'art moderne, ainsi qu'à l'avant-garde littéraire et artistique dont témoignent les épisodes successifs du Refus global, des *Belles-Sœurs*, de l'affaire Corridart et de la polémique entourant la murale du Grand Théâtre de Québec (Corrivault, 1978). En revanche, ce récit d'émancipation se bute à la conviction, maintes fois exprimée, que la pièce de Boucher n'est qu'une provocation de plus de la part d'une élite culturelle méprisante, dont l'agitation risque d'éteindre pour de bon la voix de la beauté, de la décence et de la raison commune, plus sage parce que majoritaire (Anonyme, 1978)¹¹.

C'est dire à quel point, dans ce débat sur la censure, se dessine un conflit d'ordre sémantique mais aussi idéologique, qui tient au fait incontestable que l'histoire n'est jamais vécue et pensée de la même manière par tous. Le conflit que sous-tend pareil malentendu se nourrit des contradictions qui sont celles d'une société négociant son passage à l'ère du pluralisme avec les moyens – c'est-à-dire les outils interprétatifs – d'une société qui conserve d'elle-même une image d'homogénéité¹².

Cette hypothèse se vérifie à l'examen des autres thèmes abordés dans le cadre de cette polémique, dont celui du féminisme. Encore faut-il ici se garder de faire la somme des arguments pour et des arguments contre cette production. Il convient, plutôt, de rappeler l'un des refrains de la critique des *Fées ont soif*, qui ne voit, dans cette pièce, qu'un manque d'originalité, que l'expression de « thèmes éculés », provoquant le plus souvent une « impression de déjà-vu ». Que faut-il comprendre de ce jugement entendu de part et d'autre de la ligne de front : que les mêmes figures – en particulier celles qui occupent une fonction centrale dans la pièce, soit la Statue de la Vierge, la Mère, Marie et Madeleine – représentent pour les uns des stéréotypes, et pour les autres des icônes sacrées ? Dans les deux cas, l'évaluation de la pièce reste la même : on insiste sur le caractère non évolutif et même régressif de l'iconologie féministe dans des termes qui vont du « les femmes répètent toujours la même chose » (Wallot, 1978)¹³ au « il faudra tôt ou tard passer à une autre étape » (Nepveu, 1978)¹⁴. À l'inverse, plusieurs témoignages traduisent un réel étonnement devant cette dramatisation d'archétypes culturels et religieux. Aux uns qui célèbrent le génie de l'écrivain pour avoir traduit « les pensées et les sentiments des femmes de façon aussi émouvante » (Jolicœur-Mercure, 1978), s'opposent ceux qui l'accusent d'avoir blasphémé, d'avoir traîné dans la boue des êtres (et non de simples personnages) dignes de leur adoration fervente (Marchand, 1978)¹⁵.

Tout compte fait, la ligne de partage des discours se fait ici à nouveau sur la base du savoir. Il y a ceux qui fréquentent assidûment le théâtre, mieux au fait des tendances culturelles récentes, et donc capables de formuler un avis, favorable ou non, traduisant leur compréhension des enjeux qui animent le champ restreint de l'art dramatique. L'autre public, nombreux à se prononcer dans les journaux, rassemble des gens qui s'investissent pour la première fois dans le débat public, usant indifféremment d'arguments esthétiques et idéologiques comme s'il s'agissait de la même chose.

On verra plus loin que ce clivage est sans doute l'une des clés d'analyse de l'affaire des *Fées*. Notons provisoirement que la pièce elle-même – servie par un discours promotionnel qui a su capitaliser sur l'intérêt du grand public – donnait déjà prise à une telle division de l'opinion, et cela, tant par son contenu que par sa forme. Au niveau formel, les commentateurs sont nombreux à louer ou à dénigrer son éclectisme affiché. Outre l'enveloppe poétique de la langue sur laquelle il n'y a pas d'unanimité, cet éclectisme se manifeste par un collage – certains parleront même de « retailles¹⁶ », dont la facture paraît nettement inspirée par la dramaturgie brechtienne (une référence savante), mais aussi, et peut-être surtout, motivée par un désir d'appropriation de la culture de masse (une référence populaire). À ce titre, l'utilisation de procédés épiques – dont parle abondamment le metteur en scène Jean-Luc Bastien dans ses entretiens d'avant-première – se prête davantage à une lecture culturelle qui souligne les parentés du texte de Boucher avec la chanson québécoise de l'époque. La pièce propose, en effet, sept chansons ou ballades qui viennent ponctuer la plainte des trois femmes, et créer, dans la dynamique du spectacle, un effet de distanciation. Si l'auteure use habilement de ces séquences pour briser le rythme, elle en joue également pour faire contrepoint avec d'autres procédés rhétoriques, dont le slogan et le proverbe, insérés dans la trame verbale à des fins parodiques. Pour les spectateurs initiés, il y a là le rappel d'une esthétique prisée par la création collective et une sorte d'emblème du théâtre engagé. Du point de vue strictement dramaturgique, il s'agit d'une manière d'aménager une zone de médiation, là où le théâtre risque de provoquer, par son étrangeté même, un effet d'éloignement, voire de séparation entre la scène et la salle.

Denise Boucher dans l'œil des médias

Le constat d'une division du public – et, par conséquent, d'un horizon d'attente clivé – se manifeste surtout dans les discours où se mesurent la part de fiction et la part de réalité entrant dans la réception de la pièce. Globalement, deux systèmes d'interprétation servent à filtrer le contenu de cette œuvre – le fond manifeste, à tout le moins : d'une part, une grille littéraire, théâtrale et culturelle qui tient compte de son caractère fictionnel, même en regard des questions religieuses où l'on reconnaît un travail de stylisation de la part de

l'auteure ; d'autre part, une lecture qui semble faire l'impasse sur la forme et qui interprète l'œuvre à la lumière du réel. Nous nous arrêterons, ici, principalement au deuxième système interprétatif qui se compose essentiellement d'opinions exprimées par les détracteurs de la pièce, mais pas uniquement. Nos observations mettront en évidence l'un des thèmes récurrents de la polémique des *Fées ont soif* – mais à peine interrogé jusqu'ici –, qui éclaire l'état du discours social de l'époque : il s'agit de la question des rapports hommes/femmes.

On ne saurait parler, dans pareil cas, de réalisme ou de vérisme tant la facture du texte exclut toute référence à une situation historique concrète. Il reste que ce qui se dégage des débats initiés par l'avènement des *Fées ont soif*, c'est que le public semble nourrir un intérêt particulier pour les points de friction que le contenu de la pièce entretient avec le réel. À ce sujet, on note une tendance – certes alimentée par la couverture médiatique – à la personnification des enjeux, phénomène qui place l'auteure Denise Boucher au centre de l'attention. Celle-là apparaît, dès le départ, comme l'héroïne incontestable, mais néanmoins problématique, de cette épopée. Les journaux sont nombreux à en faire le portrait, à la soumettre au jeu des questions et des réponses ; bref, à construire le personnage autour duquel va bientôt se nouer une intrigue, contribuant de la sorte à fonder un pacte de lecture qui, pour plusieurs, se conjugue au mode essentiellement biographique.

Deux interprétations découlent de cette survalorisation de la figure de l'auteure que les médias sont assurément nombreux à vouloir dépeindre comme la « féministe sympathique » (Ling, 1978)¹⁷ qui ne souhaite rien autant qu'une « vie paisible avec son *chum* » (Tougas, 1978)¹⁸. La première, déjà esquissée, aborde le texte des *Fées ont soif* comme l'œuvre d'une femme blessée (Lajoie, 1978)¹⁹ dont l'affirmation et la prise de parole prennent la forme d'un brûlot théâtral destiné à éveiller la conscience des autres femmes. De manière générale, à l'image de combattante correspond logiquement une énonciation militante – qui canalise – dans une œuvre chargée d'intensité – une énergie, une passion, un *désir de vivre* que la banalité du quotidien ne parvient jamais à entamer. Un motif récurrent du discours, qui emprunte à l'atmosphère de l'époque, est que la vie ne vaut la peine d'être vécue qu'au présent (ce que la personne de Denise Boucher incarne à merveille). En revanche, cette attitude combative peut également conduire à des comportements excessifs. Le thème de la vengeance des femmes à l'endroit des hommes imprègne tout le discours antiféministe. Certaines réactions à l'égard des *Fées ont soif* en témoignent éloquentement, surtout lorsqu'elles expriment un sentiment de compassion à l'endroit de Boucher, qui cache mal la désapprobation qu'inspire le féminisme.

Cette interprétation pourrait bien être la conséquence de la surexposition médiatique de l'écrivaine contre laquelle le public manifesta sa colère. Une dépêche d'un quotidien montréalais, en date du 25 janvier 1979, valide à tout le moins la double hypothèse selon

laquelle, au faite de la crise, le nom de Boucher était devenu le lieu d'une véritable bataille symbolique. Sous le titre « L'auteur Denise Boucher battue par son concubin », le journal *Métro Matin* raconte en effet que « l'auteur, actuellement très controversée, de la pièce de théâtre et du livre *Les fées ont soif*, [...], a dû être traitée au service des urgences de l'hôpital Royal Victoria, dans le courant de la nuit de mardi à mercredi, pour des blessures qu'elle aurait subies, au cours d'une violente bataille avec son concubin, le photographe André Valois » (Anonyme, 1979). Ce fait divers montre que la personnalité des sujets conditionne largement le traitement qui leur est réservé dans l'espace médiatique. En effet, la polémique engagée par l'affaire des *Fées* – y compris les discussions entourant l'interprétation de la pièce et du spectacle – est traversée de part en part par ce type d'interventions dans les médias. Comment expliquer autrement, sinon par ce jeu spéculaire, les réactions des nombreux lecteurs et spectateurs (mais principalement des spectatrices) se livrant publiquement à des confidences sur leur vie personnelle – une vie qui aura été bouleversée par la représentation de cette pièce²⁰ ? C'est de cette manière que se mesure aujourd'hui une partie de l'impact des *Fées ont soif* sur la société. Un slogan féministe de l'époque clamait « *The Personal is Political* » (Hanisch, 1970). On comprend mieux maintenant que, derrière cette formule, le mouvement féministe faisait davantage que résumer son programme. Il s'y trouvait explicité, également, son mode de pénétration de l'univers social conçu d'abord comme un espace de singularités à solidariser et non comme institution à conquérir.

Afin d'appréhender le texte et le spectacle, il nous reste à confronter ce mode d'appropriation populaire avec celui de la critique officielle, qui passe, lui, davantage par la médiation des idées et des formes, en faisant parfois un détour par l'histoire. Si, dans les deux cas, nous pouvons déceler, à travers les commentaires, l'influence du cinéma sur l'horizon d'attente du public, les réactions populaires face à l'événement des *Fées ont soif* se distinguent des réactions de la critique en place par l'appel fréquent à l'anecdote, à l'expérience vécue, dont l'analyse montre bien qu'elle contribue à brouiller la trace de toute référence idéologique dans la relation du spectateur à l'œuvre. Dans cette optique, la pièce semble avoir joué un rôle de catalyseur pour ces gens qui l'interpréteront surtout à la lumière de leur propre existence – une vie qu'ils étaient invités à appréhender sous un nouveau jour après avoir assisté à la représentation des *Fées ont soif*. Une compréhension *lyrique* de ce phénomène aurait plutôt tendance à voir dans l'événement des *Fées* un lieu de passage vers une conscience historique de soi. Il semble plus probable que, dans cette production de paroles, c'est le sens de l'histoire qui se conjugait sur le mode de l'intime.

À sa manière, la critique officielle rend compte de cette imperméabilité aux idéologies quand elle déplore ce qu'elle conçoit comme un manque d'originalité de la part de Denise Boucher, incapable, selon elle, de renouveler l'iconologie féministe, alors que la

dramaturge s'emploierait elle-même à déconstruire celle de la société patriarcale. En invitant Boucher à « passer à une autre étape », certains commentateurs ne font pas qu'en appeler à une rénovation du discours féministe ; ils disent, par là, que l'efficacité de la scène – argument qui n'entraîne pas forcément leur adhésion –, tient justement à sa capacité de parler directement aux hommes et aux femmes sans « faire de détour », « sans faire de discours ». Jean-René Éthier fait ce constat en dénonçant l'effritement de la trame narrative par l'enchaînement des témoignages et, du coup, par l'abolition du quatrième mur : « Avec un tel procédé, sommes-nous bien au théâtre, ou plutôt à une sorte de cour des requêtes où les témoins, chacun son tour, n'en finissent plus de répéter leurs doléances... » (Éthier, 1979 : 26).

Effets de miroir : la réception mise en scène

En dépit du jugement défavorable qu'elle formule, la critique de Éthier touche à ce qui a fait, assurément, le succès des *Fées ont soif* auprès du large public. On a parlé de « pièce-tribune » (Éthier, 1979), de « pièce-manifeste » (Gauvin, 1989), pour dire que la parole, chez Boucher – voilée partiellement par la médiation des archétypes et des images religieuses –, se déployait à l'intérieur d'un dispositif simple, épuré, autorisant une lecture transitive de l'œuvre. Il est temps d'en faire l'analyse en insistant sur les jeux de reflet que la pièce élabore entre son économie énonciative et le discours qui se met en place de l'autre côté de la rampe. Nous verrons que l'articulation entre ces deux niveaux se manifeste surtout au moment de l'épilogue qui raconte, justement, l'histoire d'un procès dont le déroulement n'est pas sans rappeler le sort qui a été fait à la pièce elle-même.

« *Chaque personnage est dans son lieu respectif* » (Boucher, [1978] 1989 : 41), dit la didascalie initiale qui installe, de la sorte, un système de distribution de la parole, proche de la scène médiévale, où les énonciateurs restent isolés les uns des autres, mais où les répliques produisent tout de même un échange dialogique par les jeux d'écho qu'elles génèrent entre elles :

La Statue – Je suis le désert qui se récite grain par grain.
 Marie – Je file un bien mauvais coton. Est-ce que je pourrais changer de peau ? Est-ce que je pourrais me chercher ailleurs ?
 Madeleine – Je pigrasse sur place. La vie me fait cailler (p. 41).

On le voit à partir de cet exemple, les répliques des personnages tissent entre elles des échos à la fois sémantiques, thématiques et rhétoriques. Si ces trois femmes se parlent au-delà de leur isolement, c'est qu'elles sont, en définitive, les trois figures d'un même sujet que la culture (patriarcale) a contribué à séparer en leur attribuant des fonctions distinctes :



Les fêtes ont soif de Denise Boucher, production du Théâtre du Nouveau Monde, 1978. Photographe : André Le Coz. Sur la photo : Sophie Clément. Source : Théâtre du Nouveau Monde.

la Vierge, la Mère, la Putain. L'aspiration à l'unité du sujet se concrétise dans le texte sous la forme d'une énonciation chorale qui s'installe dès l'instant où les personnages « *quittent leur lieu respectif pour aller vers un lieu neutre* » (p. 43). Cet espace neutre non seulement sert d'ancrage à une énonciation commune, mais donne naissance à une parole qui sera projetée vers l'autre, soit le public ou l'humanité. C'est donc dire qu'en insérant des chansons dans la trame dramatique, Boucher signale l'existence d'une autre réalité, qui pourrait bien être celle du théâtre, de la littérature et du rêve, où les femmes peuvent se réfugier afin d'échapper à leur condition aliénante, et parler d'une seule voix, mais ensemble :

Chanson d'errance

Marie, Madeleine et la Statue – Si cette chanson vous semble / Paroles tristes et amères / Voix de grandes désillusions / Mots de pertes et de défaites / Prenez pitié de nous / Prenons pitié de vous [...] (p. 44).

Dans ce dispositif d'énonciation, qui connaît peu de modifications pendant une bonne partie de la pièce, l'auteure met en place deux types de représentation qui appellent deux usages complémentaires du théâtre : à la parole singulière, que vient sauver de l'effon-

drement l'énonciation collective, correspond un travail de réception de la part du public, qui module son écoute du texte selon le code de la plainte ou de la revendication. À la fin, toutefois, ce système d'alternance des voix se trouve remis en question par la référence à un autre modèle, celui du procès. Celui-ci n'en serait, à vrai dire, que la parodie si l'on s'en remet au compte rendu de Marie et de la Statue dans lequel le personnage de Madeleine passe du rôle de plaignante à celui d'accusée :

La Statue – On aurait dit des volées d'étourneaux quittant brusquement un champ de blé d'Inde. Parce que rassasiés ? Madeleine, la plaignante-prostituée, stridait un seul cri dans le soleil bouillant. C'était encore l'été. Mais dans le fond de l'air, les verges d'or avaient fleuri. Et c'était comme la dernière journée de tous les étés (p. 94).

Est-ce possible que, dans cette parodie de procès où semble régner le malentendu, où la justice sert la bonne conscience du pouvoir, Denise Boucher ait voulu faire écho, à l'avance, à la controverse qu'allait provoquer sa propre pièce ? Cette hypothèse n'a rien d'étonnant quand on pense à la séquence des événements qui ont mené à la création de cette œuvre en novembre 1978, et dont la citation précédente n'ignore pas le détail, d'ailleurs. Cela, évidemment, si l'on veut bien lire, dans l'allusion à cet été qui s'achève, une référence implicite au tollé qui suivit le refus du CARMM d'accorder une subvention au TNM. Rappelons brièvement qu'au moment du dépôt du texte au CARMM, l'auteure en était encore à l'étape de l'ébauche de son œuvre. On sait par ailleurs que, dans le travail collectif qui a mené à la création, l'écriture s'est poursuivie tout au long des répétitions, y compris pendant l'automne alors que l'affaire faisait rage partout dans les médias montréalais et québécois. L'on ne peut exclure, dans ces conditions, que Boucher ait délibérément mis en scène cette « mascarade » (p. 93). Dans ce cas, l'intérêt, pour nous, ne réside pas seulement dans le regard qu'elle porte sur l'opinion publique, mais aussi dans le fait même qu'elle incorpore, dans la trame de son texte, le théâtre de sa réception. C'est au moyen de ce procédé que l'œuvre confirme sa fonction manifestaire. Ce genre s'inscrit dans un rapport dialectique avec le Pouvoir ; il réagit de façon ponctuelle à une situation donnée ; enfin, il donne à voir, en l'exacerbant, la dynamique des luttes qui produit le monde social. Il y a toujours, dans le manifeste, une anticipation de ce qui l'attend. Dans le cas de Boucher, on peut dire que cet horizon d'attente est ce qui produit l'œuvre elle-même.

Conclusion : transformation du discours culturel commun

La polémique entourant les *Fées ont soif* révèle qu'au Québec la modernité a bel et bien triomphé du conservatisme en imposant ses valeurs de liberté et d'affirmation de soi – valeurs qui avaient déjà été au cœur des luttes de la Révolution tranquille. Il est essentiel

de souligner que l'on ne saurait parler de polémique qu'au niveau du discours critique des élites, si l'on comprend, par ce terme, toute discussion qui met aux prises des interlocuteurs conscients des enjeux profonds qu'ils débattent et qui « les mettent eux-mêmes en cause » (Maingueneau, 2002 : 438). Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas de malentendu possible, bien au contraire. La théorie du discours distingue, à ce titre, deux types de polémique selon que les interlocuteurs se recrutent (ou non) au sein d'un même champ discursif. Le premier type définit tout débat se déroulant à l'intérieur d'un espace disciplinaire ou institutionnel précis et, par conséquent, selon les règles explicites que celui-ci impose à ses participants, notamment dans le cadre d'une publication ou de tout autre lieu d'échange officiel. L'autre type de débat engage, pour sa part, des énonciateurs hétéronomes qui n'appartiennent pas à un même espace d'échange et qui, pourtant, décident de débattre d'un même sujet, au risque de ne pas s'entendre dès le départ sur les faits comme sur les règles à respecter au cours de la discussion. Dans ce cas précis, le malentendu résulte à la fois de la distance qui sépare les interlocuteurs du *lieu emprunté* – Maingueneau parle d'un espace « tiers », – où se développe le débat, et qui coïncide, le plus souvent, avec les médias, dont les règles en vigueur servent des intérêts étrangers à ceux des acteurs en présence.

Ce dernier scénario décrit bien ce qui se passe dans le cas du débat entourant la pièce de Denise Boucher où un désaccord entre *gens cultivés*, mais n'appartenant pas à la même sphère, était exacerbé par son traitement médiatique. Dans cet espace « tiers », circulaient toutefois des énoncés échappant à la polémique, puisqu'imperméables aux enjeux des interlocuteurs précédents, c'est-à-dire ceux qui, notamment, ne mettent pas en cause leur statut ou leur position dans un champ déterminé, pour reprendre une terminologie bourdieusienne. Dans l'affaire des *Fées*, cette catégorie se compose de témoignages de personnes ordinaires et d'une large part de la production journalistique. Notons que ces deux types de discours ne s'adressaient pas à un adversaire pour le faire fléchir, pas plus qu'ils n'empruntaient les moyens de la polémique (que sont l'attaque, l'invective et l'insulte). À qui, alors, étaient destinés ces discours ? À Denise Boucher elle-même, à sa personne publique, certes, mais aussi à sa personne privée, avec qui plusieurs spectateurs et spectatrices semblaient vouloir entrer en dialogue pour partager une expérience de vie.

Quant au rôle de la pièce dans cette polémique, on retient surtout que son discours fonctionne en intégrant la scène de sa propre réception. Et, là encore, notre lecture fait apercevoir deux espaces de représentation, deux théâtres distincts, modulant le dispositif d'énonciation partagé entre un espace neutre et un espace spécifique à chaque personnage. À un premier niveau, il apparaît clairement que le discours des *Fées ont soif* prend part, sur le mode de l'anticipation, à la polémique qu'il contribue lui-même à générer, mais qui, dans les faits, ne fait que prolonger celui qui agite, depuis plus d'une décennie, les

anciennes et les nouvelles élites, et dont l'enjeu, à travers les thèmes de la censure et du féminisme, recouvre celui de la modernité. La pièce emprunte, à cette fin, les armes du discours polémique que sont la satire, la caricature et le pamphlet. À cela, il faudrait ajouter une stratégie énonciative globale qui cible précisément l'adversaire. Du reste, ce dernier n'aura certainement pas pris de temps à se reconnaître...

Mais le texte des *Fées ont soif* existe aussi en dehors de cet espace polémique – et, disons-le, public –, en développant un autre lieu d'échange – cette fois plus intime – qui n'use pas des mêmes ressorts discursifs (essentiellement l'énoncé argumentatif), et qui semble, par ailleurs, vouloir mettre à distance la fonction idéologique du discours. La notion de mise à distance ramène ainsi nos observations finales sur le terrain du discours social commun dont parle Micheline Cambron (1989). Celle-là note, en effet, que tout discours singulier, bien qu'il se conforme aux normes et aux règles du discours hégémonique (condition de son acceptabilité et de sa *dicibilité*), fait appel à des mécanismes de mise à distance (nostalgie, ironie, hétéroglossie et lyrisme) qui illustrent, d'une part, le caractère dynamique du discours commun et, d'autre part, le fait que le sens de l'histoire (au double sens de fable et d'expérience historique) qui s'en dégage n'apparaît jamais univoque mais plutôt empreint d'ambiguïtés et de contradictions. La contradiction la plus apparente dans le discours de la pièce, que répercute une large part de sa réception, tient en définitive à l'affirmation d'une *réserve d'intimité* qui était demeurée largement impensée dans le discours culturel dominant de la Révolution tranquille. Peut-on parler, dans ce cas, d'un retour du refoulé ? Si oui, l'expression servirait à prendre le contre-pied de l'interprétation contemporaine de l'affaire des *Fées*, et selon laquelle cette pièce révélait la persistance, au Québec, de la ferveur religieuse en dépit du déclin de l'institution ecclésiastique. Le phénomène dont il est question ici, et qui n'invalide pas entièrement l'hypothèse précédente, s'apparente davantage à une modification du discours identitaire des années 1970 correspondant généralement à une période de désenchantement. Cette étude aura démontré qu'au-delà de tout diagnostic relatif à la psychologie collective, l'événement des *Fées ont soif* signale l'émergence d'un nouveau paradigme discursif, fondé cette fois sur la subjectivité, qui ne tardera pas à constituer, à la faveur d'autres facteurs historiques, l'horizon commun des pratiques sociales et artistiques.

Notes

1. Pour une enquête publiée en 1988, Gilbert David (1988a) invitait dix critiques et observateurs du théâtre québécois à faire une sélection de dix « pièces à rejouer d'ici l'an 2000 ». Un seul d'entre eux, le critique du *Devoir* Jacques Larue-Langlois, cite *Les fées ont soif*. On lira, en complément à ce

document, l'étude de Jean Cléo Godin (1997) portant sur « La dramaturgie nationale au Théâtre du Nouveau Monde » qui replace la pièce dans l'histoire de cette institution.

2. La théorie de la sociologie considère que la littérature au sens large s'inscrit dans le monde social en se faisant l'interprète de ce qui est lisible et narrable dans un lieu et dans un temps donnés. La notion de *texte social* réfère à cet ensemble qui demande à penser la réalité sociale en termes de stratégies textuelles.

3. Sur l'ambivalence du TNM, lire le texte décapant de Michel Beaulieu, en réaction à la production des *Fées ont soif*, publié dans les Cahiers de théâtre *Jeu*. Dans cet écrit, l'auteur pose ouvertement la question suivante : « Comment pourrait-on croire en effet que d'entre les murs du TNM puisse jaillir quelque forme de subversion, quelque remise en question des institutions qui contribuent dans leurs applications à entretenir l'acculturation » (1979 : 185).

4. Dans la perspective postmoderne de Jean-François Lyotard, on parlera également de la fin des « Grands Récits » (1979).

5. Devenu le Conseil des arts de Montréal en 1980.

6. Il n'est pas inutile de rappeler que, de tout temps, la censure a cherché à établir son autorité en imposant le principe du répertoire qui permettait d'exercer, par les textes, le contrôle d'une activité jugée séditeuse.

7. La critique récupère elle-même le thème assez tôt. L'article de Martial Dassylva dans le journal *La Presse* porte le titre « Un cri féministe en forme de retailles » (1978b : A16) ; et Nicole Campeau coiffe ainsi le sien, dans *Le Soleil* : « *Les fées ont soif*, de Denise Boucher : plus un cri d'amour qu'un scandale » (1978).

8. Un autre exemple tiré du *Devoir* : « J'ai vu *Les fées ont soif*. J'ai lu la déclaration de M^{re} Grégoire. Pour avoir franchi lentement, péniblement toutes les barrières que la religion m'avait imposées en me couronnant des mythes de la Vierge-Mère, il m'apparaît important de cesser la guerre mesquine qui entoure et étouffe le texte poétique des "Fées ont soif". [...] Toute la femme, en moi, vous rejette et m'éloigne de cette église sombre, pointilleuse et retorse » (Hogues-Charlebois, 1978).

9. Voir, aussi, un texte paru dans *Le Soleil*. Martine Corriveau : « Après l'histoire du *Tartuffe* de Frontenac aux premières heures de la colonie, celle des condamnations sans procès des artistes de théâtre venant d'Europe ou des États-Unis au siècle dernier [...] et la bataille de la murale au Grand Théâtre de Québec, on devra désormais ajouter à la liste *Les fées ont soif* de Denise Boucher » (1978).

10. Eudoxie-D. Cloutier : « Pour ce qui est des femmes savantes (car il y a chez elles des sociologues, des journalistes, des anthropologues, etc.) elles sont peut-être savantes (ça il faudrait le prouver...) mais elles refusent d'être femmes » (1978).

11. C'est ainsi qu'une lectrice du *Devoir* envisage la lutte contre le féminisme : « Je le proclame avec une foi profonde étayée sur l'enseignement infallible de l'Église séculaire et j'ai pour me supporter le témoignage des 700 millions de catholiques qui couvrent l'Univers » (Anonyme, 1978).

12. L'analyse de Micheline Cambron couvre la période de 1967 à 1976. Ses conclusions générales semblent toutefois refléter la situation qui prévaut en 1978 lorsqu'elle écrit : « Le récit commun que nous avons dégagé confirme donc d'une certaine manière le caractère, appréhendé, de pivot de la

période étudiée dans la percolation idéologique du Québec. C'est l'ère des choix : choix entre le monolithisme et le pluralisme, entre l'indépendantisme et le fédéralisme, entre l'avant-garde et le folklore » (1989 : 180).

13. Hubert Wallot, de Boston, écrit dans *Le Devoir* du 19 décembre : « Le premier aspect tient à la surprise de voir attaquer une pièce dont les thèmes et les sous-thèmes n'ont rien de très innovateurs. On retrouve déjà tous ces thèmes, il y a trente ans sous la plume de Simone de Beauvoir dans son livre *Le deuxième sexe* » (1978).

14. Après y avoir relevé les « facilités » et les « clichés qui appartiennent depuis longtemps au répertoire féministe », Pierre Nepveu, poète et professeur à l'Université de Montréal, tente de replacer la pièce dans le mouvement global et évolutif de la littérature québécoise : « Il faudrait se demander si nous sommes au stade où ce type de discours a encore un dynamisme... » (Nepveu, 1978).

15. Voir Louise Marchand : « Je le proclame bien haut car je n'ai pas le droit de me taire quand on s'attaque à ma Mère » (1978).

16. Référence au texte publié par Boucher en collaboration avec Madeleine Gagnon (1977).

17. France Ling, de Victoriaville, écrit : « Si j'en reviens à l'auteur Denise Boucher, n'est-elle pas une femme à la recherche d'amour, de tendresse, d'authenticité, d'égalité, de respect entre homme et femme ? Quand un écrivain donne un écrit, n'est-ce pas une part de lui-même qu'il donne au public, n'est-ce pas pour lui aussi un moyen de se libérer et d'en conscientiser d'autres ? » (1978)

18. Lire le portrait de l'auteure par Claudette Tougas, au moment où éclate l'affaire. Parlant de son compagnon, la journaliste écrit : « Son CHUM ! C'est André, l'homme avec qui elle vit ses jours et ses nuits depuis quatre ans... Leur petit déjeuner dure trois, quatre heures... Est-il utile de dire que c'est "l'homme de sa vie". Celui avec lequel elle a fait le tour du Québec, l'été dernier, à bicyclette » (1978).

19. « Ma chère Denise, écrit Yves Lajoie dans *Le Devoir*, combien ta douleur doit être forte et profonde pour que ton cri soit si viscéral et violent » (1978).

20. Un groupe de femmes chrétiennes et féministes écrit dans *Le Devoir* du 9 décembre : « La pièce *Les fées ont soif* nous a rejointes dans notre vécu de femmes » (Dufour-Vaillancourt, Dumais et Roy, 1978).

Bibliographie

ANONYME (1978). [Lettres des lecteurs], *Le Devoir*, 6 décembre, p. 5.

ANONYME (1979). « L'auteur Denise Boucher battue par son concubin », *Métro Matin*, 25 janvier, p. 3.

BAUDRILLARD, Jean (1990). « Modernité », *Encyclopédie Universalis*, vol. XV, n° 17, Paris, Encyclopædia Universalis, p. 552-554.

BEAULIEU, Michel (1979). « Le nouveau monde en question », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 12, p. 179-185.

- BÉLAIR, Michel (1973). *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac.
- BÉLIVEAU, Jules (1978). « M^{fr} Grégoire dénonce à son tour le sort fait à la vierge dans *Les fées ont soif* », *La Presse*, 29 novembre, p. A6.
- BOUCHER, Denise ([1978] 1989). *Les fées ont soif*, préface de Lise Gauvin, Montréal, L'Hexagone.
- BOUCHER, Denise, et Madeleine Gagnon (1977). *Retailles : plaintes politiques*, Montréal, Éditions l'Étincelle.
- CAMBRON, Micheline (1989). *Une société, un récit : discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone.
- CAMPEAU, Nicole (1978). « *Les fées ont soif*, de Denise Boucher : plus un cri d'amour qu'un scandale », *Le Soleil*, 18 novembre, p. E2.
- CLOUTIER, Eudoxie-D. (1978). « Lettre aux admiratrices des Fées », *Le Devoir*, 12 décembre, p. 5.
- CORRIVAUULT, Martine (1978). « Les fées restent sur leur soif et on renvoie Madame à sa cuisine », *Le Soleil*, 16 décembre, p. E10.
- DASSYLVA, Martial (1978a). « Deux comédiennes à l'origine des *Fées* », *La Presse*, 11 novembre, p. D5.
- DASSYLVA Martial (1978b). « Un cri féministe en forme de retailles », *La Presse*, 16 novembre, p. A16.
- DAVID, Gilbert (1988a). « Dix pièces à rejouer d'ici l'an 2000 », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 47, p. 103.
- DAVID, Gilbert (1988b). « Un nouveau territoire théâtral, 1965-1980 », dans Renée Legris *et al.* (dir.), *Le théâtre au Québec 1825-1980 : repères et perspectives*, Montréal, VLB éditeur, Société d'histoire du théâtre du Québec, Bibliothèque nationale du Québec.
- DÉRY, Francine (1978). [Lettres des lecteurs], *Le Devoir*, 6 décembre, p. 5.
- DUFOUR-VAILLANCOURT, Judith, Monique DUMAIS et Marie-Andrée ROY (1978). « Elles sont plus que trois à avoir soif... », *Le Devoir*, 9 décembre, p. 5.
- DUMONT, Fernand (1987). « Une révolution culturelle? », *Le sort de la culture*, Montréal, L'Hexagone, p. 287-309.
- DUVIGNAUD, Jean (1973). *Les ombres collectives*, Paris, Presses universitaires de France.
- ÉTHIER, Jean-René (1979). « Fées ou sorcières », *Relations*, vol. 38 et n° 445 (janvier), p. 25-26.
- GAUVIN, Lise. (1989). « Introduction », dans Denise Boucher, *Les fées ont soif*, Montréal, Typo, p. 7-24.
- GODIN, Jean Cléo (1997). « La dramaturgie nationale au Théâtre du Nouveau Monde », *L'Annuaire théâtral*, n° 22 (automne), p. 43-56.
- HANISCH, Carol (1970). « The Personal is Political », dans Shulamith Firestone et Anne Koedt (dir.), *Notes from the Second Year: Women's Liberation. Major Writings of the Radical Feminists*, New York, Radical Feminism.
- HÉBERT, Pierre, *et al.* (2006). *Dictionnaire de la censure au Québec : littérature et cinéma*, Montréal, Fides.

- HOGUES-CHARLEBOIS, Marguerite (1978). [Lettres des lecteurs], *Le Devoir*, 8 décembre, p. 5.
- JAUSS, Hans Robert (1978). « L'histoire de la littérature : un défi à la théorie littéraire », *Pour une esthétique de la réception*, trad. Claude Maillard, préface de Jean Starobinski, Paris, Gallimard, p. 21-80.
- JOLICŒUR-MERCURE, Huguette (1978). « Merci à Jean-Louis Roux », *Le Devoir*, 6 décembre, p. 5.
- LAJOIE, Yves (1978). « Un cri strident », *Le Devoir*, 9 décembre, p. 4.
- LE DAIN, Anne (1978). « Jean-Luc Bastien au service de la parole des femmes », *L'envers du décor*, vol. II, n° 2 (novembre), p. 3-5.
- LING, France (1978). « *Les Fées ont soif*, une entreprise de conscientisation », *La Tribune*, 22 décembre, p. 4.
- LYOTARD, Jean-François (1979). *La condition postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Éditions de Minuit.
- MAFFESOLI, Michel (1988). *Le temps des tribus*, Paris, Librairie générale de France.
- MAINGUENEAU, Dominique (2002). « Polémique », dans Dominique Maingueneau et Patrick Charaudeau (dir.), *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil, p. 437-439.
- MAINGUENEAU, Dominique, et Patrick CHARAUDEAU (dir.) (2002). *Dictionnaire d'analyse du discours*, Paris, Seuil.
- MARCHAND, Louise (1978). « Malheureuse fée », *Le Devoir*, 6 décembre, p. 5.
- NEPVEU, Pierre (1978). [Lettres des lecteurs], *Le Devoir*, 16 décembre, p. 5.
- TOUGAS, Colette (1978). « Denise Boucher : une fée qui n'a pas besoin de baguette magique », *La Presse*, 23 juin, p. D3.
- WALLOT, Hubert (1978). « Avant les fées, Simone de Beauvoir », *Le Devoir*, 19 décembre, p. 4.

Stéphanie Nutting
Université de Guelph

« Répétez après moi » ou Les rituels d'interaction dans *Billy Strauss* de Lise Vaillancourt (1991)

Quiconque se mettrait en frais de résumer *Billy Strauss* de Lise Vaillancourt (1991) se trouverait tout de suite devant un défi de taille : ce monde *néobaroque*, fait de jeux spéculaires et de fragments allégoriques, ne se résume pas. Suivant sa logique foncièrement onirique, la pièce échappe autant à la linéarité imposée par la logique narrative classique qu'à la causalité en général. Certes, je ne suis pas la première à en arriver à ce constat. La critique Lynda Burgoyne l'a observé dès la création de l'œuvre, et en a fourni en même temps une explication très juste : « Parce que ce qui nous rapproche ou ce qui nous éloigne de l'intangible et de l'irrationnel est inracontable » (1990 : 144). Tout au plus est-il possible d'avancer, face à cet objet dramatique qui échappe aux catégories courantes, l'hypothèse d'un jeu de *constellations*, au sein duquel des éléments mobiles, selon des combinaisons variables, pivotent en permanence autour d'un même noyau, qui est d'ailleurs nommé : le manque d'amour.

MADAME V.

[...]

Tout ce qui m'est apparu un soir : une petite fille qui n'avait pas de mots, un jeune homme blond qui a dansé pour moi, un vieil homme qui me lisait des choses sur l'univers [...]. Alors j'ai décidé de mettre tout cela ensemble : mon enfance, le théâtre, *mon manque*. Et la fiction a commencé quand je les ai fait se rencontrer (Vaillancourt, 1991 : 36).

Qu'en est-il en réalité de cette notion de *manque*? Dans la dramaturgie de Vaillancourt, comme dans celles de Carole Fréchette et de Marie-Line Laplante en l'occurrence, on constate que le dialogue explore plusieurs types de relations intersubjectives et,

qu'en ces dernières, les pratiques performatives – ordonner, interroger, conseiller, faire l'éloge, etc. – sont de moins en moins transparentes, de moins en moins le reflet conforme des échanges familiers. Il serait bien sûr trop commode de penser que la fonction première de la communication relève de la simple transmission d'*informations*. Or même la communication au sens canonique, c'est-à-dire au sens de « la mise en relation des interlocuteurs » (Dupriez, 1984 : 120), est, dans l'œuvre de Vaillancourt, marquée de ruptures. Dès lors, il y a lieu de croire que c'est précisément dans l'espace de la rupture, du *non-sens*, de la répétition, des néologismes, du mutisme et du brouillage, que l'on serait à même de lever les indices de ce manque permanent. Du coup, on perçoit aussitôt l'ampleur du problème. Après tout, le personnage est un « être de mots » (Abirached, 1978 : 23), pour reprendre la belle formule de Robert Abirached. Ce manque se traduirait alors par une mise en crise de l'identité sociale du sujet. L'ampleur et les enjeux de cette crise, si celle-ci a quelque fondement dans le monde actuel, conduisent à poser un certain nombre de questions. À partir de quels rituels langagiers Vaillancourt travaille-t-elle ? Quels sont les codes visés par son approche de la fiction dramaturgique ? Quelles sont les conséquences, enfin, de cette pratique sur la construction des personnages et sur la représentation des relations sociales en rapport avec le contexte sociohistorique ?

L'auteure, sous la *persona* de Madame V., a beau convoquer ses êtres fictifs à une espèce de laboratoire théâtral pour créer une pièce sur l'amour, cette tentative de comprendre le désir amoureux tiendra davantage de l'impromptu spéculaire que d'une fable cohérente et rassurante. Alice Ronfard, qui a signé la mise en scène de la création en avril 1990, a d'ailleurs fait le rapprochement entre la facture éclatée de cette pièce et la production d'images en mouvement, en soulignant, dans la « Saillie » qui fait suite à la publication de la pièce, comment la structure de *Billy Strauss* est organisée comme un montage de séquences cinématographiques (Ronfard, 1991 : 125).

Il est vrai que le recours au tableau comme principe structurant n'a rien d'inhabituel dans le contexte de la création théâtrale des années 1980 au Québec. Sans doute, le choix d'une structure ouverte pour *Billy Strauss* – ce qui a pour effet d'apparenter cette pièce au « drame à situations » – s'inscrit-il dans une démarche de recherche formelle qui a sa source dans le Théâtre expérimental des femmes, dont Vaillancourt a été la codirectrice de 1982 à 1987. Or, à l'inverse du théâtre féministe des années 1970, qui avait souvent recours à des personnages typés afin de mieux dénoncer les conceptions patriarcales de la féminité – de *La nef des sorcières* (1976) au spectacle *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* (1978), en passant par *Les fées ont soif* (1978) –, les personnages de *Billy Strauss* ne peuvent être rattachés à quelque courant social que ce soit. Contrairement à ce que le théâtre d'une Jovette Marchessault ou d'une Pol Pelletier, par exemple, a proposé, les personnages de Vaillancourt ont un caractère plus abstrait, transformés en figures presque totalement

dépourvues de conscience politique en ce qui concerne le sujet de la condition des femmes, et cela, malgré les nombreuses références historiques – et même mythiques – dont la pièce est chargée.

Pour Vaillancourt, refuser de mettre son travail créateur au service d'une cause, quels qu'en soient les mérites dans l'arène sociopolitique, n'a rien d'un désaveu des luttes des femmes contre leur minorisation sociale et leur peu de place au sein de l'institution théâtrale : il faut y voir, plutôt, une tentative pour effectuer la transition entre un *théâtre des femmes* et un *théâtre au féminin*. À cet effet, des propos recueillis en 1985 éclairent de façon éloquente la position de Vaillancourt par rapport aux objectifs initiaux qui avaient présidé, six ans plus tôt, à la fondation du Théâtre expérimental des femmes :

Nous avons dû redéfinir notre théâtre ; l'expression « expérimental des femmes » n'a plus cours. Le féminisme est pour nous une façon de vivre, de voir le monde. Le théâtre que nous faisons, Ginette Noiseux et moi, est un théâtre épique marqué. À ce stade, avec un nouvel espace qui ouvre ses portes [l'Espace GO], nous avons besoin de pratiques et de risques plus que d'articulations sur des bases idéologiques (Camerlain, Fréchette et Vaillancourt, 1985 : 67).

Cette prise de position n'est pas sans rapport avec une tendance plus générale, que plusieurs observateurs ont soulignée à propos du théâtre québécois des années 1980. Jean Cléo Godin et Dominique Lafon ont notamment articulé avec précision le virage métaphysique qu'a pris le théâtre et ils ont cerné deux caractéristiques qui ont marqué les textes dramatiques de l'époque : « l'abandon quasi total de la langue parlée populaire au profit d'une écriture plus standard (sans être "parisienne") et la fin d'un théâtre spéculaire et identitaire, auquel succèdent des récits à la fois plus éclatés et plus introspectifs » (Godin et Lafon, 1999 : 12.) La *dépolitisation* du théâtre de la période coïncide globalement avec la récurrence de trois motifs privilégiés : la mise en relief du statut du créateur, la thématique homosexuelle et la problématique féministe.

Deux de ces trois motifs sont certainement présents dans *Billy Strauss*¹. En fait, Vaillancourt y fait *d'une pierre deux coups* : si le statut du créateur est au cœur de la fable, il ne peut être dissocié d'une réflexion sur les femmes et l'écriture – et ce, même à l'aune d'un essoufflement apparent du théâtre féministe revendicateur. Bien entendu, ce changement de cap a eu des incidences importantes sur l'élaboration d'univers fictifs et sur les espaces proprement dramatiques qui y logent. Une clé importante pour saisir les caractéristiques de cette nouvelle orientation est fournie par Vaillancourt qui revendique un « théâtre épique marqué » (Camerlain, Fréchette et Vaillancourt, 1985 : 67), ce qui permet d'éclairer la manière dont l'univers de *Billy Strauss* est conçu et organisé. Contrairement au théâtre aristotélicien – fondé sur la *mimesis*, le conflit dramatique et sa résolution cathartique –, le théâtre épique cherche, comme on sait, à dévoiler le dessous des cartes, en

recourant à tout un éventail de dispositifs aptes à produire divers décalages dans la représentation pour maintenir en éveil la conscience du spectateur : une fable qui se déroule par bonds, des changements à vue du décor, des commentaires parlés ou chantés que l'acteur émet en marge de ce que dit et fait le personnage dont il a la charge, ou encore la présentation du *gestus social* d'un personnage (Pavis, 1996 : 116-117). Le *gestus* qui désigne, depuis Brecht, les comportements marqués par leur origine de classe, et qu'adoptent les personnages les uns envers les autres², est mis à contribution dans *Billy Strauss*. Notons, toutefois, que ce procédé reporte, ici, l'attention, par l'amplification – voire l'exacerbation – de rituels de communication, sur l'« ordre du discours » de la société administrée auquel se voit confrontée une femme dramaturge (Madame V).

Trois rituels dans *Billy Strauss* : la répétition, l'interview et la conférence

Que faut-il comprendre, au juste, par la notion de « *ritual communication* » ? Heinz-Helmut Lüger, dans son article « Some Aspects of Ritual Communication », la définit comme des *actes de parole* qui admettent très peu de liberté personnelle de la part du locuteur, et qui sont caractérisés par l'emploi de formes ou d'expressions prédéterminées. Le terme *rituel* s'appliquerait donc à un certain type d'action verbale qui limite les possibilités d'expression individuelle : « *a verbal action which is no longer, or is only to a limited extent, individually realized and appropriate to the specific necessities of a given situation*³ » (Lüger, 1983 : 697). Erving Goffman, pour sa part, donne à la notion de *rituel* un sens beaucoup plus large. Pour lui, les rituels sont des modalités qu'un individu adopte afin de cultiver son image, ou bien pour souligner sa prise en considération d'une valeur. Il s'agirait d'un « *perfunctory, conventionalized act through which an individual portrays his respect and regard for some object of ultimate value or to its stand-in*⁴ » (Goffman, 1971 : 62). En somme, le dénominateur commun de ces deux définitions a trait à l'existence de conventions sociales⁵.

L'écriture de *Billy Strauss* en apporte la confirmation. Dans la dramaturgie de Vaillancourt, comme dans celles de Carole Fréchette et de Marie-Line Laplante d'ailleurs, le dialogue n'est jamais une simple imitation de la parole au quotidien. Si vraisemblance il y a, elle repose – du moins, en partie – sur la mise à nu et sur l'amplification des mécanismes d'interaction qui sous-tendent l'énonciation, mais qui sont souvent occultés dans la convention réaliste. Affranchis des contraintes spatio-temporelles classiques, des comportements prévisibles que commandent les caractères typés et même d'une action soumise au principe de causalité, les personnages de *Billy Strauss* se livrent, dès lors, à des rituels d'interaction qui sont révélateurs du fait qu'une focalisation a été opérée sur l'acte même de prendre la parole.

En observant de plus près ces rituels d'interaction, on est frappé, en effet, par le primat de trois mécanismes dans cette pièce, qui sont la répétition, l'interview et la conférence. Chaque mécanisme présente ses propres stratégies d'individuation, aux répercussions plus ou moins grandes sur la fable, et fait surtout en sorte d'exhiber des rapports de pouvoir et des positionnements éthiques. Ainsi, la répétition se présente comme une négation de soi chez le locuteur, alors que l'interview relève d'un « procès de personnalisation » (Lipovetsky, 1983 : 13) particulièrement marqué. Quant à la conférence, elle est l'aveu implicite des limites du dialogue, et participe de toute évidence du procès de personnalisation, mais avec ceci de particulier : que, d'une part, ce discours est investi d'une vérité autotélique, et que, d'autre part – sous l'angle, cette fois, de la dynamique de l'interaction –, l'interlocuteur (ou l'interlocutrice) y est réduit(e) au silence. Or, à force de considérer ces trois formes de rituel – la répétition qui porte atteinte à la *face* de l'individu⁶, l'interview qui place l'individu sous les feux de « [l]a société du spectacle » (pour reprendre le titre de l'essai célèbre de Guy Debord) et la conférence qui met en valeur la fonction autoréflexive du créateur démiurgique –, on en vient à y voir une mise en abyme du sujet qui témoigne de son statut indécidable entre entité réelle et entité fictive. Les jeux métathéâtraux en cause trahissent, en définitive, l'existence de relations asymétriques entre les personnages, ce que vient confirmer un grand nombre de symptômes anxigènes liés au postmodernisme : évacuation de tabous, violence verbale ou physique, perte de contrôle et de mémoire, dépossession du langage et, enfin, stratégies de personnalisation problématiques (p. 73).

Bien que le théâtre des femmes – y compris, bien sûr, le théâtre féministe – se soit toujours préoccupé des questions relatives au pouvoir et à l'éthique, les symptômes relevés plus haut semblent renvoyer à la condition d'un sujet livré à lui-même, dès lors qu'auraient volé en éclats les formes de solidarité capables de favoriser un *vivre-ensemble* productif et un solide ancrage identitaire. L'appartenance à une race, à une classe sociale et même à une identité sexuelle n'a désormais plus cours, et il semblerait que le théâtre des femmes ait été exposé à ce nouvel esprit du temps, que Gilles Lipovetsky a décrit comme le « néo-narcissisme naissant de la désertion politique » (p. 73).

Il n'en a pas toujours été de même, si l'on en croit la réception critique de *Marie-Antoine, opus 1* de Lise Vaillancourt. Stéphane Lépine, dans une critique assez représentative du nouveau courant de pensée qui soufflait alors sur la société québécoise, a vu, dans le personnage de Marie-Antoine, le symbole de la difficulté qu'auraient éprouvée les femmes du Québec d'imposer « une parole pleinement individuelle » (Lépine, 1989 : 37), et il remettait en question la pertinence de ce qu'il percevait comme une visée féministe trop didactique et trop datée : « beaucoup, beaucoup trop, un manifeste » (p. 37). Mais, dans *Billy Strauss*, il est tout à fait impossible de déceler un discours qui relève d'une vision

féministe du monde. En l'absence d'un système de valeurs qui forme un socle relativement stable, c'est au niveau du fragment, au ras des mots et par le truchement de rituels ponctuels que cette pièce traduit un malaise existentiel au féminin, qui, par métonymie, évoque un malaise ou une crise social(e).

Des trois mécanismes qui engagent un rituel – la répétition, l'interview et la conférence –, c'est à coup sûr la répétition qui marque le plus systématiquement le discours dans *Billy Strauss*. La répétition sous-tend la dynamique de travail qui commande les rapports qu'entretient l'auteure/metteure en scène avec les comédiens. Le rapport de pouvoir se traduit ici par une fascination pour la répétition en tant que processus. On retrouve dans les répliques les instructions concernant les différents aspects de la mise en scène, telle la lecture à voix haute du texte : « Reprenez la dernière partie de votre texte, s'il vous plaît » (Vaillancourt, 1991 : 39). Mais le principal travail de Madame V., après avoir convoqué ses propres créatures devant les feux de la rampe, semble consister à faire répéter les répliques qu'elle avait prévues :

Madame V. se place à côté de Strauss.

MADAME V.
Répétez : « Où êtes-vous ? »

BILLY STRAUSS
Où êtes-vous ?

MADAME V.
« Qu'êtes-vous devenue ? »

BILLY STRAUSS
« Qu'êtes-vous devenue ? »

[...]

MADAME V., *pour elle-même.*
Est-ce que vous m'avez aimée ?

BILLY STRAUSS
Est-ce que vous m'avez aimé ?

MADAME V.
Est-ce que vous m'avez aimée ?

BILLY STRAUSS
Est-ce que vous m'avez aimé ?

MADAME V.
Est-ce que vous m'avez aimée ?

La musique de piano reprend.

BILLY STRAUSS, *pour lui-même*.
À qui je parle ? Pourquoi cette sensation de parler à votre âme, de vous sentir ici sans vous voir ? Est-ce que vous êtes morte ? À moins que je ne parle qu'à mon âme à moi (p. 41-42).

Il est clair que Madame V. assume, ici, le rôle de meneur de jeu, tandis que Billy Strauss remplit, sans aucune résistance, celui d'un exécutant. Ce passage fait penser à ce que Pierre Bourdieu appelle les « rites d'institution » (Bourdieu, [1992] 2001 : 176) au sens large – qui comprennent, notamment, le cérémonial des rites religieux ou (comme l'ont noté John Lanshaw Austin et Lüger, et bien d'autres linguistes à leur suite) le cérémonial juridique qui exige la répétition scrupuleuse d'énoncés inaltérables. Mais, dans la situation qui nous intéresse, le rituel de répétition n'est cautionné par aucune instance de légitimation ; son *autorité* repose plutôt sur la reconnaissance d'une légitimité *sui generis*, ce qui, au théâtre, est toujours déjà problématique, puisqu'il s'agit, comme on le sait, d'un jeu. Il n'est pas sans intérêt de noter, au passage, que le linguiste John Langshaw Austin nourrit une suspicion au sujet de l'utilisation des énoncés du théâtre dans l'analyse du performatif : « *a performative utterance will, for example, be in a peculiar way hollow or void if said by an actor on the stage, or if introduced in a poem, or spoken in soliloquy* » (Austin, [1955] 1975 : 22).

Déjà, dans *Marie-Antoine, opus 1*, on a pu constater jusqu'à quel point l'exercice de l'autorité dépend de la reconnaissance et de la soumission de la part de l'interlocuteur ou de l'interlocutrice. Contrairement au personnage de Billy Strauss, Marie-Antoine – l'écolière muette – refuse l'autorité de son institutrice, et fait de la répétition-leçon un jeu du type potache :

LAURA HOPKINS
Répétez après moi : mé-na-gè-re.

MARIE-ANTOINE
Pétez après moi. Dans les fleurs.

LAURA HOPKINS
Mé-na-gè-re.

MARIE-ANTOINE
É-ta-gè-re.

LAURA HOPKINS, *en accentuant*.
Ménagère.

MARIE-ANTOINE
Pourquoi est-ce vous qui posez toutes les questions ? (Vaillancourt, 1988 : 64)

Cet exemple d'une résistance jubilatoire montre *a contrario* comment le rituel de la répétition, quand il est respecté, est caractérisé par la restriction de l'individualité. Cette observation est renforcée par les remarques de Lüger par rapport aux échanges ritualisés : « *The ritualized element in speech is characterized by restricted individuality, as well as being the consequence of a specific over-conventionalization*⁸ » (1983 : 695). Dans le premier cas, l'autorité de l'auteure/metteure en scène est respectée, tandis que dans le deuxième exemple, la légitimité de la parole de la maîtresse d'école est contestée.

Dans l'univers fictif du théâtre, toutefois, il semble que la créatrice garde une longueur d'avance sur d'autres locuteurs/locutrices traditionnellement doté(e)s du pouvoir de ritualisation du langage. Tel est le cas dans *Billy Strauss*, même s'il est vrai que la figure de l'auteure, bien que souvent autoritaire, n'a de cesse de miner sa propre autorité en avouant à maintes reprises l'échec de son projet, comme dans cet exemple : « Alors, voilà ! J'ai écrit une pièce de... de théâtre mais... enfin, j'ai commencé à écrire une pièce et... je voulais que ce soit une histoire sur... une pièce sur... » (Vaillancourt, 1991 : 57). Vers la fin de la pièce, la dynamique interactive du jeu de répétition se dégrade au point que chacun finit par répéter des répliques dans une stupeur quasi catatonique. Dès lors, la répétition tourne à vide, incapable de faire émerger la *magie* de la représentation ; bref, incapable d'agir sur le monde (fictif ou non) par les mots.

La répétition, dans la bouche de Billy Strauss, s'avère donc – on le voit bien – l'émission d'une parole parasitaire qui conjugue automatismes langagiers et routines de déférence. Mais, plus significativement encore, le rituel de la répétition *é-mise en scène* conduit ici à l'éradication, vécue sur le mode d'une violence subtile, de l'autonomie du sujet Billy. Certes, les automatismes imposés cherchent à miner la conception d'une *intérieurité* du personnage, allant ainsi à l'encontre de l'engouement du théâtre bourgeois pour la psychologie de pacotille. Seulement voilà : des énoncés aussi dépersonnalisés ne peuvent que se heurter à une limite, car ils diminuent la capacité du personnage – devenu perroquet – de re-présenter quoi que ce soit par le truchement de la parole.

Plus loin dans la même pièce, Billy Strauss subit un rituel semblable, infligé cette fois par une jeune fille de huit ans, Thowsenhauer, le double névrosé de Madame V. Cette fois, l'humiliation monte de plusieurs crans : cherchant à passer à Billy « un bout » de sa propre histoire afin de le contraindre « à la vie à la mort » (p. 51), Thowsenhauer l'entraîne dans un petit jeu sadique :

« RÉPÉTEZ APRÈS MOI » OU LES RITUELS D'INTERACTION DANS *BILLY STRAUSS* 89

THOWSENHAUWER

[...] Répète et suis-moi : « Dieu a voulu que j'aïlle sur la terre, je ne voulais pas. »

BILLY STRAUSS

Dieu a voulu que j'aïlle sur la terre, je ne voulais pas.

THOWSENHAUWER

« Dieu a décidé contre mon gré de me mettre au monde, je suis née. »

BILLY STRAUSS

Dieu a décidé contre mon gré de me mettre au monde, je suis né.

THOWSENHAUWER

« Dieu a commis l'inceste avec moi quand j'avais deux ans et demi, il a eu un égarement. »

BILLY STRAUSS

T'inventes toujours, là, ou c'est...

THOWSENHAUWER, *criant*.

Répète !

BILLY STRAUSS

Dieu a commis l'inceste avec moi quand j'avais deux ans et demi, il... il a eu un égarement.

[...]

THOWSENHAUWER

« Tous ces baisers et tous ces raisins... »

BILLY STRAUSS

Il te donnait des...

THOWSENHAUWER

Répète, nom de merde !

BILLY STRAUSS

Tous ces baisers et tous ces raisins (p. 51-52).

Thowsenhauer, qui arrange ainsi une expérience fusionnelle avec Billy, se trouve pourtant très loin de réaliser la « scène d'amour entre un jeune homme et une jeune femme » (p. 47) que cherchait à créer Madame V. Bien au contraire, la répétition forcée et la brutalité des propos témoignent de l'impossibilité de vivre une véritable histoire d'amour. Il n'est plus seulement question de la simple humiliation de Billy, car il s'agit, plus radicalement, d'un double outrage : celui qu'a subi Thowsenhauer, dont elle fait état

dans son échange avec Billy ; et celui de Billy lui-même, qui se manifeste dans l'immédiat de l'énonciation. L'histoire d'amour de Billy, son initiation à l'amour et à la vie adulte par une cousine mystérieuse et bien plus mûre que lui est ainsi phagocytée par l'histoire atroce de Thowsenhauer. L'idée taboue d'un Dieu incestueux est ainsi actualisée à travers un dédoublement métaphorique, suggérant, ainsi, un excès de transgression – et cela, d'autant plus que les deux parties de ce dédoublement se télescopent l'une dans l'autre à la faveur d'un forfait atroce. Devant une telle surenchère de l'horreur, qu'est-ce qui peut encore étonner ou scandaliser le spectateur ? L'idiome cérémoniel, traditionnellement employé pour renforcer et gérer les connexions sociales, devient ici, tant sur le plan social qu'ontologique, synonyme d'*accident* stérile. La répétition est bien réelle mais, dès que les mots sortent de la bouche d'un autre personnage, elle devient plus que jamais équivoque. Il semble qu'en intégrant un événement extrême dans le récit intime de Thowsenhauer, et qu'en abolissant le sceau d'*authenticité* (même fictive) qui rive le personnage à son histoire, Vaillancourt se montre sensible à la violence subtile qui est inhérente à tout processus de mise en scène.

Cette récupération du rituel (en tant que mécanique permettant de dépasser la sphère des conventions énonciatives pour se muter en une sorte de violence ritualisée et programmée d'avance) est également à l'œuvre dans d'autres textes du corpus des années 1980, que ce soit dans le texte collectif *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine* ou encore dans la pièce de Pol Pelletier, *La lumière blanche*. Sans doute le rituel cérémoniel trouve-t-il son apogée la plus transgressive – sinon la plus déroutante – dans la pièce de Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* qu'il qualifie de « [t]héâtre de l'immolation de la beauté » (1981 : 81). En ce qui concerne l'espace-temps fictionnel, cette opération a d'autres répercussions, car elle pousse l'analyste à s'interroger sur la *mimesis* et sur les composantes de la représentation en général. Ces mots, qui font l'être des personnages, vont-ils assurer ou entraver l'insertion de ces derniers dans la fiction ? Voilà une caractéristique de l'écriture de Vaillancourt qui est relevée par bien des critiques, dont Sylvie Bérard : « L'auteure reprend le sempiternel motif jamais évacué des rapports entre la réalité et la fiction, qu'elle met en crise en les confondant et les confrontant sur un mode pirandellien » (1993 : 41).

Mais revenons un instant au personnage éponyme qui se trouve au centre de cette déconstruction du sujet. Anéanti par la force illocutionnaire de l'autre et par l'élimination concomitante de sa propre histoire, Billy saura-t-il se refaire une mémoire et une identité ? Rien n'est moins sûr, car ce personnage, meurtri par son contact avec les femmes, n'est que douleur et errance : « Billy, né de mémoire d'hommes. Billy façonné par Thow, Billy lugubre dans ses vêtements de femme. Billy, Billy-Faust, Billy Strauss, ce jeune Américain confronté à l'Europe » (Ronfard, 1991 : 127). En fait, tout porte à croire que Billy Strauss

n'est pas fait pour être comblé. Il fait partie d'une confrérie de personnages que Vaillancourt a déjà appelés « des personnages-gouffres » (1997 : 85) et dont Hamlet est peut-être l'exemple le plus achevé. Faust en est un autre, avec sa soif de vie inassouvie qui lui a valu une immense blessure affective – cette même blessure qui l'a condamné à venir errer dans le théâtre de Madame V., à la recherche de sa Marguerite bien-aimée. En dernière analyse, Faust est le seul vrai interlocuteur de Billy qui n'impose à ce dernier ni programme de comportement ni rituel de communication. De la sorte, le Faust de Vaillancourt est un honnête défenseur de la liberté : « Vous êtes au début de l'humanité, Monsieur Strauss. À vous de décider si vous voulez rester ou quitter ce monde » (1991 : 27). Le statut d'archétype fantomatique semble affranchir Faust des jeux de pouvoir dans lesquels les autres sont pris.

Billy a beau rester insaisissable, on lui découvre un double, puisqu'on nous apprend que l'Interviewer lui ressemble étrangement. Cette observation serait ici superfétatoire si la situation de l'interview n'était pas, en termes de rapports de force, le pendant de la scène de répétition du tableau 4 qui a lieu entre Madame V. et Billy. Du coup, la relation asymétrique se trouve inversée, car c'est le sosie de Billy qui mène le jeu et c'est Madame V. qui perd ses mots :

L'INTERVIEWER

Mais vous avez déjà aimé ? Vous avez fait l'amour avec des gens ?

MADAME V.

Vous savez... le corps... le corps...

L'INTERVIEWER

Madame V., vous vous éloignez.

[...]

L'INTERVIEWER

Avez-vous été aimée ?

MADAME V.

Oui, mais...

L'INTERVIEWER

Mais ? (*Silence.*) Madame ! (p. 37-38)

Cette scène, en tant que variante de l'interrogatoire, cherche l'effet contraire que celui obtenu par la répétition dans le sens où les énoncés sollicités sont imprévisibles. Mais, comme dans le cas de la répétition, le déroulement du *dialogue* obéit à une relation cérémoniale. Les interrogations de l'Interviewer tirent leur force d'une entente tacite selon laquelle la personne interviewée accepte au préalable de répondre aux questions et donc de

se dévoiler au gré de l'autre. Toutefois, il y a, dans ce rituel d'interaction, dans ces actes phatiques, un ordre cérémonial, et, partant, des paramètres de procédure qui sont inféodés à une règle de conduite impérative : en un mot, on doit prendre bien soin de garder ses distances d'avec son interlocuteur. Comme l'affirme Goffman : « On pourrait, avec profit, étudier n'importe quelle société en tant que système d'accords de non-empiètement » (Goffman, 1973 : 56). Georg Simmel, cité par Goffman, montre avec acuité les effets psychologiques d'une conduite d'empiètement :

Ce même cercle qui entoure l'homme – quoique valorisé alors en un sens très différent – est gonflé de ses préoccupations et de ses caractéristiques. Le pénétrer par indiscretion constitue une violation de la personnalité. De même que les biens matériels sont, pour ainsi dire, une extension du moi, si bien que toute atteinte à leur rencontre est ressentie comme une violation de la personne, il existe une propriété privée intellectuelle dont la violation provoque une lésion au cœur même du moi (Simmel, 1950 : 322 ; cité dans Goffman, 1973 : 58-59).

Dans la pièce de Vaillancourt, l'interview, qui se définit comme une activité éminemment publique, empiète sur l'intimité du « bénéficiaire » (pour employer la terminologie de Goffman, 1974 : 80), c'est-à-dire sur la propriété privée intellectuelle et affective de Madame V. Soumise à l'indiscretion, Madame V. est fragilisée par le rituel qui l'engage à répondre aux transgressions successives de l'accord tacite du non-empiètement. Incapable de rétorquer quoi que ce soit de cohérent, elle subit une violence semblable à celle qu'elle infligera à Billy Strauss au tableau 4 de la pièce. Aucun *moi* ne se trouve à l'abri d'une telle violation de l'espace privé, c'est-à-dire à l'abri d'un interlocuteur intrusif.

Enfin, il existe, au début du tableau 6, une autre scène de violation, cette fois purement gestuelle. Avant le début du dialogue, Thowsenhauer fait son entrée, accompagnée de trois hommes, qui deviendront plus tard les « fonctionnaires » (Vaillancourt, 1991 : 54), et qui entourent Billy Strauss « comme ils le feraient pour attaquer une femme » (p. 54) : « À tour de rôle, ils le feront voler dans les airs, le feront danser, et l'embrasseront, recommençant ce cycle plusieurs fois jusqu'à ce que Strauss ne soit plus qu'un pantin désarticulé dans leurs bras. Toute cette scène d'humiliation est commandée du fond de la scène par Thowsenhauer » (p. 54). Le ton est donné. Les agresseurs qui attaquent Billy sont les mêmes fonctionnaires qui reçoivent Madame V. dans leur bureau. Madame V. s'y rend pour demander la permission de s'enlever la vie : « Je voudrais mourir par moi-même. Je suis venue chercher un permis » (p. 55). Après une longue *interview*, une fin de non-recevoir est opposée à son motif d'« échec personnel » (p. 57) ; Madame V. est ainsi atteinte dans son libre arbitre le plus essentiel et dans son désarroi le plus profond.

La procédure dérange ; l'idiome cérémonial cloche. D'abord, la force illocutionnaire de l'interview est issue d'un acte performatif lié à la dépossession du personnage (vol du

privé et vol des mots pour le dire). Mais il y a plus : normalement, une telle violence aurait dû être exclue du dialogue dès le départ, car les conditions d'énonciation n'y conviennent pas. Depuis les recherches d'Austin sur le sujet, on sait que les actes illocutionnaires dépendent forcément des circonstances de l'énonciation (Austin, [1955] 1975 : 100). Or les fonctionnaires-agresseurs de cette pièce n'incarnent aucune autorité. Qui plus est, sur le plan de la situation de l'énonciation, il y a un sérieux manque de félicité – ce qui, normalement, aurait tué le caractère performatif de l'échange dans l'œuf. Même si l'on y reconnaît facilement l'influence abusive de l'administration sur la gestion de la vie individuelle et le sentiment exagéré que semble nourrir le bureaucrate au sujet de son importance et de sa propre valeur, il n'en demeure pas moins qu'à ce jour, il n'existe pas de situation réelle où l'on puisse – ou doive – demander, voire exiger, un permis de suicide. En effet, dans notre société, le suicide se soustrait, par définition, à la loi. Autrement dit, tout ce qui est inhumain, aliénant et fondamentalement anhistorique, puisque rigide et non contingent, est cristallisé sous l'aspect des pratiques bureaucratiques⁹.

Un tragique en creux

Si l'on réfléchit maintenant aux affirmations de Goffman voulant que les règles de conduite « li[a]nt entre elles les personnes – offrants et bénéficiaires – [soient] le lien de la société » (1973 : 80), on peut saisir comment les déchirures de la conscience sont aggravées par la rigidité et l'indiscrétion au cœur des mécanismes de communication de la sphère sociale. Le théâtre de Vaillancourt montre avec éclat l'impossibilité tragique de toute conciliation entre l'individu et le monde.

Par ailleurs, il est fort significatif que, dans chacune des illustrations où il est question de rituels de communication, le « bénéficiaire » (p. 80), ou le requérant dans le cas du dernier exemple, affronte seul l'automatisme verbal et psychique des rituels. Contrairement aux rites de passage proprement dits ou aux autres pratiques de groupe à caractère symbolique, les rituels de communication mis en scène par Vaillancourt sont débrayés de toute notion de communauté. Tout se passe donc comme si, dans une société qui a vu s'amenuiser ses rituels, on avait recours aux rituels vides qui confrontent l'individu à des mécanismes inhumains et aléatoires.

On ne s'étonnera pas que Vaillancourt ait prévu, dans son défilé de personnages solitaires, enfermés dans leurs imaginaires respectifs, des personnages-événements, telle la mère de Thowsenhauer – THOWSENHAUER : « Ma mère était une ville célèbre qui a été détruite pendant la Deuxième Guerre mondiale » (Vaillancourt, 1991 : 31) ou des personnages-métonymies, tel le père – THOWSENHAUER « Mon père était une robe, je veux dire, mon père était un vicaire » (p. 47) – et cela, d'autant plus que les personnages

sont tous orphelins d'une famille, d'un pays ou d'une communauté quelconque. L'infidélité du père-Dieu équivaut au bombardement de Hambourg ; or, coupé de son contexte historique et de ses implications sociales, l'événement devient, curieusement, synonyme de catastrophe familiale. Même quand Madame V. prétend ouvrir le débat sur la mort en Amérique, c'est la ville de Longueuil qui finit par dominer dans son propos en neutralisant toute référence continentale, car la valeur métonymique qu'on voudrait lui prêter ne va pas de soi :

THOWSENHAUER : À Longueuil, nous étions des milliers d'enfants solitaires, cachés de longs moments sous les galeries, imaginant notre propre mort, anticipant et détruisant du même coup ce qu'on nous préparait pour l'avenir. La mort ne s'entend pas en Amérique (p. 70).

Au lieu d'irradier l'angoisse à l'échelle de toute l'Amérique, cette ville ramène tout vers elle. D'ores et déjà, l'histoire se présente comme un phénomène bizarrement anhistorique, comme une suite discontinue d'événements traversant la vie des individus, sans plus. Pourtant, Madame V. ne méconnaît ni l'importance ni la force de l'Histoire. Sa conférence s'ouvre sur une interrogation qui dit bien la prééminence de l'Histoire : « Qui sommes-nous en Amérique ? [...] Et si maintenant, nous, les personnages, commençons à écrire l'Histoire, alors qu'écrivirions-nous ? » (p. 71) Cependant, cette même conférence qui se compose, en réalité, d'une longue litanie de questions obéit à une logique en entonnoir : elle commence par des questions sociohistoriques d'ordre général, mais la suite mène directement au *moi*, s'abîmant, du même coup, dans la brèche grande ouverte de la conscience individuelle :

MADAME V. : Est-il plus facile d'aimer quand on invente tout ? (*Un temps.*) Est-ce que d'inventer quelqu'un, c'est... Est-ce que je pourrais vous... Est-ce que vous pourriez me... Est-ce que nous nous... [...] Je... (*Un temps.*) Vous... (*Un temps.*) Je... (*Un temps très long.*) Je ne sais pas si l'amour existe. Je ne pourrai pas continuer ma pièce. Excusez-moi... (p. 72).

Entre le tabou de la mort en Amérique et le manque d'amour dans la vie d'une auteure de théâtre, il y a tout un monde qu'aucune histoire (avec ou sans majuscule) ne réussit à combler. Quant à Billy Strauss, il incarne un jeune Américain confronté à l'Europe, mais il parcourt le monde qui ressemble à une allégorie en ruine, comme orphelin de sens, car il n'est pas clair *qui* il est censé représenter à part lui-même. Que ce personnage soit un « être de mots » (Abirached, 1978 : 23) ne fait aucun doute, mais son usage des mots finit par semer la confusion dans la pièce.

Même l'unité linguistique, marqueur identitaire habituel, perd son ancrage collectif et s'abîme dans une pluriglossie ponctuée d'impératifs incongrus :



Billy Strauss de Lise Vaillancourt, production de l'Espace GO (Théâtre expérimental des femmes), 1990. Photographe : Pierre Desjardins. Sur la photo : Pascale Montpetit et Pier Marquette. Source : Espace GO.

THOWSENHAUWER

Je lui dis souvent en allemand : « *Do something, mom!* » Je lui dis aussi : « Mets ces talons hauts si beaux, mets ta robe imprimée de petits pois blancs, mets le chapeau à voilette et va à la discothèque en face. »

MADAME V. et THOWSENHAUWER

Do something, mom!

THOWSENHAUWER

En allemand ! ?

MADAME V.

En allemand (Vaillancourt, 1991 : 32).

Ces propos proférés en allemand à l'origine sont traduits en anglais et insérés dans un dialogue en français. Cette instabilité linguistique est en quelque sorte le miroir du dévoiement de l'identitaire en général. On change de langue comme on change d'habit ou, en l'occurrence, de robe. La rigidité des rituels de communication et l'obligation (pour l'individu) de les observer mettent justement en évidence le caractère labile des identités sexuelles, nationales ou linguistiques, induit par le procès de personnalisation. La pièce de

Lise Vaillancourt a donc ceci d'original qu'elle opère une radiographie de la poussée individualiste qui, depuis les années 1980, a pris de l'ampleur autant dans la dramaturgie québécoise que dans le monde occidental en général. Du coup, ces rituels révèlent les enjeux d'un individualisme contemporain anarchique : « La culture post-moderne est décentrée et hétéroclite, matérialiste et psy, porno et discrète, novatrice et rétro, consummative et écologiste, sophistiquée et spontanée, spectaculaire et créative [...] la culture post-moderne est un vecteur d'élargissement de l'individualisme » (Lipovetsky, 1983 : 18). Sont ainsi épinglés les paradoxes d'une modernité qui, par le biais d'une individuation radicale, brouille les rôles, joue des apparences et frappe les personnages (féminins et masculins) d'un trouble inédit du langage : la panne.

Cela nous invite à pousser plus loin, mais *mutatis mutandis*, l'affirmation d'Alice Ronfard, en greffant à la pièce une *persona* ultime : à « Billy, Billy-Faust, Billy Strauss » (1991 : 127) ajoutons *Billy-Narcisse*. La fin de la pièce, après la mort subite de Faust, revient sur l'histoire de Billy. « Une fois le rideau tombé, les questions fusent » (Nous traduisons.) / « *Den Vorhang zu und alle Fragen offen* » (Brecht, 1955 : 641), disait Bertolt Brecht. On peut reconnaître ces mots brechtiens dans les dernières directives de Madame V. : « Il fallait voir le rideau tomber comme une robe. Il fallait voir la lente et silencieuse chute du rideau » (Vaillancourt, 1991 : 116). La robe de la bien-aimée de Faust, de même que celle de Strauss ou celle de la dame au piano, n'est rien d'autre qu'une présence-absence. Le rideau, comme tout signe au théâtre qui désigne à la fois lui-même et autre chose, demeurera la prison-robe des dames portées disparues. Peu importe. Dans ce théâtre, il n'y a que le tourniquet de l'affirmation et de la non-affirmation de soi. Aussi, la vraie histoire d'amour ne peut être qu'un éternel recommencement. C'est pourquoi Madame V. se tourne vers Billy Strauss pour lui demander, en fin de pièce : « Vous aviez les yeux très bleus, vous en souvenez-vous ? » (p. 116) Oui, en effet, Billy-Narcisse s'en souvient. Il se souvient de ses yeux très bleus, alors que Madame V., elle, entend encore la musique d'un piano.

Notes

1. *Billy Strauss* a fait l'objet d'une lecture publique en 1989, dans le cadre de la *Semaine de la dramaturgie*, organisée annuellement à Montréal par le Centre des auteurs dramatiques (CEAD), avant sa création en 1990, dans une mise en scène d'Alice Ronfard et une production du Théâtre Espace GO.
2. « Attitudes corporelles, intonations, jeux de physionomie sont déterminés par un *gestus* social : les personnages s'injurient, s'adressent des compliments, échangent des leçons, etc. » (Brecht, 1970 : § 61 : 80)

3. « une action verbale qui est à peine ou plus du tout réalisée de manière individuelle ou convenable aux besoins d'une situation précise. » (Nous traduisons.)
4. Voici la traduction de ce passage proposée par Alain Kihm : « Le rituel est un acte formel et conventionnalisé par lequel un individu manifeste son respect et sa considération envers un objet de valeur absolue, à cet objet ou à son représentant » (Goffman, 1973 : 73).
5. Quant au terme *rituel* lui-même, Lüger pousse plus loin la réflexion en adoptant une distinction entre les rituels au sens strict (actes d'institution) et les rituels au sens large (actes phatiques). Or, cet appareil conceptuel n'est pas dépourvu d'un certain flou, notamment dans la dénomination en anglais et en français des termes clés. Les textes en anglais, dont la célèbre étude de Goffman, *Interaction Ritual*, retiennent le mot *rituel* pour ce type d'acte de parole, tandis que la traduction française d'Alain Kihm favorise le terme *rite*, ce qui a donné pour la traduction française du texte de Goffman : *Les rites d'interaction*. En dépit de ses résonances anglaises, et afin de ne pas brouiller davantage les pistes, j'ai opté pour l'emploi du terme rituel dans la présente analyse.
6. Selon Goffman : « On peut définir le terme de *face* comme étant la valeur sociale positive qu'une personne revendique effectivement à travers la ligne d'action que les autres supposent qu'elle a adoptée au cours d'un contact particulier » (1974 : 9).
7. « une énonciation performative sera creuse ou vide *d'une façon particulière* si, par exemple, elle est formulée par un acteur sur la scène, ou introduite dans un poème, ou émise dans un soliloque » (Austin, 1970 : 55. Souligné par l'auteur).
8. « L'élément ritualisé de la parole est caractérisé par une individualité restreinte ; mais c'est aussi le résultat d'une sur-conventionalisation précise. » (Nous traduisons.)
9. Outre *Billy Strauss* de Vaillancourt, deux pièces de la trilogie de Marie-Line Laplante, *La terre tourne rondement* et *Comme des chaises*, ont ce thème en commun.

Bibliographie

- ABIRACHED, Robert (1978). *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Grasset.
- AUSTIN, John Langshaw ([1955] 1970). *Quand dire c'est faire*, trad. Gilles Lane, Paris, Seuil.
- AUSTIN, John Langshaw ([1955] 1975). *How to do Things with Words*, James Opie Urmson et Marina Sbisà (dir.), Oxford, Clarendon Press.
- BÉRARD, Sylvie (1993). « La dramaturgie au second degré », *Lettres québécoises*, n° 68 (hiver), p. 40-41.
- BOUCHER, Denise ([1976] 1978). *Les fées ont soif*, Montréal, Éditions Intermède.
- BOURDIEU, Pierre ([1992] 2001). « Les rites d'institution », *Langage et pouvoir symbolique*, Paris, Seuil, p. 175-186.
- BRECHT, Bertolt ([1955] 1982). « Épilogue », *Der gute Mensch von Sezuan, Die Stücke von Bertolt Brecht in einem Band*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag.
- BRECHT, Bertolt (1970). *Petit organon pour le théâtre (1948-1954)*, Paris, L'Arche.

- BURGOYNE, Lynda (1990). « billy strauss », Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 56 (septembre), p. 142-152.
- CAMERLAIN, Lorraine, Carole FRÉCHETTE et Lise VAILLANCOURT (1985). « Le théâtre expérimental des femmes : essai en trois mouvements », Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 36, p. 59-69.
- CHAURETTE, Normand (1981). *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, [Montréal], Leméac.
- DEBORD, Guy ([1967] 1969). *La société du spectacle*, Paris, Buchet/Chastel.
- DUPRIEZ, Bernard (1984). *Gradus : les procédés littéraires*, Paris, 10/18.
- GAGNON, Dominique, et al. (1979). *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- GODIN, Jean Cléo, et Dominique LAFON (1999). *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac.
- GOFFMAN, Erving (1967). *Interaction Ritual: Essays on Face-to-face Behavior*, Garden City, Anchor Books.
- GOFFMAN, Erving (1971). *Relations in Public: Microstudies of the Public Order*, New York, Basic Books Inc.
- GOFFMAN, Erving (1973). *La mise en scène de la vie quotidienne*, t. II, *Les relations en public*, trad. Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit.
- GOFFMAN, Erving (1974). *Les rites d'interaction*, traduction d'*Interaction Ritual* par Alain Kihm, Paris, Éditions de Minuit.
- GUILBEAULT, Luce, et al. ([1976] 1992). *La nef des sorcières*, Montréal, L'Hexagone.
- LAPLANTE, Marie-Line (1998). *La terre tourne rondement*, suivi de *Comme des chaises*, Montréal, Dramaturges éditeurs.
- LÉPINE, Stéphane (1989). « Le théâtre aux Herbes rouges », *Lettres québécoises*, n° 55 (automne), p. 36-37.
- LIPOVETSKY, Gilles (1983). *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard.
- LÜGER, Heinz-Helmut (1983). « Some Aspects of Ritual Communication », *Journal of Pragmatics*, vol. 7, n° 6, p. 695-711.
- PAVIS, Patrice (1996). *Dictionnaire du théâtre*, 2^e éd., Paris, Dunod.
- PELLETIER, Pol (1989). *La lumière blanche*, Montréal, Les Herbes rouges.
- RONFARD, Alice (1991). « Saillie », dans Lise Vaillancourt, *Billy Strauss*, Montréal, Les Herbes rouges, p. 125-129.
- SIMMEL, Georg (1950). *The Sociology of Georg Simmel*, traduit et publié par Kurt Wolff, Glencoe (Illinois), Free Press.
- VAILLANCOURT, Lise (1988). *Marie-Antoine, opus 1*, Montréal, Les Herbes rouges.
- VAILLANCOURT, Lise (1991). *Billy Strauss*, Montréal, Les Herbes rouges.
- VAILLANCOURT, Lise (1997). « Où il est question de machine, de pantoufle et de gouffre », Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 83 (juin), p. 84-87.

Gilbert David
Université de Montréal
Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature
et la culture québécoises (CRILCQ)

Satire, bouffonnerie et autres grimaces : les interpellations du rire au féminin

La place et les caractéristiques de l'humour et de la veine comique dans le théâtre des femmes au Québec ont été peu étudiées¹. Il est vrai qu'un préjugé tenace a toujours pesé sur les genres comiques – ce que le canon a eu pour effet de renforcer en valorisant par-dessus tout les genres dits sérieux. Et pourtant, on ne peut qu'être frappé par l'importance du corpus de comédies dans le théâtre québécois au féminin entre 1975 et 1995.

Dans un premier temps, je compte passer en revue les manifestations spectaculaires au féminin qui relèvent de la comédie au cours des deux décennies qui font l'objet du présent dossier portant sur le théâtre des femmes – cela, afin de déterminer les principales représentantes de cette mouvance, les orientations génériques de ce corpus et l'impact que ces œuvres ont eu dans l'espace public. Dans un deuxième temps, après avoir défini quelques concepts clés pour l'analyse du comique, je me propose d'examiner les modalités performatives qui caractérisent trois textes représentatifs de la période : *Bernadette et Juliette ou La vie c'est comme la vaisselle, c'est toujours à recommencer* (1978) d'Élizabeth Bourget, *Moman* (1979) de Louisette Dussault et *Mademoiselle Autobody* (1985) des Folles Alliées.

Les fous rires des femmes : repères historiques

Parallèlement aux spectacles des femmes largement médiatisés – créations aux fortes tonalités dramatiques, sinon polémiques (viennent tout de suite à l'esprit les deux productions chocs qu'ont été *La nef des sorcières* (1976) et *Les fées ont soif* (1978) – et aux textes de théâtre des deux auteures les plus prolifiques de la période (Jovette Marchessault et Marie Laberge), un grand nombre d'autres productions théâtrales au féminin ont privilégié l'exploration des registres populaires de la comédie satirique, de la comédie musicale et du monodrame comique².

Il s'agit là d'un domaine qui, en effet, a été passablement investi par les femmes dramaturges, individuellement ou en collectif. Le contraire aurait de quoi étonner, si l'on veut bien admettre que le rire a toujours constitué une arme de choix dans les luttes des opprimés, quelles qu'aient été leurs causes. En l'occurrence, les femmes ne se sont pas privées du recours à l'humour et à tout l'éventail des procédés comiques pour stigmatiser les comportements masculins et féminins qui reconduisaient les préjugés sexistes ou les pratiques d'assujettissement de l'être féminin dans une société sous domination patriarcale.

Parmi les scènes comiques à faire, il y a d'abord eu celles qui ont choisi comme pivot le corps féminin (à ne pas confondre ici avec le genre ou *gender*) : corps *en trop* ou corps nié, avili, objectivé par le regard et les actes de l'Autre. Les femmes ont cherché à avoir une prise sur la problématique complexe de l'assujettissement en privilégiant le cri, la déploration colérique et la dénonciation frontale. Mais certaines d'entre elles ont aussi décidé d'en rire, en tournant des comportements en ridicule, en pratiquant l'autodérision au féminin, telle une Jovette Marchessault qui prend comme symbole féminin du renversement de l'aliénation... une vache ! (Marchessault, 1980) La même Jovette Marchessault a d'ailleurs eu souvent recours à l'ironie et à l'humour dans ses portraits dramatisés de femmes, que l'on pense à *La saga des poules mouillées* (encore un animal femelle qui désigne cette fois des écrivaines apeurées) en 1981, à *Alice & Gertrude*, *Natalie & Renée et ce cher Ernest* en 1984 ou au *Voyage magnifique d'Emily Carr* en 1990, trois pièces dont le langage poétique n'interdit aucunement l'emploi de traits d'esprit ou de pointes empoisonnées, aptes à provoquer des sourires amusés.

Mais il existe aussi des auteures qui ont cherché à provoquer un rire franc, sinon l'hilarité³. Dans cette catégorie, on retrouve des comédies noires comme *Une amie d'enfance* (1977) et *Bachelor* (1979) de Louise Roy (1980, 1981) qui y tourne en ridicule, respectivement, les naïvetés sidérantes d'une étalagiste célibataire ou les comportements petits-bourgeois de banlieusards. Julie Vincent, elle, écrit (en collaboration avec Denis Bouchard, Rémy Girard et Raymond Legault) *La déprime* (1981), et fait défiler une cinquantaine de personnages dans un terminus d'autocars, en une sarabande de portraits vifs et satiriques.

Avec *À qui le p'tit cœur après neuf heures et demie ?* (1980) et *Du poil aux pattes comme les CWAC's* (1982), Maryse Pelletier s'adonne, pour sa part, à la comédie dramatique qui allie légèreté de ton à des propos plus graves, avec des sujets puisés dans un passé québécois plus ou moins lointain, alors que des femmes se heurtent aux difficultés de s'épanouir dans un environnement souvent paternaliste, sinon misogyne. Par ailleurs, la vie de couple a intéressé Élisabeth Bourget qui y a consacré plusieurs comédies : *Bernadette et Juliette ou La vie c'est comme la vaisselle, c'est toujours à recommencer* (1978) – j'y reviendrai –, puis quatre pièces jouées avec succès durant la saison estivale : *Le bonheur d'Henri* (1979), *Fais-moi mal juste un peu* (1980), *Bonne fête maman* (1980) et *Une maison, un bébé, un barbecue* (1987). Notons que ces pièces, qui font appel aux procédés de la comédie de situations (*sit-com*), témoignent néanmoins de la diffusion de valeurs féminines d'émancipation auprès de publics qui ne fréquentaient pas nécessairement les productions campées sur des positions féministes plus radicales. En d'autres mots, avant de disqualifier des pratiques marquées au coin d'un certain relativisme socioculturel et qui ne dédaignent pas la veine vaudevillesque pour faire mouche, il serait sans doute plus productif de les examiner en tant que marques d'un processus irréversible de démocratisation des expériences concrètes touchant la condition féminine en général et les relations amoureuses en particulier. D'autres auteures, comme Chantal Cadieux – par exemple avec *Urgent besoin d'intimité* (1992) parmi plusieurs autres comédies où la distribution féminine s'avère toujours plus importante que la part réservée à leurs vis-à-vis masculins – donnent à entendre le point de vue féminin sur des scènes qui ont traditionnellement été souvent consacrées aux aventures extraconjugales des hommes⁴...

Tout autre aura été la démarche militante de collectifs féminins comme le Théâtre des Cuisines (1973-1981) à Montréal et Les Folles Alliées (1980-1990) à Québec. Ces deux groupes de femmes ont pratiqué la création collective⁵ et ont choisi, ce faisant, la voie de la caricature appuyée (en jouant des rôles masculins notamment) et de la bouffonnerie pour aborder plusieurs sujets brûlants de l'heure : le droit à l'avortement, l'esclavage domestique des femmes, la pornographie, l'implantation de garderies, les concours de beauté, la violence faite aux femmes, les femmes chefs de famille monoparentale, la solitude, la dépendance affective, etc.

Le Théâtre des Cuisines⁶ s'est défini d'emblée comme une troupe d'agit-prop qui a voulu se mettre au service des femmes, en prenant fait et cause pour les regroupements qui luttent sur le terrain pour l'émancipation et l'égalité sociales des femmes⁷. Il faut savoir que les revendications féministes ont alors été confrontées aux mouvements radicaux en synchronie, en provenance de groupuscules marxistes-léninistes – comme *En lutte !* – dont le programme politique subordonnait les luttes des femmes à la révolution prolétarienne. Avec des titres de spectacles aussi explicites que *Nous aurons les enfants que nous voulons*

(1974) ou *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage* (1975), le groupe féministe adopte une approche qui combine le caractère direct du théâtre brut ou du documentaire – sorte de variante du théâtre d'intervention –, les sketches satiriques et les *songs* à la manière brechtienne :

La forme du spectacle ne doit pas l'emporter sur le contenu. Nous faisons un spectacle parce que nous avons des choses bien précises à dire et nous voulons les dire de façon claire pour qu'elles soient comprises sans ambiguïté. [...] Cela ne veut pas dire que la forme n'est pas importante, ce qui serait absurde. Mais nous nous attachons d'abord à définir le contenu de notre spectacle puis à trouver ensuite une forme adéquate et efficace pour présenter ce contenu, sans l'étouffer (Théâtre des Cuisines, 1976 : 7).

Et pourtant, les moyens théâtraux déployés dans ces productions militantes sont loin d'avoir été négligeables. Pour ceux et celles qui n'ont pu assister à ces spectacles, les publications du groupe permettent en effet de constater la grande variété des procédés dramaturgiques et scéniques en cause, même s'il faut convenir que le comique, attribuable notamment à la caricature des rôles masculins joués par des femmes, n'y occupe pas une place majeure.

Les Folles Alliées⁸ ont, de leur côté, privilégié le ton désinvolte du cabaret politique, en jouant à fond la carte du grotesque, sans s'interdire la grossièreté, voire la vulgarité. Durant dix ans, le groupe a produit une dizaine de spectacles à tableaux, dont les titres sont, en eux-mêmes, révélateurs d'un parti pris carnavalesque, sinon burlesque – dans la filiation des « *bis*⁹ » de la Poune et autres « mégères non apprivoisées » des variétés. Pensons, par exemple, à *Vous êtes seule ???* (1980), à *Céline ou Tu vois bien que j't'aime bébé, pourquoi tu m'aimes pas ?* (1980), à *La publicité s'excite !* (1981), à *Enfin Duchesses !* (1983), à *Les Ginette Tremblay* (1984), à *On ne vit pas d'amour et d'eau fraîche* (1986), à *Mademoiselle Autobody* (1987) – une création sur laquelle je reviendrai plus loin – et à *C'est parti mon sushi ! Un show cru*¹⁰ (1988).

Comparées aux succès à long terme remportés par les comédies qu'ont signées les auteurs masculins en synchronie, comme *Broue* (1979), *Les voisins* (1980), *Durocher le milliardaire* (1991) ou *Matroni et moi* (1995), les comédies au féminin, à quelques exceptions près, dont celle notable de *Moman* qui a franchi la barre des cinq cents représentations, n'ont pas, dans l'ensemble, connu un rayonnement aussi éclatant. Faut-il y voir la persistance du préjugé qui voulait qu'il soit incompatible, tant dans la sphère mondaine que dans l'espace public, d'être une femme et de vouloir faire rire ? Il n'empêche, malgré tout, que la période 1975-1995 atteste une percée indéniable des auteures dans le domaine de la comédie, un genre où elles avaient été quasi absentes depuis toujours. Malgré un impact qui pourrait sembler mitigé, il apparaît quand même que l'apport du comique a contribué à diversifier la palette dramaturgique au féminin et à préparer le terrain pour d'autres productions de femmes, notamment sur le versant satirique.

Faire (sou)rire en tant que performatif

Tous les théoriciens qui se sont penchés sur le rire ont noté la difficulté de distinguer ce qui est risible de ce qui ne le serait pas. Rire est, en ce sens, un fait d'expérience contingent, et il est difficile de lui attribuer des caractéristiques universelles, sauf peut-être celle d'un désordre ou d'un déséquilibre qui serait alors sanctionné par le rire – encore que voir tomber une vieille dame ne serait pas forcément suivi de rires...

Avant d'examiner les tenants et aboutissants de textes particuliers, il faut s'attarder à préciser certains concepts qui balisent le vaste champ du comique au théâtre, dans la mesure où, au-delà du vocabulaire touchant le comique proprement dit, j'entends articuler *gestus* et parole comiques à l'interpellation comme modalité performative qui structure l'échange scène-salle, sous l'angle de ses répercussions sur le discours des œuvres.

Après avoir convenu que l'« on peut faire une comédie à partir de tout, et de rien » (Sternberg, 1999 : 39), Véronique Sternberg, dans sa *Poétique de la comédie*, va s'employer à cerner la comédie en tant que genre spécifique par le biais de la notion de ton :

La notion de ton est à la fois capitale – elle constitue le seul véritable dénominateur commun entre tous les âges et les sous-genres de la comédie, de Plaute à Guitry – et complexe, car elle recouvre à la fois les registres et styles, ainsi que le climat d'une pièce. Le ton de la comédie n'est pas celui de la farce ni celui du drame. Il possède un territoire propre dont le spectateur peut percevoir intuitivement les limites. Ainsi, passé le seuil d'une certaine retenue dans l'usage des procédés comiques, on a le sentiment de glisser vers la farce [...] Le ton que l'on percevra intuitivement comme étant propre à la comédie est par conséquent le point d'ancrage le plus solide de sa définition esthétique, puisqu'il permet de cerner les limites au-delà desquelles on glisse vers un genre voisin (p. 97-98).

À ces premières observations, s'ajoutent d'autres éléments, propres à l'humour, que la comédie peut, le cas échéant, incorporer à des degrés divers :

L'humour et toutes les formes d'esprit, d'agilité verbale et de talent rhétorique établissent un rapport très différent entre le locuteur, le destinataire scénique et le public. Entre le locuteur et les spectateurs se crée un lien sinon de sympathie et d'adhésion affective comme dans les genres sérieux, du moins de connivence, et ce de façon plus ou moins forte, au détriment du personnage destinataire du propos.

Lorsque l'humour se fait raillerie ou sarcasme, il devient instrument de domination par rapport au destinataire scénique et source possible de tension dans la salle. Tout dépend alors des caractères prêtés par le dramaturge au locuteur et au destinataire.

[...]

Mais l'humour et le talent du verbe peuvent aussi désamorcer toute tension. Ce ressort est constamment exploité par la comédie de boulevard, qui prête à nombre de ses personnages ce talent de gagner le public aux causes les moins défendables. [...] Le discours humoristique ou plaisant, lorsqu'il est largement partagé, imprime à la scène un ton très léger et, surtout, limite considérablement l'attitude de recul et de jugement qui entre habituellement en jeu dans le rapport du public à la comédie (p. 76-77).

Pour compléter cet examen des notions essentielles d'une *poétique de la comédie*, il reste, enfin, à y situer la place de la satire :

[Le] regard surplombant du dramaturge et du spectateur sur le personnage comique ouvre la voie à une représentation distanciée, qui peut devenir explicitement critique. La relation qu'entretient alors la comédie au monde qu'elle représente se rapproche de celle d'un autre genre : la satire. Si l'on adopte de la satire une définition étroite, elle se caractérise par son objet et par son ton. Le genre satirique peut viser une personne réelle ou un groupe social. [...] Quant au ton de la satire, il se distingue nettement de celui de la comédie par un caractère plus mordant, intégrant volontiers le sarcasme et l'agressivité (p. 121).

Il est, dès lors, possible de schématiser le registre comique suivant un continuum qui est polarisé par l'esprit et le corps :

	ESPRIT		Esprit-Corps		CORPS
	Humour	Ironie	Comédie	Satire	Farce

Pourtant, tout utile que puisse être cette typologie, elle ne saurait rendre compte de la dynamique qui sous-tend le discours comique. C'est ici qu'intervient la « politique du performatif », pour reprendre les termes de Judith Butler (2004 : 195). Car le comique, dans toute son étendue expressive, est toujours révélateur de l'existence d'une interpellation, en provenance d'un sujet émetteur vers un sujet récepteur, qui sont, dès lors, pris dans un contrat de réciprocité dont la manifestation ou non du (sou)rire attendu viendra sceller la réussite ou l'échec. Cette interpellation peut s'avérer hautement explosive, car elle est la réitération de la scène originelle – dont la teneur est potentiellement ouverte à la *resignification* – par laquelle un individu a été interpellé, le constituant en sujet doté d'un Nom mais aussi d'un genre¹¹. Ensuite, si l'on considère que le comique a tout à voir avec « le droit de traiter de ce qui est interdit, de ce qui touche au corporel tabou, notamment à l'interdit de la sexualité, mais aussi ce qui touche aux pouvoirs » (Canova-Green, 2004 : 111), on se doute que les interpellations du rire au féminin ont eu comme principales cibles les normes incorporées. Regardons cela de plus près à partir de l'analyse de quelques cas de figure.

Bernadette et Juliette : une comédie dramatique stéréoscopique

La pièce d'Élizabeth Bourget se présente comme une vue en coupe de la vie domestique de deux jeunes femmes au milieu de la vingtaine à la fin des années 1970 : deux logements juxtaposés, associés chacun aux deux personnages éponymes qui viennent d'y aménager, forment en ce sens un véritable chronotope de l'anticipation d'une bonne vie mais aussi de la tension à l'œuvre chez ces deux femmes de la génération postmoderne. Bernadette vit en couple avec Jacques, un ouvrier qui milite dans son syndicat et qui a des idées bien arrêtées sur la société, les femmes et la vie de couple. De son côté, Juliette, grande amie de Bernadette depuis dix ans, vit seule, mais elle va bientôt vivre avec Pierre, un comédien au chômage qui rêve d'écrire – précisons que leur aventure amoureuse ira cahin-caha au fur et à mesure que l'action avancera.

Divisée en seize scènes, encadrées par un prologue et un épilogue, la pièce propose un large éventail de procédés épiques qui viennent distancier les dialogues ancrés dans une réalité reconnaissable par le choix d'une langue familière et de situations vraisemblables. Par le montage en courtes séquences ; par l'alternance fréquente, au sein d'une même scène, de deux espaces d'interaction ainsi que, de façon plus décisive sans doute, par le recours à un personnage masculin polymorphe joué par le même acteur¹² – lequel intervient à intervalles réguliers en tant que figure d'autorité auprès de Bernadette ou de Juliette –, l'écriture de Bourget interpelle le spectateur, qui n'a d'autre choix que de s'impliquer dans l'arbitrage des conflits au sein des deux couples qui évoluent sur scène. L'auteure ponctue ainsi l'action d'énoncés choisis pour leur potentiel polémique, ce qui constitue un moyen fort efficace pour interpeller le public. En voici quelques exemples particulièrement parlants :

PIERRE

[...] J'trouve que les femmes ont ben d'la misère à assumer leur féminité.

JULIETTE

Ben dans l'monde où on vit, c'est pas surprenant ! C't'un monde qui r'connait pas les femmes qu'est-cé veux-tu ! Moi, quand j'sors, c'est toujours la même chose : quand j'rencontre un gars qui m'intéresse, ou ben c't'un misogyne, ou ben c't'un homosexuel ! (Bourget, 1979 : 39)

JACQUES [à Bernadette]

C'est ben les femmes, ça ! Quand on parle pas, vous chicanez après nous aut', pis quand on parle, vous voulez nous faire taire (p. 50).

PIERRE [commentant l'abandon par Juliette du groupe de femmes qui préparait un spectacle féministe]
R'marque que ça m'surprend pas ! D'la façon dont t'en parlais, ça m'avait surtout l'air d'une gang de frustrées ! (p. 68)

BERNADETTE [à Jacques]
[...] Non, mais mon problème, de c'temps-ci c'est qu'j'ai l'impression d'être trois personnes différentes. Y'a la fille qui travaille à clinique, la fille qui va à l'université, pis la fille qui reste avec toi. Pis j'arrive pas à faire le lien. C'est ça qui est fatigant. C'qui fait que quand j'te r'trouve, j'suis fatiguée, pis j'ai pu le goût d'jouer. J'me laisse sombrer dans l'néant, pis j'prends un break (p. 82).

Au gré des péripéties amoureuses des deux jeunes femmes, on saisit bien ce qui rend ces dernières vulnérables aux pressions contradictoires de l'existence moderne : se réaliser sur le plan professionnel et s'épanouir au sein d'une relation avec un compagnon de vie. À cet égard, il faut revenir sur les interventions déstabilisantes de ce personnage masculin aux emplois génériques, qui vient ponctuellement imposer ses vues, en tant que professeur, patron, metteur en scène, don Juan ou mauvais génie (respectivement p. 52-55 ; 61-64 ; 72-75 ; 84-86 ; 99-102 ; 123-126). Une grande partie de la charge satirique de la pièce provient de ces interventions autoritaires, parfois même méprisantes, qui sont l'itération provocatrice des postures misogynes les plus répandues, ainsi dévoilées dans toute leur impudence tranquille. Néanmoins, Bourget prend soin de montrer ses personnages féminins aux prises avec des dilemmes propres à toucher les spectateurs. Bernadette et Juliette ne sont pas des idées sur deux jambes. Le comique sert ainsi de ponctuation à un registre plus intime, celui d'un *ethos* au féminin en pleine phase de mutation. De la sorte, la comédie assume seule la fonction d'interpellation sans faire obstacle pour autant à un questionnement intrasubjectif, dont la scène XIV pousse à bout la logique dysphorique, en tressant les voix oppressantes de la mésestime de soi aux répliques des jeunes femmes qui contrent finalement ce discours d'assujettissement (p. 122-130).

Moman ou un microcosme du risible

Louissette Dussault a confié avoir élaboré la partition polyphonique de *Moman* après avoir expérimenté l'interprétation du monologue intitulé « La résurrection de Lazare » – qui fait entendre la parole d'une foule de personnages en un flot continu –, dans *Mistero Buffo* de Dario Fo qu'avait mis en scène André Brassard au Théâtre du Nouveau Monde en 1973, en usant alors d'« une technique de conteuse permettant aux spectateurs non seulement de voir les personnages, mais de les situer les uns par rapport aux autres dans l'espace » (Dussault, 1981 : 22). *Moman* est un monodrame¹³ comique et autofictionnel dont la composition est indissociable d'un espace que l'auteure et comédienne a compris



Moman de Louise Dussault, 1981. Photographe : Denis Morisset. Sur la photo : Louise Dussault. Source : Collection privée.

à l'extrême. Ce choix d'un tréteau nu, d'une aire de jeu qui ne comprend qu'une chaise à bras, a pour effet de décupler la puissance d'agir de la conteuse qui, en un clin d'œil, passe de son propre personnage de narratrice à quelque dix-huit autres personnages immédiatement identifiables par le truchement de leur *gestus* verbal et corporel.

Le récit porte sur le voyage en autocar – le texte dit « autobus » – d'une mère avec ses deux filles jumelles de trois ans, Ève et Paule, depuis le terminus de Montréal vers Nicolet, où les attend le père, qui partage la garde des enfants avec son ex-conjointe. Véritable course à obstacles, ce trajet est ponctué de rencontres avec une galerie de figures dessinées à larges traits, ce qui fait pencher l'ensemble vers la satire d'un état de société :

La tension propre à la satire se fait entre l'affirmation d'une voix individuelle et la vocation normative de cette parole. La dénonciation s'effectue à partir d'un

sujet qui revendique sa singularité, sur la base d'un ethos fondé sur la sincérité et la liberté intérieure que lui assure sa lucidité critique, et prend paradoxalement autorisation de cette singularité même pour se poser en conscience morale de la collectivité (Cazavane, 2004 : 561).

C'est dire que le personnage de Moman est le prisme critique à travers lequel se construit la perception du spectateur, invité à adopter son point de vue sur toute chose. Cette posture en surplomb est néanmoins atténuée par la structure même du spectacle, dont une analyse parue dans les Cahiers de théâtre *Jeu*, peu après la création, a souligné l'originalité par l'« alternance savamment rythmée de séquences racontées et mimées qui, s'imbriquant les unes dans les autres, révèlent trois temporalités : celle du voyage à Nicolet, celle du passé de la mère (souvenirs d'enfance, mariage, séparation) et celle de la représentation qui enchâsse les deux autres » (Andrès et Lacroix, 1980 : 98¹⁴).

Cela étant, il est clair que le discours de Moman fonctionne selon le mécanisme de l'interpellation : adresses directes au public, adresses internes au petit monde des voyageurs et même transfert de l'adresse aux jumelles qui sollicitent l'attention de tout un chacun jusqu'à ce que la mère n'en puisse plus de vouloir les empêcher de *déranger* la vie d'autrui. La fable s'inscrit ainsi dans une trajectoire de reconquête, puisque Moman tente de renouer avec la capacité de s'aimer et d'aimer en surmontant la culpabilité de paraître défaillante dans son rôle de mère, sous le regard réprobateur de la société qui nourrit implicitement le mythe de la « mère parfaite » (Dussault, 1981 : 138) et, par extension, de la « mère-police » (p. 138)¹⁵.

Quand on connaît l'ampleur du procès fait à la mère dans le discours féministe de l'époque, l'approche de Louise Dussault se fait ici plus oblique que frontalement accusatrice face à la réduction de la femme à ses fonctions de reproductrice et de *maternage*. En fait, la satire vise à dégager un horizon où l'éducation des enfants serait foncièrement l'affaire de tous. Le spectacle débouche en effet sur l'image utopique d'une fête qui réunit, dans une comptine bon enfant, tous les voyageurs devenus complices de la mère et de ses filles. Et Moman de tirer ses conclusions en forme de moralité destinée à ses filles : « J'ai envie de vous dire que je suis fière de vous autres... (*Un temps*) Mais je pense que c'est de moi que je suis fière... Je suis fière de nous autres !... J'apprends assez d'affaires avec nous autres... » (p. 156).

***Mademoiselle Autobody*, entre bouffonnerie et mélancolie**

Ce spectacle des Folles Alliées a connu un franc succès à Québec et en tournée, en touchant quelque 12 000 spectateurs¹⁶. *Mademoiselle Autobody* est une comédie musicale

avec des sketches bouffons qui tirent le spectacle du côté de la farce, ne serait-ce qu'avec le jeu outrancier qu'adoptent les comédiennes pour caricaturer les deux personnages masculins, aussi *épais* l'un que l'autre, dans leurs rôles de *gars de char* ou de libidineux qui plastronnent en ânonnant les pires clichés sur les femmes. Ce parti pris pour l'enflure grotesque qui ne recule pas devant la grossièreté est révélateur d'un changement de paradigme dans la façon qu'ont eu les femmes de se déprendre des codes de la bienséance et des normes incorporées de la société bien-pensante.

L'intrigue très rudimentaire de ce spectacle commence à l'agence des Brigades roses où ses membres rêvent de partir au bord de la mer en chantant « Les nanas en vacances » (Folles Alliées, 1987 : 20-22). C'est alors qu'un coup de fil de brigade Bibi – qui vient de s'acheter un garage – invite la compagnie à venir la rejoindre à Pomponville – « un haut-lieu de la villégiature québécoise » (p. 24) –, pour l'aider à lancer son entreprise. Aussitôt dit, aussitôt fait, et voilà les Brigades roses en route vers le garage de Bibi. Une fois sur place, les choses vont se corser au contact de la faune masculine qu'on a dit. C'est que Maurice Malo, le maire de la place, est un obsédé sexuel qui, déjà propriétaire d'un « Club Vidéorotique » (p. 97), s'appête à ouvrir en grande pompe Le Complexe du sexe, un bar de danseuses nues... Les Brigades roses ne l'entendent pas ainsi et elles vont s'inviter lors de la soirée d'inauguration de l'établissement en y allant d'une chanson goguenarde qui célèbre l'amour entre femmes – au grand dam de Maurice, qui n'est pas encore au bout de ses peines. C'est bientôt sa propre employée, la serveuse Jeannine, qui entonne une chanson triste dans le style western avec, pour partenaire, une poupée gonflable, puis sa propre épouse, déguisée en « Jinny » (p. 113), qui se met de la partie en l'hypnotisant au son de la chanson « Nymphomania » (p. 114-118), ce qui lui arrache des réactions horrifiées devant la perspective que son commerce puisse impliquer des proches : « Oh ! Non ! Pas ma mère, pas ma femme ! [...] Oh ! Non ! Pas ma fille, pas ma sœur ! » (p. 117)

Toute la trame de ce « théâtre enragé » (Godbout, 1993 : 143) se déroule dans une atmosphère de pur délire, fait de coups de gueule jubilatoires et d'excès langagiers, qui épingle toutes les attitudes sexistes et qui s'attaque à la pornocratie. La fin du spectacle en devient d'autant plus dérangeante, lorsque public est soudainement confronté à la projection d'un montage de scènes de films *snuff* où s'affiche crûment la haine des femmes. Cette pratique citationnelle du discours haineux peut laisser perplexe, car, sous prétexte de provoquer un malaise, il se trouve à reproduire le matériau blessant. À ce sujet, le risque devient réel d'un amalgame entre le pornographique et ce que les femmes réelles auraient à subir de la part des hommes harceleurs ou violeurs. Judith Butler s'est prononcée de façon explicite sur « les effets incontrôlables de resignification et recontextualisation, compris comme le travail d'appropriation ordinaire de la sexualité, [qui] incitent continuellement à une agitation antipornographique » (2004 : 134), et elle ajoute plus loin :

Personne n'a jamais dépassé une injure sans la répéter : sa répétition est à la fois la continuation du traumatisme et ce qui marque une distance au sein même de la structure du traumatisme, la possibilité d'être autrement qui lui est inhérente. Il n'est pas possible de *ne pas* répéter. La seule question qui subsiste est la suivante : comment cette répétition aura-t-elle lieu, en quel site, juridique ou non juridique, à quel prix de souffrance et avec quel espoir ? (p. 144. Souligné par l'auteur)

En ce sens, le spectacle *Mademoiselle Autobody*, par-delà ses grimaces burlesques ou scandalisées, a posé une question qui attend encore des réponses.

Le comique au féminin : bilan d'une période à l'ère du vide

Il y a comique et comique, dit-on. Les manifestations du rire au féminin au cours de la période 1975-1995 ont certainement contribué à ouvrir une brèche dans ce qui était, jusque-là, un quasi-monopole masculin. Cette percée ne doit pas faire oublier, toutefois, que les interpellations du rire au féminin sont apparues au moment où la société du spectacle n'avait cessé d'entamer les aspérités du comique *critique* au profit d'un comique ludique – *juste pour rire* – qui se contentait de tourner à vide, pour le plus grand *bonheur* des masses – ce qui a laissé, bien entendu, une marge de plus en plus étroite à la satire sociale (Lipovetsky, 1983 : 157-162). Cela explique sans doute que le moment inaugural qu'a constitué le théâtre comique au féminin n'ait pas engendré un courant durable. Dans une société gagnée par l'anomie et son envers cynique, désorientée et soumise aux bouleversements d'une mondialisation sauvage, ce ne sont pourtant pas les situations risibles qui manquent. À la vérité, il ne semble plus vraiment nécessaire d'isoler la domination qui affecte les femmes de celle qui touche un nombre grandissant de nos contemporains.

Faut-il pour autant s'en désespérer ? S'il est une leçon à tirer de la résistance opposée par les femmes à leur assujettissement par le biais de procédés comiques, c'est que ceux-ci ont fait apparaître à la conscience « des sujets nouveaux et une autre perception des données communes » (Rancière, 2008 : 84). Dans cette perspective, rien n'interdit de penser qu'il n'en tient, en dernière analyse, qu'aux créateurs de reprendre à nouveaux frais l'examen du *vivre-ensemble* actuel et de s'atteler à relever de nouveaux défis :

Le retrait de certaines évidences ouvre aussi la voie pour une multitude de formes dissensuelles : celles qui s'attachent à faire voir ce qui, dans le prétendu torrent des images, reste invisible ; celles qui mettent en œuvre, sous des formes inédites, les capacités de représenter, de parler et d'agir qui appartiennent à tous ; celles qui déplacent les lignes de partage entre les régimes de présentation sensible, celles qui réexaminent et remettent en fiction les politiques de l'art (p. 84-85).

Notes

1. J'en ai pour preuve l'article de Nadine Desrochers (2001). L'auteure y fait l'impasse sur l'abondant corpus des comédies signées par des femmes, en ignorant même *Moman* (1979) de Louise Dussault qui a certainement été un spectacle majeur de la période, à mon avis.
2. Mon étude ne prend pas en compte les textes des femmes dramaturges qui ont écrit pour le théâtre jeunes publics : citons du moins, ici, pour mémoire, dans le domaine de la comédie fantaisiste pour enfants, les noms de Jasmine Dubé, de Lise Vaillancourt et de Pascale Rafie.
3. Je ne peux prendre en compte, ici, tout un pan du comique au féminin, représenté par les artistes de variétés ou du théâtre burlesque : de Rose Ouellette (la Poune) à Clémence Desrochers, en passant par Juliette Petrie, Dominique Michel et Jacqueline Barrette, pour ne donner que ces exemples. Il s'agit là, à n'en pas douter, de pratiques qui mériteraient certainement d'y aller voir de plus près, ne serait-ce qu'en termes de jeux de langage. Cela dit, il faut souligner le fait que l'industrie de l'humour a été et reste dominée par les hommes au Québec, depuis son émergence au tournant des années 1970.
4. Quelques remarques s'imposent ici concernant l'intégration de thèmes féministes dans le champ des industries culturelles (y compris la publicité). On sait que la culture de masse est prompt à absorber des *contenus contestataires* pour mieux les neutraliser. Est-ce que cela a été le cas pour les productions des femmes diffusées dans le circuit commercial du théâtre estival ou en saison régulière ? Il est difficile de trancher, faute d'analyses sur cette question. Néanmoins, il est possible de baliser cette problématique en se tournant vers les pratiques du Boulevard en France. Selon Michel Corvin, en effet, « le Boulevard se définit globalement [...] comme un théâtre du langage traitant de problèmes privés, projeté vers le public que l'on s'efforce de se concilier – et vite – par des effets rhétoriques et dramatiques, le tout servi par des vedettes, d'avance appréciées des spectateurs » (1989 : 374). Les *problèmes privés* ainsi dramatisés vont-ils dans le sens de l'affirmation d'une Nicole Brossard, pour qui « la vie privée est politique » (Brossard, 1976 : 75) ? Cette question reste ouverte.
5. *Un prince, mon jour viendra*, en 1973, est l'une des toutes premières créations collectives au féminin, un spectacle réalisé par Paule Baillargeon et Suzanne Garceau (membres du Grand Cirque Ordinaire), auxquelles s'était associée Luce Guilbeault le temps d'une production. Yolande Villemaire en a fait un compte rendu très élogieux dans les pages d'*Hobo-Québec*, article repris dans le dossier consacré au Grand Cirque Ordinaire, dans les Cahiers de théâtre *Jeu* (n° 5 (printemps 1977), p. 65-70). Le Théâtre Parminou a également contribué au questionnement féministe sur le harcèlement sexuel en milieu de travail avec sa production *Ben voyons bébé... y a rien là* en 1982.
6. Les membres du Théâtre des Cuisines furent, sans chercher à être exhaustif, compte tenu des fluctuations qu'a connues la composition de la troupe au fil des ans : Solange Collin, Denise Fortier, Carole Fréchette, Véronique O'Leary et Pierrette Savard, suivant la liste donnée dans *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage!*, (1976 : 15). On notera, au passage, le nom de Carole Fréchette qui entreprendra une brillante carrière de dramaturge vers le milieu des années 1980.

7. Dans le « Manifeste du Théâtre des Cuisines (1975) », il est écrit : « Comme nous voulons rejoindre le plus de femmes possible et principalement des femmes déjà regroupées autour de leurs problèmes, nous continuons de jouer devant les travailleuses-eurs en grève, les comités de condition féminine des syndicats, les comités de parents », publié en avant-propos de *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage !* (1976 : 5).
8. Le groupe a compris, au fil des ans, un grand nombre de femmes parmi lesquelles figurent les noms d'Hélène Bernier, de Jocelyne Corbeil, de Pascale Gagnon, de Lucie Godbout, d'Agnès Maltais et de Christine Boillat, à la fois auteures et actrices. À ces créatrices, il faut ajouter les noms de Pierrette Robitaille, de Jacques Girard et de Jack Robitaille qui ont contribué à la mise en scène de certaines productions.
9. Un « *bit* » est le nom par lequel les artistes du burlesque désignent un sketch qui, à partir d'un canevas sommaire, fait appel à l'improvisation d'au moins deux acteurs, chargés de faire rire le public par leurs réparties mordantes, souvent à double sens.
10. De larges extraits du texte de ce spectacle ont été publiés dans *Les dessous des Folles Alliées : un livre affriolant* (Godbout, 1993 : 227-307).
11. Judith Butler a abordé plusieurs fois cette problématique de l'interpellation dans ses ouvrages (voir entre autres livres : 2002 : 165-198). La philosophe a eu notamment recours à la notion d'adresse – laquelle est bien connue des spécialistes de la dramaturgie –, en tant que marque de l'itération d'un acte d'interpellation : « Ainsi, faire l'objet d'une adresse, écrit-elle, ce n'est pas simplement être reconnu pour ce que l'on est déjà, c'est aussi se voir conférer le terme même par lequel la reconnaissance de l'existence devient possible. On ne commence à "exister" qu'en vertu de cette dépendance fondamentale à l'égard de l'Adresse de l'Autre » (Butler, 2004 : 25).
12. Lors de la création en 1978, ce personnage sériel a été joué par une femme, en l'occurrence la comédienne Julie Vincent. Pour la reprise en 1979, ce rôle fut confié au comédien mulâtre Normand Brathwaite.
13. À l'entrée « Monodrame » du *Dictionnaire du théâtre*, on lit : « Au sens banal, c'est une pièce à un seul personnage, ou du moins à un seul acteur (qui pourra assumer plusieurs rôles) » (Pavis, 2006 : 215). Comme dans le monologue, auquel il est apparenté, le monodrame s'adresse au public « interpellé comme complice et voyeur » (p. 217).
14. Ce même article regorge d'observations justes, en particulier sur la médiation des jumelles qui font littéralement basculer la responsabilité de la mère vers l'ensemble des voyageurs, préluant à la déclaration de Moman qui englobe évidemment toute l'assemblée théâtrale : « À partir de maintenant, moi, je refuse de dire "non" à votre place... » (Dussault, 1981 : 137).
15. « Toutes les mères pourraient, à un moment ou à un autre, entrer dans la catégorie des mères défaillantes : manière de dire que la défaillance est le propre des humains, en tout cas des adultes, et qu'elle n'est pas évitable. [...] Subjectivement, la défaillance porte sur l'inconditionnalité de l'amour, cette exigence exorbitante des enfants à l'égard de leurs parents : exigence à la mesure de leur propre amour et de leur dépendance initiale » (Eliacheff et Heinich, 2002 : 203).
16. Chiffre fourni par le critique Jean Saint-Hilaire, dans *Le Soleil* en 1987 (extrait reproduit dans Godbout, 1993 : 173).

Bibliographie

- ANDRÈS, Bernard, et Yves LACROIX (1980). « Une performance de conteuse et de comédienne », Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 17, p. 97-104.
- BARRETTE, Michèle, *et al.* (1980). Dossier « Théâtre-femmes », Cahiers de théâtre *Jeu*, n° 16.
- BOURDIEU, Pierre (1998). *La domination masculine*, Paris, Seuil.
- BOURGET, Élizabeth (1979). *Bernadette et Juliette ou La vie c'est comme la vaisselle, c'est toujours à recommencer*, Montréal, VLB éditeur.
- BROSSARD, Nicole (1976). « L'écrivain », dans *La nef des sorcières*, Montréal, Quinze, p. 73-80.
- BUTLER, Judith (2002). *La vie psychique du pouvoir*, trad. Brice Matthieussent, Paris, Éditions Léo Schérer.
- BUTLER, Judith (2004). *Le pouvoir des mots : politique du performatif*, trad. Charlotte Nordmann, Paris, Éditions Amsterdam.
- CANOVA-GREEN, Marie-Claude (2004). « Comique », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 109-111.
- CAZAVANE, Claire (2004). « Satire », dans Paul Aron, Denis Saint-Jacques et Alain Viala (dir.), *Le dictionnaire du littéraire*, Paris, Presses universitaires de France, p. 560-561.
- CORVIN, Michel (1989). « Le boulevard en question », dans Jacqueline de Jomaron (dir.), *Le théâtre en France*, t. II, *De la Révolution à nos jours*, Paris, Armand Colin, p. 341-380.
- DESROCHERS, Nadine (2001). « Le théâtre des femmes », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, p. 111-132.
- DUSSAULT, Louise (1981). *Moman*, Montréal, Boréal Express.
- ELIACHEFF, Caroline, et Nathalie HEINICH (2002). *Mères-filles : une relation à trois*, Paris, Le Livre de Poche.
- FO, Dario (1990). *Le gai savoir de l'acteur*, trad. Valeria Tasca, Paris, L'Arche.
- FOLLES ALLIÉES, LES (1984). *Enfin Duchesses !*, Québec, Éditions des Folles Alliées.
- FOLLES ALLIÉES, LES (1987). *Mademoiselle Autobody*, Québec, Éditions des Folles Alliées.
- GAGNON, Dominique, *et al.* (1979). *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- GODBOUT, Lucie (1993). *Les dessous des Folles Alliées : un livre affriolant*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- LİPOVETSKY, Gilles (1983). *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard.
- MARCHESSAULT, Jovette (1980). « Les vaches de nuit », dans *Triptyque lesbien*, Montréal, Les Éditions de la Pleine Lune, p. 82-94.
- PAVIS, Patrice (2006). *Dictionnaire du théâtre*, éd. revue et corrigée, préface d'Anne Ubersfeld, Paris, Armand Colin.

- RANCIÈRE, Jacques (2008). *Le spectateur émancipé*, Paris, Éditions La Fabrique.
- ROY, Louise (1980). *Une amie d'enfance*, avec la collaboration de Louis Saia, Montréal, Leméac Éditeur.
- ROY, Louise (1981). *Bachelor*, avec la collaboration de Michel Rivard et de Louis Saia, Montréal, Leméac Éditeur.
- STERNBERG, Véronique (1999). *La poétique de la comédie*, Paris, SEDES.
- THÉÂTRE DES CUISINES (1976). *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage !*, Montréal, Éditions du remue-ménage.
- THÉÂTRE DES CUISINES (1981). *As-tu vu ? Les maisons s'emportent !*, Montréal, Éditions du remue-ménage.

DOCUMENT

*Sous la responsabilité
de Lucie Robert*



Lucie Robert
Université du Québec à Montréal
Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la
culture québécoises (CRILCQ)

Yvette Mercier- Gouin ou Le désir du théâtre

En 1935, Yvette Mercier-Gouin fait jouer sa pièce *Cocktail* sur la scène professionnelle du Théâtre Stella. Elle n'est pas la première à le faire, ayant été précédée dans ce domaine par deux générations de femmes, l'une composée de journalistes, l'autre formée d'actrices. En 1902, en effet, Paul Cazeneuve, alors directeur du Théâtre National Français, avait mis en scène un lever de rideau intitulé *L'adieu du poète* de Madeleine Huguenin, journaliste à *La Patrie*. L'année suivante, au même théâtre, *Hindelang et De Lorimier*, une pièce en quatre actes d'Éva Circé-Côté, journaliste à *L'Étrincelle*, devenait la première œuvre portant une signature féminine à occuper l'affiche entière. De Joséphine Dandurand, leur aînée, jusqu'à Marie-Claire Daveluy, la cadette, contemporaine et collègue d'Yvette Mercier-Gouin, les journalistes ont été ainsi un certain nombre à écrire pour le théâtre au début du XX^e siècle bien que leurs pièces aient généralement été créées sur des scènes d'amateurs. Il en est de même pour les actrices, bien que celles-ci n'aient guère exercé leur plume avant la fin de la Première Guerre mondiale. De Rose Gervais (qui pratique son métier sous le nom de scène Liane Halmay) à Germaine Lippé (qui pratique parfois le sien sous celui de Fifine), les actrices forment un contingent d'auteures dramatiques souvent confinées à la forme brève de la pièce en un acte plus souvent destinée aux scènes populaires qu'aux grands théâtres de la métropole.

En 1936, *Cocktail* est publié dans la collection « La scène » aux Éditions Albert Lévesque, devenant ainsi la première pièce créée sur une scène professionnelle à être éditée

sous la forme d'un *livre* par un éditeur indépendant¹. Jusque-là, en effet, les pièces jouées sur ces scènes n'avaient été publiées que sous la forme de brochures, soit par les soins du théâtre lui-même – c'est le cas des pièces de Louis Guyon, créées entre 1902 et 1908 sur la scène du Théâtre National Français –, soit par un éditeur indépendant, Édouard Garand, dont la collection « Le Théâtre canadien » est destinée aux cercles d'amateurs. Le livre, rappelons-le, est un objet différent de la brochure. Imprimé sur un papier de meilleure qualité, mettant en œuvre une typographie plus aérée, mais aussi plus soignée, le livre est conçu pour un usage de longue durée et il est plus volontiers acheté par les grandes bibliothèques qui en assurent ainsi la conservation. Sa diffusion, qui emprunte le circuit des grandes librairies plutôt que celui de l'abonnement, le soumet habituellement au jugement de la critique littéraire. Au début du XX^e siècle, les pièces de théâtre publiées sous cette forme sont généralement l'œuvre d'auteurs qui s'identifient comme écrivains, et elles appartiennent plutôt au registre du théâtre historique et nationaliste qu'à celui du théâtre comique.

Ainsi, si l'entrée en scène d'Yvette Mercier-Gouin représente une borne dans l'histoire culturelle du Québec, c'est qu'elle introduit, tant dans l'histoire de la littérature que dans celle du théâtre, la logique du répertoire dramatique et que, par là, elle assure la mémoire de son œuvre. La création de *Cocktail*, sur la scène du Stella en 1935, et sa publication subséquente aux Éditions Albert Lévesque laissent ainsi entrevoir un changement de paradigme, qui repose sur l'unification des deux pratiques – le théâtre et le livre –, mais aussi sur le fait que l'écriture dramatique puisse apparaître, dès lors, comme une activité spécialisée, prise en charge par des professionnels qui choisissent d'en faire une carrière. Précisons tout de suite que le cas reste unique parmi les femmes auteures dramatiques, puisqu'il faudra attendre encore trente années pour que l'événement se reproduise (dans la carrière de Françoise Loranger) et qu'il l'est tout autant parmi les hommes dont aucun avant elle, mis à part Louis Guyon, n'a fait de l'écriture dramatique son activité *principale*.

Vraisemblablement, toutefois, le milieu n'était guère prêt à reconnaître à une femme le statut de *premier auteur dramatique* d'importance dans l'histoire du Québec, pas plus qu'il n'était prêt à consacrer comme œuvres modernes et singulières les poèmes de Simone Routier ou les romans d'Éva Senécal et de Jovette Bernier, toutes trois les contemporaines d'Yvette Mercier-Gouin. C'est ainsi à Gratien Gélinas, le deuxième auteur dramatique à avoir à la fois fait créer sa pièce sur une scène professionnelle et publié sa pièce sous forme de livre, que reviendra l'honneur d'être consacré par l'histoire². L'échec relatif de cette opération de mise en mémoire ne change cependant rien au caractère radicalement neuf d'une telle pratique. Il convient, dès lors, de revenir un peu en arrière et de réfléchir aux conditions qui ont rendu possible la carrière d'Yvette Mercier-Gouin dont l'œuvre, plusieurs fois relue par la critique littéraire ces dernières années, est devenue l'icône de la dramaturgie bourgeoise au féminin.

Jouer selon les règles de la société bourgeoise

Le 17 décembre 1915, juste avant Noël, l'Auditorium de Québec présente une soirée de gala. Il s'agit de la première audition donnée par les élèves de René Gandrille, directeur du Conservatoire Français, qu'il a lui-même fondé deux mois plus tôt. Au cours de cette soirée, Yvette Ollivier, une jeune comédienne âgée de vingt ans, se distingue dans *Les femmes savantes* de Molière (*Le Soleil*, 1915a, 1915b). Deux mois plus tard, en février 1916, les élèves du Conservatoire présentent une autre soirée de gala. Yvette Ollivier est de la distribution de *Modestie*, une pièce en un acte de Paul Hervieu. Le chroniqueur du *Soleil* écrit alors : « Mlle Yvette Ollivier bien qu'imparfaitement apte au rôle de veuve, même de jeune veuve – et cela est tout à son avantage – y a manifesté une fois de plus le talent qu'on avait déjà eu l'occasion d'admirer chez elle en d'autres circonstances » (*Le Soleil*, 1916a). Le mois suivant, c'est dans *Lange Mikhaïl* de Robert de Montesquiou qu'elle se distingue : « Mlle Yvette Ollivier y a apporté son jeu très étudié sous son apparente naïveté » (*Le Soleil*, 1916c). Suivra *Véronique*, opéra-comique d'André Messager, donné sous le patronage du premier ministre du Québec, Sir Lomer Gouin : « Mlle Yvette Ollivier, que nous connaissions déjà, [...] ne manqua pas, avec la souplesse de talent et d'interprétation qu'on lui sait, de jouer Denise lestement » (*Le Soleil*, 1916d).

Yvette Ollivier est de la première promotion des élèves de Gandrille à Québec. Acteur français, René Gandrille était arrivé à Québec en janvier 1915 et avait fondé la Troupe de la Comédie française, installée à l'Auditorium. Son conservatoire, qu'il inaugure peu après et qui est rapidement fréquenté par les jeunes gens et les jeunes filles de la bonne société de Québec, est créé sur le même modèle que celui d'Eugène Lassalle à Montréal, dans le dessein de « former les élèves à la diction française à l'usage de ce merveilleux outil de la pensée, de cette langue française où les chefs-d'œuvre ne se comptent plus » (*Le Soleil*, 1916b). Gandrille se défend bien de vouloir former des acteurs : « Jamais un seul instant, ni les organisateurs ni les membres du comité de patronage n'ont pensé à créer une école de théâtre ou une pépinière d'acteurs et d'actrices » (*Le Soleil*, 1916b), ni même à développer le goût du théâtre proprement dit. C'est la volonté de corriger la diction française de leurs enfants qui paraît avoir motivé « les principaux chefs du gouvernement provincial, [...] les journalistes et [...] les financiers sous le patronage desquels il a été fondé » (*Le Soleil*, 1915a). Rappelé par le ministère de la Guerre pour servir dans l'armée française, il quitte Québec en avril 1916.

Au début du ^{xx}e siècle, l'art du théâtre reste intimement lié à l'art des relations mondaines, et la pratique de la scène est un art parfaitement intégré à la vie bourgeoise. L'avocat Nazaire Ollivier, père d'Yvette, était professeur de droit romain à l'Université Laval, directeur de *L'union libérale* (1888-1893) puis député de la circonscription de Lévis (1897-1898). Il avait publié un opuscule en hommage à *Octave Crémazie* (1888) et déposé une thèse de droit à l'Université Laval, intitulée *De la nullité des contrats* (1890). Orpheline de

père dès l'âge de trois ans, la jeune Yvette Ollivier fait néanmoins partie de la société bourgeoise, libérale et philanthrope de la ville de Québec, où elle apprend à maîtriser l'art des relations mondaines. Son parcours est ainsi caractéristique de celui d'une jeune fille de son époque et de son milieu, mais d'une famille qui valorise le talent et les œuvres de l'esprit.

Toutes les femmes qui écrivent au début du XX^e siècle partagent cette formation³. Née dans une famille d'allégeance politique libérale, Joséphine Marchand fut comédienne amateur lors de soirées de bienfaisance et auteure dramatique comme son père, Félix-Gabriel Marchand, qui allait devenir premier ministre du Québec. Il en est de même d'Anne-Marie Gleason (Madeleine), de Robertine Barry (Françoise), d'Éva Circé-Côté, de Gaétane de Montreuil et même de Laure Conan, toutes auteures dramatiques, mais aussi filles de bonne famille, nées et élevées dans les milieux politiques d'allégeance libérale et toutes engagées dans le mouvement d'action féminine. Toutes sont également journalistes, que l'on envisage sous cette appellation les femmes qui gagnent leur vie de cette manière ou celles qui, ayant une autre profession ou n'en ayant pas, collaborent néanmoins de façon suivie aux journaux. À ces femmes plus âgées, succède, dans les années 1920, une nouvelle génération parmi lesquelles nous retrouvons Marie-Claire Daveluy, Emma Gendron et Alice Pépin-Benoit qui reproduisent le même parcours, soit alliant l'écriture dramatique au journalisme.

Ce qui distingue la carrière d'Yvette Mercier-Gouin de celle de ces femmes est que jamais elle n'a pratiqué le journalisme, ni en professionnelle ni en dilettante. Elle appartient à une nouvelle génération de femmes pour qui le théâtre se définit d'abord par la scène. Mais peut-il être question, pour une jeune fille de la bonne société, de se produire ainsi en public, autrement que dans le cadre d'exercices scolaires, ceux du Conservatoire Gandrille, ou dans le cadre très occasionnel des fêtes de charité, à la manière de Joséphine Marchand? On se rappellera tout de même que la carrière d'actrice de Joséphine Marchand a cessé au moment de son mariage avec Raoul Dandurand, et que la présence de la famille sur les scènes de charité allait, par la suite, être assurée par leur fille Gabrielle, bien que les textes que celle-ci y joue soient parfois écrits par sa mère⁴. Une fois mariées, ces femmes se retrouvent généralement dans des rôles plus discrets, au conseil d'administration des divers conservatoires, à la production de spectacles de charité, mais aussi, comme je l'ai suggéré d'entrée de jeu, assise à leur table de travail, à écrire.

La carrière d'actrice d'Yvette Ollivier aurait donc dû s'arrêter en 1917, année de son mariage avec un jeune avocat, Léon Mercier-Gouin, lui-même élève du Conservatoire Lassalle de Montréal, remarqué par son interprétation du rôle de Néron dans le *Britannicus* de Jean Racine, présenté au Théâtre His Majesty's, le 27 mai 1913 (*La Presse*, 1913a, 1913b, 1913c), spectacle repris à Québec le 31 mai de la même année. Le mariage est un

des grands événements mondains de l'année. Léon Mercier-Gouin est du même milieu qu'Yvette Ollivier, étant le petit-fils d'Honoré Mercier et le fils de Lomer Gouin, alors premier ministre du Québec (1905-1920). Il a terminé ses études de droit à l'Université Laval de Montréal, où il fut l'élève d'Édouard Montpetit. Spécialisé en droit commercial et industriel, il deviendra bientôt lui-même professeur à l'École des hautes études commerciales, où il rejoint son maître. Les familles Mercier et Gouin sont elles aussi de celles qui accordent une grande attention aux œuvres de l'esprit et à l'engagement social. En conséquence, même si le jeune couple, installé à Montréal, est encore relativement anonyme, il fréquente les théâtres et consacre une bonne partie de son temps à l'action philanthropique : l'aide aux vieux couples en particulier, mais aussi, de manière continue, l'œuvre du Conservatoire Lassalle⁵.

Depuis la fin de la Première Guerre mondiale, émerge à Montréal ce qu'on appellera bientôt la Jeune Scène, qui s'inspire à la fois du mouvement du Petit Théâtre, *off Broadway*, et du nouveau théâtre communautaire français mis en place par Jacques Copeau, Léon Chancerel et Henri Ghéon (Saint-Jacques et Robert, 2010). Il s'agit là d'un théâtre qui va peu à peu conquérir son indépendance, par rapport aux scènes commerciales, mais aussi par rapport aux organisations sociales (comme la Société Saint-Jean-Baptiste) et religieuses (comme l'Association canadienne de la jeunesse catholique) qui parrainent nombre de cercles dramatiques. Le milieu francophone de la jeune scène se déploie autour de la figure de Jeanne Maubourg, qui assure fréquemment la mise en scène des pièces d'amateurs de ce réseau⁶. Actrice européenne de formation lyrique, arrivée à Montréal en 1917, celle-ci poursuit une double carrière d'actrice et de professeure. Depuis 1921, elle dirige la section de comédie de la Société canadienne d'opérette qu'elle a contribué à fonder avec son mari, le chef d'orchestre Albert Roberval. Plusieurs de la trentaine de jeunes acteurs qui se produisent dans ces troupes que l'on dira bientôt semi-professionnelles, qui vont des Compagnons de la Jeune Scène jusqu'aux Anciens du Gesù, ont été ses élèves. C'est sous leur direction, à l'un et à l'autre, le plus souvent sur la scène du Monument-National, que seront créées la quasi-totalité des pièces écrites par des femmes au Québec entre 1921 et 1933. On leur doit ainsi notamment la création de *Aux jours de Maisonneuve* (14 mars 1921) de Laure Conan, *Maisonneuve* d'Éva Circé-Côté (2 avril 1921), *Le mirage* d'Alice Pépin-Benoit (20 novembre 1921), *La beauté* de Simonne Martineau (24 avril 1924) et les deux pièces en un acte de Rose Gervais, *Inexpérience ou Si femme savait* et *Le premier pas* (23 janvier 1933).

Le versant anglophone de la jeune scène montréalaise se déploie d'abord à l'ombre de l'Université McGill, où est fondée la troupe des Community Players (1920-1924), troupe que rejoignent bientôt Rupert Caplan et Martha Allan, et qui créera *Namounah*, pièce en un acte d'Emma Gendron (21 avril 1922). En 1924, Caplan et Allan quittent Montréal

pour les États-Unis. Le premier rejoint la troupe des Provincetown Players, qui avait connu ses heures de gloire quelques années plus tôt, mais il aura encore l'occasion de travailler avec Susan Glaspell. La seconde se dirige vers la Californie et rejoint la Pasadena Community Playhouse, fondée en 1917 par Gilmor Boren, encore très actif. Mise ainsi en veilleuse pendant cinq ans par quelques-uns de ses principaux acteurs, la jeune scène anglophone va néanmoins connaître un spectaculaire renouveau avec la création du Montreal Repertory Theatre, qui donne sa première représentation le 26 mars 1929.

On se serait sans doute attendu à ce que le retour sur scène d'Yvette Ollivier, un peu plus de dix ans après son mariage – soit le temps imparti aux maternités – s'effectue sur la jeune scène francophone, autour de Jeanne Maubourg. Or c'est au Montreal Repertory Theatre, avec Martha Allan, qu'elle fait son second début. Membre régulier de la troupe à partir de 1932-1933, elle remonte sur scène dans les productions francophones de la troupe. Ainsi, en décembre 1932, elle crée le rôle de Sœur Sainte-Hélène-Marie dans *Matines et Laudes* de Léopold Houlé, sous la direction de Ferdinand Biondi, pièce qu'elle jouera jusqu'à la finale du Festival d'art dramatique national. De même, en mars 1933, elle joue dans *Noé*, pièce en quatre actes d'André Obey, dont la mise en scène est signée conjointement par Martha Allan et Pacifique Plante, coproduction des Anciens du Gesù et du Montreal Repertory Theatre. Au cours de ces années, en effet, la collaboration entre les deux jeunes scènes montréalaises, la francophone et l'anglophone, se fait plus régulière, et Yvette Mercier-Gouin, qui assume la succession de Ferdinand Biondi à la direction du Montreal Repertory Theatre français (1934-1935), aura maintes fois l'occasion de travailler avec Jeanne Maubourg et ses élèves.

Parallèlement, depuis septembre 1933, elle siège au comité de direction de l'École du Spectacle de Montréal, affiliée au Théâtre Stella, que vient tout juste de fonder Laurette Larocque-Auger, comédienne et metteuse en scène de l'Outaouais à qui, dès son retour de Paris, l'Université d'Ottawa a confié l'enseignement de la diction et de l'art dramatique. Outre Mercier-Gouin, le comité de direction de l'École est composé de Martha Allan, de Marie-Claire Daveluy, d'Édouard Montpetit, de Léopold Houlé, de René du Roure, d'Henri Letondal et de Jacques Laflèche (*La Presse*, 1933c). Ferdinand Biondi en est le régisseur. Yvette Mercier-Gouin boucle ainsi sa carrière d'actrice en revenant au milieu même qui lui avait donné naissance. Formée au Conservatoire, elle revient au Conservatoire, mais à un Conservatoire nouveau genre, dont l'objectif avoué est de former de jeunes acteurs et non seulement d'améliorer la diction des jeunes bourgeois par la pratique du théâtre. De mondaine, l'activité théâtrale de Mercier-Gouin se fait alors professionnelle⁷, d'autant qu'elle se déroule en parallèle à celle qui l'a ramenée sur les planches, au Montreal Repertory Theatre.

Cette orientation dans la trajectoire de l'actrice n'est pas un incident singulier. Le bureau de direction de l'École du Spectacle réunit plusieurs réseaux qui comptent dans la vie intellectuelle de Montréal, et cette coalition vise le développement d'une activité théâtrale de qualité solidement instituée⁸. René du Roure et Édouard Montpetit ont été actifs sur la scène théâtrale, le premier dirigeant plusieurs représentations en français à l'Université McGill ; le second, devenu l'un des intellectuels les plus influents de l'époque, ayant autrefois exercé ses talents dans les revues annuelles d'étudiants à l'Université de Montréal. Martha Allan, Henri Letondal, Léopold Houllé et Ferdinand Biondi viennent directement du Montreal Repertory Theatre, bien qu'Henri Letondal soit depuis quelques années membre de la troupe Barry-Duquesne installée au Théâtre Stella. Il y succède à Antoine Godeau comme metteur en scène et, en 1933, il vient tout juste d'être nommé gérant général de l'Académie canadienne d'art dramatique, dont Léon Mercier-Gouin est le conseiller juridique. Il y a là une des étapes les plus remarquables de la progressive fusion entre la jeune scène montréalaise, francophone et anglophone, et le milieu professionnel du théâtre. Toutefois, on remarquera tout autant qu'Yvette Mercier-Gouin, comme toutes les femmes de la bonne société qui ont exercé leur talent sur la scène, déplace son activité au moment où advient cette professionnalisation. Sa carrière d'actrice touche ainsi à sa fin.

Écrire le sujet féminin

Depuis le début des années 1930, Yvette Mercier-Gouin publie des nouvelles et des reportages dans *La revue moderne*⁹, revue fondée par Madeleine, qui, on le rappellera, a été la première femme à faire jouer une pièce sur une scène professionnelle au Québec. Elle y côtoie d'autres femmes qui lui ressemblent pour avoir commencé leur vie publique comme comédiennes sur la jeune scène francophone ou anglophone. Un sondage prospectif, dans les années qui suivent, tend en effet à confirmer l'importance de l'activité théâtrale dans l'émergence de la carrière des écrivaines. Auront ainsi été comédiennes Laurette Larocque-Auger et Jovette Bernier – toutes deux publieront aussi des nouvelles dans *La revue moderne* – de même qu'Anne Hébert et Gabrielle Roy. Quelques-unes de ces actrices écriront pour le théâtre. C'est le cas, par exemple, de Laurette Larocque-Auger, qui écrit pour le Caveau d'Ottawa, mais sans jamais publier ses pièces, et qui, sous le nom de Jean Després, deviendra la plus célèbre auteure de radioromans de son époque. Celles qui choisiront de publier leurs œuvres, c'est-à-dire de s'identifier comme écrivaines, le feront dans d'autres genres. C'est le cas de Jovette Bernier et de Gabrielle Roy qui, avant même que d'écrire pour la scène, bifurquent vers la chronique, le reportage et le roman.

Un des traits les plus singuliers de la carrière d'Yvette Mercier-Gouin est donc le choix qu'elle fait d'écrire *pour le théâtre*. La création de sa première pièce, *Maman Sybille*, a lieu

le 8 février 1933, au Studio du Montreal Repertory Theatre, dans une mise en scène de Martha Allan. La pièce est reprise quelques mois plus tard au Ritz-Carlton lors d'une soirée entièrement consacrée aux œuvres musicales et littéraires écrites par des femmes, soirée organisée par Mercier-Gouin elle-même (*La Presse*, 1933a, 1933b). Nous ne savons pas grand-chose de cette petite pièce en un acte, à laquelle la critique ne porte qu'une attention distraite, et que l'auteure, comme la plupart des actrices de son temps qui écrivent pour le théâtre – Rose Gervais, Simonne Martineau, Laurette Larocque-Auger –, choisit de ne pas publier. Il en est de même de cette autre pièce en un acte, *Un homme*, créée en novembre 1937 au Théâtre His Majesty's, sous les auspices du Montreal Repertory Theatre, dans une mise en scène d'Henri Letondal.

En revanche, la création de *Cocktail*, le 22 avril 1935, sur la scène du Théâtre Stella, ne passe pas inaperçue. Première pièce canadienne et première pièce écrite par une femme à être jouée sur la scène professionnelle du Stella, *Cocktail* marque une borne dans l'écriture de l'auteure qui, une première fois, aborde un genre dramatique de longue durée – il s'agit d'une comédie dramatique en trois actes –, occupant seule l'affiche de la soirée. C'est visiblement Henri Letondal, qui en tant qu'acteur a créé *Maman Sybille* et qui siège avec elle au bureau de direction de l'École du Spectacle, qui permet à Yvette Mercier-Gouin de franchir le pont qui sépare la scène amateur du Montreal Repertory Theatre et la scène professionnelle du Stella, où il créera aussi *Marie-Claire ou L'amour en tablier* au cours de la saison suivante, soit en octobre 1935. Après la fermeture du Théâtre Stella, la carrière de Mercier-Gouin se poursuit sur la scène du Théâtre Impérial, où est créé *Le jeune dieu* (1936), puis sur celle du Théâtre Arcade, où sont joués *Le plus bel amour ou Zone libre* (1941), *Péché de femme* (1943), *Sous le masque* (1944) et *Porté disparu* (1945). Entre-temps, en mai 1939, elle a l'occasion de faire créer *La réussite* à Paris, au Théâtre Daunou. En douze ans, Yvette Mercier-Gouin aura ainsi fait jouer dix pièces¹⁰.

De cet ensemble, deux pièces seulement ont été publiées : *Cocktail* (1935) et *Le jeune dieu* (1936). Une stratégie de publication indique un comportement précis dans le champ littéraire. En effet, publier, c'est se définir comme écrivain et prendre le moyen pour conquérir ce statut. Parmi les femmes dont il a été question plus haut, seules quelques journalistes ont poursuivi cet objectif. Toutefois, l'écriture dramatique n'a joué pour la plupart d'entre elles qu'un rôle secondaire. L'écriture dramatique apparaît comme complémentaire à l'activité journalistique et à l'activité théâtrale, mais elle n'en représente pas le centre avant Yvette Mercier-Gouin, dont le passage à la scène professionnelle marque ici un tournant essentiel. Toutefois, les conditions de l'édition théâtrale ne permettent pas aux auteures dramatiques qui font du théâtre le centre de leur carrière – en particulier aux actrices qui écrivent – d'atteindre un statut durable dans le champ littéraire. C'est ce que tendent à démontrer les carrières ultérieures de Laurette Larocque-Auger, d'Anne Hébert

ou de Rina Lasnier, qui, ayant commencé leur carrière par l'écriture dramatique, s'illustreront comme écrivaines, mais en faisant bifurquer leur écriture vers d'autres genres : la première, vers l'écriture radiophonique ; les deux autres, vers la poésie. Enfin, faut-il insister encore sur le fait que la publication est la condition essentielle de la mémoire historique ? Car publier du théâtre, c'est avant tout s'inscrire au répertoire. Il n'existe guère de texte dramatique qui, resté inédit, ait connu une seconde production à la scène. Il n'en existe guère non plus qui, resté inédit, ait été reconnu comme une œuvre littéraire majeure. Dans ce contexte, doit-on s'étonner du fait que l'essentiel de la production dramatique d'Yvette Mercier-Gouin soit restée inédite ou doit-on s'étonner, au contraire, que deux pièces nous soient néanmoins parvenues ?

Revenons un peu en arrière. En 1927, la Bibliothèque de l'Action française est depuis un an sous la direction d'Albert Lévesque, qui crée alors un certain nombre de collections parmi lesquelles la collection « La scène », dont il confie la direction à Marie-Claire Daveluy avec l'objectif de « sortir des sentiers battus du théâtre historique canadien-français, "tout en restant dans le domaine de l'inspiration régionale" » (cité dans Michon, 1999 : 289-290). C'est donc à celle-ci que l'on doit la publication de *Cocktail* en 1935, et c'est elle encore qui, l'année suivante, publie *Le jeune dieu*, mais dans le recueil *Les œuvres d'aujourd'hui* (Mercier-Gouin, 1937 : 101-174) et non dans la collection, qui s'est éteinte avec *Cocktail*¹¹. On voit là poindre la figure de l'éditeur de théâtre, qui est plus souvent un dépisteur de talents qu'un lecteur de manuscrits.

Les deux femmes se connaissent, puisqu'elles siègent toutes deux au comité de direction de l'École du Spectacle du Théâtre Stella. La carrière d'Yvette Mercier-Gouin croise ainsi constamment celle de plusieurs femmes influentes. Certaines appartiennent au milieu politique, telle Adine Roy, l'épouse de Louis-Alexandre Taschereau, qui l'aurait encouragée à poursuivre sa carrière théâtrale : « Je dois à madame Taschereau mon goût pour le théâtre. Grâce à elle, je n'ai pas craint de me lancer dans cette voie¹² » ([Anonyme], 1935). D'autres, on l'a vu, ont permis la réalisation de sa carrière dramatique : Martha Allan, au Montreal Repertory Theatre, bien sûr, mais aussi Jeanne Maubourg et surtout Antoinette Giroux qui créent les rôles qu'elle écrit. « Toutes mes pièces ont été écrites pour mademoiselle Giroux » ([Anonyme], 1936 : 17), déclarera-t-elle ainsi sans hésiter, mettant en évidence la relation solidaire qui unit la carrière de l'actrice – premier grand rôle féminin du Stella puis de l'Arcade, en quête de pièces qui mettent son talent en valeur – et celle de l'auteure dramatique, qui voit par là ses pièces jouées sur les plus grandes scènes du Québec. Enfin, comme Madeleine, Marie-Claire Daveluy est journaliste et auteure dramatique, avant d'être à la source de la publication des écrits d'Yvette Mercier-Gouin.

Ce réseau d'influences croisées, entièrement féminin, se reflète dans l'écriture. Chrystl Verduyn a remarqué la parenté qui traverse l'écriture des femmes au début des années 1930 :

Déjà en 1930, les femmes faisaient la critique d'une formation qui préparait mal la jeune femme à la vie qui l'attendait. Ce faisant, elles remettaient en question également l'image de la femme promue par les normes éducatives de la société. C'est une image que bien des écrivaines ont par la suite étudiée et rejetée. Quand on examine la production romanesque de la femme québécoise entre les deux guerres, on s'aperçoit que cette critique remonte visiblement à 1931, notamment à deux romans importants publiés cette année-là : *La chair décevante* de Jovette Bernier et *Dans les ombres* d'Éva Sénécal (Verduyn, 1992 : 62).

Or, remarque encore Verduyn, ces deux romans, comme le sera *Cocktail*, sont publiés aux Éditions Albert Lévesque, inaugurant la collection « Romans de la jeune génération ».

Les premières pièces de Mercier-Gouin relèvent de ce paradigme en proposant des personnages féminins mal préparés à affronter le monde. Dans *Cocktail*, Nicole, orpheline de mère, a déjà été mariée une première fois à un homme qui apparaît comme le prolongement du père, et qui, d'ailleurs, a été choisi par lui : « J'avais vingt ans. Tu me l'avais choisi. Il était ton meilleur directeur » (Mercier-Gouin, 1935 : 93). Le mariage, semble-t-il, n'a pas été heureux : « Il était trop intelligent, trop fort pour moi. Toujours il commandait, ordonnait, décidait. J'aurais peut-être eu des goûts, des désirs, une personnalité, sa volonté m'annihilait » (p. 92). Vingt ans plus tard, devenue veuve, Nicole espère se remarier avec un homme qu'elle aurait choisi elle-même. Comme l'a noté Chrystl Verduyn avec bonheur : « La tension de la pièce, et sa tragédie, se dégagent du fait qu'en bonne fille-femme "formée", Nicole, malgré une conscience qui s'éveille, croit que François va pouvoir la rendre à elle-même [...] » (Verduyn, 1990 : 53). Devenir sujet par le regard de l'autre se révèle toutefois impossible, d'autant que le regard de François n'est guère porté à envisager les femmes comme des sujets et que celles-ci ne sont, à ses yeux, que des objets interchangeables. Après s'être toute sa vie soumise à une autorité trop forte, Nicole découvre que la légèreté de l'être mondain n'est que superficialité et tromperie.

Dans *Le jeune dieu*, Lisette a épousé Didier, héritier d'une vieille famille de la noblesse française qu'elle a préféré à son ami Jacques, un jeune médecin canadien avec lequel elle a été élevée. Elle s'est laissée séduire par un monde ancré dans des traditions anciennes, doté de prestige, mais incompatible avec la vie moderne et au bord de la ruine. À l'exigence de sa belle-mère, la marquise, qui « dort avec, sous son oreiller, la pile imposante de [ses] parchemins de famille » (Mercier-Gouin, 1937 : 111), elle constate qu'elle a peu à peu renoncé à être elle-même : « J'ai tout abdiqué mes goûts, mon indépendance, ma gaîté [...] Je me suis habillée, ou plutôt fagotée, comme les autres. J'ai renoncé au rouge. J'ai fait du

tricot, de la tapisserie. Je me suis ennuyée... » (p. 138). Toutefois, Lisette, motivée par sa maternité, se ressaisit et rentre en Amérique, où elle ne peut que constater l'erreur que fut son mariage. Aussi, c'est en victime consentante, ayant renoncé à l'amour qu'elle découvre éprouver pour Jacques, qu'elle se prépare à consacrer sa vie à son mari et à son fils.

Les deux pièces qui suivent reprennent un motif proche, mais en marquant une évidente rupture de ton. *Marie-Claire ou L'amour en tablier* inverse le point de vue, et si l'incompétence du père, qui a jadis abandonné sa famille, contraint la jeune femme à trouver une place de bonne d'enfants, celle-ci s'y révèle comme le sujet de sa propre vie, bien que le contexte lui permette mal de penser épouser un jour le fils de la maison. Toutefois, la pièce se présente comme une comédie, et le retour approprié du père rétablit la jeune fille dans ses droits. De même, c'est pour préserver le bonheur familial que la protagoniste de *La réussite* a jadis renoncé à une aventure amoureuse, et c'est avec sérénité qu'elle transmet à sa fille Henriette, elle-même amoureuse d'un homme marié, l'expérience ainsi acquise.

Le sujet féminin mis en scène par Yvette Mercier-Gouin évolue de pièce en pièce à travers des intrigues qui présentent certaines composantes itératives. Ainsi, la crise est rendue possible par l'assujettissement du personnage à une autorité parentale déficiente ou abusive qui entrave le développement du moi féminin. « J'avais pris l'habitude de vivre de ton cerveau à toi. Tu m'avais formée à ne jamais avoir une autre opinion que la tienne » (Mercier-Gouin, 1935 : 93), reproche Nicole à son père. De même, c'est en orpheline que Lisette est séduite par l'ancien monde et qu'elle consent d'abord à se soumettre à l'autorité de sa belle-mère, alors que Marie-Claire appartient à une famille ruinée par un père alcoolique et volage qui la prive de son avenir. L'absence de modèles de comportements adaptés au monde moderne est d'abord causée par la mort prématurée des mères, qui interrompt la chaîne de transmission de l'expérience féminine, car on ne saurait compter pour authentique l'affirmation de Monsieur Ardouin qui rappelle à Nicole que sa mère « n'aurait jamais eu l'idée de s'intéresser à autre chose qu'aux enfants et à la maison » (p. 94), pas plus que ne nous convainc Jacques, qui rappelle à Lisette que son bonheur est « dans le chemin droit, celui qu'ont suivi [s]a mère, [s]a grand-mère et toutes les autres qui sont venues avant [elle] » (1937 : 172). Dans ces deux exemples, les mères sont parlées à la voix passive par des hommes qui transmettent avant tout une image préformée de ce que doit être la vie d'une femme, image qui est précisément ce qui entrave la réalisation du sujet féminin *au présent*. Aussi, Marie-Claire, qui est seule, cherche-t-elle ailleurs la source d'une expérience plus contemporaine. Elle la trouve chez Madame Roussel, qui fut jadis une amie de sa mère et qui rétablit le caractère féminin de la transmission. De même, le renversement de perspective que présente *La réussite* (par l'exacte inversion de la situation mise en place dans *Cocktail*) engage précisément le rétablissement de la filiation féminine, quand la mère explique à sa fille les motifs qui ont présidé à son renoncement.

On le voit, les deux premières pièces d'Yvette Mercier-Gouin répondent parfaitement, quoique sur un mode dramatique, aux enjeux que propose l'écriture des femmes au début des années 1930 et l'on comprend l'intérêt qu'Albert Lévesque porte à ces pièces. Toutefois, il s'agit là d'une parenté transgénérationnelle, où les textes dramatiques reprennent une esthétique et une réflexion d'abord développées dans les romans de ces femmes de *la jeune génération*. Or reposant de plus en plus sur l'analyse introspective, explorant l'intériorité du personnage aux prises avec le monde, le roman moderne – puisque c'est de lui qu'il s'agit – n'admet plus guère le déploiement d'une action mélodramatique, et il résiste au récit du bonheur familial qui meuble encore, dans les années 1930, les scènes de théâtre. De même, l'écriture romanesque est de plus en plus distante de l'actualité immédiate qui ébranle le monde moderne, et rares sont les récits qui envisagent les conséquences de la Crise puis celles de la guerre. Ce sont pourtant là, précisément, les thèmes que déploient les pièces d'Yvette Mercier-Gouin, après *La réussite*, dans une série de drames de guerre. Peut-être peut-on voir là une première raison du silence éditorial qui entoure la suite de l'œuvre d'Yvette Mercier-Gouin.

Écrire la figure de l'artiste

Ce silence éditorial n'engage cependant pas le milieu théâtral lui-même qui, en matière d'esthétique, a ses exigences et ses pratiques propres. Or la critique théâtrale a senti aussi bien que la critique littéraire la rupture générationnelle que représente la création de *Cocktail*, et cela, bien qu'elle l'ait envisagée autrement. Du groupe formé par Yvette Mercier-Gouin, Léopold Houlé et Henri Letondal, qui se retrouvent au Théâtre Stella après avoir travaillé au Montreal Repertory Theatre, Jean Béraud écrira ainsi qu'il s'agit

d'une nouvelle génération d'auteurs de théâtre, que l'on pourrait appeler nos auteurs mondains, dont le mérite principal consistera à reléguer aux oubliettes les manuels d'histoire, pour chercher autour d'eux les thèmes de leurs pièces. Leur observation, tout intérieure, restera artificielle, mais ils écriront des pièces où la tenue littéraire, à défaut de connaissances dramaturgiques, marquera un progrès notable sur leurs devanciers immédiats (Béraud, 1958 : 199).

Or, en 1935, Léopold Houlé n'a encore publié que *Le presbytère en fleurs*. De même, Henri Letondal n'a alors publié que ses *Fantoches*, recueil des sketches écrits pour *Le Quartier latin* entre 1919 et 1921. De leurs autres pièces – ils en ont fait créer une dizaine chacun entre 1930 et 1940 –, le public ne connaît que ce qu'il en a vu ou que ce que les critiques en ont écrit. Dans ces circonstances, la singulière conjoncture créée par le succès à la fois éditorial et scénique de *Cocktail*¹³ propulse son auteure au premier rang de la nouvelle dramaturgie, d'autant qu'elle est la seule du groupe à ne pas exercer, en même temps qu'elle écrit, le métier de critique – lequel est, on s'en doute, le creuset de conflits

d'intérêts multiformes. Notons au passage que Béraud choisit le qualificatif « mondains » pour qualifier les trois auteurs dramatiques de l'époque qui ont le plus réfléchi à la vacuité de la vie moderne, à travers des intrigues où les personnages cherchent le sens à donner à une vie qui se déploie entre les cocktails et les adultères, et qui finissent par trouver refuge au cloître (Léopold Houllé, *Matines et Laudes*, 1930) ou dans l'écriture (Yvette Mercier-Gouin, *Péché de femme*, 1943). Mais peut-être s'agit-il davantage de désigner le caractère encore étroitement bourgeois de l'activité théâtrale montréalaise qui commence tout juste à se dégager des impératifs du théâtre commercial et qui n'a pas encore atteint sa pleine modernité. Cette modernité pointe néanmoins dans l'écriture par l'émergence de la figure de l'artiste.

Dans l'œuvre dramatique d'Yvette Mercier-Gouin, l'assujettissement du personnage féminin à l'autorité d'autrui se traduit en premier lieu par la relation difficile que ce personnage entretient avec la parole, ce qui nous permet d'envisager cette autorité dans son sens étymologique, qui dote le personnage autoritaire d'une aura créatrice, à l'origine de l'acception contemporaine du mot *auteur*. La figure singulière de l'artiste émerge dès *Cocktail*, bien que de manière détournée. Ainsi, quand Monsieur Ardouin, le banquier, dit « J'aurais voulu être artiste » (Mercier-Gouin, 1935 : 55), il superpose à son métier de banquier l'image fantasmée du créateur, et apparaît comme un personnage doublement détenteur d'une parole autoritaire. D'une part, il est le père de Nicole, celui qui lui a jadis imposé un mari qui était le double de lui-même ; d'autre part, il est celui qui énonce les mots qui composent la vie de sa fille : « Je surprenais sur mes lèvres ta façon de t'exprimer » (p. 93). Aussi, le statut de Nicole peut-il être comparé à celui de l'actrice qui, sur scène, joue un rôle écrit par quelqu'un d'autre, dans une histoire construite dans les mots mêmes de cet Autre. Pour accéder au statut de sujet actif de sa propre vie, Nicole doit se réapproprier sa parole, mais aussi son jeu, voire l'action dramatique elle-même. Au deuxième acte, au moment où les personnages se préparent à un bal masqué, la mise en abyme du théâtre – qui se réalise à travers le choix des costumes – offre à Nicole divers scénarios qui représentent autant de lectures possibles de sa relation à François : *Roméo et Juliette*, *Faust* et *La Dame aux camélias*. Ayant choisi « une robe 1830 » (p. 63), Nicole se voit confrontée à un scénario de mélodrame dont elle ne maîtrise pas l'issue et qui, par conséquent, la détruira.

La figure de l'artiste, qui s'inscrit d'abord dans le personnage du père, se déploie aussi à travers les personnages de séducteurs qui interpellent le personnage féminin. La place prédominante occupée par Monsieur Ardouin dans l'économie de *Cocktail* rend forcément plus faible le caractère autoritaire des figures de François (le médecin français que Nicole entend épouser) et de Charles (le précepteur anglais qui est amoureux de Nicole), mais plusieurs pièces subséquentes déploient autrement cette logique du double séducteur. Dans *Le jeune dieu*, Jacques et Didier forment un couple où sont confrontés le caractère

moderne de l'Amérique et le caractère archaïque de la noblesse française, mais aussi l'investissement professionnel du « géant de la science médicale » (1937 : 141) et l'oisiveté contemplative du lecteur amateur qui n'a « pas l'habitude des corvées aux heures régulières » (p. 165). La figure de l'artiste se trouve ainsi déchirée entre celle du chercheur, qui parvient au sommet de sa carrière, et celle de l'écrivain, incapable de publier ses « petits travaux » (p. 141). On comprend le désarroi de Lisette découvrant qu'elle s'est laissée séduire par une esthétique de pacotille, représentée par Didier, un écrivain qui ne parvient jamais à imposer son autorité, soumis qu'il est d'abord à sa mère – gardienne des traditions familiales – puis à Jacques, qui le fait vivre. La position d'autorité appartient au second. Enfin, *La réussite* présente un dernier cas où l'action dramatique repose sur le choix entre deux prétendants¹⁴. Dans cette pièce, la figure de l'artiste est accomplie, puisqu'il s'agit d'un peintre que le personnage féminin a aimé autrefois et auquel elle a finalement renoncé parce que cette aventure éphémère aurait mis en péril un bonheur familial plus stable. Toutefois, on notera que l'attrait qu'a exercé Maurice sur ce personnage n'est pas strictement de nature intellectuelle ; c'est d'abord un désir physique qu'il a suscité chez cette femme qui, pour la première fois de sa vie, s'est alors sentie vivre pleinement.

Toutes ces figures sont masculines, le personnage féminin trouvant plutôt sa réalisation dans la maternité. Or cette maternité est forcément problématique, puisqu'elle engendre une deuxième série de doubles, les mères se projetant dans leur fille (projection problématique dans *Cocktail*, où le dénouement se vit par substitution de la fille à la mère ; projection harmonieuse dans *La réussite*, qui reproduit l'action sur deux générations successives) ou projetant l'être aimé dans leur fils (dans *Le jeune dieu*, le fils de Lisette porte aussi le prénom de Jacques). Si la mère trouve dans cette responsabilité une sorte de sens à sa vie, elle n'en réalise pas le plein potentiel pour autant. Cette réalisation est impartie à la génération suivante et reportée chaque fois dans l'avenir. Là est un des éléments les plus intéressants de la construction de *Cocktail* que de situer l'action à ce moment précis où la mère doit faire le bilan de sa vie et mesurer le rôle qu'a joué la maternité dans l'accomplissement du sujet féminin, puis de montrer le désarroi de Nicole prenant conscience de son échec. Et si *La réussite*, dont l'action se situe au même moment crucial de la vie d'une femme, n'engendre pas de crise, c'est que cette crise a eu lieu autrefois et qu'elle a alors contribué à rendre le personnage féminin à lui-même. De sorte que l'accomplissement dans la maternité n'est possible qu'à la condition de renoncer au désir, c'est-à-dire à la fois à l'objet désiré (Jacques dans *Le jeune dieu*, Maurice dans *La réussite*) qu'à la sensation elle-même, sensation instable et perturbatrice.

Toutefois, si la figure masculine de l'artiste est ainsi constamment renvoyée hors de l'univers dramatique, ce n'est pas seulement pour permettre la réalisation de la maternité, c'est aussi parce qu'elle est masculine et qu'elle entrave l'émergence d'une figure féminine

de l'artiste. On a vu comment *Cocktail* ébauchait une première figure féminine à travers le personnage de Nicole, un moment considérée comme une actrice. De telles figures sont absentes du *Jeune dieu* et de *La réussite*. C'est dans *Marie-Claire ou L'amour en tablier* qu'elle apparaît une première fois de manière accomplie. Dans ce cas, l'artiste n'est ni actrice ni peintre ; elle est tout de suite écrivaine. Madame Roussel, en effet, « écrit des livres qui se vendent cher » (Mercier-Gouin, [1935] : 29). De même qu'elle achète tous les casseaux de fraises de la mère Villeneuve pour l'aider à traverser la crise économique, madame Roussel a jadis acheté à son ancien propriétaire au bord de la ruine la maison où se déroule l'action de la pièce. Or c'est dans cette maison, qui fut celle de son enfance et qui est maintenant louée à une famille de la ville, que Marie-Claire est revenue travailler comme bonne d'enfants. L'écrivaine apparaît ainsi comme la gardienne de la mémoire familiale, mémoire héritée du père de Marie-Claire, qui renonce à ses devoirs au moment où il vend la maison et abandonne sa famille, et qui lui sera remise à son retour, à la fin de la pièce.

Le personnage trouve sa pleine réalisation dans la Gertrude de *Péché de femme*, dont on découvre peu à peu qu'elle est romancière et qu'elle publie à Paris, sous un pseudonyme masculin, des romans dans lesquels Maurice trouve un certain réconfort à son mariage raté. D'une certaine manière, *Péché de femme* synthétise toutes les pièces antérieures d'Yvette Mercier-Gouin. On y retrouve, mais en sourdine, le motif central de *Cocktail*, quand Dastous réitère sa déclaration d'amour à Gertrude dont il avait autrefois tenté déjà, mais sans succès, de séduire la mère. À mots couverts, l'on comprend que, dans cette affaire, Gertrude n'est pas aussi innocente qu'elle ne le paraît quand elle le repousse en précisant : « Je n'aurai plus jamais le courage vis-à-vis de vous de jouer la comédie du naturel et de l'amabilité » (Mercier-Gouin, [1943] : 10). De même, la pièce inverse l'enjeu du *Jeune dieu* : médecin de grande renommée, Maurice a épousé Jacqueline, une femme superficielle et frivole, qu'il a préférée à Gertrude, sa sœur aînée plus sérieuse, et il découvre trop tard l'amour profond et réciproque qui aurait pu les réunir. Enfin, comme madame Roussel dans *Marie-Claire ou L'amour en tablier*, Gertrude est la conservatrice de la maison familiale, où les personnages viennent se réfugier et où, finalement, alors que la guerre a transformé le manoir en hôpital pour convalescents, ils trouveront un sens à leur vie.

Le manuscrit de *Péché de femme*, conservé à la bibliothèque de l'Université Laval, porte une dédicace manuscrite, de la main de l'auteure : « À mon père » (p. 2). Dans la maison familiale où se déroule la pièce, toutes les pièces rappellent la mémoire de la mère, mais Gertrude apprécie en particulier le grenier, où elle a réuni les meubles de ce qui fut autrefois le bureau de son père : « Je me réfugiais ici, dans mon bien-aimé grenier. Je travaillais, j'écrivais... Écrire, c'est pour moi un refuge contre toutes les épreuves » (p. 49). En effet, si la fille qu'est Gertrude s'est enfin approprié la parole autoritaire, ce qu'avait échoué à

faire la Nicole de *Cocktail*, ce n'est pas pour renier son père, mais au contraire pour s'en réclamer. Ainsi, la figure de l'artiste a pu être féminisée, bien que l'autorité elle-même reste encore de souche masculine. En conséquence, l'écriture exige que le sujet désinvestisse la féminité : Gertrude a renoncé non seulement à Maurice, mais à tout rapport amoureux, de même qu'elle n'envisage aucune maternité autre que celle qui l'a engagée à assurer le bonheur de ses frère et sœur, maintenant devenus adultes.

Une seconde fois, l'écriture d'Yvette Mercier-Gouin débouche sur une pièce où le personnage féminin atteint la sérénité dans le renoncement au désir. De même que *La réussite* marquait le rétablissement de la filiation maternelle dans la transmission de l'expérience féminine, l'émergence du personnage de l'écrivain, comme forme particulière de la figure de l'artiste, rétablit la filiation paternelle. Dans *La réussite*, la maternité avait suffi à l'accomplissement du sujet féminin. Il en est de même dans *Péché de femme*, où l'écriture joue le même rôle, mais dans l'accomplissement du sujet artiste. Aussi, Gertrude est-elle un personnage sans véritable intensité dramatique. Son drame à elle a été vécu longtemps auparavant, et l'écriture apparaît comme le refuge d'une femme qui a renoncé à toute vie mondaine, voire à toute vie publique, et qui consacre son énergie à convaincre les autres personnages de renoncer à leurs drames et à leurs tragédies personnelles au nom de valeurs supérieures. Observant la relation pure qui unit Gertrude à l'écriture (à laquelle se substitue un temps l'hôpital de guerre), c'est un Dastous repent qui s'exclame : « Vous êtes loin sur la route lumineuse, Gertrude, nous perdons le souffle à vous suivre » (p. 69). Avec *Péché de femme*, où se conclut la quête d'identité du personnage féminin, l'écriture d'Yvette Mercier-Gouin perd le ressort dramatique qui lui permettait jusque-là d'avancer. Sa carrière d'auteure tire à sa fin.

Renoncer au théâtre

En 1945, est créé *Porté disparu*, la dernière pièce d'Yvette Mercier-Gouin, qui appartient à la série des drames de guerre que l'auteure écrit entre 1940 et 1945¹⁵. La pièce est immédiatement adaptée pour la radio et diffusée sur les ondes de Radio-Canada la même année. Ce n'est pas la première fois qu'Yvette Mercier-Gouin écrit pour ce médium encore relativement neuf. En 1938, elle avait fait diffuser une adaptation de *Cocktail*. De même, depuis 1940, elle a écrit un reportage sur *La chute de la France*, une série de dramatisations historiques mettant en valeur les personnages de Paul Chomedey de Maisonneuve, de Wilfrid Laurier, de Joseph Howe et de Lord Elgin, ainsi qu'une émission culturelle intitulée *Visages de France*. La suite de la carrière d'Yvette Mercier-Gouin se déroule à la radio, où elle fera jouer des adaptations de toutes ses pièces¹⁶. Ce déplacement, depuis la scène vers les ondes, n'est en rien exceptionnel. À cette époque, plusieurs autres femmes inves-

tissent les ondes après avoir été tentées par une carrière d'auteurs dramatiques (Jean Després) ou même de romancières (Jovette Bernier ou Germaine Guèvremont). De plus en plus, la radio apparaît aussi comme le creuset d'une nouvelle génération d'écrivaines qui, telle Françoise Loranger, y font leurs classes. Toutefois, Yvette Mercier-Gouin ne s'engage pas dans l'écriture d'un radiroman, bien qu'elle ait été visiblement tentée, un temps, par les genres plus narratifs. Outre les nouvelles et les récits qui paraissent dans *La revue moderne* dans les années 1930, elle avait en effet publié, en 1937, deux romans pour enfants : *José en vacances* et *José chez tante Ninette*, tous deux illustrés par son fils aîné, Lomer Gouin. Dans cette veine, l'écriture ne connaîtra pas de suite.

La carrière radiophonique d'Yvette Mercier-Gouin se déroule à l'ombre de celle de ses deux fils. En 1945, en effet, l'année même de la dernière pièce de l'auteure, Lomer Gouin écrit son premier radiothéâtre, *Pastorale*, diffusé par Radio-Canada en octobre. En 1949, son autre fils, Ollivier Mercier-Gouin, présente lui aussi une première série dramatique en quatre épisodes, intitulée *Librairie Métropole* et diffusée par Radio-Canada. Au moment où elle cesse d'écrire, ses deux fils prennent la relève. La trajectoire de Lomer retournera de la radio vers la scène où il fait jouer, en 1950, un *Polichinelle* qui étonne la critique par sa modernité. Ollivier, qui publie ses *Poèmes et chansons* en 1957, opte plutôt pour la réalisation, et il assure la mise en ondes d'à peu près tous les textes de sa mère.

On le voit, la carrière radiophonique d'Yvette Mercier-Gouin repose sur un réseau d'acteurs tissé aussi serré que celui qui avait rendu possible sa carrière théâtrale. De même, cette activité radiophonique n'a guère laissé que des traces fragmentées d'une écriture qui, après *Péché de femme*, semble se lover sur elle-même, opérant par recyclage de textes antérieurs, dont on ignore dans quelle mesure ils ont été réécrits ou prolongés. La radio, en effet, partage avec le théâtre cette culture de l'éphémère – celle de la représentation ou de la diffusion comme événement unique et non reproductible, à saisir dans le présent du moment –, qui entrave la mémoire comme la recherche historique. Aussi la transmission, l'opération par laquelle se crée une culture théâtrale de longue durée, est-elle avant tout réalisée à travers ces réseaux de personnes, répartis dans le temps et dans l'espace concrets, qui s'enrichissent les uns les autres par contacts immédiats. Il y a là une culture différente de celle qui anime le champ littéraire, lequel est fondé sur un objet matériel (le livre) dont plusieurs institutions assurent la conservation, la reproduction et la lecture. Il s'agit là d'un mode de transmission radicalement différent du premier.

Ainsi, s'intéresser à l'œuvre d'Yvette Mercier-Gouin peut désigner, dans la première optique, l'effort consenti à repérer à travers elle les traces d'une activité théâtrale spécifiquement féminine, une activité dense et continue, caractérisée par une passion du théâtre qui se manifeste chez l'actrice comme chez l'écrivaine, dont on sent, sans jamais pouvoir

l'affirmer de manière sûre, l'influence sur les générations qui vont suivre. Dans la seconde optique, Yvette Mercier-Gouin reste l'auteure d'une seule œuvre, *Cocktail*, dont on hésite encore à qualifier l'importance dans l'histoire littéraire, faute de suffisantes relectures, peut-être, mais surtout parce que l'esthétique qui est à son origine n'a plus cours, ni sur la scène théâtrale ni dans le champ littéraire. Visiblement, Yvette Mercier-Gouin ne s'est jamais définie comme une écrivaine, puisque ses textes sont pour la plupart demeurés inédits. N'eût été l'intervention de Marie-Claire Daveluy dans la publication de *Cocktail*, cette œuvre singulière aurait été oubliée comme l'ont été celles des autres femmes dont les noms ont été cités ici. On aura compris que le présent article avait pour projet de saisir ce double mouvement de mémoire et d'oubli et, à travers lui, de comprendre pourquoi l'écriture dramatique au féminin n'est jamais saisie que comme une grande nouveauté, dans une histoire qui ne présente jamais qu'un début – faute de mémoire justement –, mais dont la profondeur historique, en réalité, ne saurait être oblitérée si facilement.

Notes

1. L'acte III de *Cocktail* est reproduit dans la section « Document » du présent numéro.
2. Sur la place du théâtre dans l'histoire littéraire, voir Cellard (2006).
3. Voir l'analyse de ces carrières féminines dans *La vie littéraire au Québec*, t. V, 1895-1918 : « Sois fidèle à ta Laurentie », sous la direction de Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 2005 ; t. VI, 1919-1933 : *Le nationaliste, l'individualiste et le marchand*, sous la direction de Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (à paraître), ainsi que les travaux de Chantal Savoie, notamment ses articles « Des salons aux annales : les réseaux et associations des femmes de lettres à Montréal au tournant du XX^e siècle » (2002), et « La page féminine des grands quotidiens montréalais comme lieu de sociabilité littéraire au tournant du XX^e siècle » (2006).
4. Voir ce qu'elle en dit elle-même dans son *Journal intime, 1879-1900* (Dandurand, Madame, 2000).
5. Léon Mercier-Gouin représente ainsi l'Université de Montréal au jury d'examen du Conservatoire Lassalle. Voir, *La Presse*, 24 février 1930, p. 8.
6. Sur cette comédienne et metteuse en scène, on lira mon article (Robert, 2007).
7. S'agissant de théâtre et de carrières féminines, l'adjectif *professionnel* ne va pas de soi. Plusieurs acteurs dits amateurs de cette époque sont rémunérés pour leur prestation sur scène. Plusieurs acteurs dits professionnels, en revanche, doivent exercer un second métier – le plus fréquent est celui de professeur de diction – pour boucler leurs fins de mois. De même, la rémunération des femmes, en particulier des femmes mariées, pose problème, *a fortiori* dans le domaine de la culture, où la structure d'emploi est irrégulière. Aussi, l'adjectif *professionnel*, tel qu'il est employé ici, ne s'oppose pas en premier lieu à celui d'*amateur*, mais à celui de *dilettante*, renvoyant ainsi à l'importance et la régularité de l'investissement dans un travail plutôt qu'à la nature de sa rémunération.

8. On trouvera plus de renseignements sur l'École du Spectacle du Théâtre Stella dans la biographie de Laurette Larocque-Auger écrite par François-Xavier Simard et André La Rose (2002).
9. La liste de ces écrits reste à constituer.
10. *Maman Sybille* (Studio du Montreal Repertory Theatre, février 1933), *Cocktail* (Théâtre Stella, avril 1935), *Marie-Claire ou L'amour en tablier* (Théâtre Stella, octobre 1935), *Le jeune dieu* (Théâtre Impérial, mai 1936), *Un homme* (Théâtre His Majesty's, novembre 1937), *La réussite* (Paris, Théâtre Daunou, mai 1939), *Le plus bel amour ou Zone libre* (Théâtre Arcade, avril 1941), *Péché de femme* (Théâtre Arcade, mars 1943), *Sous le masque* (Théâtre Arcade, avril 1944) et *Porté disparu* (Théâtre Arcade, mars 1945).
11. Outre *Cocktail*, la collection réunit *Aux feux de la rampe* (1927) de Marie-Claire Daveluy, *Le presbytère en fleurs* (1929) de Léopold Houlé, *Blanche d'Haberville* (1931) de Georges Monarque, *Brébeuf* (1931) et *Le message de Lénine* (1934) du père Antonio Poulin. Voir Jacques Michon (1999 : 290, note 36).
12. Louis-Alexandre Taschereau avait été membre du cabinet de Lomer Gouin de 1907 à 1920 avant de devenir lui-même premier ministre du Québec (1920-1936).
13. Sur la réception de *Cocktail*, on lira l'étude de Daniel Chartier (2000), et celle de Dominique LeMay (2009).
14. Cette lecture de *La réussite* a été effectuée à partir de coupures de journaux parisiens parus au moment de la représentation et à partir d'un tapuscrit non daté et non paginé, déposé au Centre de documentation en études québécoises, Université du Québec à Trois-Rivières.
15. L'espace restreint de cet article, de même que l'orientation donnée à la lecture, ne nous ont pas permis de nous arrêter à ces drames de guerre, sur lesquels il faudrait pourtant revenir.
16. On trouvera une liste de ces œuvres dans l'ouvrage de Pagé (1975 : 450-459).

Bibliographie

Articles de journaux sans titre et sans signature.

- (1913a). *La Presse*, 7 mai, p. 25.
 (1913b). *La Presse*, 24 mai, p. 11.
 (1913c). *La Presse*, 28 mai, p. 17.
 (1930). *La Presse*, 24 février, p. 8.
 (1933a). *La Presse*, 4 mars, p. 48.
 (1933b). *La Presse*, 8 mars, p. 10.
 (1933c). *La Presse*, 12 septembre, p. 8.
 (1915a). *Le Soleil*, 17 décembre, p. 10.
 (1915b). *Le Soleil*, 18 décembre, p. 18.

- (1916a). *Le Soleil*, 4 février, p. 3.
- (1916b). *Le Soleil*, 7 février, p. 7.
- (1916c). *Le Soleil*, 3 mars, p. 7.
- (1916d). *Le Soleil*, 17 mars, p. 11.
- [ANONYME] (1935). « Interviou [*sic*] de Madame Y. M.-Gouin », *Le Soleil*, 22 mai, p. 3.
- [ANONYME] (1936). « Madame Y. Mercier Gouin nous parle d'art dramatique », *Le Soleil*, 4 novembre, p. 1, 17.
- BÉRAUD, Jean (1958). *350 de théâtre au Canada français*, Montréal, Cercle du livre de France.
- CELLARD, Karine (2006). « Un genre à part : le théâtre dans les manuels d'histoire de la littérature québécoise, ou l'histoire d'un revirement spectaculaire », *L'Annuaire théâtral*, n° 39 (printemps), p. 47-59.
- CHARTIER, Daniel (2000). « Le théâtre d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin : égarement et désorganisation du système de réception », dans *L'émergence des classiques : la réception de la littérature québécoise des années 1930*, Montréal, Fides, p. 241-279.
- DANDURAND, Madame [Joséphine MARCHAND] (2000). *Journal intime 1879-1900*, édition préparée et annotée par Edmond Robillard, Lachine, Éditions de la Pleine lune.
- LEMAY, Dominique (2009). *L'œuvre dramaturgique d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin : un parcours aux frontières de l'institution littéraire québécoise*, mémoire de maîtrise en études littéraires, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- MERCIER-GOUIN, Yvette (1935). *Cocktail : comédie en trois actes*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, coll. « La scène ».
- MERCIER-GOUIN, Yvette [1935]. *Marie-Claire ou L'amour en tablier : comédie dramatique en trois actes*, [s.l.n.é]. Tapuscrit conservé aux archives du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises, Université Laval (Québec).
- MERCIER-GOUIN, Yvette (1937). *Le jeune dieu : pièce en trois actes*, dans *Les œuvres d'aujourd'hui*, n° 1, Montréal, Éditions de l'Action canadienne-française, [p. 101-174].
- MERCIER-GOUIN, Yvette [1943]. *Péché de femme*, [s.l.n.é.]. Tapuscrit conservé à la Bibliothèque de l'Université Laval (Québec).
- MICHON, Jacques (dir.) (1999). *Histoire de l'édition littéraire au Québec*, t. I, *La naissance de l'éditeur 1900-1939*, Montréal, Fides.
- PAGÉ, Pierre (1975). *Répertoire des œuvres de la littérature radiophonique québécoise, 1930-1970*, avec la collaboration de Renée Legris et Louise Blouin, Montréal, Fides.
- ROBERT, Lucie (2007). « Jeanne Maubourg (1875-1953) : l'apprentissage de la modernité théâtrale », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 124 (septembre), p. 173-182.
- SAINT-JACQUES, Denis, et Maurice LEMIRE (dir.) (2005). *La vie littéraire au Québec*, t. V, 1895-1918 : « Sois fidèle à ta Laurentie », Québec, Les Presses de l'Université Laval.

- SAINT-JACQUES, Denis, et Lucie ROBERT (dir.) (2010), *La vie littéraire au Québec*, t. VI, 1919-1933 : *le nationaliste, l'individualiste et le marchand*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, (à paraître).
- SAVOIE, Chantal (2002). « Des salons aux annales : les réseaux et associations des femmes de lettres à Montréal au tournant du XX^e siècle », *Voix et images*, n° 80 (printemps), p. 238-253.
- SAVOIE, Chantal (2006). « La page féminine des grands quotidiens montréalais comme lieu de sociabilité littéraire au tournant du XX^e siècle », *Tangence*, n° 80 (hiver), p. 125-142.
- SIMARD, François-Xavier, et André LA ROSE (2002). *Jean Després (1906-1965) : une femme de tête, de courage et de cœur*, Ottawa, Vermillon.
- VERDUYN, Chrystl (1990). « Une voix féminine précoce au théâtre québécois : *Cocktail* (1935) d'Yvette Ollivier Mercier-Gouin », *Histoire du théâtre au Canada*, vol. XI, n° 1 (printemps), p. 48-58.
- VERDUYN, Chrystl (1992). « La prose féminine québécoise des années trente », dans Lori Saint-Martin (dir.), *L'autre lecture : la critique au féminin et les textes québécois*, t. I, Montréal, XYZ éditeur, p. 57-71.



COCKTAIL*

Yvette Mercier-Gouin

Drame bourgeois en trois actes, *Cocktail* a été créé à Montréal, au Théâtre Stella, le 22 mars 1935, sous la direction artistique d'Henri Letondal avec la collaboration d'Antoine Godeau et de Ferdinand Biondi. Antoinette Giroux, Jacques Auger, Guy Mauffette et Albert Roberval interprétaient les rôles principaux. La pièce a été publiée la même année aux Éditions Albert Lévesque.

La scène se passe dans un salon bourgeois, à Montréal. Nicole, une veuve qui cherche à refaire sa vie, est aimée de deux hommes : Charles, le précepteur anglais des enfants de la maison ; et François, un médecin d'origine française. Autour de Nicole, plusieurs personnes s'objectent à son éventuel mariage avec François, qu'ils croient superficiel et volage. Au premier acte de la pièce, Nicole vient d'avoir quarante ans, et elle prépare le dîner de son anniversaire. Les enfants, eux, terminent leur leçon d'anglais après avoir offert des fleurs à leur mère sur la recommandation de Charles, alors que François, de son côté, se confond en excuses d'avoir oublié la fête. À l'acte II, nous en sommes à l'apéritif. Voulant faire ressortir l'inconstance de François, Charles provoque un incident dans la maisonnée en annonçant ses propres fiançailles avec Nicole. Furieux, François claque la porte, refusant les excuses de Nicole. Quand commence l'acte III, Nicole se prépare à assister à un bal masqué.

Lucie Robert

*NDLR : *L'Annuaire théâtral* reproduit fidèlement le texte tel qu'il apparaît dans la version publiée de 1935 (Montréal, Éditions Albert Lévesque, p. 85-127).

TROISIÈME ACTE

(*Quelques jours plus tard. Le salon. 9 heures du soir. M. Ardouin et Geneviève font une partie de Romey sous la lampe.*)

(*A la rigueur, cet acte peut se jouer dans le même décor que les deux premiers.*)

M. ARDOUIN. — Si le valet de cœur pouvait sortir !

GENEVIÈVE (*coup d'œil vers la porte*). — Sois tranquille, il va plutôt rentrer. C'est son heure.

M. ARDOUIN. — Qu'est-ce que tu veux dire ?

GENEVIÈVE. — Le valet de cœur, le docteur, quoi !

M. ARDOUIN (*indulgent*). — Ma petite Geneviève, tu te fais des misères.

GENEVIÈVE. — Moins que toi.

M. ARDOUIN. — Moi, je suis vieux, le mal ne peut pas m'atteindre longtemps.

GENEVIÈVE. — Grand-père, tais-toi, tu es jeune et fort. Qu'est-ce que je ferais sans toi ?

[86] M. ARDOUIN. — C'est quelque chose, ma Geneviève, d'être ton meilleur ami.

GENEVIÈVE (*avec un grand élan*). — Tu es ma maman...

M. ARDOUIN. — Il ne faut pas dire ça. Ta maman t'aime bien. Tu la retrouveras.

GENEVIÈVE. — Tu me la rendras ?

M. ARDOUIN. — Je ne sais pas.

GENEVIÈVE. — Je le déteste... je le déteste...

M. ARDOUIN. — C'est mal... c'est très mal.

GENEVIÈVE. — Dis que tu l'aimes ? Ose le dire... (*M. Ardouin baisse la tête*) Tu vois... (*silence*) Grand-père, est-ce que le docteur sait que maman n'a que l'argent que tu lui donnes ?

M. ARDOUIN (*gêné*). — Que vas-tu chercher là ?

GENEVIÈVE. — Je pense que le docteur veut épouser maman, parce que nous sommes riches.

M. ARDOUIN. — Mais il gagne bien sa vie.

GENEVIÈVE. — J'ai entendu M. Black dire [87] à son ami Jack que le docteur avait beaucoup de dettes.

M. ARDOUIN. — Il ne faudrait pas être injuste, Geneviève. Je pense que le docteur Normand aime ta maman autant qu'il lui est possible d'aimer.

GENEVIÈVE. — Ce n'est peut-être pas beaucoup. Pourquoi prends-tu toujours la défense du docteur avec moi ? Je sens tellement que tu es malheureux, toi aussi.

NICOLE (*en coulisse*). — Rose, apportez-moi l'aiguille et le fil dans le salon. La glace est plus haute et la lumière meilleure.

(*M. Ardouin met un doigt sur sa bouche. Lui et Geneviève s'absorbent au jeu. Nicole entre en trombe. Rose la suit portant des fleurs artificielles. Nicole porte sa robe 1830. Elle s'arrête, surprise.*)

NICOLE. — Tiens ! vous êtes là ?

M. ARDOUIN. — Comme tu es belle !

NICOLE. — Ça te plaît ?

M. ARDOUIN. — Tu as vingt ans dans cette robe.

NICOLE. — Tu es gentil, papa. Je veux être en beauté ce soir. Il faut que je sois belle,
[88] il faut que j'aie beaucoup de succès.

GENEVIÈVE (*sèche*). — Ça ne t'a jamais manqué.

NICOLE. — Il te déplaît tant que ça, le succès de ta mère ?

GENEVIÈVE. — À quel âge est-ce que ça finit, la vogue des mamans ?

M. ARDOUIN. — Geneviève !

GENEVIÈVE (*de plus en plus maussade*). — Et à quel âge commence le succès d'une
jeune fille ?

NICOLE. — Quand une jeune fille est aimable, elle a du succès très jeune.

GENEVIÈVE. — Il y a des mères que le succès de leurs filles doit embêter joliment.

NICOLE. — Geneviève, j'en ai assez de tes méchancetés. Monte te coucher. Depuis
des mois, tu assombris toutes mes joies. Ce soir, je n'ai pas le temps de te dire ce que je
pense, mais tu ne perds rien pour attendre. Va rejoindre Francine.

GENEVIÈVE. — Grand-père, tu viendras nous retrouver ?

M. ARDOUIN (*très triste*). — Je viendrai... Va...

[89] (*Geneviève sort*).

NICOLE (*elle prend les fleurs, l'aiguille et le fil des mains de Rose*). — Allez, Rose, je
vais coudre les fleurs moi-même.

ROSE. — Dois-je attendre Madame ?

NICOLE. — Non, je rentrerai très tard.

ROSE. — Faut-il laisser la veilleuse ?

NICOLE. — Si vous voulez.

ROSE. — Bien, Madame. (*elle sort*).

NICOLE. — Je t'assure, papa, je n'en puis plus. Si Geneviève était plus jeune, je la
mettrais au pensionnat.

M. ARDOUIN. — Il ne manquerait plus que ça ! Mais je croyais que François...

NICOLE. — Quoi !... qu'est-ce que tu croyais ?

M. ARDOUIN. — Non, rien.

NICOLE (*angoissée*). — Tu crois qu'il ne va pas revenir ?

M. ARDOUIN. — Dame ! après l'histoire de lundi...

NICOLE. — Mais, papa... il ne peut pas me faire ça... On avait tous perdu la tête
lundi.

[90] M. ARDOUIN. — Tu crois qu'en trois jours, il aura retrouvé sa tête, lui ?

NICOLE. — Papa, ne sois pas cynique. Si tu savais combien je souffre.

M. ARDOUIN. — Ma pauvre Nicole !

NICOLE. — Il ne peut pas ne pas revenir... il ne peut pas m'abandonner... Il viendra... je sais qu'il viendra.

M. ARDOUIN. — Tu as eu de ses nouvelles ?

NICOLE (*baisse la tête*). — Non.

M. ARDOUIN. — Alors... ?

NICOLE. — Ça ne fait rien. Je sens qu'il viendra. Je ne peux pas douter. Je ne veux pas.

M. ARDOUIN. — Et pour Geneviève, que vas-tu faire ?

NICOLE. — Si j'épouse François, la vie ne sera plus tenable ici.

M. ARDOUIN. — Tu y penses toujours à l'épouser ?

NICOLE. — Mais, papa, puisque je l'aime.

M. ARDOUIN. — Et lui... ?

NICOLE. — Comment !... et lui ?

M. ARDOUIN. — Il t'aime ?

[91] NICOLE. — Pourquoi m'épouserait-il ? Ne suis-je plus assez jeune, assez jolie pour être aimée ?

M. ARDOUIN. — Pour être aimée de certains hommes, il ne suffit pas d'être jeune et jolie. Il faut avoir la certitude de le demeurer longtemps.

NICOLE. — Mais François n'est pas tellement jeune lui-même.

M. ARDOUIN. — Un homme vieillit moins vite qu'une femme.

NICOLE. — Tu sais bien que je n'ai pas l'air d'avoir 40 ans.

M. ARDOUIN. — Une douleur, ou seulement l'absence de bonheur te donnerait si vite ton âge !

NICOLE. — L'amour, pourtant, m'a rajeunie.

M. ARDOUIN. — Sa réalisation te vieillirait. Tu sais que François a beaucoup vécu. Il sera exigeant.

NICOLE. — Jamais assez. Si tu savais quelle réserve d'amour je lui apporte...

M. ARDOUIN. — Tu ne m'as pas compris.

NICOLE. — Si. Tu veux dire que François [92] a connu des femmes belles, jeunes et passionnées, et que peut-être pour lui je ne serai qu'une enfant sans expérience, sans tempérament. Tu crois qu'il me délaissera.

M. ARDOUIN. — C'est fatal.

NICOLE. — Non, et non ! Je serai ce qu'il voudra que je sois. Il me formera, il m'éveillera. Tu ne peux pas comprendre. Je n'ai jamais connu l'amour.

M. ARDOUIN. — Mais tu as aimé ton mari, pourtant ! Tu fus heureuse avec lui.

NICOLE. — D'un bonheur qui s'ignore. Et ce bonheur, aujourd'hui que j'aime François, m'apparaît comme une chose si terne que je suis effrayée du temps perdu.

M. ARDOUIN. — Nicole, tu me bouleverses. Jacques ne t'a pas rendue heureuse ?

NICOLE. — Souviens-toi. Je n'étais qu'une petite fille auprès de lui.

M. ARDOUIN. — Une petite fille qu'il adorait.

NICOLE. — Il était trop intelligent, trop fort pour moi. Toujours il commandait, ordonnait, décidait. J'aurais peut-être eu des goûts, des désirs, une personnalité, sa volonté m'annihilait.

[93] M. ARDOUIN. — Quand tu l'as épousé, tu l'aimais pourtant ?

NICOLE. — Je ne sais plus. J'avais vingt ans. Tu me l'avais choisi. Il était ton meilleur directeur. Je t'adorais. Ce qui me venait par toi ne pouvait être que le meilleur. Car, avant de vivre de la pensée de Jacques, j'avais pris l'habitude de vivre de ton cerveau, à toi. Tu m'avais formée à ne jamais avoir une autre opinion que la tienne. Je regardais par tes yeux. Je surprenais sur mes lèvres ta façon de t'exprimer.

M. ARDOUIN. — Tes enfants, vous les élevez, toi et Jacques.

NICOLE. — Les institutrices étaient choisies par vous, les domestiques aussi.

M. ARDOUIN. — Nous t'évitons tous les ennuis.

NICOLE. — Dis plutôt que vous ne me preniez pas au sérieux.

M. ARDOUIN. — Nous mettions notre joie à te voir gaie et reposée. Nous te voulions élégante.

NICOLE. — Comme une poupée, quoi ! Jamais vous ne me mettiez au courant de vos affaires. Vos interminables conversations sur la [94] banque m'agaçaient. Ce domaine m'était fermé.

M. ARDOUIN. — Nous étions de la vieille école. Ta mère n'aurait jamais eu l'idée de s'intéresser à autre chose qu'aux enfants et à la maison.

NICOLE. — Et l'amour ? Crois-tu que Jacques m'ait comblée de ce côté ?

M. ARDOUIN. — Il était jeune, il n'avait peut-être pas l'expérience d'un François Normand.

NICOLE. — Il aimait trop les chiffres pour perdre son temps à étudier la nature sentimentale d'une femme. L'amour faisait partie de son programme à la même dose que les soins d'hygiène du matin.

M. ARDOUIN. — Tu ne semblais pas en souffrir.

NICOLE. — Il est des désillusions qu'on ne confie pas à son père, et même qu'on ne s'avoue pas à soi-même. On se contente d'un tout petit bagage de joies, mais un jour, devant l'éblouissement d'un grand bonheur, on comprend le vide misérable du passé.

[95] M. ARDOUIN. — Comme tu as changé, ma pauvre Nicole !

NICOLE. — J'ai quarante ans. Pour la première et la dernière fois peut-être l'amour, le bonheur sont là à ma portée. Non, vous ne me séparerez pas de François. Je veux vivre. Lui seul peut m'apprendre tout ce que la vie ne m'a pas appris. Il m'a rendue à moi-même. Il m'a redonné une personnalité.

M. ARDOUIN. — Appelles-tu avoir de la personnalité, trôner au milieu d'un cercle d'amis qui eux n'en ont pas ?... boire des cocktails, fumer des cigarettes, rentrer au petit jour... ?

NICOLE. — Je ne fais rien de mal. Je m'amuse.

M. ARDOUIN. — Crois-moi, Nicole, cette vie, tu t'en lasserai bien vite.

NICOLE. — Quand j'aurai épousé François, je renoncerai à ces distractions. Je serai heureuse, doucement, entre lui, les enfants et toi.

M. ARDOUIN. — Tu n'y crois pas, ma pauvre Nicole, à ce bonheur paisible.

NICOLE. — Alors, que faire ?

M. ARDOUIN. — Renoncer à François.

NICOLE. — J'ai essayé.

[96] M. ARDOUIN. — Mal. Tu n'y as pas mis toute volonté.

NICOLE. — En amour, il n'y a plus de volonté.

M. ARDOUIN. — Mais puisque tu as la certitude de ne pas être heureuse avec François...

NICOLE. — J'aime mieux souffrir par lui qu'être misérable sans lui.

M. ARDOUIN. — Ma pauvre petite, tu es plus atteinte que je ne le croyais. Je ne trouve plus rien à te dire. Épouse-le. Geneviève et moi irons vivre ensemble n'importe où.

NICOLE. — Ça, non, jamais ! Tu ne m'abandonneras pas.

M. ARDOUIN. — C'est toi qui nous abandonnes.

ROSE (*paraissant*). — Madame, c'est le docteur

NICOLE (*cri de joie*). — Oh !... Il est venu... Je ne veux pas qu'il me voie ainsi... papa, reçois-le... Je suis trop bouleversée... Il faut que je sois belle... Rose, faites monter le docteur.

ROSE. — Bien, Madame. (*elle sort*).

[97] NICOLE. — Papa, je t'en prie, ne le blesse pas.

M. ARDOUIN. — Ne t'inquiète pas, va... (*Nicole sort*).

(*Entre François. Il a sur les épaules une grande cape qui cache son costume. Chapeau et gants à la main.*)

FRANÇOIS. — Bonsoir, M. Ardouin. Nicole n'est pas là ?

M. ARDOUIN. — Elle met la dernière main à son costume. Il est réussi, d'ailleurs. Et vous ?

FRANÇOIS (*enlève sa cape, dépose son haut de forme*). — Vous voyez. Je suis 1825.

M. ARDOUIN. — Très chic ! Un porto ?

FRANÇOIS. — Un Scotch plutôt. J'ai eu une journée terrible. Je suis tué de fatigue.

M. ARDOUIN. — La clientèle est exigeante ?

FRANÇOIS. — C'est surtout la chirurgie qui demande une grosse dépense de nerfs.

M. ARDOUIN. — Vous faites beaucoup d'opérations ?

FRANÇOIS. — Des quantités. Ce matin, un cas de mastoïdite. L'opérée est morte sur la ta-[98]ble d'opération. Alors, vous comprenez, les scènes de la famille, les complications du service, l'énerverment des infirmières... tout ça vous met les nerfs en boule.

M. ARDOUIN. — Une enfant ?

FRANÇOIS. — Une jeune fille, l'âge de Geneviève, et fille unique.

M. ARDOUIN. — Je comprends que vous soyez bouleversé, et que l'idée du bal ne vous sourie pas beaucoup.

FRANÇOIS (*se verse un Scotch*). — Au contraire, ça me changera les idées. S'il fallait chambarder son programme de vie pour le malheur d'un patient, ça ne serait pas toujours commode.

M. ARDOUIN. — Alors, les ennuis de vos malades ne vous poursuivent pas ?

FRANÇOIS. — Heureusement non. Quand je vais dans le monde, je dépose les embêtements du métier avec mes gants dans le vestibule.

M. ARDOUIN (*montrant les gants*). — Ce soir, vous avez oublié de vous en séparer.

FRANÇOIS. — C'est peut-être pour ça que je vous ai parlé de mon histoire d'opération. Mais que peut bien faire Nicole.

[99] M. ARDOUIN. — La toilette des dames, c'est toujours un peu long. Un cigare ?

FRANÇOIS. — Volontiers ! (*ils ont l'air de s'ennuyer*). Je n'ai jamais compris qu'une dame fût si longue à s'habiller. Moi, je me transforme rapidement.

M. ARDOUIN. — Les besoins de la profession.

FRANÇOIS. — Oh non ! Je ne m'énerve jamais pour l'appel d'un client. Les malades se figurent toujours être à la mort.

M. ARDOUIN. — Somme toute, vous prenez la vie assez facilement ?

FRANÇOIS. — Ai-je tort ?

M. ARDOUIN. — Peut-être pas. De mon temps, on mettait plus de gravité dans ses actes. On portait avec soi un certain bagage d'idéal.

FRANÇOIS. — Encombrant.

M. ARDOUIN. — Non, réalisateur.

FRANÇOIS. — Vous ne saviez pas vous amuser.

M. ARDOUIN. — Si... autrement... sans cocktail.

FRANÇOIS. — Et sans Scotch ?

M. ARDOUIN. — Je ne dis pas, un bon petit coup de temps à autre n'était pas à dédaigner. Notre gaieté, comme la boisson que nous buvions, était sans mélange.

FRANÇOIS. — J'ai bien peur, M. Ardouin, qu'entre nos deux façons de penser, il n'y ait le fossé qui sépare deux générations.

(*Entrée de Charles, qui s'arrête sur le seuil de la porte, hésitant*).

CHARLES. — Je vous demande pardon, je suis désolé de vous déranger, M. Ardouin. Je vous croyais seul.

FRANÇOIS (*tendant la main à Charles*). — Entrez, je vous en prie. Je suis très content de vous retrouver. J'ai presque des excuses à vous faire. J'avais un peu perdu la tête lundi soir.

CHARLES (*soulagé*). — N'avons-nous pas tous été un peu ridicules ?

M. ARDOUIN. — Les cocktails, mes amis, les cocktails... Ne vous l'avais-je pas prêté ? Le plus petit incident devient une tragédie.

FRANÇOIS. — Heureusement tout rentre dans l'ordre quand l'effet du cocktail s'évanouit.

M. ARDOUIN. — Mes amis, je sens que sur un terrain au moins nous devons nous tenir ensemble tous les trois.

[101] CHARLES. — Lequel ?

M. ARDOUIN. — Le bonheur de Nicole.

FRANÇOIS. — Vous avez raison, M. Ardouin. Nicole mérite d'être heureuse. Et je me rends compte quel homme privilégié je suis.

M. ARDOUIN. — L'amour de Nicole est tellement différent, si désintéressé...

CHARLES (*mal à l'aise*). — J'ai oublié mes cigarettes... Me permettez-vous de remonter à ma chambre ?

FRANÇOIS. — Acceptez une des miennes.

CHARLES. — Non, merci. J'ai l'habitude de mes "Grads". Si vous le permettez, j'irai chercher mon étui... Mais je reviens...

M. ARDOUIN. — Je croyais que vous deviez rencontrer votre père ce soir.

CHARLES. — Nous avons dîné ensemble. (*se tournant vers le docteur*). Si je ne suis pas de retour avant votre départ, je vous souhaite la plus agréable des soirées.

FRANÇOIS (*regardant l'heure*). — J'ai bien peur que nous soyons très en retard à ce bal. À tout à l'heure. (*Charles sort*).

M. ARDOUIN. — Quel chic type que ce [102] Charles ! du jugement, de l'intelligence, un cœur droit ! Les petites l'adorent.

FRANÇOIS. — Il m'agace un peu. Il est trop parfait. D'ailleurs, comme la plupart des Anglais, il me gèle.

M. ARDOUIN. — Il faut les connaître. Leur extérieur froid cache presque toujours une très grande sensibilité.

(*Nicole et Geneviève entrent. Geneviève porte la robe 1830. Elle est éblouissante et radieuse. Nicole, les yeux rougis, est vêtue d'un simple négligé. Ses cheveux, dépouillés des boucles du travesti, sont en bandeaux serrés sur ses tempes. Elle a vieilli de dix ans. Surprise. Exclamation de M. Ardouin et de François.*)

M. ARDOUIN. — Nicole, qu'est-ce que ça signifie ?

FRANÇOIS (*presque en même temps, admiratif*). — C'est adorable !

NICOLE (*un peu triste*). — N'est-ce pas qu'elle est jolie, ma fille ?

M. ARDOUIN. — Nous diras-tu... ?

NICOLE (*parlant à François qui ne quitte pas Geneviève des yeux*). — J'avais une affreuse migraine. Je ne pouvais vraiment pas...

[103] FRANÇOIS (*sans sincérité*). — Quel dommage !

NICOLE. — J'ai pensé, pour ne pas vous faire manquer le bal... j'ai pensé vous confier Geneviève.

FRANÇOIS. — Mais que vont dire tous nos amis ? (*Geste d'indifférence de Nicole*)
Surtout après les incidents de lundi.

NICOLE. — Pourvu que, ce que les amis pensent ne soit pas, c'est le principal.
D'ailleurs, la présence de Geneviève en votre compagnie fera taire les mauvaises langues.

M. ARDOUIN. — Tu as tout prévu.

NICOLE. — J'ai même téléphoné à Louise, la priant de m'excuser auprès des autres
et lui recommandant de veiller sur Geneviève.

FRANÇOIS. — Un chaperon ?

M. ARDOUIN. — La confiance règne.

NICOLE. — Ne dites pas de bêtises. Je veux seulement que François n'ait pas trop à
s'inquiéter de Geneviève. Songez qu'elle n'est jamais allée dans le monde. Allons, il faut
partir.

FRANÇOIS. — Vraiment, Nicole, vous êtes fatiguée à ce point ? (*sans conviction*).
Nous [104] aurions pu aller au bal plus tard, ou simplement passer la soirée ici,
paisiblement.

(*Geneviève fait la moue, en signe de désappointement.*)

M. ARDOUIN (*à Geneviève*). — Ça te plaît tant que ça d'aller danser ?

GENEVIÈVE. — Oh, oui, grand-père... Un bal... les costumes... la musique...
mon début, quoi !

NICOLE. — Ne t'inquiète pas, Geneviève. François n'a pas du tout l'intention de
rester ici. D'ailleurs, il sera heureux de t'accompagner. N'est-ce pas, François ?

FRANÇOIS. — Il faudrait n'avoir pas de cœur pour priver Geneviève d'un plaisir
auquel elle semble attacher tant d'importance.

M. ARDOUIN. — Et puis, somme toute, le bal vous plaît aussi, jeune homme.

FRANÇOIS. — Pour que mon bonheur fût complet, il m'aurait fallu la mère et la
fille.

M. ARDOUIN. — Soirée de famille, quoi !

NICOLE. — Il est tard. Sauvez-vous tous les deux. François, je vous la confie. Ne la
quittez pas trop souvent. Elle ne connaît presque personne dans le monde.

[105] GENEVIÈVE (*mettant une cape du soir sur ses épaules*). — Quand on saura que
je suis ta fille, on m'invitera.

FRANÇOIS. — Vous êtes si jolie ainsi, Geneviève, qu'on vous invitera sans savoir qui
vous êtes.

GENEVIÈVE. — Pour moi-même ? Vous croyez... ? Je suis heureuse... si heu-
reuse... (*elle saute au cou de son grand-père, le démolit presque avec sa crinoline*). Grand-père,
je suis folle de joie ! (*Puis elle embrasse très fort sa mère*). Merci, petite mère.

(*François, qui a mis sa cape et ses gants, lui offre cérémonieusement le bras. Elle fait une
révérence 1830, prend le bras de François ; tous deux se dirigent lentement vers la porte*).

GENEVIÈVE (*dans la porte, tournant seulement la tête*). — Tu sais, maman, on parlera
de toi tous les deux. (*ils sortent*).

M. ARDOUIN. — C'est bien ce que tu as fait là, Nicole.

(Nicole se contemple dans la glace, elle cherche ses rides et lisse ses bandeaux. Soupir.)

M. ARDOUIN. — Je vais embrasser Fran-[106]cine et faire un tour de jardin avant de dormir. Viens-tu ?

NICOLE. — Non, je reste ici. Ne t'occupe pas de moi.

M. ARDOUIN. — Tu ne vas pas les attendre ?

NICOLE. — Peut-être. Je ne sais pas.

M. ARDOUIN. — Bonsoir, Nicole.

NICOLE. — Bonsoir, papa.

(M. Ardouin fait mine de vouloir parler, puis change d'idée et sort. Nicole allume une cigarette, va à un petit secrétaire, prend la photo de François la contemple longuement puis se dirige vers le divan où elle s'assoit la tête dans ses mains. — Entrée de Charles.)

CHARLES. — Comment, madame Beaudry, vous n'êtes pas au bal ? *(Nicole ne pouvant parler secoue la tête négativement)* Mais que s'est-il passé ? *(la regardant)* Vous avez pleuré. Quelqu'un vous a fait de la peine ?

NICOLE. — J'ai eu une explication avec Geneviève.

CHARLES. — Au sujet du docteur Normand ?

NICOLE. — Oui, à propos de François.

[107] CHARLES. — Mais ceci ne me dit pas pourquoi vous n'êtes pas au bal.

NICOLE. — Je ne pouvais plus y aller. J'étais trop bouleversée.

CHARLES. — Et François ?

NICOLE. — Il y est allé tout de même.

CHARLES. — Seul ?

NICOLE. — Non, avec Geneviève.

CHARLES. — Avec Geneviève ? Mais je ne comprends pas.

NICOLE. — C'est une longue histoire.

CHARLES. — Nicole, racontez-la moi.

NICOLE. — Après une pénible conversation avec mon père, je me sauvais dans ma chambre, ne voulant pas que François vit mes yeux rougis de larmes.

CHARLES. — Ah !... et après ?

NICOLE. — Là, je trouvai Geneviève pleurant désespérément.

CHARLES. — Pauvre petite !

NICOLE. — Ça m'a donné un coup.

CHARLES. — Ne s'était-il rien passé auparavant ?

NICOLE. — Si. Après le dîner, elle m'avait parlé insolemment et pour la punir je lui avais [108] commandé de monter à sa chambre.

CHARLES. — Son cœur était trop gonflé. Il a éclaté.

NICOLE. — Le moment était mal choisi. J'étais dans un tel état d'esprit que ses larmes m'ont tapé sur les nerfs. Je me suis sentie méchante, je l'ai accusée de me voler mon

bonheur, je lui ai reproché son attitude envers François et sa façon égoïste de comprendre la situation.

CHARLES. — Qu'a-t-elle répondu ?

NICOLE. — Pas un son, pas un mot. Ses lèvres scellées, elle était debout d'une pâleur mortelle dans sa robe sombre. Ses yeux fixaient sur moi un regard d'une dureté effrayante.

CHARLES. — Quelle pitié !

NICOLE. — Je ne pouvais plus supporter cette vision. J'ai crié. J'ai hurlé, faisant presque une crise d'hystérie... Parle... mais parle donc... ne me regarde pas ainsi... ne me fixe pas avec ces yeux-là...

CHARLES. — Et après... ?

NICOLE. — Elle ne bougeait toujours pas. C'était horrible !... Je m'écroulai à ses pieds, ne sachant plus ce que j'allais faire. Mes forces m'abandonnaient. J'entourai ses jambes de mes [109] bras, je tremblai. Misérablement j'implorai : Geneviève, ma vie, mon bonheur sont dans tes mains. Un mot, un seul mot, et tu fais de moi la femme la plus heureuse de la terre. Un mot, un seul mot, et tu brises mon cœur dans tes doigts.

CHARLES (*s'agenouillant*). — Pauvre... pauvre Nicole !

NICOLE. — Son cœur se fondit... elle se laissa glisser à genoux à mes côtés, puis se mit doucement à pleurer... "Maman... maman... nous sommes si malheureuses ! Je ne veux pas que tu sois misérable, je ne veux pas que tu pleures." Puis se cachant la tête dans ses mains... "mais je ne peux pas supporter l'idée du docteur Normand dans cette maison, avec nous, toujours... ton mari... Je t'aime, maman, je t'aime trop... je suis jalouse... je le déteste. Il nous a volé notre mère ! Aide-moi... Aie pitié de moi. Je sens que j'ai tort. J'ai honte de mon égoïsme. Maman, ... oh ! maman... ne pouvons-nous plus nous aimer comme autrefois ? comme avant le jour où il est venu ?"

CHARLES. — Quelle situation !

[110] NICOLE. — Et puis, elle continua : "Si au moins j'avais des amis... si j'allais dans le monde, si je faisais mon début, peut-être mon esprit distrait par autre chose ne serait plus hanté par le cauchemar de cet affreux mariage."

CHARLES. — Ça pourrait être un remède, mais pas radical.

NICOLE. — C'est à ce moment que l'idée me vint d'envoyer Geneviève à ma place avec François.

CHARLES. — Quelle étrange idée !

NICOLE. — Qui sait !... quelques heures passées ensemble dans une atmosphère de gaieté, de plaisir, les rapprocheraient peut-être ?

CHARLES. — Comment Geneviève accueillit-elle la proposition ?

NICOLE. — Au début, elle se révolta.

CHARLES. — Je n'en suis pas surpris.

NICOLE. — Je lui décrivis alors tous les plaisirs d'un grand bal, les lumières, la musique, la danse, je lui promis le succès et l'assurai qu'elle serait ravissante dans ma robe.

CHARLES. — Vous l'avez tentée.

NICOLE. — Avec tous les mots qui me venaient aux lèvres. Elle est jeune, le rêve était [111] magnifique. Elle faiblit, s'avoua vaincue et voilà pourquoi je ne suis pas au bal.

CHARLES (*lui baisant la main*). — Je retrouve ce soir la femme d'autrefois.

NICOLE (*rêveuse*). — Vous auriez dû voir combien elle était jolie dans ma robe 1830 ! Ses joues encore humides de larmes, elle contemplait son image dans la glace. Je me rappelai ma jeunesse... ma jeunesse, elle était là me souriant dans le grand miroir, venant vers moi du fond des années passées. Le bonheur m'avait rendu ma fille.

CHARLES. — Que n'ai-je été là !

NICOLE. — Puisse ma fille me rendre ce soir le bonheur !

CHARLES. — Vos mains sont glacées.

NICOLE. — Toute ma vie est en jeu.

CHARLES. — Vous avez joué un jeu dangereux.

NICOLE. — L'enjeu en vaut la peine.

CHARLES. — Vous l'aimez tant que ça ?

NICOLE. — Plus encore !

CHARLES. — L'amour fait mal.

NICOLE (*le regardant tout à coup*). — Mais vous tremblez...

[112] CHARLES. — Votre angoisse me bouleverse.

NICOLE. — Quel merveilleux ami j'ai en vous, Charles. Si j'épouse François, nous quitterez-vous ?

CHARLES. — Il le faudra bien !

NICOLE. — Vous aussi ? Oh ! alors je vous sacrifie tous à lui... mon père, ma fille et vous... vous... c'est affreux ! (*elle met sa tête dans ses mains et pleure*).

CHARLES. — Nicole !... (*il hésite*) J'ai quelque chose à vous dire.

NICOLE. — Rien de triste... je ne pourrais pas.

CHARLES. — Je viens de dîner avec mon père.

NICOLE. — Il va bien ?

CHARLES. — Très bien, merci. Les affaires reprennent. Il me veut comme associé.

NICOLE. — Je suis très heureuse pour vous, Charles. Mais cela signifie vraiment votre départ.

CHARLES. — J'en ai bien peur.

NICOLE. — Que deviendrais-je ?

CHARLES. — Il vous reste François.

NICOLE. — Mais si je ne l'épouse pas ?

[113] CHARLES. — Je ne serai jamais bien loin.

NICOLE (*se souvenant soudain*). — Mais au fait, puisque vous allez redevenir indépendant, rien ne vous empêche plus d'épouser Mlle Robson.

CHARLES. — Elle ne m'aime plus.

NICOLE. — Et vous ?

CHARLES (*se décidant tout à coup*). — Je vous aime, Nicole, je n'aimerai jamais d'autre femme que vous.

NICOLE. — Charles !... mon pauvre Charles !

CHARLES. — Je ne vous aurais jamais fait cet aveu, mais c'est notre dernier soir. Je pars demain. J'aurais dû m'en aller il y a des semaines, je n'en ai pas eu le courage. Mon père ne veut plus attendre.

NICOLE. — Oh ! Charles, combien vous me manquerez ! J'ai été tellement aveugle, pardonnez-moi. Vous avez dû souffrir.

CHARLES. — J'ai tout connu dans cette maison, tantôt l'enfer, tantôt le ciel.

NICOLE. — Et moi qui vous prenais comme confident de mon pauvre amour !

CHARLES. — Ma propre souffrance m'ai-[114]dait à vous comprendre et à vous plaindre.

NICOLE. — Et quand François était ici ?

CHARLES. — J'étais torturé.

NICOLE. — Et je n'ai rien vu !... et je n'ai rien deviné !...

CHARLES. — Nous autres, Anglais, portons souvent les plus lourds fardeaux avec le sourire. Orgueil, peut-être...

NICOLE. — Non, courage.

CHARLES. — Même si je ne devais plus vous revoir, je ne suis pas complètement malheureux, vous avez mon secret et c'est un poids qui n'est plus sur mon cœur.

NICOLE. — Vous allez souffrir.

CHARLES. — Peut-être... quand le rêve sera fini. Pourtant je ne m'en vais pas les mains vides. Je suis tellement plus riche qu'au jour de ma première rencontre avec vous. L'amour m'a appris sa merveilleuse leçon, des souvenirs d'une infinie douceur seront en moi pour toujours. Je me souviendrai de la robe bleue que vous portiez un matin d'avril, du petit chapeau de tulle auréolant vos cheveux blonds, des taches lumineuses que le soleil posait sur vos joues à travers la dentelle de votre pa-[115]rasol. Je me souviendrai surtout de la robe blanche que vous portiez au soir inoubliable de votre anniversaire...

NICOLE. — Après votre départ, je serai très malheureuse.

CHARLES. — Si vous m'appellez, je reviendrai.

NICOLE. — Charles, ne me sacrifiez pas votre vie, je n'en vaudrais pas la peine. Un jour, il faudra vous marier.

CHARLES. — Je n'aimerai jamais d'autre femme que vous.

NICOLE. — Même si je n'aimais pas François, nous ne pourrions nous épouser.

CHARLES. — Pourquoi ?

NICOLE. — Vous êtes protestant.

CHARLES. — Anglican. Nos religions sont très proches l'une de l'autre. D'ailleurs, jamais vous n'auriez entendu de ma bouche un mot à ce sujet.

NICOLE. — Oh ! je sais, vous êtes si bon et vous avez tant de délicatesse. Votre femme, Charles, sera bien heureuse.

CHARLES (*se levant*). — Bonsoir, Nicole. Songez quelquefois au pauvre diable de précep-[116]teur qui n'aura plus dans la vie que son souvenir de vous.

NICOLE. — Vous reviendrez... dites que vous reviendrez !

CHARLES. — Pas si vous êtes heureuse... Et je désire tant que vous le soyez.

NICOLE. — Quel ami je perds en vous !

CHARLES. — Vous avouer mon amour, c'était condamner notre amitié.

NICOLE. — Avant de nous séparer, voulez-vous m'embrasser ?... Je sens que ça me portera bonheur.

(Charles s'approche pour l'embrasser sur la joue, mais sentant son corps près du sien, il perd la tête, la presse contre lui, l'embrasse passionnément. Elle se dégage bouleversée. Il courbe la tête, honteux, désespéré.)

CHARLES (*s'enfuyant*). — Il vaut mieux que je ne revienne jamais !

NICOLE (*restée seule*). — Mon Dieu ! la vie est terrible !

(Toute étourdie, elle passe sa main sur son front, éteint les lampes, ne laissant qu'une lumière voilée. Elle s'installe dans le grand fauteuil, face à la cheminée, se met à rêver, à attendre. [117] Le rideau descend pour indiquer que les heures s'écoulent. Le rideau remonte lentement. Nicole est endormie. Le public la voit de profil. Un jour gris se lève et entre par la fenêtre, dont les rideaux n'ont pas été tirés. Un instant, la pièce est silencieuse. Geneviève et François entrent sur la pointe des pieds. Le fauteuil est disposé de telle façon qu'ils ne voient pas Nicole.)

GENEVIÈVE. — Chut !... Il ne faut pas éveiller toute la maisonnée.

FRANÇOIS (*un peu éméché*). — Vous êtes contente ?

GENEVIÈVE (*fiévreuse*). — C'est le plus beau soir de ma vie.

(En ce moment, Nicole ouvre les yeux, mais ne bouge pas.)

FRANÇOIS. — Le plus beau matin.

GENEVIÈVE. — Mais vous n'auriez pas dû rentrer.

FRANÇOIS. — Puisque j'ai oublié mon étui à cigarettes.

GENEVIÈVE. — Le voilà.

FRANÇOIS. — Laissez-moi vous regarder. Demain, vous ne serez plus une jeune fille.

GENEVIÈVE. — Si. Je lutterai. Fini le ré-[118]gime d'enfant. Plus de leçons d'anglais, ni de robe de pensionnaire. Je veux vivre ma vie. J'ai dix-huit ans.

FRANÇOIS. — Chut ! pas si haut !... *(Il va vers la table et se verse un Scotch)*.

GENEVIÈVE. — Tant pis ! Et, tiens ! pour vous prouver que mes décisions sont sérieuses, une cigarette...

FRANÇOIS. — Vous en avez fumé toute la soirée. Vous serez malade.

GENEVIÈVE. — Allez donc ! ce n'est pas la première fois. Je prendrai vite l'habitude, *(regardant la bouteille de Scotch)*. Et, tenez, si j'essayais un peu de Scotch !

FRANÇOIS. — Ah ! ça non, ne perdons pas la tête !

GENEVIÈVE. — Maman en boit bien, elle !

FRANÇOIS. — Ce n'est pas la même chose. Et puis, vous avez bu du punch, ça suffit. Vous m'effrayez à la fin. Qu'est-ce qui vous a transformée ainsi, petite Geneviève ? Vous n'êtes pas grise ?

GENEVIÈVE. — Si... grise de joie, grise [119] d'espoir. J'ai appris ce soir une chose merveilleuse.

FRANÇOIS (*amusé*). — Laquelle ?

GENEVIÈVE. — Que je suis jolie !

FRANÇOIS. — Vous en doutiez ?

GENEVIÈVE. — Avec raison, puisque je ne l'étais pas avant qu'on me le dise.

FRANÇOIS. — Enfant !

GENEVIÈVE (*lui mettant le doigt sur la bouche*). — Chut ! Ce mot est défendu !

FRANÇOIS (*retenant la main, la regarde, la retourne*). — Oh ! la jolie main de femme ! Qui vous a fait la cour ce soir ?

GENEVIÈVE. — Tous mes danseurs, surtout les amoureux de maman. Pauvre maman ! Si elle les avait entendus, la comparaison n'était pas toujours en sa faveur. C'est méchant, le monde.

FRANÇOIS. — Et moi ?

GENEVIÈVE. — Oh ! de votre part, c'eût été pas très joli. Et pourtant, il s'en est fallu de bien peu que vous ne perdiez aussi la tête.

FRANÇOIS (*protestant, mais sans énergie*). — Permettez !

GENEVIÈVE. — Pendant le dernier tango.

FRANÇOIS. — J'étais si triste que ce fut le dernier !

[120] GENEVIÈVE. — Vous m'avez serrée très fort contre vous.

FRANÇOIS. — C'était pour mieux vous guider. Le tango, c'est difficile, quand on n'a pas l'habitude.

GENEVIÈVE. — Et les mots que vous m'avez murmurés, ils étaient peut-être dans le chant espagnol ?

FRANÇOIS. — Vous avez entendu... ?

GENEVIÈVE (*fermant les yeux et se remémorant*). — Vous avez dit : "Je suis fou de bonheur... Dites-moi que vous ne me détestez plus..."

FRANÇOIS. — Et que m'avez-vous répondu ?

GENEVIÈVE. — Je commence à vous aimer.

FRANÇOIS. — C'est vrai ?... c'est bien vrai, Geneviève ?

GENEVIÈVE (*avec un son de voix faux et un regard qui dément ses paroles*). — C'est bien vrai, mon ami François.

FRANÇOIS. — Que ces mots sont exquis sur des lèvres fraîches !

GENEVIÈVE. — Sont-ils moins doux sur des lèvres de quarante ans ?

[121] FRANÇOIS. — Méchante ! Ne m'éveillez pas. Qui sait ce qu'apportera demain ?

GENEVIÈVE. — Demain, je m'en balance. Demain, comme aujourd'hui, je serai une jeune fille, une belle jeune fille à qui on fera la cour. (*Elle tourne sur elle-même et fait la révérence*). Monsieur, baisez ma main.

(*Soudain, François l'attire à lui et l'embrasse sur la bouche. Geneviève se reprend. Nicole se dresse.*)

NICOLE (*dans un grand cri*). — François, que faites-vous ?

(*Saisissement des deux jeunes gens*).

GENEVIÈVE. — Maman !

NICOLE (*à Geneviève, d'une voix glacée*). — Toi, monte à ta chambre.

GENEVIÈVE (*implorante*). — Maman... Maman... Tu ne comprends pas...

NICOLE. — Monte... et tout de suite !

GENEVIÈVE (*bouleversée*). — Maman... tu viendras me border dans mon lit ?

NICOLE (*très dure*). — Non !

(*Geneviève sort en pleurant*).

FRANÇOIS. — Pardon, Nicole, c'est ma faute.

[122] NICOLE. — Toi... toi... oh ! ces mots d'amour à ma fille !... tes lèvres d'homme sur ses lèvres fraîches... (*pleine de dégoût*) Et c'est ça... ça... que j'allais lui donner comme père !... (*elle rit d'un rire de démente*) Toi... (*puis, changeant de ton, comme vaincue*) Ah ! ce que ça fait mal !... si mal !... (*elle pleure*).

FRANÇOIS. — Ne pleurez pas, Nicole, pardon, je suis misérable !

NICOLE. — Toi... François... ma vie... toute ma vie ! (*elle pleure, accablée*).

FRANÇOIS. — Méprisez-moi, mais ne me chassez pas... Je resterai votre ami, simplement. Je ne mérite pas autre chose... (*très humble*) votre ami...

NICOLE. — Mon ami ?... Mais sais-tu seulement ce que c'est qu'un ami ? C'est quelqu'un sur qui l'on peut toujours compter... à qui l'on dit tout... devant qui l'on ne rougit pas d'avoir une idée noble... quelqu'un qui vous comprend par vos silences mieux que par vos paroles... quelqu'un qui reçoit vos larmes et les sèche... qui fait naître des sourires... quelqu'un qui vous aime malgré les rides, malgré [123] les cheveux gris... malgré l'âge qui vient... Un ami ?... c'est un être qui s'ingénie à vous donner du bonheur... un être qui souffre avec vous... pleure avec vous... rit avec vous... Un ami, c'est tout ça !...

FRANÇOIS. — Vous m'apprendrez. Pardon, oh ! pardon, Nicole.

NICOLE. — Et dire que cette nuit même, je m'étais enfin décidée à t'épouser : Blottie au coin du feu, je vous attendais, toi et Geneviève... je t'attendais patiemment, sans angoisse, je savais que tu allais monter. Ma maison était la tienne... Je t'ai attendu jusqu'au matin... (*elle montre la fenêtre*) Et d'attendre ainsi, je me sentais un peu ta femme... je ne t'en voulais pas... de t'amuser si longtemps loin de moi... Je t'aimais avec ce goût du plaisir qui est en toi... Toute la vie, j'aurais ainsi la patience d'attendre... j'en étais sûre... Ce serait si bon de toujours te pardonner ton abandon... de ne jamais te gronder... de

toujours te comprendre... et de me dire que peut-être au monde il n'y avait qu'une femme capable de t'aimer tel que tu es. Plus tu vieillirais, plus tu te rapprocherais de moi, car aucune des femmes pour [124] qui tu m'aurais délaissée ne te pardonnerait de lui être avec la suivante infidèle. Tu les aimerais toutes, donc tu n'en aimerais aucune. Moi seule ne te ferais jamais un reproche, parce que mon amour aurait été profond, immense, il se fut épanoui... il eut vécu indépendant de tes actes, de tes pensées même. Voilà ce que tu as brisé, voilà ce que tu n'as pas permis qui fût ! Il n'y a qu'une femme que tu n'avais pas le droit de me choisir comme rivale. Et cette femme, c'est ma fille... un autre moi-même dont je ne peux me défendre. Cette rivale est plus forte que moi, elle est jeune, belle et je l'aime. Elle est la seule que j'aie pu craindre, puisqu'en l'aimant, c'est mon passé que tu aimes. Comprends-tu le mal que tu viens de me faire et qui ne peut se défaire ? Comprends-tu surtout le tort que tu t'es fait et comprends-tu que désormais cette maison te restera fermée ?

FRANÇOIS. — Nicole... ne me chassez pas. J'ai besoin de vous... j'ai besoin de cette maison... Votre amour m'aurait transformé.

NICOLE. — Je n'en peux plus de n'être qu'une sœur de charité...

[125] FRANÇOIS. — J'aurais peut-être fini par vous aimer comme vous le voulez.

NICOLE. — Trop tard !

FRANÇOIS. — Je ne veux pas m'en aller pour toujours. Exigez de moi ce que vous voudrez. Je n'ai pas d'autre foyer que le vôtre, je veux rester... je veux rester à n'importe quel titre...

NICOLE (*cynique*). — À n'importe quel titre ? Alors, si ma fille t'aimait ? Tu pourrais peut-être me demander sa main...

FRANÇOIS (*résolument*). — Votre fille m'aime.

NICOLE. — Ah, non, tais-toi !

FRANÇOIS. — ... Et je vous demande sa main.

(*Nicole a un grand cri de bête blessée. Elle s'écroule dans un fauteuil. Geneviève, qui a tout écouté, entre et se jette aux genoux de sa mère.*)

GENEVIÈVE. — Pardon, maman, je ne savais pas que tu l'aimais tant !

NICOLE (*repoussant Geneviève*). — Va-t-en !

FRANÇOIS. — Venez, Geneviève !

GENEVIÈVE (*se redressant*). — Mais sor-[126]tez, monsieur... Allez-vous-en... Maman... maman !... Tu n'as donc pas compris... Je n'ai jamais aimé cet homme... Je le déteste... je le déteste... C'est à ta demande que j'ai été gentille et puis après... J'ai voulu voir son vrai visage... (*puis se agenouillant et comme on parle à un malade*) Aujourd'hui tu m'en veux, mais plus tard... bien plus tard, tu me remercieras. Nous aurions été si malheureuses !

NICOLE (*repousse doucement Geneviève qui va vers le fond ; puis, regards perdus, désespérée, n'entendant plus rien*). — François !... Mon amour... mon pauvre amour... je

t'aimais ainsi... je connaissais toute ta faiblesse, ta pauvreté... Ce sera si dur de ne plus souffrir par toi... (*puis doucement, tendrement, sans révolte*) Va-t-en... Va-t-en... sans me regarder... sans parler... Va-t-en ainsi que chaque soir... souviens-toi de moi telle que j'étais hier, fraîche, jeune, encore jolie... Ne regarde pas mon pauvre visage tiré, ne fixe pas les rides que ton départ creuse. Emporte avec toi ton cœur léger que j'adorais... Laisse-moi seulement le beau mensonge dont ta voix m'a bercée... Va... Que je n'entende même [127] pas le bruit de tes pas sur le tapis... Je croirai que tu n'es pas parti.

(*À ce moment, François est dans la porte qu'il a doucement gagnée à reculons, avec un visage navré. Il va pour sortir, mais la phrase suivante l'immobilise.*)

Te souviens-tu d'un soir où je te regardais dormir dans le grand fauteuil de la cheminée... Tous les soirs, je te regarderai dormir... Va-t-en... Va-t-en, mon pauvre amour, tu me distrais en ne t'en allant pas. (*puis, avec une douceur infinie, passionnée et douloureuse*) Va-t-en... je veux rester seule pour penser à toi !

RIDEAU

PRATIQUES & TRAVAUX

*Sous la direction
de Sébastien Ruffo*



Ariane Martinez
Université Stendhal – Grenoble III

Défense et illustration du théâtre d'images à travers quelques allers-retours entre le XIX^e siècle et aujourd'hui

Il ne faut pas dire que le passé éclaire le présent ou que le présent éclaire le passé. Une image, au contraire, c'est ce en quoi l'Autrefois rencontre le Maintenant dans un éclair pour former une constellation. En d'autres termes, l'image est la dialectique à l'arrêt. Car, tandis que la relation du présent avec le passé est purement temporelle, continue, la relation de l'Autrefois avec le Maintenant présent est dialectique. Ce n'est pas quelque chose qui se déroule, mais une image saccadée.

Walter BENJAMIN, *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages* (1989 : 478-479).

L'expression *théâtre d'images* connaît actuellement un certain succès médiatique, bien que sa définition reste souvent fluctuante, variant au gré des spectacles qu'elle est censée qualifier, et, de ce fait, justifiant une suspicion de la part de la critique qui y voit une « formule fourre-tout » (Picon-Vallin, 2004 : 31) ou un « terme-parapluie » (Maurin, 2004 : 55). Aussi importe-t-il de clarifier cette appellation dès le départ. Trois critères me semblent indispensables pour qu'un spectacle relève du théâtre d'images : une dramaturgie fondée sur l'image, une prééminence de la dimension matérielle du plateau, et, enfin, un traitement indisciplinaire des corps en scène.

L'image doit en effet présider à la construction dramaturgique du spectacle. Elle impose sa marque à l'enchaînement des actions scéniques, qui se succèdent sur le mode onirique de l'association libre, et non de la narration suivie. Si texte il y a, il ne constitue pas pour autant le fondement du spectacle, puisque ce dernier s'avère souvent assimilable

au « *story-board* » cinématographique (comme chez Bob Wilson ou Philippe Genty). Quand il est présent, le texte est plutôt soumis au même régime que l'image, à savoir la discontinuité et la fragmentation : paroles morcelées, chantonnées, murmurées, criées, parfois inaudibles ou partiellement audibles. Le critère de la dramaturgie de l'image est essentiel, en ce qu'il permet d'affirmer que ce sont bien les spectacles – et non les créateurs – qui relèvent de la dénomination théâtre d'images. En l'occurrence, Wilson ne fait pas du théâtre d'images quand il monte *L'opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht ou *Quartett* de Heiner Müller. Cette affirmation est néanmoins à nuancer : la manière dont Wilson s'autorise à monter en boucle la même phrase obsessionnelle, répétée d'une voix blanche par Isabelle Huppert dans *Quartett*, tend à modifier le texte de Müller en lui imposant un traitement qui relève de la dramaturgie onirique.

Par la prééminence qu'il accorde à la dimension matérielle du plateau (scénographie, lumière, vidéo), le théâtre d'images apparaît, d'une certaine manière, comme l'accomplissement des idées esthétiques d'Edward Gordon Craig, pour qui « l'artiste du théâtre futur » devrait composer avec « le mouvement, le décor, la voix » :

J'entends par mouvement, le geste et la danse qui sont la prose et la poésie du mouvement.

J'entends par décor, tout ce que l'on voit, aussi bien les costumes, les éclairages, que les décors proprement dits.

J'entends par voix, les paroles dites ou chantées en opposition aux paroles écrites ; car les paroles écrites pour être lues et celles écrites pour être parlées sont de deux ordres entièrement distincts ([1905] 1999 : 158).

Fréquemment, les créateurs de pièces de théâtre d'images viennent d'un territoire artistique exogène, qu'il s'agisse de Wilson, qui a fait son apprentissage architectural au Pratt Institute de Brooklyn, ou encore de Romeo Castellucci, formé à l'Académie des Beaux-Arts de Bologne. Loin d'être seulement les *metteurs en scène* de leurs spectacles, ils en sont aussi les scénographes, les concepteurs lumières, et, en quelque sorte, les plasticiens.

D'ailleurs, le théâtre d'images résiste aux classifications génériques et aux étiquettes disciplinaires. En cela, il se montre à la fois l'héritier de la « scène bâtarde » (Bourdin et Loubinoux, 2004) des XVIII^e et XIX^e siècles, et l'une des manifestations possibles du mouvement pluridisciplinaire qui caractérise aujourd'hui le spectacle vivant. En 2007, Julie Bérés déclarait : « Je suis pour l'*indécidabilité* de l'art théâtral, pour la démocratie des disciplines. Le théâtre est la scène de tous les arts, il prend toute sa noblesse dans sa bâtardise. Je suis pour un théâtre pluridisciplinaire, et par-dessus tout *indisciplinaire*¹ ». « Indisciplinaire », le théâtre d'images n'est pas pour autant *interdisciplinaire* : il ne vise pas à faire dialoguer

les arts entre eux. S'il intègre parfois, au sein du même spectacle, des comédiens, des circassiens, des marionnettistes ou des danseurs, ces derniers se mettent *au service* de l'image, dont la logique prévaut sur toute recherche disciplinaire (prouesse physique pour les circassiens, manipulation de l'objet pour les marionnettistes, travail sur la dynamique et le mouvement pour les danseurs). Ce n'est pas pour penser leurs singularités respectives qu'il fait cohabiter, sur scène, ces corps formés à diverses disciplines, mais au contraire pour souligner leur point commun, à savoir leur technique « extraquotidienne² » (Barba et Savarese, 1995), qui permet de mettre en valeur le dessin de la silhouette et la sculpture du mouvement. Comme l'affirme justement Genty : « le son, la lumière, les décors [sont traités] comme des signes au même titre que les comédiens³. » Il y a là une différence majeure avec d'autres esthétiques qui accordent à l'acteur la première place dans la hiérarchie des signes sur le plateau (comme chez Ariane Mnouchkine, Jerzy Grotowski ou, plus récemment, Pippo Delbono).

« Peinture à trois dimensions », selon l'expression de Bob Wilson (1971 : 15), ce théâtre place le spectateur *devant l'image*. Car tout contact entre acteur et spectateur – ou, autrement dit, toute rupture du cadre scénique – annulerait l'effet propre au théâtre d'images, qui ouvre à chacun un espace de projections internes. Reste à déterminer quels effets, dans un monde du *tout-image*, suscite un tel dispositif. Ne permet-il qu'une échappée vers un ailleurs divertissant, comme on l'a souvent dit – en opposant le domaine sans aspérité des images et celui, réputé plus pénétrant, des mots –, ou peut-il aussi générer une forme de *recul critique*, par la stimulation des modes d'appréhension visuelle ? Il me semble qu'en dépit de sa dimension spectaculaire, le théâtre d'images ne s'est pas contenté de jeter de la poudre aux yeux des spectateurs. Reflet de l'avènement de l'iconosphère, il s'est emparé de ses codes (cadrages et décadrage, gros plans et plans lointains, accélération et ralenti, associations entre espace bidimensionnel et tridimensionnel) à la fois pour en jouer et pour les déjouer, en suggérant soit une *prise de distance* avec l'illusion visuelle, soit une *immersion* susceptible d'éveiller et de modifier le regard.

Naissance et généalogie d'un rejeton de l'iconosphère

Le regard du sourd, spectacle phare de Bob Wilson, présenté en France en 1971, marque l'avènement du théâtre d'images tel qu'on le connaît aujourd'hui. Cette fresque visuelle de sept heures avait été inspirée par la rencontre avec un adolescent sourd, Raymond Andrews, qui, selon Wilson, pensait par « signaux visuels et non par mots⁴ ». Remonter à la source de la perception optique constituait ainsi la gageure du spectacle, qui frappa le public autant par le déroulement inouï de ses images (ex. : grenouille énorme sautant sur une table où une vieille dame s'attarde après son repas, femme assassinant

rituellement un enfant à coups de couteau...), que par son étirement temporel. Ce rythme ralenti – inspiré de l'art cinématographique et qui déréalisait les actions portées à la scène – générait, en outre, une tension entre dynamisme et fixité des images. Il exigeait du spectateur une mise en mouvement de son regard, elle-même génératrice d'une forme de méditation visuelle, où le geste était pensé en puissance plutôt qu'en acte. Wilson, ancien élève du chorégraphe Alwin Nikolais, avait très certainement hérité de lui cette idée que l'œil du spectateur entre en mouvement précisément quand le danseur – ou l'acteur – ralentit sa gestuelle ou immobilise son corps. En 1977, la critique américaine Bonnie Marranca intitulait *The Theater of Images* un livre consacré à Bob Wilson, à Richard Foreman et à Lee Breuer. Elle mettait ainsi sous la même enseigne des esthétiques très diverses, qui avaient, cependant, en commun la pictorialisation de l'espace, au détriment du verbe et de l'intrigue narrative. Le fondement du théâtre d'images résidait, à ses yeux, dans le tableau qu'il créait sur scène. Ce tableau s'inspirait des nouvelles technologies du son et de l'image – comme en témoignaient, d'une part, les déformations temporelles (ralentis et accélérations), d'autre part, l'approche non expressive du jeu (voix blanche, visages neutres et mouvements stylisés) –, qui caractérisaient ces spectacles. Dans une postface à la réédition de son ouvrage, Marranca précisait, en 1996, que le théâtre d'images ne renvoyait « ni à un mouvement, ni à un style codifié, ou à un système critique », mais plutôt à « une certaine qualité d'imagination et d'attitude, particulièrement frappante dans l'iconographie puissante de Richard Foreman, de Robert Wilson et de Lee Breuer⁵ » (1996 : 160).

Depuis, ce théâtre d'images n'a cessé de se développer. Lié à l'iconosphère, il greffe sur le spectacle des codes visuels venus d'autres champs disciplinaires : affiches, cinéma, bande dessinée, télévision... Songeons à Genty – marionnettiste au départ – qui, dans ses derniers spectacles (comme *La fin des terres*, 2005 ; ou *Boliloc*, 2008), oriente le regard du spectateur par ses scénographies jouant du cadrage et du décadrage, à la manière d'un plan cinématographique ou d'une page de bande dessinée. Pensons également à Robert Lepage, dont la bien-nommée compagnie Ex Machina, fait de la scène un espace en transformation par le recours aux nouvelles technologies (écrans, superpositions et montages d'images, hologrammes). Lepage exige d'ailleurs que l'acteur produise une impression, non seulement « scénique », mais encore « «écranique» [...], c'est-à-dire qu'il doit être conscient de son ombre, autant que de sa présence physique, il doit construire son image bidimensionnelle » (Lepage, 1998 : 326). En recourant au cadrage scénique, ou à la superposition des plans bidimensionnel et tridimensionnel, le théâtre d'images a récupéré les modes de sollicitation du regard et la syntaxe visuelle de nos sociétés occidentales contemporaines.

Si l'iconosphère triomphe aujourd'hui sur les scènes, son avènement avait été accompagné, et cela, bien avant l'arrivée des nouvelles technologies, par certains spectacles du

XIX^e siècle. Les pantomimes des Hanlon-Lees, six frères anglais, mimes et acrobates, qui avaient connu un grand succès en 1879 lors de leur passage aux Folies-Bergère, proposaient, à bien des égards, un théâtre d'images avant l'heure. Bien entendu, on pourrait voir en eux des précurseurs du cirque contemporain, mais il n'est pas anodin de constater que leurs productions correspondaient – tout comme celles de James Thierrée ou de Joseph Nadj – à tous les critères du théâtre d'images, et notamment celui de l'indisciplinarité. En effet, les Hanlon-Lees avaient quitté le domaine de la gymnastique et de la prouesse circassienne – qui était, pourtant, leur formation de départ – pour inventer une dramaturgie visuelle dans des décors spectaculaires. Leurs scénarios n'étaient pas fixes : une séquence pouvait se trouver transportée d'une pièce à l'autre, la péripétie visuelle primant sur l'enchaînement des événements. Ils utilisaient tous les ressorts matériels de la scène et tous les espaces du plateau. Capables d'introduire une locomotive sur les planches, ils jouaient aussi d'apparitions et de disparitions grâce à des trappes, et multipliaient les chutes d'objets, d'hommes ou de chatons tombés des cintres... Leur maîtrise du mouvement était telle qu'ils pouvaient passer de la « fixité [du] tableau vivant [à] l'inénarrable voltige trompant même la rapidité de la vision par la justesse de la culbute » (Hugounet, 1889 : 197). D'où l'impression, de la part du spectateur, de se trouver dans une zone trouble entre rêve et réalité :

C'est tout à fait comme dans un rêve, c'est-à-dire beaucoup mieux que dans la réalité, que l'omnibus se jette par terre avec une exactitude qui exclut toute terreur, car aussitôt nous avons reçu cette notion que toutes les choses impossibles sont devenues possibles. [...] Comme dans un rêve, à force d'intensité et de décision, leurs actes sont mille fois plus réels que la réalité, et surtout n'admettent aucune objection (Banville, [1879] : 175-177).

Cette remarque d'un spectateur poète, Théodore de Banville, comment ne pas la rapprocher d'une autre déclaration, faite un siècle plus tard, par un autre poète, spectateur du *Regard du sourd* : Louis Aragon ? Il relatait son expérience en ces termes :

[...] jamais jamais aucun spectacle n'est arrivé à la cheville de celui-ci, parce qu'il est à la fois la vie éveillée et la vie aux yeux clos, la confusion qui se fait entre le monde de tous les jours et le monde de chaque nuit, la réalité mêlée au rêve, l'ineffable de tout dans le regard du sourd (Aragon, 1971 : 3).

Encore faut-il préciser qu'en dépit des parallèles frappants entre ces diverses impressions de spectateurs, le regard porté sur l'impact des images scéniques s'est retourné, passant de l'admiration à la suspicion.

Le théâtre d'images, *trouble-vision* ?

Au XIX^e siècle, l'image scénique, si elle brouillait les frontières entre rêve et réalité, n'en paraissait pas moins susceptible d'avoir une portée, tant politique qu'esthétique. Pour Zola, les images qu'éveillaient les Hanlon-Lees n'étaient pas seulement ludiques mais allégoriques : elles poussaient très loin « l'analyse de la grimace humaine [et la] satire de l'homme aux prises avec ses passions » (Zola, 1881 : 333-334). À en croire l'écrivain naturaliste, les mimes anglais avaient inventé un « au-delà de Molière qui met[tait] de la peur dans le rire du public » (p. 329). Aux yeux de Mallarmé, les Hanlon-Lees s'étaient montrés les « révéléateurs » d'une modernité fondée sur les « raccourcis », les « éclairs » et la « simplicité vertigineuse » (Mallarmé, [1888] 1969 : 210). D'après lui, les autres arts – roman y compris – n'avaient plus qu'à se plier à cette nouvelle rythmicité du monde.

Or, tandis que les intellectuels du XIX^e siècle investissaient l'image scénique de vertus multiples, ceux du XX^e siècle tendaient, au contraire, à pointer ses vices cachés : esthétisme, internationalisme aux avantages pécuniaires, surenchère spectaculaire... Ce fut plus particulièrement le cas des critiques, auteurs et metteurs en scène qui s'inscrivaient dans la filiation de Brecht. Bernard Dort – citant la phrase enthousiaste de Théophile Gautier : « Le temps des spectacles purement oculaires est arrivé » (Gautier, 1859 : 175) – engageait ainsi les spectateurs de son temps à « ne pas tomber dans le même piège » (Dort, 1988 : 99). Michel Vinaver, lui, expliquait qu'au

théâtre, plus l'image est visuelle et riche, magnifique, surprenante, merveilleuse et émerveillante, plus elle transforme le spectateur en consommateur. Le spectateur reçoit tant qu'il ne peut plus rien émettre. Il est submergé, envoûté, saturé. L'œil n'en peut plus ni le cerveau. [...] Ce n'est pas propice à l'échange qui me paraît être le propre de la fonction théâtrale (Sobel et Vinaver, 1980 : 9).

Et Bernard Sobel de renchéir en ces termes : « Le problème n'est [...] pas de fabriquer des images – le monde en est plein – mais de les mettre en cause ! » (p. 7) Encore récemment, Robert Abirached considérait « la dévaluation de la parole discursive » et « la fascination exercée par l'image et par l'émotion visuelle » comme les manifestations de « l'impuissance du théâtre dans son acception traditionnelle en Occident, à exprimer le monde tel qu'on l'appréhende aujourd'hui » (Abirached, 2005 : 206). Perçu tantôt comme un relais de l'image médiatique, tantôt comme une échappatoire dans le rêve, le théâtre d'images serait-il incapable de réfléchir le monde ?

(Ré)former le regard

Peut-être le théâtre d'images n'expose-t-il pas de *vision du monde*, mais il est sans conteste une entrée dans le *monde de la vision*. Si l'on en croit Chantal Hébert, il « aurait, en effet, la possibilité d'éclairer notre imagerie mentale, et surtout la propriété de remettre en

question les codes du visible à un moment où cherche à s'implanter un ordre visuel en rupture radicale avec l'ordre ancien » (Hébert, 1997 : 25-26). Contrairement à ce que son nom pourrait laisser croire, le théâtre d'images, dans ses manifestations les plus pertinentes, ne fait pas toujours l'apologie du visuel : il le questionne et le transforme autant qu'il l'utilise.

Ces dix dernières années, la vidéo en direct a ainsi fait advenir des procédés inédits de distanciation, en exposant les procédés artificieux de l'image. C'est le cas dans certains spectacles qu'on pourrait identifier, au départ, comme appartenant au théâtre d'objets ou au cirque, mais où priment la dramaturgie visuelle et la profusion des éléments scénographiques. Dans *La Grande Guerre* du groupe néerlandais Hotel Modern (2000), une botte de persil est aspergée d'essence, et brûlée sur scène. En parallèle, son image, cadrée en gros plan, est projetée sur grand écran. Par ce changement de dimension, la botte de persil devient, sous les yeux du spectateur, une forêt en proie aux flammes. Dans *Plan B*, de la Compagnie 111 (conçu par Aurélien Bory et mis en scène par Phil Soltanoff en 2003), des circassiens allongés sur un plan horizontal sont filmés de telle sorte que leur image se trouve projetée à la verticale, sur un écran. Leur jeu évoque moins la prouesse de cirque que les mouvements du cinéma burlesque. Ils se déplacent en rampant, face à la caméra et le dos contre le sol, avançant péniblement en crabe ou glissant sur le plan grâce à de petits plateaux à roulettes. Lorsque le spectateur porte son regard sur leur image à l'écran, il s'aperçoit que les acteurs semblent voler dans les airs, comme dans *Tigre et dragon* de Ang Lee, ou dans *Matrix* des frères Wachowski – mis à part le fait que tous les rouages du trucage, soigneusement cachés au cinéma, apparaissent, ici, mis à nu. En effet, sont toujours placés face à face les actions réelles du modèle (comédien, circassien ou marionnette) et leur image filmée. Le spectateur, qui accompagne la construction de l'illusion visuelle, la perçoit, en quelque sorte, à rebours. Un procédé similaire était employé par Robert Lepage dans *La face cachée de la lune* (2000) : l'acteur bougeant au sol et son reflet dans le miroir, tous deux vis-à-vis, insistaient sur le rêve (irréalisé) du personnage de se retrouver en état d'apesanteur. Dans ces cas précis, le théâtre d'images n'apparaît pas comme le continuateur, mais bien comme le détracteur de toute une tradition de l'image scénique illusoire (comme les trucs des féeries ou des pantomimes du XIX^e siècle), puisqu'il invite le spectateur moins à rêver ou à s'émerveiller, qu'à se livrer à un véritable exercice du regard.

Tandis que ces spectacles proposent une prise de distance avec l'image, d'autres jouent, au contraire, avec les effets d'immersion visuelle et de seuils perceptifs qui trouvent leur source dans le travail d'artistes contemporains comme James Turrell. Il y a une quinzaine d'années, les membres de la Societas Raffaello Sanzio revendiquaient ainsi une certaine forme d'iconoclastie qu'ils définissaient en ces termes :

En effet, même si l'iconoclastie aborde la diminution des images, le mot n'est pas du tout négatif, il est positif. Il ne possède pas de « a » privatif qui nie la

manifestation d'un phénomène : « iconoclastie » ne signifie pas « an-icône », ni « sans-icône », mais « je casse l'icône ». C'est-à-dire qu'il faut faire quelque chose qui reste visible. C'est pourquoi l'iconoclastie est toujours figurative (Castellucci, 2001 : 23).

Si les spectacles du cycle de la *Tragœdia endogonia* ne correspondent plus *stricto sensu* à cette définition, s'ils se sont parfois éloignés de la figuration pour tendre vers l'abstraction – notamment dans *M. # 10 Marseille* –, il n'en reste pas moins qu'ils conservent une forme d'iconoclastie dans leur manière de travailler à « la diminution des images », et d'empêcher que le sens de la vue s'en trouve flatté. En effet, la vision du spectateur s'y trouve fréquemment entravée par des voiles, des écrans, des effets d'obscurité, qui suscitent le désir de pénétrer plus avant dans l'image, qui stimulent la pulsion scopique en même temps qu'ils lui font obstacle – au début de *B. # 03 Berlin* (2003), par exemple. Dans certaines séquences de *A. # 02 Avignon* (2002) ou de *M. # 10 Marseille* (2004), ce procédé atteint son paroxysme quand le spectateur se trouve physiquement affecté par d'aveuglants effets de lumières stroboscopiques – accompagnés de sons dont le volume s'avère à la limite du supportable – qui provoquent de véritables troubles de la perception : palpitations du cœur, souffle coupé, sensations similaires à l'évanouissement... Plongé dans un environnement qui évoque celui de l'installation plastique, bousculé dans ses sens, le spectateur voit, d'une certaine manière, l'image mourir en lui par le jeu de la persistance rétinienne, les taches demeurant dans l'œil qui pourtant se ferme. Mais, dira-t-on, voilà qui donne raison aux craintes de Dort, de Vinaver, de Sobel et d'Abirached, puisque, dans ces cas extrêmes, le spectateur perd prise sur le réel, ne dialogue plus avec lui, se contente d'une passivité sensible et d'émotions fortes, et, par conséquent, n'apprend pas à décoder l'image. Si ce n'est que, justement, le théâtre d'images, quand il arrive à nous déprendre de notre vision coutumière, nous restitue, au sortir de la salle, un regard étranger au monde, qui conduit à le voir sous un autre jour.

Commentant la tâche du critique face au texte littéraire, Jean Starobinski préconisait de ne « refuser ni le vertige de la distance, ni celui de la proximité : il faut désirer ce double excès où le regard est chaque fois près de perdre tout pouvoir » (1961 : 27). Il en va de même du nécessaire apprentissage du regard face au théâtre d'images, tantôt considéré comme trop lointain (vidéo-projections), tantôt perçu comme trop proche (environnements plastiques). On pourrait être tenté de s'y refuser, par hantise de la vision surplombante, ou par résistance à l'immersion sensorielle. Or, si le théâtre d'images persiste à ne pas trouver *la bonne distance*, c'est précisément parce qu'il force le spectateur à procéder lui-même à une mise au point, en ajustant son regard, en musclant sa vue comme on rééduque un membre atrophié.

Notes

1. Julie Bérés, programme de *On n'est pas seul dans sa peau*, présenté au Théâtre Romain Rolland de Villejuif du 3 au 16 février 2007.
2. L'expression est empruntée à Eugenio Barba et à Nicola Savarese, qui énoncent certains principes de la technique corporelle *extra-quotidienne*, tels que l'altération de l'équilibre, le jeu des oppositions au sein du corps, et l'extériorisation ou la rétention de l'énergie. Ces principes sont valables à la fois pour les acteurs, les danseurs et les mimes.
3. Philippe Genty, Dossier de presse de *Lignes de fuite*, représenté au Théâtre National de Chaillot du 4 au 31 octobre 2003.
4. « La Citadelle du silence », documentaire de Jean Grémion, de 45 minutes, produit par la Compagnie des phares et balises & Arte France, RTP (Portugal), diffusé sur Arte pour une soirée thématique « La vie et l'œuvre », le 14 octobre 1993.
5. « *It was not a movement, or a codified style or critical system that I was rendering, but a certain quality of imagination and attitude toward making theatre, most strikingly found in the powerful iconography of Richard Foreman, Robert Wilson, and Lee Breuer.* » (Nous traduisons.)

Bibliographie

- ABIRACHED, Robert (2005). *Le théâtre et le prince*, t. I, *L'embellie, 1981-1992*, Arles, Actes Sud.
- ARAGON, Louis (1971). « Lettre ouverte à André Breton sur *Le regard du sourd*, l'art, la science et la liberté », *Les lettres françaises*, 2 juin, p. 3-15.
- BANVILLE, Théodore de ([1879]). « Préface », dans Richard Lesclide, *Mémoires et pantomimes des frères Hanlon Lees*, avec six gravures à l'eau-forte de Frédéric Régamey, Paris, Imprimerie de la Publicité – Reverchon et Vollet, p. 5-18.
- BARBA, Eugenio, et Nicola SAVARESE (dir.) (1995). « L'énergie qui danse, l'art secret de l'acteur : un dictionnaire d'anthropologie théâtrale », n° spécial de *Bouffonneries*, n° 32-33.
- BENJAMIN, Walter (1989). *Paris, capitale du XIX^e siècle : le livre des passages*, Paris, Cerf.
- BOURDIN, Philippe, et Gérard LOUBINOUX (2004). *La scène bâtarde entre lumières et romantisme*, Clermont-Ferrand, Presses universitaires Blaise Pascal.
- CASTELLUCCI, Claudia (2001). « Le syndrome de Platon dans le théâtre des opérations, 20 juin 1995 », dans Claudia et Romeo Castellucci, *Les pèlerins de la matière : théorie et praxis du théâtre. Écrits de la Societas Raffaello Sanzio*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, p. 22-32.
- CRAIG, Edward Gordon ([1905] 1999). *De l'art du théâtre*, Paris, Éditions Circé.
- DORT, Bernard (1988). « Le piège des images », dans *La représentation émancipée*, Arles, Actes Sud, p. 95-99.

- GAUTIER, Théophile (1859). *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans*, 2^e série (1840-1843), Leipzig, Édition Hetzel/Alphonse Durr.
- HÉBERT, Chantal (1997). « De la *mimesis* à la *mixis* ou Les jeux analogiques du théâtre actuel », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec, Nuit blanche éditeur, p. 25-39.
- HÉBERT, Chantal, et Irène PERELLI-CONTOS (2001). *La face cachée du théâtre de l'image*, Paris, L'Harmattan.
- HUGOUNET, Paul (1889). *Mimes et Pierrots : notes et documents inédits pour servir à l'histoire de la pantomime*, Paris, Librairie Fischbacher.
- LEPAGE, Robert (1998). « Du théâtre d'ombres aux technologies contemporaines », propos recueillis par Ludovic Foucquet, dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *Les écrans sur la scène*, Lausanne, L'Âge d'homme, p. 325-332.
- MALLARMÉ, Stéphane ([1888] 1969). « Lettre à Félicien Champsaur, le 17 juin 1888 », *Correspondance*, t. III, Paris, Éditions Gallimard, p. 210.
- MARRANCA, Bonnie (1996). *The Theatre of Images*, Baltimore, Johns Hopkins University Press.
- MAURIN, Frédéric (2004). « Au péril de la beauté : la chair du visuel et le cristal de la forme chez Robert Wilson », dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *La scène et les images*, Paris, CNRS, p. 49-69.
- PICON-VALLIN, Béatrice (2004). « La mise en scène : vision et images », dans Béatrice Picon-Vallin (dir.), *La scène et les images*, Paris, CNRS, p. 11-31.
- SOBEL, Bernard, et Michel VINAVER (1980). « L'image dans le langage théâtral », débat organisé par les Amis du Théâtre de Gennevilliers, le 8 décembre 1979, retranscrit par Michèle Raoul-Davis, *Théâtre public*, n° 32 (mars-avril), p. 7-17.
- STAROBINSKI, Jean (1961). « Le voile de Poppée », dans *L'œil vivant*, Paris, Éditions Gallimard, p. 9-27.
- WILSON, Robert (1971). « D'Isadora Duncan à Andy Warhol », interview réalisée par Lise Brunel, *Les lettres françaises*, 2 juin, p. 15.
- ZOLA, Émile (1881). « La pantomime », dans *Du naturalisme au théâtre*, Paris, G. Charpentier, p. 327-334.

Luke Arnason
Chercheur indépendant

Comprendre le théâtre du XVII^e siècle grâce à ses « encadrements » : interpréter *George Dandin* de Molière et *Cadmus et Hermione* de Quinault à la lumière de leurs ornements parathéâtraux

Le théâtre classique français est souvent considéré par les spectateurs et étudiants contemporains – surtout en Amérique du Nord – comme inaccessible. Les conventions sociales et théâtrales du XVII^e siècle sont maintenant si lointaines qu'il est souvent difficile de comprendre la langue et les enjeux des pièces de théâtre de cette période. Or on sait qu'il est, en général, plus satisfaisant de lire ou d'assister à la représentation de ces pièces quand on comprend le contexte social, historique et esthétique dans lequel ces pièces ont été rédigées. Acquérir une telle connaissance de la période nécessite cependant de faire de longues études, et d'avoir accès à un corpus important de textes non théâtraux : gazettes, relations, ouvrages théoriques, etc. Seuls les spécialistes et les spectateurs les plus cultivés ont accès à ces ressources et font l'effort de les parcourir. Il existe cependant une autre source de renseignements d'ordre esthétique et même pratique sur le théâtre de cette période. Elle fait partie intégrante de la représentation et est donc accessible à tout specta-

teur attentif, surtout si le metteur en scène sait en faire bon usage. Il s'agit des spectacles parathéâtraux – prologues, épilogues, intermèdes et chœurs – qui *encadrent* plus de 150 pièces de théâtre du XVII^e siècle¹.

Grâce aux travaux de Gérard Genette, nous connaissons maintenant les encadrements textuels sous le nom de « paratextes ». Dans *Seuils*, Genette a montré l'abondance et l'importance des paratextes dans les ouvrages littéraires. Selon lui, « le paratexte n'a pas pour principal enjeu de "faire joli" autour du texte, mais bien de lui assurer un sort conforme au dessein de l'auteur » ([1987] 2002 : 411). Autrement dit, le paratexte permet à l'auteur (de façon plus ou moins ouverte) de se justifier, d'attirer l'attention du lecteur sur les aspects du texte qui semble nécessiter des explications, ou mériter une attention particulière. Son but, en somme, est de guider – voire d'influencer – l'interprétation du lecteur. Le paratexte est donc une sorte de cadre autour du texte, mais un cadre qui est plus qu'ornemental : il est censé diriger l'interprétation de l'œuvre qu'il encadre.

Or le texte n'est que la forme secondaire du théâtre. Au XVII^e siècle, aussitôt qu'une pièce est publiée, elle entre dans le domaine public. Afin de conserver le monopole de leur pièce pour leur troupe, les écrivains dramatiques ne publient habituellement une œuvre qu'un ou deux ans après sa création. Même si ce délai est considérablement raccourci dans la deuxième moitié du siècle, la seule forme écrite de la pièce au moment de sa création consiste en des manuscrits vus seulement par l'auteur et les comédiens. Ainsi, les spectateurs découvrent et apprécient la pièce pour la première fois sous forme de spectacle et non de texte. Les auteurs et les acteurs sont donc obligés de trouver un moyen performatif d'exprimer les « desseins de l'auteur », ou de la troupe. Le moyen le plus couramment employé par ceux-ci est de substituer au paratexte un équivalent parathéâtral. Un encadrement théâtral est donc un spectacle associé ou incorporé à une pièce qui, comme le paratexte, influence l'interprétation de l'œuvre principale.

Ces encadrements théâtraux prennent quatre formes de base : le prologue/épilogue, l'intermède, le chœur, et le grand divertissement d'État. Nous n'étudierons, ici, que les deux premières de ces formes. Les pièces à chœurs du XVII^e siècle ne sont pratiquement jamais représentées de nos jours. De surcroît, la façon dont elles étaient réalisées est le sujet de polémiques et d'hypothèses si variées qu'il faudrait consacrer, à ce seul sujet, des développements substantiels². Un certain nombre de spécialistes maintiennent même que les chœurs du XVII^e siècle n'étaient jamais destinés à être représentés. Nous ne partageons pas cet avis, mais ce problème d'ordre pratique est hors des propos de cet article. Nous laissons également de côté les divertissements, grandes fêtes composées de plusieurs formes d'amusement, dont des promenades, collations, feux d'artifice, courses de bague et – presque toujours – de ballets, de pièces de théâtre ou d'opéras. Ces fêtes, quoique spectaculaires, ne

sont plus représentables. En revanche, plusieurs pièces de théâtre furent conçues, à l'origine, pour servir de spectacle à ces fêtes, notamment *La princesse d'Élide*, *La comtesse d'Escarbagnas* et *George Dandin* de Molière. Nous étudierons la dernière de ces pièces (avec ses intermèdes) plus bas.

Outre la forme d'un encadrement, sa fonction herméneutique peut être classée dans deux catégories. D'une part, il existe des encadrements qu'on pourrait qualifier d'*intérieurs* ; ceux qui aident ou qui poussent le spectateur à réfléchir sur une des idées centrales de la pièce. La majorité des chœurs sont des encadrements intérieurs, mais nous verrons que les intermèdes de *George Dandin* le sont aussi. D'autre part, les encadrements *extérieurs* conditionnent la façon dont le spectateur perçoit la pièce en tant qu'ouvrage artistique. Ils expliquent souvent le contexte social ou politique de la pièce ainsi que l'influence qu'a ce contexte sur son sens (généralement sous forme d'allégorie). C'est également grâce à ce type d'encadrement que les auteurs justifient les aspects stylistiques et génériques de leurs pièces qui, selon eux, nécessitent une explication (lors de l'invention d'un nouveau genre, par exemple). Le prologue opératique est l'exemple le plus frappant et le plus sophistiqué de ce type d'encadrement.

Tous les encadrements ne tombent pas nettement dans une catégorie ou l'autre. Les auteurs expliquent et justifient les particularités stylistiques de leurs pièces (fonction extérieure) pour aider le spectateur à mieux comprendre ces pièces (fonction intérieure). Néanmoins, certains encadrements illustrent de façon particulièrement frappante la fonction dramatique de chaque catégorie. C'est le cas des deux pièces étudiées dans cet article. Passons donc à l'analyse de ces pièces, afin de mieux comprendre l'utilité herméneutique des encadrements.

George Dandin et ses intermèdes

George Dandin est aujourd'hui une pièce bien connue et assez souvent jouée. La pièce est cependant rarement représentée avec ses intermèdes, peut-être parce que ceux-ci, avec leurs récits en musique, symphonies et entrées de ballet, sont difficiles et coûteux à monter. Cette tendance à supprimer les intermèdes doit tenir à plus que cela, toutefois, puisque la majorité des éditeurs suppriment également les intermèdes de leur version du texte. Cette pratique est, certes, justifiable selon un raisonnement historique. Les intermèdes furent composés pour orner la pièce lors de sa création dans le cadre du *Grand Divertissement royal de Versailles* en 1668, mais, lors des représentations ultérieures de la comédie à Paris, la pièce fut presque certainement représentée sans ces ornements. Ceci n'est pourtant pas la raison avancée par les éditeurs. Dans son édition pour la maison Livre de Poche, Jacques

Morel suggère que son choix de supprimer les intermèdes tient au fait que c'est sous cette forme-là que ses lecteurs connaissent déjà la pièce. La justesse de cette décision serait confirmée par la nette séparation structurelle des actes et des intermèdes, car « le dialogue récité [dans la pièce] [...] est même autonome [, par rapport aux intermèdes,] à un point tel que ses lecteurs ou ses spectateurs d'aujourd'hui peuvent s'étonner que Molière y ait introduit des intermèdes pastoraux » (1999 : 9). Il découle de l'argument de Morel que les spectateurs n'ont rien raté pour avoir ignoré l'existence de ces intermèdes et donc que leur présence, à la représentation ou dans le texte, ne contribue en rien au *sens* de la pièce. Nous proposons de réévaluer cette supposition en analysant de près le rapport et l'éventuelle complémentarité entre action et intermèdes.

Dans la version de 1668, l'ouverture de la pièce

est faite par quatre illustres bergers déguisés en valets de fêtes ; lesquels accompagnés de quatre autres bergers qui jouent de la flûte, font une danse qui interrompt les rêveries du paysan marié [George Dandin], et l'oblige à se retirer après quelque contrainte (Anonyme, [1668] 1971 : 453).

Cette scène entre les bergers et Dandin semble avoir été improvisée, puisque le dialogue n'est pas donné par le livret. Après que Dandin se retire, « Climène et Cloris, deux bergères amies, s'avisent au son de ces flûtes de chanter [une] / CHANSONNETTE » (p. 453) à deux couplets. À la fin de la chansonnette, « Tircis et Philène, amants de ces deux bergères, les abordent pour leur parler de leur passion, et font avec elles une / SCÈNE EN MUSIQUE » (p. 453). Dans cette scène, les deux bergers déclarent chacun leur amour à l'une des deux bergères, mais sont tous deux repoussés et « s'en vont désespérés, suivant la coutume des anciens amants qui se désespéraient de peu de chose » (p. 456).

C'est alors que commence le premier acte de la pièce. Dandin, riche paysan, se plaint d'avoir épousé une femme noble. Le mariage est sans amour et Dandin est méprisé autant par sa femme que par sa belle-famille. Il rencontre par hasard un valet inconnu qui sort de sa maison. Le valet est gêné d'avoir été vu, mais, comme il ignore l'identité de son interlocuteur, il avoue à Dandin qu'il sert les projets amoureux de son maître, qui courtise la maîtresse de la maison. Dandin s'en plaint à ses beaux-parents, mais Angélique et Clitandre (respectivement la femme et le rival de Dandin) nient les accusations. Dandin est donc obligé par son beau-père de demander pardon à son rival. Laissé seul, il se résout à trouver des preuves pour appuyer son accusation.

À ce moment, « il est interrompu par une bergère qui lui vient faire le récit du désespoir des deux bergers ; il la quitte en colère, et fait place à Cloris, qui sur la mort de son amant vient faire une / PLAINTÉ EN MUSIQUE » (p. 456).

Au deuxième acte, Clitandre réussit à pénétrer dans la maison de Dandin pour parler à Angélique. Dandin, au courant de leurs activités, fait venir les parents de sa femme comme témoins. Mais, à leur arrivée, Angélique fait semblant de repousser violemment Clitandre, ce qui, aux yeux de ses parents, est preuve de sa vertu. Dandin se trouve donc encore une fois humilié.

C'est alors que

la même bergère [Cloris] ne manque pas de venir encore l'interrompre dans sa douleur. Elle lui raconte comme Tircis et Philène ne sont point morts, et lui montre six bateliers qui les ont sauvés ; il ne veut point s'arrêter à les voir, et les bateliers ravis de la récompense qu'ils ont reçue, dansent avec leurs crocs et se jouent ensemble (p. 457).

Au troisième acte, Dandin réussit enfin à piéger sa femme. Il s'enferme dans la maison pendant qu'Angélique est sortie avec Clitandre et ne la laisse plus rentrer. Elle avoue son tort et demande pardon, mais, quand Dandin refuse de la laisser rentrer parce qu'il veut absolument que ses parents soient témoins de la faute de leur fille, elle fait semblant de se suicider. Quand le mari sort pour vérifier si sa femme est vraiment morte, elle entre dans la maison et ferme la porte derrière elle. Ainsi, à l'arrivée des parents, Angélique prétend qu'elle a mis dehors son mari parce qu'il était ivre. Dandin abandonne alors tout espoir de prouver sa cause et se résout à se suicider pour de vrai.

Telle est la fin de la pièce connue des spectateurs d'aujourd'hui, mais le dernier intermède nous apprend que Dandin est sauvé par un ami, qui

lui conseille de noyer dans le vin toutes ses inquiétudes, et part avec lui pour joindre sa troupe, voyant venir toute la foule des bergers amoureux, qui à la manière des anciens bergers, commencent à célébrer par des chants et des danses le pouvoir de l'Amour (p. 457).

Une autre troupe de bergers, les suivants de Bacchus, vient interrompre ces fêtes. Suit un débat où les mérites des deux divinités sont comparés. Ce débat s'intensifie, jusqu'à ce qu'un berger propose un compromis :

C'est trop, c'est trop, bergers, hé pourquoi ces débats
Souffrons qu'en un parti la raison nous assemble,
L'Amour a des douceurs, Bacchus a des appas,
Ce sont deux déités qui sont fort bien ensemble,
Ne les séparons pas (p. 461).

Les deux chœurs sont ainsi réconciliés et, pour clore le spectacle, chantent ensemble :

Mêlons donc leurs douceurs aimables,
Mêlons nos voix dans ces lieux agréables,
Et faisons répéter aux Échos d'alentour
Qu'il n'est rien de plus doux que Bacchus et l'Amour (p. 461).

Il est vrai qu'il n'y a pas de lien logique ou causal entre l'action des intermèdes et l'action de la comédie, et que ces deux formes de spectacle ne semblent pas entretenir de rapport ensemble. Le style et même le genre de ces deux formes de spectacle sont aussi complètement divergents. Mettons de côté ces contrastes stylistiques et abordons la question d'une autre façon. Quel est le problème central de *George Dandin* ? Tous les personnages sont malheureux, car obstinés. Dandin épouse celle qui deviendra sa femme pour son titre, mais ne la connaît pas et ne l'aime pas particulièrement en tant que femme. Il veut néanmoins qu'elle l'aime ou, du moins, qu'elle n'ait aucun autre amant. Angélique, pour sa part, est sans doute sincère quand elle dit que ses aventures avec Clitandre sont des « emportements de jeune personne qui n'a encore rien vu, et ne fait que d'entrer au monde » (Molière, [1668] 1971b : 498). Il est naturel d'avoir de la sympathie pour elle, car ses parents l'ont visiblement mariée à Dandin pour leur propre profit, sans prendre ses sentiments en considération. Mais, à leur exemple, elle se sent autorisée à mépriser son mari quoi qu'il fasse. Son repentir vient trop tard pour être sincère, et Dandin a raison de ne pas la croire quand elle dit qu'un peu d'indulgence de sa part « touchera tout à fait [son] cœur, et y fera naître pour [lui] ce que tout le pouvoir de [ses] parents et les liens du mariage n'avaient pu y jeter » (p. 498). Ce mariage est sans amour et il n'y a pas de solution possible ; les Dandin-Sotenville ne seront jamais une famille heureuse et soudée. C'est pourquoi la pièce n'a pas de dénouement, car aucune résolution n'est possible faute de sincérité, d'amour et de compromis.

L'utilité dramatique des intermèdes devient évidente à la lumière de ce manque de résolution de l'intrigue. Ils constituent un spectacle parallèle, contrastant et complémentaire à l'intrigue. De surcroît, l'intrigue pastorale, à la différence de l'intrigue comique, est complète et se conclut heureusement ; à la fin, les bergers gagnent le cœur de leurs bergères, et tout se termine sur des réjouissances générales. Ainsi, si les intermèdes ne contribuent pas directement à l'intrigue principale, ils permettent à celle-ci de ne pas se résoudre, soutenant ainsi le réalisme de la comédie, tout en conférant une impression de finalité et d'harmonie à la fin du spectacle.

Mais, s'ils empêchent le spectacle global d'être trop amer, ils contribuent en même temps à humilier Dandin davantage. Car les scènes pastorales représentent une sorte de monde parallèle à celui de la comédie – un monde où l'on souffre des mêmes problèmes, mais où il est possible de les surmonter. Comme Dandin, Tircis et Philène sont méprisés par leurs maîtresses. Mais, plutôt que de faire violence aux prétendus objets de leur amour afin de se faire aimer (comme le fait Dandin), ils renoncent à leur propre bonheur et à leur propre vie. Les bergères sont touchées et véritablement affligées par la générosité de ces actions. C'est ainsi que les bergers réussissent à se faire aimer, comme le prouve la plainte de Cloris. Cette intrigue galante sert donc d'illustration de l'erreur de Dandin et de la futilité de ses machinations.

L'intermède final avec sa dispute entre les suivants de l'Amour et de Bacchus y joue un rôle aussi. Nous venons de voir que l'impossibilité de résoudre les problèmes de la comédie est la conséquence du refus de la part de tous les personnages à accepter le compromis. Cette intrigue sans dénouement est suivie directement par la dispute entre les deux troupes de bergers ; dispute qui, grâce au compromis proposé par un des bergers, est résolue. Il semble même que les deux troupes de bergers représentent les deux personnages principaux de la comédie, Dandin et Angélique, et que leur réconciliation serve d'illustration d'une situation idéalisée où l'entente est possible. Car Dandin est souvent traité d'ivrogne par les autres – et particulièrement par sa femme –, ce qui l'apparente au camp de Bacchus. Angélique, quant à elle, n'aime rien de plus qu'être courtisée, et ce penchant pour la galanterie la range certainement dans le camp de l'Amour. Cette dispute entre bergers semble donc représenter une situation parallèle à celle d'Angélique et de Dandin, mais dans le registre pastoral. Cette dispute peut être résolue, non seulement parce que les bergers acceptent le compromis, mais aussi parce que les enjeux sont beaucoup moins sérieux que ceux de la dispute entre Dandin et Angélique. Il est plus facile d'accepter le compromis quand les termes du débat sont si frivoles. Il est beaucoup moins facile de l'accepter quand on a subi les humiliations d'être trompé par sa femme, ou d'être mariée à un vieux paysan contre sa volonté. Ainsi, le divertissement des suivants de l'Amour et de Bacchus souligne le fait que l'incapacité de Dandin à résoudre son problème tient à son refus du compromis. Mais, en même temps, il montre que le compromis n'est pas si facile – voire impossible – dans le cadre triste et malhonnête où vivent Dandin et sa famille.

Néanmoins, si Dandin s'est emprisonné dans un monde plein de soucis, de méchancetés et d'hypocrisie, c'est de sa propre faute. Il le reconnaît lui-même dès le début de la pièce et le réitère au début de chaque acte. Il commence la pièce avec les propos suivants :

Ah ! qu'une femme demoiselle est une étrange affaire, et que mon mariage est une leçon bien parlante à tous les paysans qui veulent s'élever au-dessus de leur condition, et s'allier, comme j'ai fait, à la maison d'un gentilhomme ! [...]
George Dandin, George Dandin, vous avez fait une sottise la plus grande du monde (p. 465-466).

Et, à la fin du même acte, après être contraint de demander pardon à son rival de l'avoir soupçonné, il déclare ceci :

Vous l'avez voulu, vous l'avez voulu, George Dandin, vous l'avez voulu, cela vous sied fort bien, et vous voilà ajusté comme il faut ; vous avez justement ce que vous méritez (p. 478).

Il est pourtant invité à plusieurs reprises à participer et à s'intégrer à ce monde pastoral – plus sincère et plus heureux – qui l'entoure. Mais, comme il est insensible autant au bonheur qu'au malheur des autres, il refuse à chaque fois. Ainsi, dès le premier intermède, il fuit les quatre bergers qui font l'ouverture. Quand Cloris, après le premier acte, vient se

plaindre de la mort de son amant, Dandin la « quitte en colère » (Anonyme, [1668] 1971 : 456). Enfin, quand on apprend, à l'issue du deuxième acte, que Tircis et Philène ne sont pas morts et que les bateliers qui les ont sauvés se réjouissent, Dandin « ne veut point s'arrêter à les voir » (p. 457). En somme, les intermèdes servent à illustrer que l'incapacité de Dandin à résoudre sa situation et à devenir plus heureux tient à sa propre méchanceté. Il se cantonne volontairement à son petit monde comique où il est pourtant le personnage le plus ridicule. Il le semble d'autant plus qu'il est suffisamment bête pour manquer, à plusieurs reprises, l'occasion de s'échapper de ce monde.

La discordance générique entre l'action et les intermèdes sert même à amplifier la dérision dont Dandin fait l'objet dès lors que son incapacité à surmonter son sort fâcheux devient évidente. Les images du bonheur et de la sincérité que Dandin voit dans les intermèdes pastoraux sont comme des images de bonheur qu'on fait voir à un prisonnier à travers une fenêtre close. Les intermèdes sont donc charmants pour les spectateurs, mais servent à tourmenter Dandin en lui proposant une image d'une situation plus heureuse que la sienne, mais inaccessible. La différence de genre entre l'action et les intermèdes renforce ce sentiment d'inaccessibilité.

Cette dérision de Dandin sert également le message politique de l'œuvre qui, à en croire le livret, ressortait comme la principale idée de la pièce : « Le sujet est un paysan qui s'est marié à la fille d'un gentilhomme, et qui dans tout le cours de la comédie se trouve puni de son ambition » (p. 452). Car les bergers, eux aussi, sont des paysans ; très idéalisés, certes, mais des paysans tout de même. En rejetant sa condition, Dandin a rejeté les plaisirs du genre pastoral pour se transformer. Il est ainsi passé de berger bachique à paysan ambitieux et ridicule.

En somme, les intermèdes de *George Dandin* servent à aider le spectateur à comprendre la signification qui se dégage de l'absence de dénouement de la pièce. Ils aident ainsi à mieux comprendre la dramaturgie particulière de la pièce, et à souligner son sens moral. Ainsi, si Jacques Morel n'a pas tort de remarquer que les spectateurs d'aujourd'hui peuvent s'étonner que Molière y ait introduit des intermèdes pastoraux, nous venons de voir que ces intermèdes ne sont pas aussi autonomes par rapport au dialogue récité qu'il ne le prétend. Certes, il est possible de représenter *George Dandin* sans ses intermèdes. Toutefois, en les supprimant, on enlève bien plus que du spectacle gratuit ; on supprime un outil dramatique qui souligne à la fois le sens de la pièce tout comme le rapport entre sa structure et ses idées.

Il est intéressant de noter que le théâtre construit sur mesure pour la création de *George Dandin* dans le cadre du *Grand Divertissement royal de Versailles* de 1668 était conçu

pour préparer le spectateur à ce jeu de contrastes entre les intermèdes pastoraux enjoués et la comédie grinçante. Ce grand divertissement fut composé de six différents amusements – promenade, collation, comédie, souper, bal et feux d'artifice – dont la pièce de Molière n'en constitua qu'un. Cette pièce s'accorde, d'ailleurs, assez mal à l'atmosphère générale de la fête. Le divertissement célèbre la reprise de la Franche-Comté, c'est-à-dire une grande victoire militaire et politique. Selon la relation de Félibien, il sert également à « réparer en quelque sorte ce que la Cour avait perdu dans le carnaval pendant l'absence du roi » (1668 : 3). Mais quel rapport peut-il y avoir entre ces grands desseins politiques et le sujet de la pièce elle-même ? Aucun ne saute aux yeux.

Dans le livret distribué aux spectateurs, l'auteur anonyme semble justifier ce manque de rapport en disant que le temps manquait pour créer un spectacle plus cohérent :

Je dirai seulement qu'il serait à souhaiter pour lui [Molière] que chacun eût les yeux qu'il faut pour tous les impromptus de comédie, et que l'honneur *d'obéir promptement au Roi* pût faire dans les esprits des auditeurs une partie du mérite de ces sortes d'ouvrages³ (Anonyme, [1668] 1971 : 452).

Mais c'est précisément en raison de ce manque de rapport (visible) entre le thème de la fête et de la pièce que Molière semble avoir tant joué sur les discordances entre comédie et intermèdes. Selon Georges Couton, Molière *emboîte* sa pièce dans le divertissement afin d'éloigner l'action théâtrale du cadre dans lequel elle est représentée :

On voit ces curieux emboîtements : le jardin de théâtre dans des jardins vrais, ou presque vrais seulement, tant l'art avait contraint la nature ; les évolutions des personnages irréels d'une pastorale, en quoi est sertie une comédie de mœurs bourgeoises assez amère, comme un grain de réalité au centre d'un rêve d'architectures, de végétations, voire de confiserie. Dandin et les Sotenville devaient apparaître comme des marionnettes dans un renforcement, rendues plus burlesques encore par le cadre (Molière, [1668] 1971b : 446-447).

Couton fait allusion, dans cette remarque, aux décors et au théâtre construits sur mesure par Carlo Vigarani. En étudiant de près le rapport entre le cadre conçu par Vigarani et la pièce encadrée, on se rend compte que ce système d'encadrement physique met effectivement à distance le contenu de la pièce, éloignant ces petits nobles de campagne de ces grands seigneurs qui sont les spectateurs⁴. Ce système d'emboîtements et de contrastes oriente également l'interprétation de la pièce en préparant le spectateur à la dramaturgie singulière de celle-ci et de son alternance inattendue entre intermèdes pastoraux et scènes comiques. Mais il n'est possible de pleinement se rendre compte de l'importance des décors qu'en les étudiant en détail. Il est donc curieux de constater que Couton n'a pas inclus la description du théâtre dans son édition, d'autant plus qu'il y fait allusion dans son analyse de la pièce.

Les décors de Vigarani sont très minutieusement décrits dans la *Relation* de Félibien. Ce dernier explique que ce théâtre, de proportions absolument monumentales, était érigé dans le jardin de Versailles. En voici sa description de l'intérieur :

L'exhaussement de ce Salon estoit de trente pieds jusques à la corniche, d'où les costez du plat-fond s'élevoient encore de huit pieds jusques au dernier enfoncement. Il estoit couvert de feuillée par dehors, & par dedans paré de riches tapisseries que le sieur du Mets Intendant des meubles de la Couronne avoit pris soin de disposer de la maniere la plus belle & la plus convenable pour la decoration de ce lieu. Du haut du plat-fond pendoient trente-deux chandeliers de crystal portant chacun dix bougies de cire blanche. Autour de la Sale estoient plusieurs sieges disposez en amphitheatre remplis de plus de douze cent personnes ; & dans le parterre il y avoit encore sur des bancs une plus grande quantité de monde. Cette Sale estoit percée par deux grandes arcades dont l'une estoit vis-à-vis du Theatre & l'autre du costé qui va vers la grande allée. L'ouverture du Theatre estoit de trente-six pieds, & de chaque costé il y avoit deux grandes colonnes torses de bronze & de lapis environnées de branches & de feuilles de vigne d'or : Elles estoient posées sur des pieds d'estaux de marbre, & portoient une grande corniche aussi de marbre dans le milieu de laquelle on voyoit les armes du Roy sur un cartouche doré accompagné de trophées ; l'architecture estoit d'ordre Ionique. Entre chaque colonne il y avoit une figure : Celle qui estoit à droit representoit la Paix, & celle qui estoit à gauche figuroit la Victoire, pour monstrier que sa Majesté est toujours en estat de faire que ses peuples jouissent d'une paix heureuse & pleine d'abondance, en établissant le repos dans l'Europe, Où [*sic*] d'une victoire glorieuse & remplie de joye, quand Elle est obligée de prendre les armes pour soutenir ses droits.

Lors que leurs Majestez furent arrivées dans ce lieu dont la grandeur & la magnificence surprit toute la Cour ; & quand Elles eurent pris leurs places sur le haut Dais qui estoit au milieu du parterre, on leva la toile qui cachoit la decoration du Theatre : & alors les yeux se trouvant tout-à-fait trompez, l'on crut voir effectivement un jardin d'une beauté extraordinaire.

A l'entrée de ce jardin l'on découvroit deux palissades si ingenieusement moulées qu'elles formoient un ordre d'architecture, dont la corniche estoit soutenuë par quatre termes qui representoient des Satyres. La partie d'en-bas de ces termes, & ce qu'on appelle guaine estoit de jaspe & le reste de bronze doré. Ces Satyres portoient sur leurs testes des corbeilles pleines de fleurs : Et sur les pieds d'estaux de marbre qui soutenoient ces mesmes termes, il y avoit de grands vases dorez aussi remplis de fleurs.

Un peu plus loin paroisoient deux terrasses revestues de marbre blanc qui environnoient un long canal. Aux bords de ces terrasses il y avoit des masques dorez qui vomissoient de l'eau dans le canal, & au dessus de ces masques on voyoit des vases de bronze doré d'où sortoient aussi autant de veritables jets d'eau.

On montoit sur ces terrasses par trois degrez, & sur la mesme ligne où estoient rangez les termes il y avoit d'un costé & d'autre une allée de grands arbres entre lesquels paroisoient des cabinets d'une architecture rustique : Chaque cabinet

couvroit un grand bassin de marbre soutenu sur un pied d'estail de mesme matiere & de ces bassins sortoient autant de jets d'eau.

Le bout du canal le plus proche estoit bordé de douze jets d'eau qui formoient autant de chandeliers, & à l'autre extremité on voyoit un superbe édifice en forme de dôme. Il estoit percé de trois grands portiques au travers desquels on decouvroit une grande étenduë de pais (Félibien, 1668 : 12-15).

Pour refléter la dichotomie entre le monde bas de Dandin et le monde idéalisé de la pastorale, Vigarani met en relief le naturel et l'artificiel dans tous les aspects de son décor. Le théâtre lui-même est, selon Félibien, « couvert de feuillée par dehors, & par dedans paré de riches tapisseries ». Autrement dit, l'extérieur du théâtre est en feuillage vivant, alors que l'intérieur est décoré par un des plus fins produits de la société humaine. De même, les colonnes et les statues qui forment le proscenium sont inspirées par l'architecture de la société antique. Mais les colonnes sont entourées de « branches & de feuilles de vigne d'or » et encadrent le décor qui représente un jardin. Dans ce sens, les décors de Vigarani préparent la principale dichotomie structurelle et générique entre le monde de la comédie et celui des intermèdes. Le monde de la petite société, plein d'hypocrisie, de problèmes et de soucis, serait représenté par l'architectural, l'artificiel. Le monde pastoral, quant à lui, où l'homme est éloigné des contraintes de la société et peut pleinement profiter de la liberté de la nature serait représenté par tout ce qui est végétal dans le décor.

Mais cette dichotomie entre l'artificiel et le naturel est nuancée. Si les décors de la scène représentent un jardin, ce jardin est d'une magnificence que la nature ne saurait produire. De plus, les spectateurs, pour entrer dans le théâtre, viennent de quitter un vrai jardin. Ils doivent donc être pleinement conscients de l'artificialité du jardin sur scène (c'est à cet aspect du décor que fait allusion Couton). De même, les feuilles de vigne en or qui grimpent aux colonnes, malgré leur forme végétale, ne sont en substance nullement plus naturelles que les colonnes qu'elles entourent. Enfin, si l'on peut croire la gravure de Lepautre, même les tapisseries qui recouvrent les murs du théâtre représentent des scènes pastorales et sont composées principalement d'arbres et de feuillage et, vraisemblablement, teintes principalement en vert.

Quelle est la signification de cette nuance ? D'une part, il semblerait qu'il s'agisse d'une métaphore de l'art mimétique. L'art cherche à imiter la nature, mais, quoiqu'il puisse parfois la dépasser en splendeur, il ne peut jamais la dépasser en vérité. C'est du moins ce que suggérerait le contraste de l'artificiel et du faux-naturel. Cette juxtaposition de différents niveaux de l'artificiel met à distance le monde de la comédie par rapport au monde des spectateurs (au détriment de la comédie). Si le décor invite le spectateur à comparer le réel et l'artificiel, on ne peut que conclure, après réflexion, que la seule chose qui n'est pas artificielle est l'extérieur du théâtre. Ainsi, tout dans le théâtre est faux. Le spectateur est cependant invité à examiner les couches successives de l'artificiel. Le théâtre

encadre un proscenium qui à son tour juxtapose le naturel et l'artificiel. Ce proscenium encadre un décor de scène qui représente l'*image* d'un jardin. Dans ce décor est représentée une pastorale, idéalisée, chantée, dansée ; une pastorale où l'on agit de façon tout à fait stylisée. C'est enfin cette pastorale en musique qui encadre *George Dandin*. Ce que la pièce peut avoir de grinçant est donc à la fois dilué par les quatre niveaux d'artificiel qui l'entourent et directement contrebalancé par la pastorale en musique. L'encadrement physique participe ainsi à établir un registre acceptable à l'atmosphère insouciant d'un divertissement royal.

Ces contrastes et ces emboîtements ont donc une fonction double : une fonction d'encadrement *extérieure* et une fonction d'encadrement *intérieure*. La fonction extérieure est sa fonction politique, qui consiste, ici, à éloigner l'action des spectateurs et à brouiller tout rapport possible entre le monde représenté et la réalité dans laquelle vit l'auditoire. La fonction intérieure est de préparer le spectateur à l'interprétation de la pièce, avec sa dramaturgie singulière et son jeu des contrastes apparemment irréconciliables. Ce qui importe à notre étude est de voir que les intermèdes de *George Dandin*, malgré leur rapport discordant vis-à-vis de l'intrigue, n'ont rien d'arbitraire, mais ont été conçus, au contraire, avec une fonction dramatique très précise en vue. Les décors de Vigarani le prouvent, car ils sont conçus pour être complémentaires à cette dramaturgie de l'emboîtement qui ne ressort que lorsque les intermèdes sont représentés. Les intermèdes enrichissent considérablement la comédie de Molière, non seulement en la rendant plus spectaculaire, mais aussi en augmentant sa puissance et sa complexité herméneutiques. Même si les metteurs en scène jugent qu'il est plus pratique de monter la pièce sans ses intermèdes, il serait bon que les éditeurs préservent le texte intégral comprenant les intermèdes, afin que les lecteurs puissent y avoir accès et en profitent pleinement.

L'allégorie générique dans le prologue de *Cadmus et Hermione*

Le style du prologue dramatique a considérablement changé au cours du XVII^e siècle. Les harangues burlesques, rendues célèbres par Bruscambille et courantes au début du siècle, ont peu de rapport stylistique avec les grands prologues allégoriques qui sont devenus, dès les années 1650, partie obligée de toute pièce à machines et de toute tragédie en musique. La présence systématique de prologues allégoriques dans les pièces à grand spectacle n'est pas un hasard. Une des fonctions principales du prologue est d'expliquer et de défendre les particularités stylistiques de la pièce. Cette défense se fait verbalement dans les prologues comiques, à l'imitation des prologues de Térence. Dans les prologues de pièces à machines et d'opéras, par contre, elle se fait sous forme d'allégorie.

Dans les prologues allégoriques, le discours d'ordre stylistique se prononce conventionnellement par l'entremise de muses ou d'autres divinités qui président à une forme artistique particulière (Apollon ou Momus par exemple). Il semblerait que cette convention soit l'adaptation d'une pratique italienne⁵. Au début du XVII^e siècle, les prologues italiens adoptent souvent la forme d'une dispute entre plusieurs divinités qui représentent des valeurs morales (la Vertu, la Fortune ou l'Amour, par exemple). Au cours du prologue, on détermine généralement laquelle de ces divinités est gagnante et la pièce principale illustre sa puissance sur ses rivales. C'est ainsi que le prologue explique, par le biais de l'allégorie, le sens moral du spectacle.

Plutôt que d'expliquer le sens moral de la pièce, il est possible également d'expliquer ou de défendre son style, toujours par le biais de l'allégorie. Il suffit de remplacer les divinités morales par des muses. Claude Boyer est le premier poète français à employer cette technique dans sa tragédie à machines, *Les amours de Jupiter et de Sémélé* (1666)⁶. Dans le prologue de cette pièce, Melpomène, muse de la tragédie, prétend être la plus puissante des muses. Sa sœur Thalie, muse de la comédie, lui dispute ce titre. Incapables de résoudre leur querelle, Melpomène et Thalie font appel à leur sœur Euterpe, présentée ici comme la Muse de la pastorale, qu'elles présument impartiale. À leur grand étonnement, Euterpe prétend être supérieure à l'une et à l'autre. Jusqu'ici, le prologue n'est rien de plus qu'un rappel des principales qualités et attraits des différents genres dramatiques. Apollon descend enfin réconcilier les trois sœurs. La symphonie qui se joue lors de sa descente annonce avant même son arrivée l'esprit de coopération qu'il proposera. Alors que l'arrivée de Melpomène avait été annoncée par une symphonie de trompettes et de clairons, celle de Thalie par un tambour basque et des violons et celle d'Euterpe par des musettes et des hautbois, une didascalie nous apprend que « [d]urant qu'Apollon descend on entend un concert de tous les instrumens des trois Deesses »⁷ (p. 20). Par une rhétorique jusqu'alors entièrement musicale, le concert d'Apollon montre que la combinaison des différents genres théâtraux est non seulement harmonieuse, mais plus éclatante que leurs formes individuelles et répond à la majesté du grand dieu qui la promeut. C'est pourquoi, après que chaque muse chante un récit en louange du genre qu'elle représente, Apollon est indécis et déclare que :

Le prix est incertain pour des beautez pareilles,
Et cette égalité suspend mon jugement.
Aussi ne voulant pas qu'une ait tout l'avantage,
Par un art qui vous mesle & ne vous détruit pas,
Le theatre aujourd'huy va produire un ouvrage,
Qui doit unir vos appas,
Et sans juger sur qui doit tomber la victoire,
Par un meslange heureux confonde votre gloire.
Vivez sans jalousie & n'ayez d'autre soin

Que de plaire à Louïs & d'avoir son suffrage ;
 Travaillez à l'envy pour ce grand avantage ;
 Qu'il soit de vos travaux le juge & le témoin.
 Sur ses soins genereux tout vostre espoir se fonde ;
 Par luy vos différents cesseront desormais,
 Et pour comble de ses bien-faits,
 Son equitable arrest vous va donner la paix,
 Qu'il a donnée à tout le monde (p. 23).

La volonté et l'autorité du roi justifient le genre nouveau dont relève la pièce de Boyer. L'auteur confond l'autorité temporelle et l'autorité critique du roi. C'est une variation intéressante sur le thème récurrent selon lequel le roi est la source de la paix et de la prospérité dans laquelle l'art est né, et donc source de l'art. Plus encore, plaire à Louis XIV est l'ultime but du spectacle, ce qui fait du roi le suprême arbitre des disputes stylistiques. Dans ce prologue, la volonté du roi, outre qu'elle donne naissance à l'œuvre, sait également résoudre des conflits stylistiques. Autrement dit, le roi est présenté comme protecteur non seulement de l'institution théâtrale, mais aussi du genre de la tragédie à machines.

Contrairement à ses sœurs, Melpomène ne se contente pas de l'arrêt d'Apollon et reste sur scène après leur départ. Seule, elle récite les vers suivants :

Vous spectacles pompeux venez parler pour moy.
 Venez justifier l'honneur de mon employ.
 Venez me seconder, vous sçavantes fureurs,
 Vous, qui communiquez ces divines chaleurs,
 Ces glorieux transports, dont le pouvoir suprême,
 Peut élever l'esprit au delà de luy-même (p. 24).

Cette dernière scène semble justifier le titre de la pièce. En effet, si Boyer confond les genres dans les pièces à machines et cherche à légitimer cette pratique dans son prologue, il choisit néanmoins de qualifier sa pièce de tragédie. La condition des personnages (rois, reines, princesses et dieux) et la gravité du sujet légitiment ce choix. Cependant, il est important de ne pas voir dans les derniers vers une contradiction par rapport à l'arrêt d'Apollon. Les paroles de Melpomène ne sont pas subversives et ne cherchent pas à renverser l'autorité royale. Elles cherchent plutôt à donner plus de splendeur aux « spectacles pompeux » de la pièce à machines en insistant sur le fait que leur but n'est pas d'éblouir vainement, mais de servir la gravité tragique.

Boyer, en adaptant le prologue allégorique italien à la culture artistique de la cour de Louis XIV, plaide essentiellement en faveur du genre relativement nouveau qu'est la pièce à machines. Pour la première fois, l'autorité et la puissance royales sont présentées non seulement comme source de l'œuvre mais également comme justification d'un genre ; l'autorité de Louis XIV s'étend au domaine de la critique et sert à trancher des débats stylistiques et génériques. C'est pourquoi Boyer doit élever le genre qu'il défend à la hau-

teur de son protecteur et doit chercher à donner à la pièce à machines la gravité de la tragédie. En ce sens, ce prologue-traité prépare le terrain pour l'opéra, ou – selon la terminologie de l'époque – la *tragédie en musique*.

On ne doit donc pas s'étonner que *Cadmus et Hermione*, la première tragédie en musique française, soit accompagnée d'un prologue qui souligne les principaux traits stylistiques du nouveau genre de la tragédie lyrique, tout en signalant ses différences par rapport à la pastorale en musique, son prédécesseur. Le sujet de ce prologue est

la mort du monstrueux Serpent Python, que le Soleil fit naître par sa chaleur du limon bourbeux qui était resté sur la Terre après le déluge, et qui devint un monstre si terrible, qu'Apollon lui-même fut obligé de le détruire (Quinault, 1999 : 7).

On voit aisément le sens politico-allégorique de ce prologue qui, selon Quinault,

est si clair, qu'il est inutile de l'expliquer. Il suffit de dire que le Roi s'est mis au-dessus des louanges ordinaires, et que, pour former quelque idée de la grandeur et de l'éclat de sa gloire, il a fallu s'élever jusqu'à la Divinité même de la lumière, qui est le corps de sa devise (p. 7).

Le rapport symbolique entre le foudroiement de Python au prologue et le combat entre Cadmus et le dragon dans l'opéra est également évident. Ce rapport renforce le lien entre le roi, le Soleil et Cadmus, ainsi que les connotations politiques qui en découlent. Mais ce spectacle pompeux ne fait qu'une partie du prologue et de son sens. Cet épisode épique est entouré par des fêtes rustiques qui sont interrompues par l'arrivée de l'Envie et du Python, et qui recommencent après la destruction du monstre. En d'autres mots, on pourrait dire que le prologue de *Cadmus et Hermione* représente l'interruption de la vie pastorale par un désastre aux proportions épiques, propres à celles du genre tragique⁸.

Vu sous cet angle, le prologue se donne à voir non seulement comme une allégorie des victoires du roi, mais aussi comme une allégorie de l'avènement de la tragédie lyrique... et de la disparition de la pastorale en musique⁹. Il ne faut pas oublier que tous les opéras français avaient été, jusqu'alors, des pastorales. Le spectateur, en voyant le cadre rustique du prologue de *Cadmus et Hermione*, n'avait donc aucune raison d'imaginer que les réjouissances des bergers pourraient céder à des combats entre dieux et monstres. Bien que l'intervention des dieux soit courante dans les prologues, on s'attendrait plus, dans *Cadmus et Hermione*, à l'intervention de divinités bocagères (Nymphes, Dryades, Sylvains, Flore, Palemon...) qu'à celle de monstres maléfiques. L'arrivée de l'Envie et de Python était donc totalement inattendue et contribuait à donner à l'action des proportions beaucoup plus larges que celles qui étaient conventionnellement associées au genre pastoral. En somme,

ce combat transmuait, de cette façon, le registre pastoral en registre tragique (dans la mesure où les intrigues héroïques et mythologiques sont alors conventionnellement associées à ce genre).

Le message politique du prologue explique le pourquoi de cette usurpation de l'opéra par le genre tragique. Dans la majorité des opéras de Jean-Baptiste Lully, le roi est le véritable héros (ou, du moins, ce héros incarne une des vertus du roi). Dans le cas de *Cadmus et Hermione*, le roi (sous l'aspect du Soleil) est également le héros du prologue. La pastorale ne convient évidemment pas à la représentation des actions qui sont « au-dessus des louanges ordinaires » ; seul le genre tragique est digne de les représenter. L'insuffisance du genre est représentée dans le prologue par la fuite des bergers face aux monstres qui sont non seulement dangereux, mais également étrangers au genre. Le registre pastoral est cependant moins corrompu que relevé, et si l'arrivée du monstre constitue un spectacle effroyable, son terrassement par le Soleil permet le retour à l'ordre et un retour au cadre pastoral après le conflit.

Ainsi, la tragédie n'anéantit pas la pastorale. Simplement, Quinault annonce que la nouvelle tragédie lyrique alternera entre deux types d'action : l'action proprement dramatique de l'intrigue (le tragique) et l'action recueillie – et plus hautement figurée – des divertissements (le pastoral). Cela est le reflet non seulement de la structure de l'opéra, mais aussi de la place de ce spectacle dans la société. Il dépend de la protection du roi, qui est le véritable modèle des grands exploits qui y sont représentés. En même temps, il est pour le peuple un divertissement agréable. Le peuple est représenté par les bergers qui sont, comme l'auditoire, des spectateurs de l'action héroïque de l'intrigue et qui la commentent par le biais de leurs chants et de leurs danses. La structure et le style du prologue, ainsi que la hiérarchie des genres, indiquent également l'importance relative de ces deux composants de l'opéra. Ce qui importe le plus est la gloire du roi, le protecteur de l'Académie, ce qui est représenté par l'action principale (ou dans le prologue, par le combat entre le Soleil et Python). Les divertissements sont subordonnés à cette action principale et ne font qu'y réagir.

En plus de cette explication de la structure globale de l'opéra, chacune des deux parties du prologue (tragique et pastorale) expose les traits stylistiques essentiels qui lui sont propres. Ainsi, la partie tragique, par sa machinerie et par son action hautement allégorique, annonce l'action grave, éclatante et symbolique, de l'intrigue principale. La partie pastorale sert de premier exemple d'un *divertissement* d'opéra et elle est plus détaillée dans sa façon d'exposer les traits stylistiques de la partie de l'opéra qu'elle représente. Le prologue s'ouvre sur les chants de joie de Palès, de Mélisse et d'une troupe de Nymphes et de Pasteurs. Ce chœur se résout à admirer et à chanter la gloire du Soleil, qui « fait [leurs]

beaux jours » (Quinault, 1999 : 8). On fournit ensuite des exemples des types de divertissements qui conviennent à ce genre de célébration : airs instrumentaux, danses et, pour finir, un air chanté par Pan. Cet air soulève à son tour une nouvelle dimension de la dramaturgie opératique, soit la place de l'humour :

PAN
 Que chacun se ressente
 De la douceur charmante
 Que le Soleil répand sur ces heureux climats ;
 Il n'est rien qui n'enchanter
 Dans ces lieux pleins d'appas,
 Tout y rit, tout y chante,
 Et pourquoi ne rirons-nous pas¹⁰ ? (p. 8)

La question de Pan n'est pas anodine : l'humour occupait une place importante dans la pastorale en musique. Il est donc important, pour Quinault, de bien délimiter son rôle dans ce nouveau genre qui prétend être tragique. À la question de Pan, « *pourquoi ne rirons-nous pas ?* », on pourrait répondre : « parce que ceci est une tragédie (en musique) ». Le fait même que Quinault pose la question montre qu'il n'a pas voulu entièrement supprimer le comique de ses opéras. Simplement, il le sépare de l'action principale, ce qui est représenté dans le prologue par le cantonnement des épisodes joués aux parties pastorales. On constate que, dans l'opéra lui-même, le comique est réservé aux personnages secondaires et à des scènes purement divertissantes, non essentielles à l'avancement de l'intrigue. Ces scènes comiques peuvent s'approcher de très près des scènes sérieuses. Juste avant le combat entre Cadmus et le dragon, par exemple, Arbas s'efforce de s'enfuir du lieu du combat, mais il est tellement paralysé par la peur qu'il ne réussit ni à secourir son maître ni à s'enfuir. Étant caché et ayant les yeux fermés, il ne se rend même pas compte de la victoire de Cadmus. Mais ces scènes comiques, quoiqu'elles frôlent le sérieux, restent toujours distinctes des scènes « nécessaires » (au sens cornélien)¹¹ et sont sans répercussion sur la progression de l'intrigue. Cette caractéristique dramaturgique trouve aussi son reflet au prologue : la remarque de Pan sur l'humour est la dernière réplique jouée avant que la tempête ne commence et que les bergers ne s'enfuient. L'humour a donc une place dans la tragédie en musique, mais cette place est ornementale. La règle aristotélicienne qui veut que les mœurs des personnages soient « égales »¹², c'est-à-dire les mêmes tout au long de la pièce, est ainsi respectée. C'est une différence majeure par rapport aux pastorales en musique, et notamment par rapport à la *Pomone* de Perrin, où le héros, le dieu Vertumne, malgré son statut de héros galant, tombe incessamment dans des situations ridicules¹³.

Il ne faut donc pas se laisser éblouir par la dimension politique du prologue de *Cadmus et Hermione*, ni de celle des prologues opératiques en général. Le politique ne constitue qu'un aspect de l'allégorie, et les louanges de Louis XIV ne sont pas l'ultime but

des prologues d'opéra. Cependant, comprendre la fonction politique et sociale de l'opéra permet de comprendre la poétique du genre, qui s'aligne sur sa fonction. C'est justement la fonction politique de l'opéra qui le hisse au-dessus de la simple fantaisie de la pastorale et qui le rend véritablement tragique. Les différents niveaux d'allégorie sont donc liés. Ensemble, ils expliquent subtilement la nature de l'action qui doit suivre dans l'intrigue. Pour nous, qui redécouvrons ces anciennes œuvres tout comme pour les spectateurs du XVII^e siècle qui découvraient un nouveau genre, les prologues sont des indices laissés par les auteurs qui nous permettent de comprendre les règles et la logique qui gouvernent le genre.

Les encadrements sont un outil précieux pour les chercheurs modernes qui souhaitent comprendre les conventions stylistiques et génériques du Grand Siècle. Si le parathéâtre, comme les paratextes, sert à assurer à l'œuvre un sort conforme au dessein de l'auteur, comme le dit Genette, il est particulièrement utile pour nous, chercheurs, lecteurs et spectateurs du XXI^e siècle de pouvoir connaître ces desseins. Ils nous permettent de reconstituer le climat artistique, théorique et social que le passage des siècles a obscurci. Les encadrements théâtraux ont l'avantage supplémentaire d'être des spectacles très éclatants et divertissants, et donc agréables à voir et à lire, quoique parfois chers à réaliser.

Il est vrai que les ornements parathéâtraux vont, en quelque sorte, à l'encontre de l'esthétique dominante de l'époque, dite *classique*. Les encadrements extérieurs, en poussant le spectateur à considérer la pièce en tant qu'ouvrage artistique, minent, de par leur métathéâtralité, l'illusion parfaite recherchée par l'esthétique classique. De même, certains encadrements intérieurs comme les intermèdes de *George Dandin*, spectaculaires et sans rapport logique avec l'intrigue principale, violent ouvertement l'unité de l'action. Mais le sens d'une pièce de théâtre va bien au-delà des frontières de son intrigue. Quelque technique qu'il emploie, tout encadrement a le même objectif : susciter une réflexion de la part du spectateur. Les encadrements nous permettent ainsi de savoir quelles étaient les idées les plus chères aux auteurs, et sur quels aspects de leurs pièces ils voulaient attirer notre attention. Profitons donc de ces clés que les auteurs du Grand Siècle nous ont laissées afin de saisir pleinement le sens de leurs ouvrages.

Notes

1. Ce recensement des pièces à ornements parathéâtraux constitue un des principaux objectifs de notre thèse de doctorat, *L'encadrement théâtral : une étude de la pratique et de la fonction du parathéâtre en France au XVIII^e siècle* (sous la direction de Georges Forestier, Université Paris – Sorbonne, 2009), où la liste complète figure en annexe. Cette liste est le fruit d'un dépouillement systématique des

textes dramatiques de l'époque, effectué à l'aide de plusieurs instruments de recherche : la *List of Extant Plays* dans *A History of French Dramatic Literature in the Seventeenth Century* de Henry Carrington Lancaster (Baltimore, Johns Hopkins Press, 1929-1942, 9 vol.) pour les pièces de théâtre ; le « Répertoire de l'Opéra sous le règne de Louis XIV » dans *L'opéra à Paris au temps de Louis XIV* de Jérôme de La Gorce (Paris, Desjonquères, 1992) pour les opéras ; et de nombreuses gazettes et publications périodiques de l'époque pour les spectacles privés.

2. Voir en particulier *La pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle* de Jules Marsan (1905), *Music and Theatre in France (1600-1680)* de John S. Powell (2000) et *Théâtre et musique : dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)* de Bénédicte Louvat-Molozay (2002). Nous proposons également une étude détaillée de ce problème dans la deuxième partie de notre thèse, *L'encadrement théâtral : une étude de la pratique et de la fonction du parathéâtre en France au XVII^e siècle* (sous la direction de Georges Forestier, Université Paris – Sorbonne, 2009).

3. Nous soulignons.

4. Ce dessein de mettre le spectateur à distance est particulièrement manifeste quand l'on compare les décors de *George Dandin* à ceux d'autres divertissements de cour sous le règne de Louis XIV et tout particulièrement à ceux de *La princesse d'Élide*, créée dans le cadre des *Plaisirs de l'île enchantée* en 1664. Cette pièce fut, elle aussi, créée dans les jardins de Versailles, mais le théâtre fut construit sans toile de fond, révélant ainsi une véritable perspective du château et brouillant les frontières entre le lieu réel (du spectacle) et le lieu fictif (de l'action). Pour une analyse détaillée de ce divertissement, nous nous permettons de renvoyer le spectateur à notre thèse (partie III, chapitre II) ainsi qu'à un article de Marie-Claude Canova-Green (2001).

5. Les prologues en forme de drame allégorique sont courants en Italie dès le développement des pièces à machines et de l'opéra vers 1600. En France, le développement de ce style de prologue coïncide avec l'invention de la pièce à machines, un genre qui est à son tour né de la volonté d'égaliser les pièces à machines et les opéras italiens, *importés* par le cardinal Mazarin et représentés à la cour. Les prologues allégoriques français sont donc clairement inspirés des prologues italiens, mais adaptés au climat artistique et politique de la cour française. Au sujet de l'influence des spectacles italiens sur les pièces à machines françaises, voir la première partie de *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)* de Christian Delmas (1985) et la thèse d'Hélène Visentin, *Le théâtre à machines en France à l'âge classique : histoire et poétique d'un genre* (1999).

6. Sans tenir compte de *L'amour médecin* de Molière, créé trois mois avant la pièce de Boyer, et où l'auteur se moque de ces disputes allégoriques. La fonction de ce prologue – où la Comédie, la Musique et le Ballet s'unissent pour le plaisir du roi – est la même que dans le prologue de Boyer : il s'agit d'une apologie d'un nouveau genre (de la comédie-ballet pour Molière et de la pièce à machines pour Boyer). Mais le prologue de Molière est également une parodie du prologue italien ; la Comédie propose à ses compagnons de quitter leur « vaine querelle » et de ne pas « [disputer leurs] talents tour à tour » (Molière, [1666] 1971a : 96). Surtout, il est infiniment moins long et moins développé que celui de Boyer. Le prologue des *Amours de Jupiter et de Sémélé*, outre qu'il illustre de

façon plus détaillée le système d'allégorie stylistique particulier à cette époque, constitue le véritable précurseur des prologues opératiques de Quinault.

7. Cette pièce est disponible en fac-similé dans le *Recueil de tragédies à machines sous Louis XIV (1657-1672)*, éd. Christian Delmas, Toulouse, Société des littératures classiques, s. d.

8. Au début du XVII^e siècle, les épisodes éclatants et merveilleux (comportant, par exemple, des combats entre héros, monstres ou divinités) étaient conventionnellement associés au genre tragico-comique. Avec l'élaboration d'une dramaturgie régulière, la tragicomédie subit un déclin, et ce type d'action *héroïque* est apparenté au genre tragique. Sur les conceptions de ces genres et les types d'action qui leur sont propres, voir Forestier (2003).

9. Sur l'histoire de l'opéra français et sur l'impact de cette métamorphose de l'opéra de genre pastoral en genre tragique, voir Kintzler ([1991] 2006).

10. Nous soulignons.

11. Dans son *Discours de la tragédie et des moyens de la traiter, selon le vraisemblable ou le nécessaire*, publié pour la première fois en 1660, Corneille dit que la meilleure action dramatique est à la fois vraisemblable et nécessaire, car « elle devient une partie essentielle du poème, qui ne peut subsister sans elle » (Corneille, [1682] 1987a : 165). À l'instar de Corneille, les spécialistes du théâtre du XVII^e siècle parlent souvent d'action *nécessaire* dans le sens d'*essentiel à l'avancement de l'intrigue*.

12. Cette règle est commentée par Corneille dans son *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, publié pour la première fois en 1660. Corneille rapporte que selon Aristote, les mœurs dans une tragédie doivent être « *bonnes, convenables, semblables, et égales* » (Corneille, [1682] 1987b : 129). De cette dernière condition, Corneille explique que l'égalité « nous oblige à conserver jusqu'à la fin à nos personnages les mœurs que nous leur avons données au commencement » (p. 132).

13. Dans cette pastorale, Vertumne commande une troupe de « Folets » qui suivent ses volontés, mais d'une façon qui entraîne des situations extravagantes. Vertumne a aussi le pouvoir de se métamorphoser, pouvoir dont il se sert, le plus souvent, à effet comique (voir surtout les scènes III, IV et V de l'acte II). Le livret de *Pomone* est disponible dans le premier tome du *Recueil général des opéra* (Paris, Christophe Ballard, 1703-1745, 16 t. ; 1971, réimpr. Genève, Slatkine).

Bibliographie

ANONYME ([1668] 1971). Livret du *Grand Divertissement royal de Versailles*, dans Molière, *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, t. 2, p. 451-461.

ARNASON, Luke (2009). *L'encadrement théâtral : une étude de la pratique et de la fonction du paratexte en France au XVII^e siècle*, thèse de doctorat, Université Paris – Sorbonne.

BOYER, Claude (1666). « Prologue », *Les amours de Jupiter et de Sémélé*, Paris, Guillaume de Luyne, p. 1-14.

CANOVA-GREEN, Marie-Claude (2001). « Espace et pouvoir dans les Plaisirs de l'île enchantée (1664) », *Seventeenth Century French Studies*, vol. 23, p. 121-138.

- CORNEILLE, Pierre ([1682] 1987a). *Discours de la tragédie*, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, t. 3, p. 142-173.
- CORNEILLE, Pierre ([1682] 1987b). *Discours de l'utilité et des parties du poème dramatique*, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, t. 3, p. 117-141.
- DELMAS, Christian (1985). *Mythologie et mythe dans le théâtre français (1650-1676)*, Genève, Droz.
- FÉLIBIEN, André (1668). *Relation de la fête de Versailles du dix-huitième juillet mil six cent soixante-huit*, Paris, Pierre le Petit.
- FORESTIER, Georges (2003). *Passions tragiques et règles classiques : essai sur la tragédie française*, Paris, Presses universitaires de France.
- GENETTE, Gérard ([1987] 2002). *Seuils*, Paris, Seuil.
- KINTZLER, Catherine ([1991] 2006). *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Paris, Minerve.
- LOUVAT-MOLOZAY, Bénédicte (2002). *Théâtre et musique : dramaturgie de l'insertion musicale dans le théâtre français (1550-1680)*, Paris, Champion.
- MARSAN, Jules (1905). *La pastorale dramatique en France à la fin du XVI^e et au commencement du XVII^e siècle*, Paris, Hachette.
- MOLIÈRE ([1666] 1971a). *L'amour médecin*, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, t. 2, p. 87-120.
- MOLIÈRE ([1668] 1971b). *George Dandin*, dans *Œuvres complètes*, éd. G. Couton, Paris, Gallimard, t. 2, p. 463-503.
- MOREL, Jacques (1999). « Préface de *George Dandin* », dans Molière, *George Dandin*, Paris, Livre de Poche.
- POWELL, John S. (2000). *Music and Theatre in France (1600-1680)*, New York, Oxford University Press.
- QUINAULT, Philippe (1999). « Prologue », *Cadmus et Hermione*, dans *Livrets d'opéra*, éd. Buford Norman, Toulouse, Société de Littératures Classiques, t. 1, p. 1-51.
- VISENTIN, Hélène (1999). *Le théâtre à machines en France à l'âge classique : histoire et poétique d'un genre*, thèse de doctorat, Université Paris – Sorbonne.



NOTES DE LECTURE

*Sous la responsabilité
de Sylvain Duguay*



Boucris, Luc, *La scénographie : Guy-Claude François à l'œuvre*, Montpellier, L'Entretemps, 2009, 144 p., coll. « Ex Machina ».

Comment l'espace prend sens : « Moi je pars toujours du sens » (Guy-Claude François, cité dans Boucris, 2009 : 138).

Les ouvrages sur la scénographie contemporaine ne sont pas nombreux et ceux sur les scénographes le sont encore moins – d'où l'intérêt de cette publication de Luc Boucris, qui cherche à donner leur place aux études portant sur les enjeux des pratiques contemporaines de l'espace théâtral. Comme le précise l'auteur, il ne s'agit pas d'une monographie, mais plutôt d'une réflexion sur les façons d'appréhender l'imaginaire spatial contemporain : en effet, il affirme vouloir « comprendre ce que scénographe veut dire » (p. 117). Ainsi, l'itinéraire emblématique du scénographe Guy-Claude François illustre les différentes questions posées par la pratique de la scénographie contemporaine.

Le travail de François est replacé dans le contexte particulier des années 1970, durant lesquelles on a cherché – et rien de moins – à réinventer le théâtre, ce qui comprenait déjà la volonté d'investir d'autres lieux pour échapper à l'institution. Ce mouvement voit l'émergence du personnage scénographe.

François fait ainsi partie de ces scénographes du XX^e siècle qui, à partir de la fin des années 1960, ont complètement renouvelé l'approche du lieu théâtral et l'organisation de l'espace scénique en lien étroit avec le metteur

en scène et le travail des comédiens. Si on ne peut le dissocier ni du Théâtre du Soleil, ni de la Cartoucherie, ni de sa collaboration avec Ariane Mnouchkine – qui s'amorce dès 1968 – on ne peut oublier, non plus, qu'il a aussi travaillé avec d'autres metteurs en scène (comme Otomar Krejca et Jean-Claude Penchenat), des réalisateurs de cinéma (comme Bertrand Tavernier et James Ivory) ou des architectes (comme Renzo Piano). Cofondateur, avec Jean-Hugues Manoury, de la société Scène en 1988, il a conçu, en collaboration avec des architectes, plus d'une centaine de salles de spectacles et autres lieux d'exposition ou d'événements. Sa vision de la scénographie s'accorde de près avec celle de Luc Boucris, et c'est ensemble qu'ils en ont rédigé la définition qui figure dans *Le dictionnaire encyclopédique du théâtre* qu'a dirigé Michel Corvin :

La scénographie peut se définir comme l'art de la mise en forme de l'espace de la représentation. De la conception d'un décor pour une mise en scène donnée à celle d'un lieu de spectacle, en passant par l'aménagement de tout un espace pour un spectacle, l'intervention du scénographe peut prendre des formes et une importance extrêmement diverses. À travers son origine historique, ce terme souligne la nécessité d'un travail d'invention conceptuel permettant de penser l'espace ([1991] 1995 : 139).

Si chaque spectacle est unique, les solutions proposées par François forment une sorte de manuel du parfait scénographe. Boucris utilise l'exemple de la pratique de François pour cerner la pratique de la scénographie contemporaine. Ce choix est judicieux et particulièrement intéressant en regard de la conception ouverte de la scénographie pratiquée par l'artiste.

L'ouvrage propose quatre grands chapitres : « Le texte », « Les lieux », « Jouer avec l'espace » et « Interpréter l'espace ? » Chaque chapitre propose des pistes de réflexion sur la scénographie que Boucris décrit comme « cette pratique qui redonne de la souplesse aux espaces » (p. 18).

Le texte reste le point de départ fondamental pour Boucris, qui refuse de l'opposer à la représentation, et qui affirme que tout spectacle repose sur un texte – même minimal –, y compris le théâtre sans paroles. Il commence par présenter d'une façon très détaillée les pièces et les personnages d'Anton Tchekhov, en particulier *Les trois sœurs* et *Oncle Vania*. Il s'attarde ensuite sur la collaboration de François avec le metteur en scène Otomar Krejca. Les approches scénographiques sont longuement détaillées et illustrées avec des croquis de travail et même des plans techniques comme des plans au sol et des élévations. Puis, le travail avec Mnouchkine est évoqué à travers les pièces *Norodom Sihanouk*, *L'indiate*, *La ville parjure*, *Le tartuffe* et le cycle Shakespeare. Boucris évoque « le vide splendide » (p. 45) et s'attache à nous faire comprendre ce que Mnouchkine veut dire lorsqu'elle demande au décor de voyager. Le volet cinéma est évoqué par le *Molière* de Mnouchkine et *La passion Béatrice* de Bertrand Tavernier. François estime que le cinéma pose les mêmes questions que le théâtre, et se plaît à dire qu'il ne voit aucune différence (conceptuelle ou pratique) entre son travail et celui du cinéaste.

Le rapport aux lieux est abordé par des sous-chapitres aux titres évocateurs : « Avec ou contre » (p. 54) – *L'âge d'or* à la Cartoucherie ; *Madame Butterfly* au Théâtre d'Orange –, « Bâtir, rêver » (p. 59) – *Molière* ; *Norodom*

Sihanouk –, « Changer le regard » (p. 81) – les musées et autres lieux inusités. Aux yeux de Boucris les lieux ne sont jamais neutres : « Un lieu représente toujours un point de vue sur le monde, le travail du scénographe une tentative pour entrer en relation avec ce rapport au monde » (p. 52). L'artiste peut s'y fondre ou décider d'y résister, s'y plier ou le transformer. Avec le temps, François aurait appris à naviguer entre ces attitudes extrêmes.

Boucris explore également les transformations multiples d'espace en revendiquant très judicieusement l'emploi du terme « jeu », réservé le plus souvent au jeu de l'acteur. Ainsi, on retrouve des développements thématiques comme « Visiteur ou spectateur » (p. 89), « Les jeux de l'innovation et de la tradition » (p. 95), « Jeux de genre » (p. 101). Comme chez les enfants, le jeu est une répétition, un art de la variation qui transforme les matériaux, les couleurs et les sons. Boucris voit, dans la liberté revendiquée par la mise en scène et la scénographie au XX^e siècle, la « volonté d'élargir la marge de jeu laissée aux praticiens de la scène » (p. 87).

Le chapitre sur l'interprétation de l'espace fait appel à des notions plus complexes : la présence, le signe, la métaphorisation du spectateur, l'espace métonymique, la théâtralité, le risque du spectaculaire et le jeu de la séduction. De nombreux autres spectacles sont appelés à la barre pour illustrer une réflexion toujours fine et très vivante. Parmi ceux-là, nous retrouvons : *Le dernier caravansérail*, *Méphisto*, *Les acteurs de bonne foi*, *Le passe-muraille*, et d'autres lieux comme le Musée d'Alésia et la cour d'honneur du palais des Papes.

Chaque spectacle est résumé soigneusement et présenté dans son contexte pour bien souligner les choix artistiques et techniques du scénographe. Certains aspects techniques et pratiques du métier sont méticuleusement recensés et illustrés, comme dans la page écrite par François lui-même, où il explique les difficultés techniques et esthétiques rencontrées et résolues lors du passage du cycle Shakespeare de la salle de la Cartoucherie de Vincennes à la cour du palais des Papes à Avignon.

Boucris souligne aussi l'importance des étapes préparatoires à la représentation, du processus créateur, et ne se contente pas – comme le font souvent les artistes – de décrire le résultat final de son entreprise. Il insiste sur le va-et-vient dans le travail et la réflexion, les chemins de traverse, les renoncements, et les images qui n'aboutissent pas, mais qui font avancer l'équipe des concepteurs. C'est bien Mnouchkine qui disait que la difficulté n'était pas d'avoir des idées, mais d'en garder une seule. Plusieurs esquisses préliminaires du scénographe sont d'ailleurs reproduites dans le corps de l'ouvrage. Contrairement aux photographies très connues des spectacles, ces croquis de travail – précieux pour la compréhension de la genèse théâtrale – sont rarement montrés. Ainsi, Boucris redonne son importance au dessin, qui est à la fois outil d'exploration et début de réalisation. On apprécie l'accès privilégié de Boucris à des informations qui ne sortent pas souvent des cartables du scénographe, ainsi que son souci de faire comprendre l'enchevêtrement des idées et des liens qui se sont tissés, fil par fil, dans le travail entre le metteur en scène et le scénographe.

Illustrées par des exemples de spectacles ou de films, les différentes sections s'ouvrent sur des

questions multiples et se terminent par une analyse plus théorique de la pratique scénique contemporaine. Les spectacles sont donc évoqués comme des « spectacles-mémoire » (p. 54), hors chronologie, et les allusions que l'on y fait s'insèrent dans les différents chapitres pour rendre le discours analytique plus clair et plus vivant. C'est ce va-et-vient constant entre, d'une part, les descriptions concrètes et précises des dispositifs scéniques, et, d'autre part, l'analyse et les questions qu'elle pose qui font l'intérêt de l'ouvrage de Luc Boucris, qui, par ailleurs, s'avère bien illustré. Le livre contient un cahier central de seize pages d'illustrations en couleurs, et de nombreuses images en noir et blanc – photographies et dessins – parsèment le texte. Ces images sont certes des traces précieuses, car, comme l'énonce si joliment Boucris : « Quand il est réussi, le spectacle imprime sa marque, et s'évapore » (p. 138).

Voilà donc un livre didactique touchant à tous les aspects de la réflexion sur la démarche du scénographe de théâtre contemporain, et dont les descriptions minutieuses sont toujours bien contextualisées. On y trouve une volonté de préciser un vocabulaire spécialisé, tant concret qu'abstrait, tout en proposant des pistes de réflexion, ce qui sera apprécié des professeurs, mais aussi des passionnés de la représentation théâtrale.

Véronique Borboën

Université du Québec à Montréal

Bibliographie

CORVIN, Michel (dir.) ([1991] 1995). *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, 2^e éd., Paris, Bordas, t. II.

NAUGRETTE, Catherine (dir.), *Registres : revue d'études théâtrales*, « Michel Vinaver : côté texte/côté scène », hors série, n° 1 (janvier 2009), 152 p.

Ces cinq dernières années auront été fastes pour le théâtre de Michel Vinaver. L'auteur a lui-même mis en scène *À la renverse* d'abord, au Théâtre de l'Est parisien en 2004, puis aux Artistes Athéviens en 2006 ; *Iphigénie Hôtel* ensuite, aux Amandiers de Nanterre cette fois, et toujours en 2006. *Par-dessus bord* l'a été à son tour, par Christian Schiaretti cependant, au Théâtre National Populaire de Villeurbanne puis au Théâtre de la Colline au printemps 2008, avant que *L'ordinaire*, monté par Vinaver encore, ne couronne le tout à la Comédie-Française au printemps 2009. Prolonger l'écho de ce succès, c'est l'un des objectifs de la revue *Registres : revue d'études théâtrales* de l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle dans son numéro hors série de janvier 2009, intitulé *Michel Vinaver : côté texte/côté scène*, qui fait largement référence à ces pièces et spectacles-là. Le titre bipartite de ce numéro reflète la structure de l'ouvrage, partagé en deux sections : « Côté texte/Conversations avec Michel Vinaver » et « Côté scène/Michel Vinaver, metteur en scène ». Texte et scène ne sont, en effet, guère susceptibles de se réduire l'un à l'autre chez ce dramaturge qui préfère que son écriture reste « un objet insoluble » dans la représentation (*Revue du Théâtre National de Strasbourg*, n° 21 (février 1990), p. 7).

Une contribution critique – la plus développée du recueil – précède toutefois ces deux sections. Sous le titre « Michel Vinaver : la

chronique et la poésie » – déjà donné dans le premier numéro de la revue électronique du Théâtre de la Colline qu'elle a dirigé en 2004 et dont plusieurs textes sont ici repris –, Catherine Naugrette – rédactrice en chef de *Registres* – s'appuie sur la « chronique » rédigée par l'un des personnages de *L'ordinaire* pour montrer que ce genre narratif, et parfois même le geste du chroniqueur, concerne l'œuvre entière. C'est que la fiction s'y construit sur fond d'événements historiques, qu'ils soient empruntés à l'Histoire (la guerre de Corée, par exemple, dans *Aujourd'hui ou les Coréens*, 1955 ; les attaques terroristes du 11 septembre 2001 dans la pièce du même titre), à la réalité économique et sociale (*Par-dessus bord*, 1969), ou encore à la chronique judiciaire (*Portait d'une femme*, 1984). La suite de la démonstration recourt à la différence entre chroniqueur et poète exposée par Aristote, que l'écriture de Vinaver déjoue, aux dires de Naugrette, en opérant un incessant travail de montage entre le quotidien et l'historique, l'ordinaire et le politique, et cela, de manière à constituer un vaste « palimpseste mythique » (p. 24).

La première section donne la parole à Michel Vinaver dans une série de cinq entretiens réalisés, à une exception près, entre janvier et mai 2004 au Théâtre de la Colline, lequel prête son concours à la publication. Catherine Naugrette ouvre le bal en interrogeant l'auteur sur la « dévastation », sujet auquel elle a consacré une profonde réflexion dans *Paysages dévastés : le théâtre et le sens de l'humain* (Circé, 2004). Présente dans l'œuvre depuis sa traduction de *The Waste Land* de T. S. Eliot – qui fut, pour le jeune Vinaver, un poème fondateur –, cette notion s'avère chez lui moins apocalyptique que

liée au « thème de la dégradation universelle ». De plus, dans la pensée vinavérienne, si l'humanité résiste à cette dévastation, c'est qu'elle est d'autant plus sensible au comique de la situation qu'elle ne possède plus d'illusion. Ensuite Vinaver, s'attachant à définir le genre de son œuvre entre tragédie et comédie, l'apparente à celles de d'Anton Tchekhov et de Buster Keaton et reconnaît sa dette envers le surréalisme et dada. Il verse, de même, dans l'historique débat dramaturgique du rapport au vrai, en revendiquant l'occupation simultanée des pôles du concret et de l'abstrait, soit « du côté de Bach et de la comédie musicale » (p. 37). Le polymorphisme de sa création ne semble toutefois pas avoir eu raison de ses regrets, puisqu'il affirme ne pas s'être suffisamment imposé comme auteur burlesque, mais avoue que cet objectif recèle une part de fantasme personnel. L'on apprend aussi comment, étudiant en lettres aux États-Unis, il se mit à rédiger des nouvelles plutôt que d'analyser l'écriture de Kafka...

Simon Chemama, auteur d'un mémoire de master 2 à l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle, interroge ensuite Vinaver sur le travail de collecte et de réécriture qu'il effectue pour composer ses pièces, mais aussi pour en proposer de nouvelles versions. Lacération, collage, « émincissage » : voilà les opérations qu'effectue, sur ses textes, le dramaturge, qui, sur ce point, se réfère à Kurt Schwitters – un auteur nourrissant une inclination pour les « tamponnements » et les discordances. La réécriture répétée de *Pardessus bord* est liée à l'histoire de ses mises en scène, toutes évoquées ici jusqu'à celle qu'a signée Schiaretti en 2008. L'entretien se conclut sur la production de *L'ordinaire*, et sur sa scénographie, que l'auteur dirigeait la même année à la Comédie-Française.

La table ronde qui réunit, autour de Vinaver, quelques auteurs dramatiques et théoriciens du théâtre (Joseph Danan, Evelyne Ertel, Daniel Lemahieu, Catherine Naugrette et Jean-Pierre Ryngaert) nous garde en terrain relativement connu. Plutôt que de raconter une histoire, l'écrivain « essaie de faire des formes » au terme d'un patient travail de montage. La transcription de cette discussion nous rappelle que Vinaver utilise les éléments verbaux pour leur matérialité, selon une démarche musicale, voire picturale, et cela, sans qu'il ne visualise pour autant la scène au moment où il la *compose*. Son adaptation des *Troyennes* d'Euripide nourrit par ailleurs des réflexions sur des sujets divers comme le sentiment et l'émotion, l'épique et le tragique, ainsi que la construction du personnage.

Plus loin, un entretien de Vinaver avec Alain Françon et Catherine Naugrette rappelle également la complicité artistique que partagent les deux hommes depuis leur rencontre en 1972. Françon a mis en scène six pièces de l'auteur, parmi lesquelles *Les travaux et les jours* (dont il avait été le commanditaire), et *L'ordinaire* (qu'il avait codirigé avec le dramaturge en 1983). En outre, Françon – qui manifeste une admiration particulière devant *Les voisins* – rapproche l'écriture de Vinaver de celle de Tchekhov et d'Edward Bond, pour leur absence de jugement sur les personnages et l'attention accordée à la place du spectateur. Vinaver apprécie pour sa part chez Françon son refus des effets et du spectaculaire ainsi que sa direction d'acteurs soucieuse de limiter l'expressivité : « il est demandé à l'acteur de ne pas faire autre chose que de donner la pleine mesure des paroles qu'il prononce, de leur donner l'espace et la respiration nécessaires » (p. 78).

Le lecteur familier avec les études vinavériennes s'arrêtera sans doute davantage sur l'échange entre Luc Boltanski, Jacques-François Marchandise et Catherine Naugrette, qui analysent, sous un angle sociologique, l'action des pièces fondées sur le monde de l'entreprise, soit la plus grande part de l'œuvre. Dans cette partie du numéro, Vinaver s'adresse aux deux sociologues, dont il a lu et médité les publications consacrées à la position hiérarchique du cadre, cet employé « à la fois maître et laquais » (p. 54) – définition qui résume nombre de ses propres personnages. Par ailleurs, la notion d'employabilité, qui tend à remplacer celle d'emploi dans l'économie contemporaine, lui permet de détailler le faisceau de sentiments impliqués par cette nouvelle situation hiérarchique. Boltanski, de son côté, considère comme deleuzien le travail de Vinaver dans la mesure où il apparaît comme « une description du plan d'immanence » (p. 58), mais sans position critique affirmée. Se pose, dès lors, au sujet de ce théâtre, la question de la morale (entre dénonciation et nihilisme), comme celle de l'esthétique (entre pittoresque et sublime).

La seconde section se met à l'écoute de Vinaver – metteur en scène, encore que l'expérience de ces cinq dernières années, affirme-t-il, ne lui ait jamais fait quitter le point de vue de l'écrivain. Dans un entretien daté de 2008 qu'elle intitule « Une autre façon de mettre en scène », Évelyne Ertel circonscrit avec clarté la démarche qu'il pratique et préconise – du moins pour ses propres textes – sensible qu'il est, et avant toute chose, à leurs matérialités phonique et rythmique, tout comme à leur énonciation. Bien que la teneur de cet échange soit théorique, les exemples donnés sont concrets, et renvoient

autant à la distribution et à la configuration spatiale, qu'au jeu dramatique mis en œuvre dans les deux premières mises en scène mentionnées en introduction, soit *À la renverse* (2004) et *Iphigénie Hôtel* (2006). Il est frappant de constater que sa volonté de ne pas hiérarchiser les éléments de la représentation s'applique aussi bien à l'espace visuel qu'à l'espace auditif. Il résulte de ce choix esthétique une prédilection pour le *théâtre en rond* et pour une profération qui « ne creuse pas les reliefs » afin de mieux les faire apparaître. La proximité qu'entretient Vinaver avec Louis Jovet, et que relève Évelyne Ertel, pourrait à maints égards tenir lieu de synthèse sur ce point : « L'acteur commence toujours trop tôt par le sentiment », car « le point de départ de l'expression est dans ce phénomène premier : la respiration, l'articulation » (p. 89).

Se trouvent en compléments, des journaux de répétitions, d'un intérêt très inégal selon les observations qui s'y trouvent consignées, mais qui ont le mérite de plonger le lecteur plus en détail dans chacune de ces deux expériences menées par l'auteur-metteur en scène. Le premier – dont la date a été omise – est rédigé par Maï David, auditrice libre du stage qui a conduit une vingtaine d'acteurs et d'actrices à la représentation d'*À la renverse*. Le second, pour *Iphigénie Hôtel*, a été tenu par Isabelle Antoine, comédienne et étudiante en licence professionnelle d'études théâtrales à l'Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle. Vinaver bénéficiait alors de la double collaboration de Catherine Anne, metteuse en scène et directrice du Théâtre de l'Est parisien, et de Gilone Brun, scénographe. On ne sera pas surpris d'y retrouver les principes dégagés dans l'entretien précédent. Les observations de Maï David – la plupart en style

télégraphique – permettent une meilleure immersion dans le travail accompli au jour le jour, tandis que celles d'Isabelle Antoine, rattachées à des citations de l'auteur, se montrent plus analytiques : il s'agit, en réalité, d'un condensé de mémoire universitaire, fondé sur son journal de bord.

« Michel Vinaver, notre historien », trois pages d'Edwy Plenel parues en 2008 dans *La Gazette jaune*, journal de la Scène nationale Evreux Louviers, servent de conclusion au périodique. Comme ce titre le laisse entendre, l'analyse de l'ancien directeur de la rédaction du journal *Le Monde* aurait mérité de figurer parmi les contributions centrées sur le texte vinavérien, ou – du moins – de suivre celle que Catherine Naugrette consacre à cette œuvre en tant que chronique de son époque. Plenel tente de comprendre les raisons de l'efficacité dramaturgique comme de la longévité de l'œuvre de Vinaver. Il explique ces qualités de l'œuvre par son langage qui s'avère paradoxalement non politique et éloigné de la réalité concrète – c'est-à-dire un langage qui s'emploie à interroger la réalité politique, mais sans toutefois en instruire le procès. Roland Barthes comparait sur ce plan – image finale à méditer – Vinaver à Charlie Chaplin...

L'image finale à proprement parler, ce sont onze dessins de Gilone Brun pour la mise en scène de *L'ordinaire* à la Comédie-Française qui la délivrent. S'il offre une illustration bienvenue de ce spectacle, ce « Cahier scénographique », sans légende ni référence aux propos précédents, reste surtout décoratif – à l'instar du dessin de la même série qui ornaient déjà la page de couverture. Or une bibliographie et une chronologie font aussi défaut (celle-ci serait d'autant plus

utile que les entretiens sont livrés dans un certain désordre et que la succession des spectacles n'est jamais clairement établie). Ces lacunes sont représentatives d'une carence qui, toute relative qu'elle soit, peut laisser le lecteur sur sa faim. Certes, entouré de brillants interlocuteurs, Vinaver apporte une fois de plus la preuve qu'il est l'un des meilleurs théoriciens de sa propre écriture et du théâtre en général, et l'on sait gré à la revue *Registres* de réunir leurs réflexions dans ce numéro hors série. Mais les avancées critiques y sont trop rares. À l'Institut d'études théâtrales de la Sorbonne Nouvelle, où il a été professeur, Vinaver collabore toujours avec les enseignants-chercheurs, et son œuvre est abordée dans de nombreux travaux d'étudiants. Comment, dans ce contexte, ne pas regretter que la revue d'une aussi remarquable institution n'ait pas saisi l'occasion de publier un aperçu plus significatif de cette recherche en cours ?

Eric Eigenmann

Université de Genève

BÉRARD, Stéphanie, *Théâtres des Antilles : traditions et scènes contemporaines*, Paris, L'Harmattan, 2009, 220 p.

L'étonnante richesse et la diversité qui caractérisent le théâtre antillais contrastaient jusqu'ici avec la pauvreté des recherches du monde universitaire francophone qui y étaient consacrées. Il faut dire que les conditions de publication, de diffusion et de production du répertoire théâtral antillais ont sans doute eu raison de la témérité de chercheurs qui s'étaient

essayés à examiner ces œuvres. En effet, les difficultés réelles liées à l'édition des pièces qui composent le répertoire, dont la majorité demeure à l'état de manuscrits, ainsi que les problèmes liés à la diffusion des spectacles hors des limites insulaires, rendent difficile et ardu l'accès aux textes et aux archives de spectacle, tout ce qui constitue la matière du chercheur résolu. Cela, sans compter que le théâtre, par sa vocation scénique et performative, affranchit peut-être les écrivains antillais de ce recours au texte publié. Ces quelques données ont sans aucun doute compliqué la tâche de chercheurs déterminés désireux de s'y aventurer, mais nous profitons de l'occasion pour rendre hommage aux dernières publications qui ont, à leur manière, contribué à faire connaître les scènes caribéennes francophones ; on pense ici au collectif dirigé par Alvina Ruprecht, *Les théâtres francophones et créolophones de la Caraïbe* (2003), ou encore à l'essai *Les dramaturges antillais : cruauté, créolité, conscience féminine* (2008) de Carole Edwards.

Le livre *Théâtres des Antilles : traditions et scènes contemporaines* de Stéphanie Bérard attire notre attention aujourd'hui, puisqu'il constitue peut-être la première tentative d'appréhension globale des écritures dramaturgiques et scéniques des Antilles françaises. À travers son ouvrage, Bérard s'attelle à montrer comment le théâtre antillais contemporain, tirant profit des multiples apports culturels constitutifs des sociétés caribéennes, met en forme une esthétique théâtrale composite et hybride. Cette esthétique du carrefour, elle se définit dans un dialogue interculturel avec l'Afrique, l'Europe et les Amériques :

Les recherches entreprises jusqu'à aujourd'hui méritent d'être étendues et approfondies, ce que le présent ouvrage se propose de faire en adoptant une vue d'ensemble des dramaturgies de [la] Guadeloupe et de [la] Martinique afin de rendre compte de la richesse et de la variété de théâtres qui portent l'empreinte du contexte dans lequel ils sont nés et se sont développés (p. 17).

L'ouvrage proposé entend mettre en évidence les lignes de force, les traits constitutifs des écritures dramaturgiques et scéniques antillaises contemporaines. Pour cela, Stéphanie Bérard articule sa réflexion autour de quatre grands axes, déclinés en chapitres, et qui constituent les schèmes définitoires de ces dramaturgies. Après avoir brossé un panorama de l'histoire de ces écritures afin « de mieux comprendre le présent et les enjeux des productions théâtrales contemporaines » (p. 18), elle dresse les traits caractéristiques de la dramaturgie qui fondent l'unité et la spécificité des théâtres antillais : « Dramaturgies de l'entre-deux » (chapitre II), « Dramaturgies de l'oralité » (chapitre III), ainsi que les « Rituels et poétiques scéniques » (chapitre IV).

Le premier chapitre intitulé « Petite histoire du théâtre antillais » se consacre à l'évolution de ces scènes depuis l'époque coloniale. Adoptant un point de vue diachronique, l'auteure tente de mettre en évidence les grandes étapes qui jalonnent l'aventure théâtrale aux Antilles. Elle s'appuie sur la naissance d'un théâtre colonial aux Antilles, dont elle souligne le caractère éminemment exogène et pernicieux. En effet, le théâtre, relais de l'impérialisme culturel français, se justifie dans une perspective de déculturation et d'assimilation : « Le théâtre représente un médium privilégié pour assurer le rayonnement de la culture française et il parti-

cipe donc à la politique d'assimilation très tôt pratiquée par la France dans ses colonies » (p. 20).

Ce théâtre colonial qui « remplit un rôle de divertissement tout en offrant un prétendu modèle à imiter pour "civiliser" les esclaves » (p. 20) fera les beaux jours de colons épris d'une culture métropolitaine fantasmée jusqu'à la révolution de 1789. L'époque révolutionnaire verra ainsi l'offre théâtrale décliner considérablement et il faudra vraiment attendre le milieu du ^{XX}^e siècle pour assister à l'apparition d'un théâtre écrit par des auteurs guadeloupéens et martiniquais (p. 23). Parallèlement aux représentations d'un théâtre de boulevard parisien joué en Martinique et en Guadeloupe, on assiste à la naissance d'une expression scénique autonome sous les auspices d'Aimé Césaire et de la notion de négritude.

Stéphanie Bérard poursuit ce premier chapitre en passant en revue les installations et les conditions d'existence de l'activité théâtrale aux Antilles. En dépit de réelles difficultés se dressant à l'encontre des praticiens et autres créateurs, le théâtre antillais fait preuve d'une belle ingéniosité et d'une vitalité à toute épreuve qui se manifestent à travers des spectacles et des productions d'une grande créativité :

La précarité des conditions matérielles, les problèmes d'ordre financier, politique ne semble étrangement pas avoir empêché l'essor du théâtre antillais qui continue à vivre et à croître et ne cesse de susciter un engouement réel et grandissant de la part du public qui fréquente de plus en plus les salles (p. 40).

Après cette mise en situation historique de la création contemporaine, l'auteure s'attache à analyser, dans un deuxième temps, l'une des

dimensions de cette création contemporaine antillaise qui consiste en la réappropriation par la traduction ou l'adaptation des classiques occidentaux. Ce dialogue intertextuel, interlinguistique et interculturel inaugure une pratique littéraire et dramaturgique que la critique analyse dans un chapitre intitulé « Dramaturgies de l'entre-deux ». Cet « entre-deux » définirait une dynamique dramaturgique de l'écart présidant « à la refonte d'un art théâtral antillais qui se situerait simultanément dans la filiation et en marge du théâtre occidental » (p. 42). Cette pratique du détour se révélerait notamment par le biais de la réécriture, principe qui, ici, témoigne d'un véritable travail de recherche et d'innovation :

Cette transposition de la matière littéraire européenne dans un contexte linguistique et culturel caribéen ne consiste pas en la simple imitation d'un supposé modèle, mais manifeste au contraire l'esprit d'invention, voire de contestation d'auteurs qui se dissocient d'une tradition qui les a nourris, dont ils sont tributaires et qu'ils cherchent aujourd'hui à réévaluer (p. 41).

Allant plus loin dans son raisonnement, Stéphanie Bérard s'emploie à nommer « caribéanisation » (p. 42) ce processus de réappropriation de la matière européenne dans un contexte caribéen. Ainsi, les hypotextes de William Shakespeare, de Sophocle, de Samuel Beckett, de Molière ou encore de Tirso de Molina s'enrichiraient, dans le contexte antillais, d'une pluralité de significations. L'analyse des œuvres d'Aimé Césaire, de Patrick Chamoiseau, de Vincent Placoly, de Georges Mauvois et de Monchoachi montre comment les dramaturges s'emparent des modèles occidentaux afin de les soumettre au regard, aux valeurs ainsi qu'à la richesse de la culture antillaise et de la langue créole. Cette subversion littéraire et linguistique

s'accompagne, par conséquent, et dans le contexte postcolonial caribéen, d'une tentative de renversement idéologique, contenue dans la pratique même de la réécriture :

Derrière l'apparent respect de la tradition littéraire européenne que laissent supposer la traduction et l'adaptation se dissimule donc un mouvement de contestation, de révolte, une tentative d'émancipation d'un pouvoir dominant et d'affirmation d'une culture et d'une identité caribéenne (p. 43).

Le troisième chapitre nous convie à la rencontre d'une oralité, héritée de l'Afrique et de l'Europe, et qui, au cœur des théâtres antillais, concourt à favoriser l'expression d'une spécificité théâtrale antillaise. Cette oralité, « matrice à partir de laquelle sont nées de nombreuses structures formelles » (p. 103), nourrit l'ensemble de la dramaturgie et y apporte la caution de la tradition populaire, qui y trouve un cadre propice à son redéploiement. Le théâtre, par sa vocation spectaculaire et ses propriétés scéniques, permettrait ainsi de réactualiser une tradition populaire mise à mal par l'accès à la modernité des sociétés antillaises : « L'exploitation de l'oralité créole au théâtre participe donc à la revalorisation d'une culture ancestrale oubliée, méprisée voire reniée et sur le point de s'étendre » (p. 152). L'exemple du conteur et du conte créoles est ici signifiant. Pilier de l'imaginaire créole, le conte et le conteur figurent au rang des substrats privilégiés par les créateurs qui peuvent à dessein jouer des multiples possibilités dramaturgiques qu'offrent ceux-ci à travers la spécificité de leur art. Les modalités de jeux de l'oralité diffèrent en fonction des affinités et des appétences que les dramaturges ont pour cette tradition populaire qu'ils ont à cœur de faire revivre dans leurs dramaturgies respectives. Constatant la très

grande variété des méthodes d'exploitation de cette matière tirée de la pratique du conte, Bérard affirme que

[L]es modalités d'exploitation de la tradition orale dans les dramaturgies antillaises contemporaines sont nombreuses et variées relativement à l'intérêt montré par les auteurs soit pour la narration soit pour la diégèse : certains vont tenter de recréer sur la scène théâtrale les conditions d'énonciation de la parole du conteur, [...] tandis que d'autres adapteront dramatiquement un des contes, prenant alors pour matériau le contenu même du récit oral, son histoire (p. 105).

Dans la même perspective, les devinettes, les proverbes et les chansons populaires s'inscrivent en force dans le maillage des éléments dramaturgiques. Le recours à cette oralité serait une des réponses apportées par les écrivains au défi du renouvellement de l'esthétique théâtrale antillaise, comme à celui de la réactualisation d'une tradition populaire en voie d'extinction :

L'exploitation dramaturgique de la théâtralité inhérente à l'oralité créole prouve enfin la volonté des dramaturges antillais de se soustraire aux lois de l'écriture pour s'émanciper du texte, pour affirmer leur esprit d'indépendance en s'orientant vers des voies esthétiques nouvelles. [...] L'oralité créole évolue donc à travers l'art dramatique qui se nourrit réciproquement de la théâtralité inhérente à la tradition orale et se renouvelle dans la création de formes dramatiques innovantes (p. 152).

Dans son quatrième et dernier chapitre, l'auteure se propose de remonter jusqu'aux arcanes des rituels de la culture populaire antillaise qui nourrissent et inspirent la création contemporaine. Qu'ils s'agissent du carnaval – « rituel calendaire issu des fêtes païennes antiques » (p. 154) – du vaudou – « religion syncrétique associant les cultes païens fons et yorubas du Dahomey et les croyances religieuses

chrétiennes » (p. 154) –, ou du *gwoka* – « tradition populaire musicale et chorégraphique guadeloupéenne née des danses et des musiques de tambour pratiquées par les esclaves lors des calendas aux XVII^e et XVIII^e siècles » (p. 155) –, ces pratiques culturelles s'inscrivent de manière permanente et régulière au sein des dramaturgies qui n'hésitent pas y puiser les embryons de théâtralité qu'offrent ces rituels. Ils convoquent et mettent en jeu une pluralité de supports d'expressions et de signes ou de langages verbaux ou paraverbaux : la voix, la danse, le chant, les costumes ou le tambour figurent parmi les éléments que les dramaturges ne manquent pas d'exploiter. Ce détour par la tradition populaire s'affirme clairement comme un choix esthétique de premier ordre : favorisant la dimension spectaculaire du théâtre, le jeu du comédien ainsi que la combinaison des arts, l'exploitation de ces rituels issus de la culture populaire correspond à cette gageure esthétique d'élaboration d'un nouveau langage théâtral. Il contribue par ailleurs à la réactivation d'un héritage commun et au renforcement du lien social :

Les dramaturgies caribéennes inspirées du rituel calendaire carnavalesque, des cérémonies vaudou et du *gwoka* tirent profit du langage pluridimensionnel et polysémique offert par ces pratiques culturelles populaires pour exploiter de nouveaux modes de représentation. Elles valorisent l'hybridité et s'affranchissent du mimétisme au profit de l'exubérance, du non-réalisme et d'une théâtralité exacerbée (p. 189).

Avec finesse, Stéphanie Bérard renouvelle l'approche critique des écritures dramaturgiques et scéniques ayant fait de la créolisation et du dialogue interculturel un dogme créateur.

À travers une étude qui conjugue analyse littéraire et approche historique, l'auteure dessine les multiples contours et facettes d'un univers théâtral dont la richesse se mesure à l'aune des audaces scéniques et scripturaires. Nous sommes néanmoins amenés, en tant que lecteurs, à regretter que la dimension dramaturgique de l'analyse n'ait pas davantage été mise en avant dans cette étude. Une meilleure prise en compte des éléments relevant des études dramaturgique et scénographique aurait pu – à n'en pas douter – contribuer à un élargissement de l'analyse. Toutefois, l'essai présente une vraie rigueur d'analyse et une indéniable connaissance des scènes présentées. *Théâtres des Antilles : traditions et scènes contemporaines* est voué sans nul doute à devenir un ouvrage de référence concernant les théâtres antillais.

Axel Artheron

Université de Paris III – Sorbonne Nouvelle



REVUE DES REVUES

*Sous la responsabilité
de Sylvain Lavoie*



Études théâtrales, n° 43, 2008 ;
n°s 44–55, 2009.

Jeu : revue de théâtre, n°s 130
à 132, 2009.

Revue d'histoire du théâtre, n°s 1
à 3, 2009.

Théâtre/Public, n°s 192 à 194,
2009.

Le numéro 43 d'*Études théâtrales*, intitulé « Théâtres du pouvoir, théâtres du quotidien », propose, tel que le sous-titre du dossier l'indique, un « retour sur les dramaturgies des années 1970 ». Armelle Talbot et son équipe interrogent le mouvement qui, en 1973, s'est autoproclamé « théâtre du quotidien » et qui était composé de Michel Deutsch, de Claudine Fiévet, de Michèle Foucher et de Jean-Paul Wenzel – quatre jeunes artistes français désireux « d'arrimer le théâtre à la réalité la plus contemporaine » (p. 11). Plus précisément, c'est cette volonté de mettre en scène le quotidien – celle-là même ayant motivé les pratiques scéniques au Québec à la même époque, pratiques désignées par des appellations similaires – qui est auscultée par la douzaine de collaborateurs qui, faut-il le mentionner, ne signent pas leurs textes – il faut probablement voir là un clin d'œil à la période étudiée, qui désirait résolument s'inscrire sous le signe du collectif. Ainsi, le geste plutôt paradoxal « de promotion de l'ordinaire de gens sans histoire au rang d'objet théâtre digne d'être représenté » et, subséquemment, « le choix d'en faire le lieu politique d'une micro-analyse des dispositifs de pouvoir » (p. 13) permet-il aux collaborateurs de convoquer Michel Foucault pour leur détermination d'un phénomène sémantiquement réversible, à savoir le pouvoir

du spectacle et le spectacle du pouvoir, avec comme résultats le décloisonnement du pouvoir et la politisation du quotidien. En outre, grâce à Bertolt Brecht et quelques-uns de ses contemporains allemands (Ödön von Horváth, Marieluise Fleisser, Karl Valentin), les auteurs des articles révèlent, ou rappellent, des pratiques plurielles – ce qu'annonçait déjà le titre du dossier – à travers une approche historique puis dramaturgique. Au final, cet examen des rapports entre le théâtre et le réel aura permis d'interroger des paradigmes tels que l'intime, le réalisme et l'altérité ; bref, de concevoir la représentation, alors que « le quotidien fait émerger une nouvelle économie de la visibilité » (p. 137).

Si le numéro double (44-45) d'*Études théâtrales* s'inscrit en quelque sorte dans la voie ouverte par la parution précédente, soit en interrogeant les « marges du répertoire » – et, par la même occasion, les processus de légitimation des différentes formes de pratiques artistiques –, il se veut cependant plus ambitieux. En effet, les responsables du dossier (Tiphaine Karsenti et Martial Poirson) ont choisi pour objet d'étude rien de moins que les « Mémoires de l'oubli » de l'Antiquité à nos jours. Divisé en quatre parties (« Formes codées, théâtralités oubliées », « Les classiques à l'envers : petits oublis pour grands auteurs », « Le poids de l'histoire : exclus d'un jour, exclus de toujours » et « Marginalité au carré : voix régionales, voix minoritaires »), le dossier pose la question toujours très actuelle du répertoire (en témoigne la tenue récente de colloques portant sur cette thématique), bien qu'elle s'appuie souvent, selon Karsenti et Poirson, sur des « problématiques désuètes »

(p. 7). Le dossier se penche notamment sur les metteurs en scène et, de façon plus générale, les praticiens de la scène, « agents oubliés de l'amnésie culturelle » (p. 15) qui opèrent, par leurs choix et leurs travaux, une redéfinition des limites du répertoire. Les responsables du dossier citent d'ailleurs Gilles Deleuze et Félix Guattari afin de suggérer le traitement d'une « mise en scène en mineur » (p. 10) pour décrire, entre autres choses, les pratiques d'Antoine Vitez, cela en s'appuyant sur l'approche de Roland Barthes et des tenants de la nouvelle critique qui ont revendiqué, à partir des années 1960, le droit à la lecture subjective des textes. Le numéro se penche également sur les instances de sélection des œuvres, qui répondent souvent à des enjeux identitaires multiples, et qui rencontrent plusieurs problèmes sur le plan des codes (temporels, culturels et esthétiques) dont le point d'inflexion semble être le théâtre classique. Il accorde aussi une place privilégiée aux formes populaires (telles que les œuvres d'Aristophane et de Plaute, tout comme le théâtre de la Foire, le Grand Guignol, etc.), puis consacre la moitié du dossier à des entretiens avec des chercheurs et/ou des praticiens qui, de façon paradoxale, par leur « rejet *a priori* de toute sorte d'ontologie du répertoire », permettent une « refondation du spectacle vivant par ses textes » (p. 27).

Au sujet de *Jeu*, mentionnons, tout d'abord, sa nouvelle présentation graphique (la troisième, seulement, en plus de trente ans, ce qui semble symptomatique de la continuité qui marque la direction du périodique), et, surtout, le changement d'appellation de la publication :

les Cahiers de théâtre *Jeu* – titre ayant eu de la difficulté à se faire approuver en 1976 – sont ainsi devenus *Jeu : revue de théâtre* en 2009.

Hélène Jacques, dans son dossier « Animaux en scène » (n° 130), dit avoir été motivée par le « regain d'intérêt » suscité par la question de l'animal dans l'art, ainsi que par une « curiosité renouvelée pour l'animalité, tant dans la littérature que dans les arts visuels et de la scène » (p. 4). Riche de son approche pluridisciplinaire, le dossier s'ouvre sur des préoccupations éthiques : « En vertu de quelle différence puis-je utiliser l'animal comme un moyen ? » (p. 40), demande Jean-Baptiste Jeangène Vilmer, propos que Rosaline Deslauriers met également en lumière à l'aide d'une analyse de la mise en scène d'*Électre* de Sophocle et du spectacle *Et balancez mes cendres sur Mickey* de Rodrigo García. Il semblerait qu'écartés par le nouveau cirque, les animaux (les chevaux, en particulier) ne manquent pas pour autant de devenir l'essence même de nouveaux spectacles, tout en conservant, au théâtre comme en danse, un fort symbolisme. Les comédiens Francine Alepin et Jean-François Casabonne témoignent volontiers, pour leur part, de leur expérience de *jeu animal*, « moteur de création pour un théâtre plus libre » (p. 4). Le dossier, le temps d'un texte, devient un lieu de création, alors que Luc Moquin signe un dialogue entre un homme et un chimpanzé. Puis Catherine Cyr et Patrick Leroux expliquent en quoi l'animal devient, pour eux, source d'inspiration dans leurs écritures respectives. Enfin, l'énigmatique marionnette-auteur Loup Bleu vient, avec ses « Lupercales », lui aussi faire état de sa pratique créatrice. On mentionnera au passage que le numéro fait une large place, en plus des

recensions critiques habituelles, à l'examen de plusieurs festivals d'ici et d'ailleurs (Carrefour international de théâtre de Québec, ManiganSes, Festival international de Théâtre Action 2008).

Les frontières génériques s'effritent, et le théâtre – art de la représentation et de la convocation – ne fait désormais qu'un avec les autres arts du spectacle, dont la danse, le cirque, ou encore le conte – « art populaire [qui] a connu, notamment au Québec, un développement exponentiel depuis au moins deux décennies » (p. 4). C'est cet engouement qui a motivé la production du dossier « Contes et conteurs » (n° 131) sous la responsabilité du rédacteur en chef de la revue, Michel Vaïs. Porteur d'une tradition en même temps qu'il s'inscrit dans l'immédiateté de la représentation (proximité obligée justement par la convocation à laquelle il donne lieu), le conte, parce que *patrimoine* ne rime plus nécessairement avec *peuple* ou *milieu rural*, est désormais très « urbain », notamment grâce à l'artiste québécois Yvan Bienvenue, à qui Vaïs attribue la paternité du « conte urbain » (p. 5), qui est devenu une véritable tradition de la scène théâtrale montréalaise. Christian-Marie Pons, pour sa part, exprime le souhait que la théâtralisation du conte ne se fasse pas « aux dépens d'un conte moins "spectaculaire" », ce qui viendrait confirmer « le lent désaveu [du] genre » (p. 68) à quoi la 55^e Entrée libre de *Jeu* – publiée sous le titre « Conter ou donner un *show*? » – vient répondre de façon indirecte. Christian Saint-Pierre, aidé du conteur Jean-Pierre Massie, dans son « Amorce de cartographie du conte au Québec », tente une classification subjective des différentes formes que prend le conte (traditionnel, biographique, fantastique ; de création, du monde, etc.). L'artiste

Dan Yashinsky, quant à lui, relate son contact avec le Festival interculturel du conte du Québec (fondé en 1993) dont la « croissance exponentielle » (p. 77) s'appuie sur le dévouement de ses hôtes qui, année après année, permettent la tenue de cet événement, et, du même coup, de « retracer les possibilités humaines révélées dans ces aventures proches et lointaines de l'âme » (p. 79).

Cinq autres textes abordent la question de l'essence du conte (récits de vie, voyages, figures récurrentes, etc.), tandis que Guylaine Massoutre, elle, dans « Danse avec le conte », propose une intéressante mise en parallèle entre les deux univers qu'on rapproche habituellement très peu. Fidèle à ses habitudes, *Jeu* offre également un regard critique sur les plus récentes manifestations circassiennes (spectacles et festivals). La plume de Françoise Boudreault vient ainsi appuyer l'idée qui sous-tend le dossier, à savoir que le théâtre est un « noyau dur » (p. 4) autour duquel gravitent les autres arts de la scène. Il importe enfin de revenir brièvement sur la lettre que le dramaturge Olivier Choinière a envoyée à plusieurs médias, et dans laquelle il affirme notamment que ses spectacles ne s'adressent pas seulement au grand public, mais aussi aux critiques qu'il exhorte, en somme, de revenir au plus vite. Faut-il en déduire que, pour Choinière comme pour l'ensemble du milieu théâtral, il y aurait actuellement une (déplorable) *démission critique*? En tout cas, cela permet à Vaïs de partager, avec ses lecteurs, quelques réflexions sur la philosophie de *Jeu*.

Avec le dossier « Portraits d'une génération » (n° 132), Christian Saint-Pierre trace le

portrait de vingt « perles rares » (p. 4) qui composent la nouvelle génération d'acteurs au Québec qui, trop jeunes encore, n'ont pas trouvé de place dans le *Dictionnaire des artistes du théâtre québécois* que l'équipe de *Jeu* a fait paraître en 2008. Ainsi retrouvera-t-on les noms bien connus (ou moins connus dans certains cas) de Magalie Amyot, d'Émilie Bibeau, de Frédéric Blanchette, d'Étienne Boucher, de Catherine Bourgeois, d'Alexia Bürger, de Sophie Cadieux, de Maxime Denommée, de Frédéric Dubois, de Francis Ducharme, de Hugues Frenette, de Martin Genest, de Johanne Haberlin, d'Olivier Kemeid, de Christian Lapointe, de Benoît McGinnis, de Francis Monty, d'Olivier Morin, de Marilyn Perreault et d'Évelyne Rompré – tous diplômés des différentes écoles de théâtre depuis moins de quinze ans, et qui « ne sont pas encore chevronnés, mais [qui] n'appartiennent manifestement plus à ce qu'on nomme la relève » (p. 4). Le constat de Saint-Pierre est sans équivoque : cette génération – on le voit par le travail qu'elle fait autant au sein des jeunes et petites compagnies théâtrales que sur les grandes scènes institutionnelles – « abolit les frontières spatiales et idéologiques » (p. 4).

Toujours dans ce numéro, Ariane Fontaine et Katya Montagnac reviennent sur les Seconds États généraux de la danse professionnelle du Québec qui ont eu lieu du 23 au 26 avril 2009, soit quinze ans à peine après les premiers. Notons, à titre comparatif, que plus de vingt-cinq ans séparaient les Premiers et Seconds États généraux du théâtre (au Québec). Toujours est-il que le milieu de la danse a pu, lors de cette rencontre, constater à la fois : le dynamisme de la relève ; le besoin urgent d'une main-d'œuvre diversifiée et d'une éthique de travail ; la

nécessité du partage des ressources ; ainsi que la volonté de « défricher » l'espace (culturel, notamment). Voilà autant de préoccupations qui rappellent certains points soulevés par le milieu théâtral à peine deux ans auparavant. Serait-ce à dire que l'« ère solidaire » (p. 48) à laquelle fait allusion l'article devrait circonscrire les domaines de la danse et du théâtre en « refusionnant » les disciplines au nom de l'art ?

En mars 2008, avait lieu le colloque « Benno Besson, entre mythe et politique : un homme de théâtre en situation » en l'honneur de l'acteur et metteur en scène suisse décédé subitement en 2006 alors qu'il préparait une troisième version de sa mise en scène d'*Œdipe Tyran* à la Comédie-Française. Le numéro double (1-2, 2009) de la *Revue d'histoire du théâtre* reprend, sous la direction de Martial Poirson – ce qui explique, du reste, que plusieurs allusions à Besson soient faites dans la présentation des numéros 44-45 d'*Études théâtrales* recensés plus haut – et de Romain Jobez, plusieurs des interventions entendues lors de ce colloque. Et comme il est d'usage de le faire dans ce périodique, on y retrouve également un certain nombre d'annexes historiques telles qu'un inventaire de spectacles, de repères biographiques et chronologiques, ainsi qu'une bibliographie sélective. Si, dans la première partie intitulée « Benno Besson à la table », on discute souvent du sujet du réalisme théâtral, c'est surtout pour le qualifier de *ludique* et de *critique* (comme le fait Christa Neubert-Herwig), ou encore d'*enchanté* (adjectif employé par Poirson). Dans « Benno Besson au plateau », plusieurs collaborateurs témoignent de leur

expérience de travail et de l'amitié qu'ils ont partagée avec Besson. Enfin, dans « L'impossible héritage », on fait état notamment du travail interrompu de Besson à la Comédie-Française et de sa mise en scène inachevée.

Le numéro 3 de la *Revue d'histoire du théâtre*, regroupe des textes qui portent autant sur William Shakespeare et le Marquis de Sade que sur Edmond de Goncourt. Michel Autrاند s'intéresse au rire et au comique beckettien, c'est-à-dire au « désastre [qui] authentifie l'espoir » (p. 274) dans *Fin de partie*. Il signe, du même coup – ce qui peut d'ailleurs surprendre –, l'un des rares articles de revue portant sur Samuel Beckett alors que l'année 2009, dans le sillon des vingt ans de la mort de l'écrivain irlandais, a vu paraître un nombre important de monographies sur son œuvre.

Yves Jubinville l'annonçait – et, avec raison, le déplorait – dans la dernière livraison de *L'Annuaire théâtral : Théâtre/Public* a mis fin à ses activités en 2009. Fondée en 1974, la revue, qui a presque atteint le nombre vénérable de 200 numéros, conjugait contenu de haut niveau et présentation visuelle de qualité.

C'est sur quelques publications allemandes que porte le numéro 192 de *Théâtre/Public*. Ces « Résonances autour de la *Dramaturgie de Hambourg* » prennent en effet comme point de départ la nouvelle traduction, par Jean-Louis Besson et Hélène Kuntz, de l'œuvre maîtresse (parue en 1769) de Gotthold Ephraïm Lessing, qui promouvait une littérature allemande moderne. Rappelons qu'il s'agit d'un recueil de

textes critiques en réaction contre le théâtre (classique) français qui constituait la référence sur les scènes européennes à l'époque. Lessing, qui était *Dramaturg* pour le Théâtre National de Hambourg, s'était notamment intéressé au lien entre texte et scène. Ses écrits ont eu de nombreux échos, notamment chez Johann Jakob Engel, dont *La théorie du geste* constitue la deuxième « résonance » du dossier. Charlotte Coulombeau présente en effet, et dans une traduction de son cru, un choix d'extraits tirés de cet essai. Ensuite, Hans Peter Herrmann relit *Sainte Jeanne des abattoirs*, pièce de Bertolt Brecht qui résisterait, le mieux, selon lui, à une assimilation « à la littérature et à l'industrie culturelle d'une société contre laquelle elle avait été érigée » ou, toujours pour le dire avec Herrmann, une « pièce didactique sur l'étonnante capacité de l'idéologie bourgeoise à prendre sa propre partialité pour une vérité générale » (p. 43). Enfin, la dernière section de ce dossier est consacrée à l'œuvre de Pina Bausch et à son « anti-destin » (p. 50) que Guy Delahaye tente de mettre en lumière, à l'aide de huit pages de photos (en couleurs), les spectacles de l'artiste, décédée trop tôt, soit quelques mois après la parution du numéro.

Julie Sermon, pour son imposant dossier « Marionnettes ? Traditions, croisements, décloisonnements » (n° 193 de *Théâtre/Public*), a réuni une trentaine de collaborateurs. Alors qu'on s'intéresse de plus en plus au corps du théâtre, l'« idéal esthétique » (p. 5) – que représente, pour Sermon, la déshumanisation d'un art débarrassé des imperfections du vivant –, fait ressurgir les préoccupations des Edward Gordon Craig et Denis Diderot – pour ne nommer que ceux-là –, et alimente, depuis

2007, les Saisons de la Marionnette (qui ont notamment engendré, en 2008, les États généraux de cette forme d'art). Ici, dans « Lieux communs », on « interroge la dimension politique et sociale de la marionnette » (p. 5) à partir du constat suivant : de nombreuses compagnies théâtrales renouent non seulement avec la marionnette, mais elles semblent également se tourner vers les formes subversives du pantin et autres guignols – ce qui pose la question de l'engagement dans l'espace public sous-tendu par de telles pratiques. Ensuite, la section « Troubles dans la réception », traite du double de la marionnette – lieu commun, s'il en est –, c'est-à-dire de son identité. Mentionnons d'ailleurs, à cet effet, le texte particulièrement intéressant d'Hélène Beauchamp (de l'Université de Nice) qui s'attarde à Antonin Artaud, pour qui la marionnette « permet de penser une éthique du sujet » (p. 44). Beauchamp pose ainsi l'hypothèse que le sujet, grâce au théâtre, arrive à se libérer des liens (au social, au divin) qui font de lui un pantin. Enfin, la troisième et dernière section du dossier, intitulée « Écrire avec les marionnettes », expose les procédés de production de spectacles dans lesquels l'objet occupe une place centrale : la marionnette devient alors à la fois un médium, un matériau, un instrument et un *objet de réflexion* permettant à divers praticiens de s'exprimer sur leur écriture et sur leur inspiration.

Le numéro 194, qui n'annonce nullement la disparition de la revue, s'intéresse – grâce à Olivier Neveux, à Jitka Pelechová et à Christophe Triau, à la « nouvelle séquence théâtrale européenne ». Les collaborateurs offrent donc des aperçus des changements décelés dans « les axes qui organisaient le travail des artistes et leur

réception » (p. 5) au cours des années 1990. Sans prétendre à l'exhaustivité, ce dossier s'inscrit comme premier jalon d'une incursion dans la « séquence historique et esthétique dans laquelle est le théâtre européen » (p. 5) en offrant à lire, dans un premier temps, des interrogations plus théoriques auxquelles succèdent des études de cas, que clôt une table ronde de praticiens. Les objectifs sont humbles, mais le résultat, tout intéressant qu'il est, demeure touffu, ce qui n'est probablement pas un défaut. Notons que se situe en marge du dossier, deux témoignages rendus à deux hommes de théâtre disparus en 2009 : Roger Planchon et André Benedetto. Neveux livre un vibrant hommage à ce dernier, en qui il voit « l'un des grands poètes et dramaturges » d'Avignon (p. 91).

Sylvain Lavoie
Université de Montréal

RÉSUMÉS DES ARTICLES / ABSTRACTS

NOTICES BIOGRAPHIQUES DES COLLABORATRICES ET DES COLLABORATEURS

Jane M. Moss, *Le corp(u)s théâtral des femmes*, p. 15

À partir des années 1960 – et dans le but de changer l’image des femmes sur la scène théâtrale québécoise –, des actrices, des écrivaines, des dramaturges et des regroupements féministes commencèrent à dénoncer l’aliénation et l’exploitation dont les femmes étaient victimes. Dans cet article, je propose d’analyser comment ces artistes mirent en scène et firent parler le corps féminin. Je vais explorer la représentation scénique du corps aussi bien que l’expression de la sexualité féminine. De nombreux sujets liés à cette théâtralisation du corps seront traités : l’idéal de la beauté ; l’anorexie et l’obésité ; la grossesse et la maternité ; l’érotisme, tant lesbien qu’hétérosexuel ; le viol ; et la ménopause. Les pièces du théâtre des femmes furent écrites, montées et jouées uniquement par des comédiennes pour que les spectatrices puissent se reconnaître dans les personnages féminins qui évoluaient sous leurs yeux, et s’identifier à l’ensemble de la production du spectacle. Afin de créer des personnages féminins plus crédibles, il fallut rejeter les conventions du réalisme dramatique et imaginer d’autres stratégies de représentation. Il fallut aussi transgresser les tabous associés au corps féminin et inventer un nouveau discours dramatique qui permettait aux femmes de parler honnêtement de leur *corporealité*.

Beginning in the sixties, actresses, writers, playwrights, and feminist collectives began to denounce their alienation and exploitation with the goal of changing the image of women in Québec theatre. In this article, I propose to analyse how these artists placed the female body center stage in order to generate a discourse of the body. I will explore the scenic representation of the body as well as the expression of female sexuality. Numerous other issues related to the theatricalization of the body will be examined, including the ideal of beauty, anorexia and obesity, pregnancy and maternity, lesbian and heterosexual eroticism, rape, and menopause. Produced and performed by women, the plays of women’s theatre were written to allow female spectators to see themselves reflected in the dramatic spectacle. To create more believable female characters, it was necessary to reject the conventions of theatrical realism and imagine other strategies of representation. It was also imperative to transgress taboos associated with the female body and to invent a new dramatic discourse that allowed women to speak honestly about their *corporeality*.

Jane Moss a pris sa retraite du Colby College dans le Maine pour devenir professeure invitée et directrice du Centre d’études canadiennes à Duke University en Caroline du Nord. Elle est éditrice de Québec Studies, une revue bilingue et interdisciplinaire de l’American Council for Québec Studies, et siège aussi sur plusieurs comités éditoriaux de revues américaines et canadiennes. Depuis plus de trente ans, elle publie des articles sur le théâtre francophone canadien. Récipiendaire du Prix du Québec en 2002, elle a également été nommée membre honoraire de la Société québécoise d’études théâtrales (SQET) en 2005.

Louise H. Forsyth, *La nef des sorcières* (1976) : l'écriture d'un théâtre expérimental au féminin, p. 33

La création au Théâtre du Nouveau Monde de *La nef des sorcières*, pièce composée de sept textes d'auteurs différentes, est reconnue comme un moment capital dans l'émergence du théâtre féministe militant au cours des années 1970 et 1980. En ce qui concerne la réception de ce spectacle et du texte publié, l'attention du public et de la critique se dirigeait surtout vers la thématique féministe véhiculée par la pièce et le commentaire qui s'y faisait sur le fonctionnement du patriarcat dans la vie privée des femmes. Cependant, l'objectif des auteures et des comédiennes dépassait largement le simple commentaire social. Ce n'était pas leur intention de réduire la scène théâtrale à une simple tribune politique. Luce Guilbeault, qui initia le projet et s'y engagea comme metteuse en scène, auteure et comédienne, voulait avec les autres, en plus de susciter des discussions, ébranler les fondements sexistes du théâtre, élargir l'espace de l'imaginaire collectif, transformer la symbolique masculiniste de la culture québécoise, et élargir l'horizon d'attente de l'auditoire. Quand son Actrice en folie subit un trou de mémoire et enlève son costume dès son entrée en scène, c'est une ouverture remarquable au spectacle expérimental et à l'invention d'une nouvelle théâtralité au féminin qui se fait jour. C'est alors que commence la remise en cause radicale des pratiques, des codes, des règles et des conventions du jeu, des langages et de la forme canoniques du théâtre qui permettent depuis des millénaires l'esthétisation par le théâtre des idéologies et des fantasmes dominants sexistes.

The creation at the Théâtre du Nouveau Monde of *La nef des sorcières*, a play comprising texts by seven authors, is recognised as a key moment in the emergence of militant feminist theatre during the 1970s and 1980s. The reception of the show and the published text shows that the attention of the public and critics was directed particularly toward the feminist themes conveyed by the play and the commentary it contained about the workings of patriarchy in women's private lives. However, the objective of the authors and actors was much broader than simple social commentary. It was not their intention to reduce the space of theatre to a mere political platform. Luce Guilbeault, who initiated the project and was involved as director, author and actor, wanted like the others, in addition to stirring discussion, to shake up theatre's sexist foundations, enlarge the space of the collective imaginary, transform the masculinist symbolic order of Québec culture, and open wide audience's horizons of expectations. When her Actrice en folie suffers a loss of memory and tears off her costume at the time she first comes on stage, it is an opening onto an experimental show and the invention of new kinds of theatricality in the feminine. It is a radical interrogation of the canonical practices, codes, rules, languages, and conventions for acting and structuring theatre. These traditions have been functioning for millennia to make possible the aestheticisation of dominant sexist fantasies and ideologies.

Louise H. Forsyth est professeure titulaire émérite et adjointe à la recherche à l'Université de la Saskatchewan. Elle a été directrice du Département d'études françaises (Western Ontario), doyenne des études supérieures et de la recherche (Université de la Saskatchewan) et présidente de la Fédération canadienne des sciences humaines. Membre de la Société

québécoise d'études théâtrales (SQET) et de l'Association canadienne de la recherche théâtrale (ACRT), elle a publié de nombreux articles et fait des communications sur la poésie et le théâtre québécois et canadiens-français. Les trois tomes de l'anthologie – Anthology of Québec Women's Plays in English Translation – ont paru chez Playwrights Canada Press, en 2006, en 2008 et en 2010.

Yves Jubinville, Inventaire après liquidation : étude de la réception des *Fées ont soif* de Denise Boucher (1978), p. 57

La pièce de Denise Boucher *Les fées ont soif* constitue un événement important dans la courte histoire du théâtre québécois. Écrite dix ans après le choc provoqué par la création des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, cette œuvre, qualifiée de manifeste dramatique (par Lise Gauvin), semble pourtant avoir été largement oubliée si l'on en juge, d'un côté, par l'absence de reprise récente sur les scènes québécoises ; et, de l'autre côté, par le fait que son souvenir n'aura guère été rappelé, en 2008, soit trente ans après le scandale qui, à l'époque, avait mobilisé tout le milieu théâtral. C'est donc en tant qu'événement que nous avons choisi d'aborder le texte de Denise Boucher, entendu que la polémique entourant la pièce aura produit des échos bien au-delà de la sphère restreinte de la culture. C'est l'ensemble des discours produits à la fois par des professionnels, des artistes, des spécialistes et des gens ordinaires qui constitue le matériau privilégié de cette enquête au fil de laquelle nous entendons mettre en lumière les lignes de fractures idéologiques produites par l'événement des *Fées ont soif* au sein de la société québécoise. Cette étude s'inscrit dans la perspective d'une analyse du discours social québécois post-Révolution tranquille et dans la foulée des recherches actuelles sur la construction de la mémoire culturelle.

Les fées ont soif by Denise Boucher represents an important date in the brief history of Québec theatre. Written ten years after the shockwave generated by Michel Tremblay's *Belles-Sœurs*, *Les fées ont soif* – described as a drama manifest (Lise Gauvin) – none the less seems to have been largely forgotten if one judges by the absence of recent remounts on Québec stages and by the fact that it was barely mentioned in 2008, thirty years after the scandal that – at the time – had mobilised the entire theatre community. It is thus as an event that we have chosen to study Denise Boucher's play, given that the controversy surrounding it echoed far beyond the boundaries of artistic culture. All the varying discourses produced by professionals, artists, specialists and everyday people will constitute the privileged material for this inquiry in which we intend to highlight the ideological fault lines within Québec society that the *Fées ont soif* event brought to the forefront. This study proposes an analysis of the post Quiet Revolution québécois social discourse and falls within the boundaries of recent research on the construction of cultural memory.

Professeur à l'École supérieure de théâtre de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et responsable du Centre de recherches théâtrales (CERT) de la même institution, Yves Jubinville se spécialise dans les domaines de la dramaturgie contemporaine et de l'histoire du théâtre au Québec. Ses recherches portent principalement sur des questions liées à la mémoire des œuvres théâtrales aussi bien dans le cadre de travaux en histoire (Le répertoire international au Québec entre 1975 et 2000, FQRSC, 2005-2008) que dans une visée interprétative des textes et de leur inscription dans la mémoire collective. Dans cet esprit, il prépare une édition critique et génétique des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay

pour les Presses de l'Université de Montréal (CRSH, 2006-2010). En 2009, il amorçait, en outre, un programme de recherche au sein d'une équipe dirigée par Jacinthe Martel (UQAM) portant sur les archives d'écrivains québécois (Traces et tracés de l'invention : archives d'écrivains québécois, CRSH, 2009-2012). Yves Jubinville est également membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise (Antenne UQAM) et de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET). Auteur de plusieurs articles de revue et d'ouvrages collectifs, dont le plus récent doit paraître, en 2010, aux presses de l'Université de Rennes (Le théâtre de répertoire : lieu de mémoire, lieu de création, en collaboration avec Jeanne Bovet et Brigitte Prost), il est aussi directeur de la revue québécoise d'études théâtrales L'Annuaire théâtral depuis 2008.

Stéphanie Nutting, « Répétez après moi » ou Les rituels d'interaction dans *Billy Strauss* de Lise Vaillancourt (1991), p. 81

Qualifiée, par son auteure (Lise Vaillancourt), de « théâtre épique marqué », la pièce *Billy Strauss* rejette le conflit dramatique et la résolution cathartique de la *mimesis* aristotélicienne en faveur de mécanismes qui dévoilent les rouages de la représentation théâtrale. Parmi ces mécanismes, se trouve l'amplification, voire l'exacerbation, des rituels de communication. En observant de plus près ces rituels, on est frappé par le primat de trois procédés particuliers : la répétition, l'interview et la conférence. Quelles sont les conséquences de cette pratique sur la construction des personnages et qu'est-ce que cette pratique révèle de la représentation des relations sociales en rapport avec le contexte sociohistorique ? On constatera que l'idiome cérémonial, traditionnellement employé pour renforcer et gérer les connexions sociales, devient ici synonyme d'une violence postmoderne. C'est ainsi que Vaillancourt opère une radiographie de la poussée individualiste et d'un malaise existentiel au féminin qui a pris de l'ampleur à partir des années 1980, et plus particulièrement dans la décennie qui a suivi l'époque du théâtre féministe militant au Québec.

The play *Billy Strauss* has been described by its author, Lise Vaillancourt, as a clear example of epic theatre. It rejects the dramatic conflict and the cathartic resolution typically associated with Aristotelian *mimesis* in favour of mechanisms that expose the workings of theatrical representation. One of these devices is the exacerbation of communication rituals. A closer observation reveals the primacy of three operating process in particular: repeated speech, interviews and conferences. What effect does this practice have on the construction of the play's characters and what does it reveal about the representation of social relationships in their social and historical context? One discovers that the ceremonial idiom, traditionally used to reinforce and manage social connections, is used here as a synonym of a type of post-modern violence. It is in this way that Vaillancourt performs an x-ray of the individualist trend and the accompanying existential malaise afflicting women in the 1980s, that is, in the decade following the heyday of a committed feminist theatre in Québec.

Stéphanie Nutting est professeure agrégée au Département d'études françaises de l'Université de Guelph (Ontario). Ses principales recherches portent sur les dramaturgies québécoise et franco-canadienne. Elle a publié Le tragique dans le théâtre québécois et canadien-français, 1950-1989 (Lewiston, Edwin Mellen Press, 2000), et a dirigé, avec François Paré, un ouvrage collectif : Jean Marc Dalpé : ouvrier d'un dire (Sudbury, Prise de Parole, 2006). Elle a aussi collaboré à diverses revues dont Voix et Images, The French Review, Spirale et Synergies Canada.

Gilbert David, Satire, bouffonnerie et autres grimaces : les interpellations du rire au féminin, p. 99

Le comique dans le théâtre des femmes au Québec a été très peu étudié jusqu'à maintenant. Mon étude vise à poser quelques points de repère historiques sur cette production entre 1975 et 1995, pour ensuite en cerner les caractéristiques saillantes, à la lumière de notions propres à une poétique de la comédie. Le répertoire comique au féminin de cette période a pour principales représentantes les dramaturges Louise Roy, Julie Vincent, Maryse Pelletier, Élisabeth Bourget, Louise Dussault et Chantal Cadieux, à côté de collectifs nettement plus militants comme le Théâtre des Cuisines et Les Folles Alliées. Au-delà des thèmes liés aux luttes en synchronie que les femmes mènent pour leur égalité sociale, le comique dramaturgique et scénique au féminin fait clairement appel, d'une part, à une corporéité carnavalesque de l'être féminin en tant que *gestus* social et « genre » (au sens de *gender*) ; et, d'autre part, à une stratégie d'interpellation du public qui prend appui sur la provocation bouffonne et la satire des comportements masculins abusifs ou machistes. La prise en compte de trois productions – *Bernadette et Juliette* (1978) d'Élisabeth Bourget, *Moman* (1979) de Louise Dussault et *Mademoiselle Autobody* (1985) des Folles Alliées – permet d'en confirmer la prévalence.

Comic in the women's theatre in Quebec has not been the matter of many studies. My contribution seeks to establish some historic reference marks of that production between 1975 and 1995, and to circumscribe their salient features, according to notions inherited from the poetics of comedy. The comic repertory "au féminin" during that period includes works from dramatists as Louise Roy, Julie Vincent, Maryse Pelletier, Élisabeth Bourget, Louise Dussault and Chantal Cadieux, parallel to productions from collectives who share openly militant stances, like Théâtre des Cuisines and Les Folles Alliées. Beyond the themes inherited from the feminist groups in their struggles to obtain social equality status for women, dramatical and theatrical comic forms adopted by women were substantiated by an incorporation of a carnival approach of the body of the feminine subject as socially gender oriented, and by a buffoon interpellation toward the audience conduct in a way to provoke and to satirize the men's social behaviours towards women. Three selected productions – *Bernadette et Juliette* (1978) by Élisabeth Bourget, *Moman* (1979) by Louise Dussault, and *Mademoiselle Autobody* (1985) by Les Folles Alliées – should offer a clear demonstration of these trends.

Gilbert David enseigne au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal depuis 1998 ; ses recherches portent sur la dramaturgie, l'histoire et l'esthétique théâtrales aux XX^e et XXI^e siècles en Occident. Il est membre chercheur du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Il a collaboré à plusieurs ouvrages de référence et il a publié, depuis 1975, de nombreux articles dans divers périodiques et ouvrages spécialisés. Il a dirigé l'ouvrage collectif Le corps déjoué : figures du théâtre de Larry Tremblay (Lansman, 2009). Il est le directeur de l'outil documentaire Rappels qui propose annuellement, depuis 2005, un répertoire des productions et un bilan factuel d'une saison de l'activité théâtrale au Québec, disponible en ligne : [http://www.crilcq.org/documentation/rappels.asp]. Il est présentement engagé dans la réalisation d'un projet de recherche subventionné sur Les formes et les discours des créations en solo au Québec de 1980 à 2005 (CRSH, 2008-2011).

Lucie Robert, Yvette Mercier-Gouin ou Le désir du théâtre, p. 117

Le présent article est une réflexion sur les conditions d'accès des femmes au théâtre dans le contexte québécois de la première moitié du XX^e siècle à partir de la carrière d'Yvette Mercier-Gouin, d'abord comédienne dans des troupes d'amateurs puis auteure dramatique, surtout connue pour sa pièce *Cocktail*, créée au Théâtre Stella en 1935. La trajectoire de Mercier-Gouin révèle la place qu'occupe le théâtre dans la socialité bourgeoise de l'époque, laquelle détermine aussi les choix esthétiques de l'auteure, dans son œuvre écrite, composée surtout de drames bourgeois. Au cœur de cette écriture, se découvrent néanmoins des problématiques neuves qui, de la maternité à la figure de l'artiste, préfigurent un théâtre ouvertement féministe.

This paper offers some thoughts on the difficulty of being a woman on the stage in the context of the history of Quebec theatre in the first half of the twentieth century, based on the theatrical career of actor and playwright Yvette Mercier-Gouin, better-known as the author of *Cocktail* produced by the Théâtre Stella in 1935. Mercier-Gouin's career illustrates the role of theatre in the so-called bourgeois culture which in turn influences the author's written works, mostly related to bourgeois drama. These plays however cannot be reduced to bourgeois categories. They also offer concepts and themes revolving around maternity and the artist figure, anticipating an openly feminist theatre.

Membre du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoise (CRILCQ), Lucie Robert enseigne la littérature québécoise à l'Université du Québec à Montréal. Membre de l'équipe de rédaction du Dictionnaire du littéraire (Presses Universitaires de France, 2000 ; 2004 ; 2009) et de La vie littéraire au Québec, 1764-1947 (Les Presses de l'Université Laval, 5 vol. parus depuis 1991), elle dirige une équipe de recherche sur l'Histoire de la vie artistique au Québec, de la fin du XIX^e siècle à la Deuxième Guerre mondiale. En 2010, devrait paraître l'anthologie qu'elle a préparée sous le titre Apprivoiser la modernité : la pièce en un acte de la Belle Époque à la Crise.

Ariane Martinez, Défense et illustration du théâtre d'images à travers quelques allers-retours entre le XIX^e siècle et aujourd'hui, p. 159

Après avoir proposé une définition du théâtre d'images, l'article s'attache à analyser la mutation du regard porté sur lui. Loué par les écrivains et critiques du XIX^e siècle (tels que Théophile Gautier, Émile Zola ou Stéphane Mallarmé), il a suscité, au cours du XX^e siècle, une certaine méfiance de la part des penseurs du théâtre, qui voyaient en lui une forme d'allégeance à la société du spectacle. Or, s'il récupère les procédés de l'iconsphère, le théâtre d'images, tel qu'il se développe aujourd'hui, a tendance à s'éloigner de la simple production d'illusions visuelles, pour inviter le spectateur à un exercice du regard. En montrant comment les images sont construites ou en les rendant difficiles à saisir, il incite le public à les mettre à distance et à les interroger.

This article proposes a definition of the theater of images before proceeding to analyze the changes in the way it has been considered. Praised by 19th century writers and critics (such as Théophile Gautier, Émile Zola or Stéphane Mallarmé), it has been suspected of allegiance to the society of the spectacle. But although it uses devices borrowed from the iconosphaera, today's theater of images does not merely create visual illusions; it also invites the spectator to question his/her way to look at things. By showing how images are constructed and by disrupting their perception, the theater of images encourages the public to question those images.

Ariane Martinez est maître de conférences en arts du spectacle à l'Université de Stendhal Grenoble – III. Ancienne élève de l'ENS-LSH de Lyon et agrégée de Lettres Modernes, elle a publié, en 2008, aux Presses de la Sorbonne Nouvelle La Pantomime, théâtre en mineur 1880-1945, un livre issu de son doctorat en études théâtrales, qui a obtenu le Prix de thèse de l'Université de Paris III Sorbonne – Nouvelle. Ses articles portent sur le cirque (L'Annuaire théâtral, n° 32 ; Études théâtrales, n° 36), les arts du mime (Registres, n° 13, 1895), ainsi que sur la mise en scène contemporaine (Théâtre(s) en Bretagne, n° 23 ; Carneum, n° 6) et les écritures dramatiques d'aujourd'hui (Études théâtrales, « Nouveaux territoires du dialogue », n° 38-39).

Luke Arnason, Comprendre le théâtre du XVII^e siècle grâce à ses « encadrements » : interpréter *George Dandin* de Molière et *Cadmus et Hermione* de Quinault à la lumière de leurs ornements parathéâtraux, p. 169

Un grand nombre de pièces du XVII^e siècle sont « encadrées » par des ornements parathéâtraux : prologues, épilogues, intermèdes et chœurs. Rarement représentés, ces encadrements sont pourtant des indices, laissés par les auteurs, qui nous fournissent des informations sur la pièce principale. En analysant les encadrements de *George Dandin* et de *Cadmus et Hermione*, nous illustrerons la façon dont ces ornements nous permettent de mieux comprendre non seulement les idées d'une pièce, mais aussi son style.

A considerable number of 17th century plays are “framed” by various paratheatrical ornaments such as prologues, epilogues, intermèdes and choruses. Although seldom performed, they are in fact clues left by the author which give information about the principal work. By analysing the function of paratheatrical “frames” in *George Dandin* and *Cadmus et Hermione*, this article aims to illustrate how these ornaments can help us better understand not only the ideas of a play, but also its style.

Luke Arnason est titulaire d'un doctorat en littérature française (Université Paris – Sorbonne), préparé sous la direction de Georges Forestier, et portant sur la pratique et l'utilité herméneutique du parathéâtre en France au XVII^e siècle. Ses recherches touchent principalement à l'opéra et aux pièces à grand spectacle du XVII^e siècle, genres qu'il étudie à la fois en tant que chercheur littéraire et musicien (choriste et claveciniste) professionnel. Il habite dans la capitale canadienne où, en 2008, il a enseigné l'histoire du théâtre (et plus particulièrement à l'Université d'Ottawa).

Protocole de rédaction

Les manuscrits soumis pour publication doivent être adressés à la rédaction de *L'Annuaire théâtral* en quatre exemplaires, dont trois anonymes pour fins d'évaluation, en respectant impérativement les normes suivantes.

L'auteur s'engage à conserver une copie de son texte. Aucun manuscrit ne sera retourné à son auteur.

Les références, les notes et les citations doivent être dactylographiées à double interligne. Les références bibliographiques intratextuelles doivent être placées entre parenthèses et doivent préciser le nom de l'auteur, l'année de publication et, s'il s'agit d'une citation précise, la page du passage cité (Rykner, 1996 : 108). Si le nom de l'auteur figure déjà dans le texte, il suffit d'indiquer l'année de publication et la page. On distingue les renvois multiples à des textes d'un même auteur publiés au cours d'une même année en utilisant des lettres minuscules après l'année de publication (1990a, 1990b). Lorsqu'il y a plusieurs renvois d'auteurs différents, ils sont placés entre parenthèses et sont séparés par des points-virgules (Rykner, 1996 : 112 ; Lavandier, 1994 : 87).

Il est recommandé de ne pas abuser des notes qui doivent être numérotées et présentées à la fin du texte. Les références bibliographiques doivent être placées à la fin du texte, sur une feuille à part. Elles doivent être données par ordre alphabétique d'auteurs et par ordre chronologique croissant pour chaque auteur. Toutes les informations pertinentes doivent être données (voir des exemples dans le protocole de rédaction affiché en format PDF sur le site Web de *L'Annuaire théâtral*, [http://www.crcf.uottawa.ca/annuaire_theatral/index.html]).

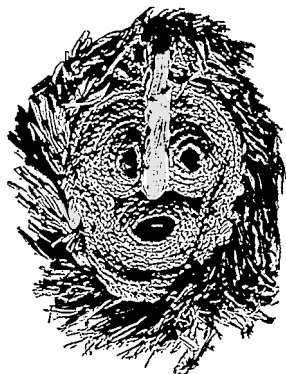
Les citations dans une autre langue que le français doivent être accompagnées d'une traduction.

Les cartes, figures et tableaux qui accompagnent le texte doivent être prêts à être reproduits (minimum de 300 dpi, format tiff). Les photographies sont fournies sur épreuves noir et blanc de qualité. Elles sont placées sur des feuillets distincts avec indication de leur localisation dans le texte. Les illustrations doivent être libres de droits de reproduction. Chaque carte, figure, tableau ou photographie doit être accompagné d'une vignette explicative.

Les auteurs doivent fournir une courte notice biographique en français, de même qu'un résumé de leur texte d'environ cent mots, en français et en anglais.

Le texte doit être inédit, rédigé en français, dactylographié à double interligne, et saisi en format Macintosh (RTF) ou IBM (Word).

Au stade de la révision, les auteurs seront appelés à relire leur texte et à éventuellement répondre à des questions.



La Société québécoise d'études théâtrales (SQET) remercie ses partenaires de recherche savante en théâtre : des organismes et compagnies de théâtre qui ont souscrit un montant de cotisation annuelle de 100 dollars en l'an 2009 afin de soutenir ses activités :

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Le Centre de recherches théâtrales (CERT)

Dominique Lafon

Mariel O'Neill-Karch

Théâtre de la Manufacture

SQET – C. P. 48864 – CSP Outremont – Montréal (Québec) H2V 4V2

La mémoire réfléchie du théâtre d'hier et de maintenant

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

Revue de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) et du Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF) publiée deux fois l'an (en mai et en novembre).

Chacun des deux numéros annuels d'environ 190 pages comporte un dossier principal ainsi qu'une section consacrée à des études variées. Des notes de lecture sur des parutions récentes (monographies et périodiques spécialisés) et une revue des revues complètent le sommaire.

Tarifs TPS incluse	Canada		Étranger (voie de surface seulement)	
	Abonnement	Numéro	Abonnement	Numéro
Individu	30 \$	17 \$	35 \$	19 \$
Étudiant*	25 \$	15 \$	40 \$	17 \$
Institution	40 \$	21 \$	45 \$	23 \$

- N° 35 « Jean-Pierre Ronfard » (printemps 2004, 237 p.)
 N° 36 « Mutations de l'action » (automne 2004, 204 p.)
 N° 37 « Edward Gordon Craig : relectures d'un héritage » (printemps 2005, 252 p.)
 N° 38 « La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines » (automne 2005, 232 p.)
 N° 39 « Histoire du théâtre et théâtre de l'Histoire » (printemps 2006, 206 p.)
 N° 40 « Le théâtre irlandais au carrefour des modernités » (automne 2006, 202 p.)
 N° 41 « Sade au théâtre : la scène et l'obscène » (printemps 2007, 222 p.)
 N° 42 « Valère Novarina : paroles de théâtre » (automne 2007, 176 p.)
 N° 43-44 « Désordres et ordonnancements » (printemps-automne 2008, 229 p.)
 N° 45 « Le Québec à Las Vegas » (printemps 2009, 239 p.)
 N° 46 « Une dramaturgie à soi : l'écriture du théâtre des femmes au Québec » (automne 2009, 230 p.)

Veuillez faire votre chèque ou mandat-poste à l'ordre de :

L'Annuaire théâtral

Bureau des abonnements

Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF)

Université d'Ottawa

65, rue Université, bureau 040

Ottawa (Ontario) K1N 6N5 Canada

Courriel : annuaire@uOttawa.ca

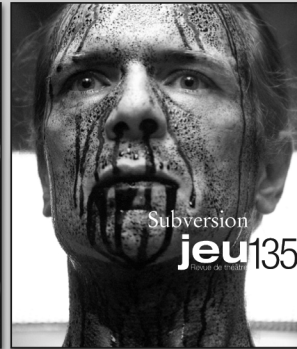
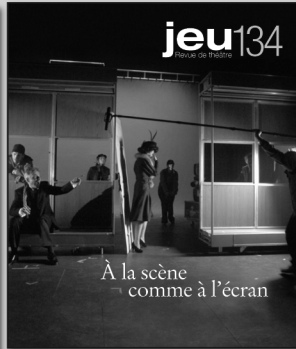
* Une photocopie de la carte d'inscription est requise.

jeu

Revue de théâtre

Dossiers
Regards critiques
entretiens
portraits
Analyses
Actualité théâtrale
festivals

Je m'abonne!



	1 AN (4 numéros)	2 ANS (8 numéros)	TOTAL DU PAIEMENT \$
INDIVIDU	<input type="checkbox"/> 47 ⁴¹ \$	<input type="checkbox"/> 88 ⁰⁴ \$	JE PAIE PAR <input type="checkbox"/> CHÈQUE <input type="checkbox"/> VISA
ÉTUDIANT/JDA ¹	<input type="checkbox"/> 39 ⁵¹ \$		N° DE LA CARTE
INSTITUTION	<input type="checkbox"/> 67 ⁷³ \$	<input type="checkbox"/> 115 ¹³ \$	DATE D'EXPIRATION
SOUTIEN ²	<input type="checkbox"/> 150 \$ et +		SIGNATURE
TAXES INCLUSES	1. Une photocopie de la carte est requise. 2. Jeu émet des reçus pour fins d'impôt.		

NOM

ADRESSE

VILLE

CODE POSTAL TÉLÉPHONE

COURRIEL

FAIRE PARVENIR À
SODEP (JEU Revue de théâtre)
 C.P. 160, succ. place d'Armes
 Montréal (Québec) H2Y 3E9
 TÉL. 514-397-8670 TÉLÉC. 514-397-6887
 abonnement@sodep.qc.ca www.sodep.qc.ca
 PAIEMENT À L'ORDRE DE **SODEP (JEU Revue de théâtre)**

ÉTUDES THÉÂTRALES

Revue du Centre d'études théâtrales de l'U.C.L.

Théâtre et danse

Un croisement moderne et contemporain

Vol. I Filiations historiques et positions actuelles

Textes réunis par Philippe Ivernel et Anne Longuet Marx

Études et essais, témoignages et entretiens : ce recueil s'efforce de prendre la mesure des nouveaux rapports entre théâtre et danse qui se développent dans nos pays (Allemagne, Belgique, France) depuis des décennies. Les multiples phénomènes d'hybridation auxquels ils donnent lieu ont aujourd'hui conquis droit de cité. *Théâtre et danse* ouvre la question du rapport entre les deux arts, au lieu de la clore en postulant la création d'un mixte assimilé à un troisième genre codifiable.

Volume 47-48, 188 pages, 20 €, ISBN 2-930416-31-9

Ferme de Blocry, place de l'Hocaille 4, - B-1348 Louvain-la-Neuve. Tél. : 32 (0)10.47 22 72 et 47 23 14. Fax : 32 (0)10 47 22 37. nicole.buche@uclouvain.be. www.uclouvain.be/thea.

Stages
pour
acteurs
professionnels

AUTOPOÏÉSIS
ÉCOLE D'ART FELDENKRAIS®

CONSCIENCE
MOUVEMENT
ÉMOTIONS

FELDENKRAIS®
et ALBA EMOTING®



FELDENKRAIS®
et travail scénique



autopoiesis@oguimond.com
<http://www.oguimond.com>

CENTRE DE RECHERCHE EN CIVILISATION CANADIENNE-FRANÇAISE

Unité de recherche pluridisciplinaire, le CRCCF est au service des chercheurs en sciences humaines et sociales qui s'intéressent à l'Amérique française : il offre son soutien à des projets de recherche, acquiert, conserve et met en valeur des archives, dirige des publications et organise des événements tels que des conférences, des colloques, des expositions. Le Centre rend accessibles près de 521 fonds et collections d'archives, soit environ 1,8 kilomètre linéaire de documents textuels, photographiques, audio, vidéo, filmiques, etc. Une vingtaine de ces fonds portent sur le domaine du théâtre. Ces documents constituent un important corpus de sources primaires indispensables à la recherche sur l'Amérique française et, en particulier, sur l'Ontario français.

CRCCF
Université d'Ottawa
Pavillon Morisset, bureau 040
65, rue Université
Ottawa (Ontario) Canada K1N 6N5
Tél. : 613-562-5877
Télec. : 613-562-5143
Courriel : crccf@uOttawa.ca
Web : <http://www.crccf.uottawa.ca/>



uOttawa

Centre de recherche en
civilisation canadienne-française

SOCIÉTÉ QUÉBÉCOISE D'ÉTUDES THÉÂTRALES (SQET)

L'inscription à la Société québécoise d'études théâtrales donne droit aux deux numéros de *L'Annuaire théâtral*, à trois livraisons du *Bulletin* ainsi qu'au bottin des membres.

Tarifs des cotisations :

Membre ordinaire	75 \$
Membre étudiant (preuve de statut plein temps requise)	35 \$
Membre retraité	35 \$
Partenaire de la recherche	100 \$



Les demandes d'inscription peuvent être envoyées à l'adresse suivant :
SQET – C. P. 48864 – CSP Outremont – Montréal (Québec) H2V 4V2

GLOBE

REVUE INTERNATIONALE D'ÉTUDES QUÉBÉCOISES

Département d'histoire
Université de Montréal
Case postale 6128
Succursale Centre-ville
Montréal (Québec)
Canada H3C 3J7
courriel : revueglobe@uqam.ca
http://www.revueglobe.uqam.ca

PRÉSENTE DANS PLUS DE 20 PAYS

Volume 13

2010

Numéro 1

CULTURE ET RELATIONS INTERNATIONALES

Introduction. Les Québécois et les relations internationales • Michel Lacroix

Le Québec sur la scène internationale. Les raisons de son dynamisme • Stéphane Paquin
et Annie Chaloux

Traduction littéraire et diplomatie culturelle. Le cas de la fiction québécoise traduite en Espagne •
María Sierra Córdoba Serrano

**La Suisse et le Québec au temps de la Révolution tranquille. Échos et effets de la Francophonie
en périphérie culturelle** • Claude Hauser

**De Versailles à Niamey. Le patrimoine constitutionnel canado-britannique du Québec et sa
participation au sein de la Francophonie, 1968-1970** • David Meren

**L'autre visage de l'américanité québécoise. Les frères O'Leary et l'Union des Latins d'Amérique
pendant la Seconde Guerre mondiale** • Maurice Demers

ÉTUDES LIBRES

**Dire la banlieue en littérature québécoise. *La sœur de Judith* de Lise Tremblay et *Le ciel de Bay
City* de Catherine Mavrikakis** • Daniel Laforest

RECENSIONS

PARUTIONS RÉCENTES EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

Directeur : Ollivier Hubert

Secrétaire à la rédaction : Virginie Pineault

Secrétaire administrative : Marie Fortin

Comité de rédaction : Micheline Cambron, Linda Cardinal, Daniel Chartier,
Karine Collette, Guy Lachapelle, Denis Saint-Jacques

Responsable des comptes rendus : Frédéric Rondeau

On peut se procurer la revue
en s'adressant au secrétariat : revueglobe@uqam.ca

intermédialités

HISTOIRE ET THÉORIE DES ARTS, DES LETTRES ET DES TECHNIQUES

Bâtir *Build*

sous la direction de
James Cisneros et Will Straw



n° 14

S'orienter
Philippe Despoix

Bâtir. La ville intermédiaire
James Cisneros et Will Straw

Entre textes urbains et critique cinématographique :
Kracauer scénariste de la ville
Nia Perivolaropoulou

La prolifération des signes : Tokyo
Quelques propos introductifs à l'œuvre d'Éric Sadin,
artiste multimédia
Régine Robin

Insecurity Cameras : Cinema, Infidelity and Elevator Criminality
Alanna Thain

Paysages de la ville électronique
Lucio Altarelli

Night-clubs et discothèques : visions d'architecture
Carlotta Darò

"A Bridge Between Imagination and Reality Must Be Built":
Film and Spatial Critique in the Work of Patrick Keiller
Anthony Kinik

Mitoyenneté dans le cinéma urbain de Johan Van der Keuken
Marion Froger

Intermedial Maps : The Street as Site of Cultural-Political
Regulation in Modern Brazil
Justin Read

Artiste invité/Guest Artist

Models for Public Space
An interview with Adrian Blackwell
Annie Gérin

Adrian Blackwell

Hors dossier/Miscellaneous

Quand le théâtre s'écoute
Peter Szendy

À paraître

n° 15 Exposer
sous la direction d'Elitza Dulguerova

n° 16 Rythmer
sous la direction de Michael Cowan et Laurent Guido

Dossiers électroniques

n° 3 Accompagner (au cinéma)
n° 4 Re-dire (en Afrique)

AVIS PUBLIC

LES COLLECTIONS DE PLUSIEURS REVUES
CULTURELLES QUÉBÉCOISES SERONT
BIENTÔT OFFERTES EN VERSION NUMÉRIQUE.

DANS LE CADRE D'UN VASTE PROJET DE VALORISATION DES PUBLICATIONS QUÉBÉCOISES, LA SOCIÉTÉ DE DÉVELOPPEMENT DES PÉRIODIQUES CULTURELS QUÉBÉCOIS (SODEP) A PROCÉDÉ À LA NUMÉRISATION RÉTROSPECTIVE DE PLUSIEURS REVUES MEMBRES. LES COLLECTIONS NUMÉRISÉES SERONT ACCESSIBLES, LIBREMENT ET GRATUITEMENT, SUR LA PLATEFORME ÉRUDIT (WWW.ERUDIT.ORG). VOICI LA LISTE DES REVUES NUMÉRISÉES :

24 images, 1979-2009
Biscuit chinois, 2006-2009
Brèves littéraires, 1990-2009
Cahiers littéraires Contre-jour, 2003-2009
Cap-aux-Diamants, 1985-2009
Ciel variable, 1986-2009
Ciné-Bulles, 1982-2009
Circuit, 1990-1998 et 2001-2006
Continuité, 1982-2009
Entre les lignes, 2004-2009
Espace, 1987-2009
ETC, 1987-2009
Histoire Québec, 1995-2009
Inter, 1978-2009
Jeu, Revue de théâtre, 1976-2009
L'Annuaire théâtral, 1985-2008
Lettres québécoises, 1976-2009
Liaison, 1978-2009
Liberté, 1959-2009
Lurelu, 1978-2009
Mœbius, 1977-2009
Nuit blanche, 1982-2009
Québec français, 1974-2009
Séquences, 1955-2009
Spirale, 2002-2009
Vie des Arts, 1956-2009
XYZ. La revue de la nouvelle, 1985-2009

Tout titulaire de droits (auteur d'articles, photographe, illustrateur, etc.) sur une œuvre publiée dans une ou plusieurs des revues énumérées ci-contre, qui ne souhaite pas voir son œuvre diffusée sur le site Érudit, peut adresser une demande écrite conjointement à la SODEP et à l'éditeur pour que son œuvre soit retirée.

Fondée en 1978, la Société de développement des périodiques culturels québécois (www.sodep.qc.ca) est un organisme à but non lucratif, constitué juridiquement depuis 1980. Elle est la doyenne mondiale des associations vouées à la défense et à la promotion des revues culturelles.

Société à but non lucratif, Érudit (www.erudit.org) est un consortium interuniversitaire composé de l'Université de Montréal, de l'Université Laval et de l'Université du Québec à Montréal.

Ce projet a été rendu possible grâce au soutien financier du gouvernement du Canada, par l'entremise du Fonds du Canada pour les magazines du ministère du Patrimoine canadien.

sodep
Société de développement
des périodiques
culturels québécois



Patrimoine
canadien



Canadian
Heritage

Canada

érudit
www.erudit.org

Université d'Ottawa

Des études supérieures en théâtre Ça part d'ici.

Le **Département de théâtre** de l'Université d'Ottawa
offre deux programmes de maîtrise :

- Maîtrise en pratique théâtrale
(M.P.T.) (mise en scène)
- Maîtrise ès arts en théâtre (M.A.)
(théorie théâtrale et dramaturgie)



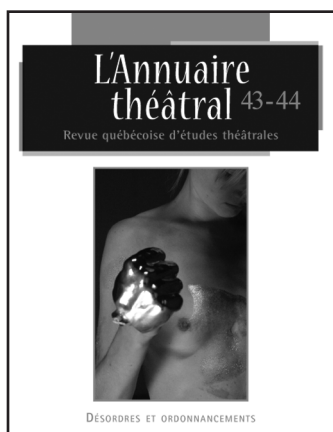
uOttawa

Faculté des arts
Faculty of Arts

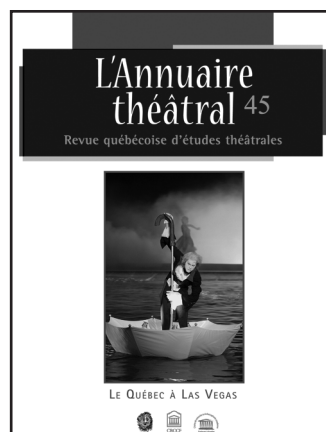
RENSEIGNEMENTS
613-562-5761

www.theatre.uOttawa.ca

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL



N^{OS} 43-44
DOSSIER
DÉSORDRES ET
ORDONNANCEMENTS



N^O 45
DOSSIER :
LE QUÉBEC À
LAS VEGAS

POUR ANNONCER DANS *L'ANNUAIRE THÉÂTRAL*

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL
SEMESTRIEL, 190 p.

165 mm x 209 mm
6½ po x 8¼ po

L'Annuaire théâtral
Centre de recherche en civilisation canadienne-française (CRCCF)
Université d'Ottawa
65, rue Université, bureau 040
Ottawa (Ontario) K1N 6N5
Courriel : annuaire@uOttawa.ca

Formats et tarifs (prix avant taxes)

Pleine page	125 \$	120 mm x 165 mm 4 ¾ po x 6 ½ po
½ page	75 \$	120 mm x 82 mm 4 ¾ po x 3 ¼ po
	ou	61 mm x 165 mm 2 3/8 po x 6 ½ po



