

L'Annuaire théâtral 21

Revue québécoise d'études théâtrales

SOULANE

1443

SOUPÇONNER

tion, d'apr. l'a. fr. *soulas* « consolation » [lat. *solacium*], de *suzlegier*, 1160, lat. pop. **subleviare*, class. *sublevare*). ♦ 1° Débarrasser (une partie d'un fardeau, dispenser de quelque effort). « Fatigue de l'homme... l'homme ne peut porter notre casque... nous soulageons la personne » (JARRY). Plaisir. « Un bon pour l'âme... soulage le cœur... tefeuille. — (C) » de l'usage... en diminuant la poussée. ♦ 2° Débarrasser partiellement (qqn) de ce qui pèse sur lui (douleur, remords, inquiétude). « La morphine ne fait pas nécessairement dormir ceux qu'elle soulage » (DUHAM.). Le malade s'est senti soulagé. V. Apaiser, calmer. « Pleurez, cela vous soulage » (FLAUB.). « Cela la soulageait de s'accuser » (DAUD.). ♦ Aider, secourir (les pauvres, les malheureux). « Songer avant tout aux foules déshéritées et malheureuses, les soulager » (HUGO.). ♦ 3° Rendre moins pesant, moins pénible à supporter. V. Alléger. *Soulager* les maux. « La possibilité de soulager et de vaincre... cette bizarre affection de l'Ennui » (RAUBEL.). ♦ 4° Pronom. (Fam). Satisfaire un besoin naturel. « Fig. Se libérer de ce qui pèse ou oppresse. « Leurs caurs ulcérés se soulageaient... chacun à son tour disait son grief » (ZOLA.). ♦ ANT. Accabler, gêner; ogrover.

■ *sulanj*, n. f. a. mot dial., béarn. *soulana* « lieu exposé au soleil », du lat. *sol* « soleil ». Géogr. Adret (dans les Pyrénées).

■ *[sular, and(ə)]*, n. et adj. « glouton », mil. xv^e; de *soûl*. Pop. Ivrogne.

■ *[sulo; od, sulo, ot]*, n. « glouton », 1698; de *soûl*. Pop. Ivrogne. Un vieux *soulaud*.

■ *[sule]*, v. tr. (Sauler... de *soûl*). ♦ 1° Littér. Rassasier. « Il soulèverait de luxe cette petite fille pauvre » (MAURICAC). ♦ 2° (Mil. xvii^e). Fam. Enivrer. — Pronom. « Il avait la gueule de bois, comme s'il s'était soûlé la veille » (SARTRE). ♦ 3° Fig. Griser. « C'est ça, la magie de l'argent. Son odeur suffit à souler les hommes » (ROMAINS).

■ *[sular]*, n. f. de *souler*. Pop. Beaverie. Ivresse.

■ *[sulev]*, n. m. de *soulever*. Sports. (Poids et halteres). Mouvement qui consiste à soulever de terre le poids, à un ou deux bras.

■ *[sulevm]*, n. m. « élévation morale », xii^e; de *soulever*. ♦ 1° Fait de soulever, d'être soulevé. « Des soulèvements font affleurer à la surface des couches anciennes » (PROUST). ♦ 2° Fig. Mouvement massif de révolte contre un oppresseur. « Le soulèvement de la Catalogne en 1934 » (BERNANOS). ♦ ANT. Affaissement.

■ *[sulev]*, v. tr.; conjug. lever. *soulever*, 930; de *sous*, et *lever*, d'apr. lat. *sublevare*). ♦ 1° Lever à une faible hauteur. « Le fardeau que nous soulevons avec peine en... grimpaçant » (BERNANOS). « Elle souleva doucement... le couvercle de la cocotte » (DUHAM.). — Pronom. « L'un d'eux, arc-bouté sur les poignets, se soulevait » (ALAIN-FOURNIER). ♦ Relever. « J'ai été tout doucement à ma fenêtre. J'ai soulevé le rideau » (ROMAINS). « Je passai mes mains derrière son cou en soulevant les nattes de ses cheveux »

souigné en rouge » (MALRAUX). ♦ Border d'un trait qui met à en valeur. « L'ail noir, allongé, se digne le crayon » (MAUPASS.). ♦ 2° Fig. (162). Accrocher, mettre en valeur. « A toutes ces choses d'air... les d... et clins... » (S...). ♦ 3° (S...). Faire ressortir avec une insinuation particulière. « Je n'ai pas besoin de souligner que, pour apprécier pleinement un orateur, il faut l'entendre et le voir » (ROMAINS).

■ *[sulgaafi]*, n. f. de *soûlaud*, et -graphie, formation plaisante. Fam. Ivrognerie (On emploie aussi *SOULOGRAPHE* [sulgrafi] : ivrogne).

■ *[sul(a)]*, n. f. solte, fin xii^e; soute, xiii^e; de *sout*, p. p. de l'a. fr. *soldre*, xii^e, « payer », lat. *solvere*. Somme d'argent qui, dans un partage, compense l'inégalité des lots, ou qui, dans un échange, compense la différence de valeur des objets échangés. V. Compensation. « Dois-je accenter cet échange sans solte ? » (BALZ.).

■ *[sumet(a)]*, v. tr.; conjug. mettre. *suzmettre*, déb. xii^e; lat. *submittere*. ♦ 1° Mettre dans un état de dépendance, ramener à l'obéissance. Les désirs « nous soumettent à autrui et nous rendent dépendants » (FRANCE). ♦ Spécialt. (Par les armes, par la force) Soumettre des rebelles. V. Asservir, dompter, réduire, subjuguier. ♦ 2° Mettre dans l'obligation d'obéir à une loi, d'accomplir un acte. V. Assujettir, astreindre. Les règlements, les formalités auxquels est soumis tout citoyen. Le revenu soumis à l'impôt. ♦ 3° Présenter, proposer au jugement, au choix. Le maître a soumis le problème, le cas au préfet. Flaubert « se prit d'affection pour moi. J'osai lui soumettre quelques essais » (MAUPASS.). ♦ 4° Exposer à une action, à un effet qu'on fait subir. Soumettre un sportif à un entraînement sévère. ♦ 5° Pronom. Obéir, se conformer. « Ils rentrent en France dans l'intention de se soumettre aux lois » (BALZ.). V. Plier (se). — Absolt. Se soumettre ou se démettre. ♦ ANT. Délivrer. Exempter.

■ *[sumi, iz]*, adj. de *soumettre*. ♦ 1° Docile, obéissant. « Il y voit un Jacques éteint, soumis, apathique, brisé » (MAURIS). « J'aime ces petites façons soumises et j'ai de la pente au despotisme oriental » (GAUTIER). ♦ 2° Loc. vieillie. Fille soumise, prostituée (elle se soumettait au contrôle administratif et sanitaire). ♦ ANT. Indocile.

■ *[sumisj]*, n. f. de *soumission*, *soumission*, déb. xiv^e; lat. *submissio*. ♦ 1° Fait de se soumettre, d'être soumis (à une autorité, une loi). V. Obéissance, sujétion. « La soumission filiale à l'autorité souveraine de l'Eglise » (RLEY). « Fonder l'ordre d'une société sur la soumission de chacun à des règles fixes » (ST-EXUP.). — Disposition à accepter la dépendance. V. Docilité. ♦ 2° Action de se soumettre après une guerre, d'accepter une autorité contre laquelle on a lutté. V. Rendre (se). « A la Déra d'Abdel-Kader, peu d'années avant la soumission de l'émir » (FRÉMENTIN). ♦ 3° Dr. (1707). Acte écrit par lequel un concurrent à un marché par adjudication fait connaître ses conditions et s'engage à respecter les clauses du cahier des charges. ♦ ANT. Commandement; désobéissance; insubmission, résistance.

■ *[sumisjone]*, n. de *sou-*

L'Annuaire théâtral

n° 21, printemps 1997

Dramaturgie(s)

L'Annuaire théâtral est publié deux fois par année par la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en collaboration avec le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval. 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.

Direction

Chantal Hébert, directrice (CRELIQ, Université Laval)

Gilbert David, rédacteur en chef et président de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

Guy Champagne, coordonnateur scientifique du Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval

Comité de rédaction

Francine Chainé (Université Laval), Gilbert David (UQAM), Josette Féral (UQAM),
Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Marie-Christine Lesage (3^e cycle, Université Laval),
Leanore Lieblein (Université McGill), Janusz Przychodzeń (3^e cycle, Université McGill),
Rodrigue Villeneuve (UQAC)

Conseil scientifique

André-G. Bourassa (UQAM), Ousmane Diakhate (Université Cheikh Ante Diop, Sénégal),
Jean Cléo Godin (Université de Montréal), Jean-Marc Larrue (Collège de Valleyfield),
Janelle Reinelt (University of California), Jonathan Rittenhouse (Université Bishop),
Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle),
Michel Tanner (Centre dramatique Hainuyer, Belgique)

Production

Coordonnatrice à l'édition : Linda Fortin

Composition et infographie : Isabelle Tousignant

Conception graphique : Dominic Duffaud

Illustration de la couverture : Rober Racine, dessin d'une Page-Miroir (double) 1988 (détail) ;
photo Louis Lussier ; courtoisie : Galerie René Blouin

Rédaction

L'Annuaire théâtral

Chantal Hébert, directrice

Département des littératures (Pavillon Charles-De Koninck)

Université Laval

Québec (Qc) G1K 7P4

Tél. : (418) 656-2131, poste 3222 • Téléc. : (418) 656-7701

Courrier électronique : Chantal.Hebert@creliq.ulaval.ca

Diffusion en librairie

Diffusion pour le Canada : Gallimard Itée

3700A, boulevard Saint-Laurent,

Montréal (Qc) H2X 2V4

Tél. : (514) 499-0072 • Téléc. : (514) 499-0851

Distribution : SOCADIS

Dépositaire Europe : Librairie du Québec

30, rue Gay-Lussac

75005, Paris

Tél. : (1) 43.54.49.02

Téléc. : (1) 43.54.39.15

Édition

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de l'Université Laval

ISSN : 0827-0198

Dépôt légal, 2^e trimestre 1997

Bibliothèque nationale du Canada

Bibliothèque nationale du Québec

« Ici et maintenant » Chantal Hébert	5
--	---

DOSSIER : DRAMATURGIE(S)

Présentation Lucie Robert	13
Pour un « scénario d'actions » Jean-Pierre Ryngaert	17
(D)écrire le corps Lucie Robert	28
Relire le théâtre-femmes. <i>Encore cinq minutes</i> de Françoise Loranger Louise H. Forsyth	43
Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole Jane Moss	62
Sens et science à la dérive dans <i>Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues</i> Pascal Riendeau	84
La nouvelle dramaturgie et l'informatique. Stratégies de réception communes Carrie Loffree	102

Espaces et territoires dans <i>Being at home with Claude</i> de René-Daniel Dubois Hélène Laliberté	119
L'espace comme signe identitaire dans <i>El Clavadista</i> de Colleen Curran Kenneth Hulslander	132
Dispositifs (post)modernes Gilbert David	144

DIALOGUE

Écrire pour le corps Gilbert Turp	161
---	-----

NOTES DE LECTURE

Lemire, Maurice, et Denis Saint-Jacques (dir.), <i>La vie littéraire au Québec. III : 1840-1869</i> , Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1996 Jean Laflamme	175
Pépin, Lucien, <i>Robert Prévost. Scénographe et favori des dieux</i> , Les Éditions du Pélican, Sillery, 1994 Renée Noiseux Gurik	177
Meirieu, Martine, <i>Se (re)connaître par le théâtre</i> , Lyon, Chronique sociale, 1996 Christian Pratoussy	178

« ICI ET MAINTENANT »

L'équipe de *L'Annuaire théâtral* a le plaisir de vous présenter son vingt et unième numéro dans une nouvelle maquette qui fait écho à une formule éditoriale quelque peu remaniée.

Désireuse de s'adapter à l'évolution du phénomène théâtral et de la recherche en théâtre, soucieuse d'affermir un esprit d'ouverture et d'exigence, l'équipe actuelle a retenu trois angles à partir desquels le champ de recherche sur le théâtre québécois pourra être découpé, cadré. Le cœur de chaque numéro sera constitué d'un dossier thématique regroupant un ensemble de travaux sur une problématique spécifique annoncée en page de titre. La préparation de chaque DOSSIER sera confiée à un ou une responsable. Dans cette livraison-ci, c'est à Lucie Robert que nous devons la préparation du dossier « Dramaturgie(s) ». D'autre part, à compter du numéro 22, sous la rubrique PRATIQUES ET TRAVAUX, nous publierons les meilleurs des articles hors dossier qui nous auront été soumis, articles faisant état de recherches dont la portée théorique et critique est clairement définie. Ces deux sections devraient refléter l'originalité, le dynamisme et la vigueur intellectuelle dans le domaine de la recherche théâtrale.

Parce que nous sommes sensibles non seulement aux résultats de la recherche mais également à l'*expérience* théâtrale, à son *écriture*, à son *processus*, nous avons pensé insérer dans chaque numéro une trace concrète de l'expérience : dessins, brouillons, essais divers sous la forme d'esquisses qui témoignent, à leur manière, de la pensée créatrice en marche. Ce DOCUMENT consiste ici en un DIALOGUE entre Gilbert Turp et des auteurs dramatiques qui, avec l'acuité toute personnelle de leur expérience, s'attachent à débusquer l'essentiel de leur pratique. En illustrant comment les discours théorique et pratique peuvent converger et se répondre sur le mode dialogique, cette réflexion à haute voix nous paraissait un complément stimulant au dossier « Dramaturgie(s) ».

Des NOTES DE LECTURE bouclent le sommaire. La REVUE DES REVUES, à laquelle les livraisons antérieures nous avaient habitués, devrait nous revenir dès le prochain numéro, contrairement à la Bibliothèque académique, cette recension annuelle des mémoires et thèses consacrés au théâtre et déposés dans les universités québécoises, qui sera désormais prise en charge par le Bulletin de liaison de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET).

L'esprit de la revue, on le voit, n'est pas une affaire totalement neuve. Lorsque la SQET offrait, en 1985, le premier numéro de *L'Annuaire théâtral*, faisant revivre la publication du même nom de Georges-H. Robert (de 1908), elle entendait, comme le mentionnait dans l'éditorial son président d'alors, Jean Laflamme, « faire mieux connaître l'histoire de notre théâtre national » et « fonder un périodique exclusivement consacré à l'histoire des arts de la scène » (1985, n° 1, p. 5), en d'autres mots ménager une place aux manifestations connexes au théâtre, telles la danse, le cirque, le *pageant*, etc., pour peu qu'elles opèrent sur le terrain de la relation *vivante*, directe et *immédiate*, celle qui unit acteur et spectateur. Cela dit, est-il utile d'ajouter que le théâtre gagnerait à être étudié dans ses rapports avec d'autres activités artistiques qui organisent une représentation du monde, qui bordent sinon pénètrent la pratique scénique contemporaine ? Pensons aux arts visuels, à la vidéo, à la musique, à la littérature, au cinéma, etc., qui peuvent servir d'aires de réflexion aux fondements et problématiques divers. Quant à cette spécialisation en histoire du théâtre, elle n'exclut pas l'ouverture à des lectures transversales, bien au contraire. Ces dernières, on l'aura compris, sont des percées tant artistiques que théoriques, qui ne sont en fait que les empreintes et les exigences de notre temps. « *L'Annuaire théâtral* se pose donc en périodique *ouvert* consacré à la recherche en histoire théâtrale, en histoire entendue dans son acception la plus large » (printemps 1987, n° 2, p. 6), écrivait Jean-Marc Larrue, premier directeur de la revue (1985-1992). Dix ans plus tard, force est de réaffirmer l'ouverture souhaitée par *L'Annuaire théâtral* qui se veut un lieu d'échange, un support, un site permettant de penser le théâtre. Certes, penser le théâtre ne nous oblige pas à en rappeler l'histoire uniquement. Cependant, sans connaître cette histoire, on ne peut rien comprendre.

André-G. Bourassa, successeur de Larrue (1993-1996), a lui aussi parlé de ce désir d'ouvrir la revue « à tous les spécialistes de la scène, quel que soit leur corpus de recherche et quelle que soit leur méthode » (printemps 1994, n° 15, p. 5). L'équipe actuelle reprend à son compte cette proposition qui rend *L'Annuaire théâtral* accueillant à la recherche théâtrale dans toutes ses composantes et ce,

sans allégeances particulières d'écoles. Les seuls critères de publication demeurent la qualité des articles et la rigueur de l'argumentation scientifique¹. Autrement dit, nous croyons que *L'Annuaire théâtral* aurait tout avantage à multiplier ses liens avec diverses approches théoriques, y compris avec les sciences humaines (histoire de l'art, sciences cognitives, etc.), ce qui devrait permettre d'alimenter la recherche théâtrale en hypothèses neuves créant ainsi, sur le territoire québécois, un véritable espace de discussion, de connexion, un forum réfléchissant le théâtre d'hier et d'aujourd'hui. Du coup, *L'Annuaire théâtral* refléterait et stimulerait les études en cours.

J'ai fait référence à la politique éditoriale de mes prédécesseurs moins pour les « vieux » routiers de *L'Annuaire théâtral* que pour les nouveaux abonnés. J'ai voulu aussi marquer une certaine continuité, un poids historique. L'occasion est belle de rendre hommage à Jean-Marc Larrue et à André-G. Bourassa, de même qu'à leurs équipes de rédaction et de production qui ont animé l'entreprise depuis ses débuts. Nous saluons le travail de ceux et celles (dont je ne peux malheureusement énumérer tous les noms²) qui, dans l'ombre, ont œuvré à la production de la revue. Nous pensons, entre autres, à Jean Laflamme, un artisan de la première heure dont le dévouement et la générosité resteront exemplaires. Nous les remercions du travail qu'ils ont accompli et leur souhaitons, maintenant qu'ils ont été délestés de certaines responsabilités, un peu de repos qu'ils ont bien mérité, si tel est leur vœu. Enfin, au Collège de Valleyfield, nous exprimons toute notre gratitude pour le support apporté depuis dix ans.

À la lumière de ce qui précède, nos lecteurs et nos lectrices sauront sans doute voir, dans la *toilette* de la revue, un souci de continuité, preuve de la fécondité du travail de nos prédécesseurs et manifestation de notre reconnaissance.

Sans vouloir basculer dans le passé, nous nous sommes interrogés sur l'intérêt et la pertinence de créer une rubrique DEVANT L'HISTOIRE soit pour relater une page méconnue de l'histoire du théâtre au Québec, soit pour éclairer l'apport d'un créateur ou, encore, pour réactiver la connaissance d'une pratique, d'une troupe, d'un ou d'une critique, etc. Nous incitons donc quiconque désire

1. En tant que revue savante, *L'Annuaire théâtral* soumet chaque article qu'elle reçoit à un comité de lecture.

2. On me permettra néanmoins de mentionner Marcel Fortin qui a géré les abonnements de la revue pendant quelques années et Jean-Guy Laurin sur qui *L'Annuaire théâtral* a pu compter jusqu'à maintenant pour ses travaux de traduction.

s'exprimer sur cette question à écrire à la rédaction de la revue. En effet, si on peut nous suggérer des articles, des sujets de dossier, on peut aussi nous suggérer des idées, car une revue a besoin de perspective comme de réception. Le développement et le rayonnement de *L'Annuaire théâtral* dépend de l'intérêt, du support continu et du dynamisme de toutes les instances, au premier chef celui de ses auteurs et auteures, voire de ces différents collaborateurs et collaboratrices.

Je veux, au passage, remercier tous les membres de l'équipe de rédaction qui, malgré leurs nombreuses occupations, ont aimablement accepté de donner un peu de temps à la revue et d'appuyer de leurs compétences l'aventure qui se poursuit. Ces personnes sont Francine Chaîné (Université Laval), Gilbert David (UQAM), Josette Féral (UQAM), Dominique Lafon (Université d'Ottawa), Leanore Lieblein (Université McGill), Rodrigue Villeneuve (UQAC). Je signale la présence au sein de l'équipe de rédaction de Marie-Christine Lesage (Université Laval) et de Janusz Przychodzeń (Université McGill), deux étudiants en fin de doctorat, dont l'intégration est, bien sûr, une façon de préparer la relève, mais également la confirmation que *L'Annuaire théâtral* ouvre sa porte aux jeunes chercheurs et chercheuses en devenant pour eux une rampe de lancement. Nous convions fortement ces derniers à nous faire parvenir leurs textes.

Pour nous soutenir nous avons formé un conseil scientifique composé de collègues québécois qu'il nous fait plaisir de présenter : André-G. Bourassa (UQAM), Jean Cléo Godin (Université de Montréal), Jean-Marc Larrue (Collège de Valleyfield) et Jonathan Rittenhouse (Université Bishop). Et pour marquer encore plus fortement notre volonté d'ouverture et notre désir de développer des liens avec des correspondants hors Québec, nous avons invité des collègues de l'étranger à siéger au comité conseil de la revue : Janelle Reinelt (University of California), Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III-Sorbonne Nouvelle), Michel Tanner (Centre dramatique Hainuyer, Belgique), Ousmane Diakhate (Université Cheikh Ante Diop, Sénégal). Nous les remercions. D'autres collaborations sont à venir qui vous seront communiquées ultérieurement.

La diversité et la richesse des points de vue se concrétiseront dans un calendrier-programme dont la variété des sujets dictera, nous l'espérons, une participation spontanée, tout autant appréciée que la participation à l'invitation du maître d'œuvre du dossier :

- n° 23 Le théâtre québécois des années 1930 et 1940
(responsable Gilbert David, mai 1998)
- n° 24 Shakespeare et le Québec
(responsable Leanore Lieblein, novembre 1998)
- n° 25 Théâtre, musique et environnement sonore
(responsable à confirmer, mai 1999)
- n° 26 Diffusion et réception du théâtre québécois
(responsable Dominique Lafon, novembre 1999)
- n° 27 Le théâtre et les autres arts
(responsables Francine Chaîné et Marie-Christine Lesage, mai 2000).

En terminant, nous nous permettrons de signaler que le coup d'envoi du nouveau esthétisme de la revue a été donné par Francine Chaîné qui, dans un premier temps, a suggéré à des étudiants et à des étudiantes de repenser le visuel de la revue. Certains travaux ont été réalisés sous la supervision de Sylvie Pouliot, professeure à l'Université Laval, dans un cours de *design* graphique. Nous saluons le travail de ces étudiants, plus spécialement celui de Lise Morin dont l'idée a fait voir aux membres du comité de rédaction l'intérêt d'aller de l'avant dans leur intention de *revamper* la revue. Le processus s'est poursuivi jusque sur la table à dessin de Dominic Duffaud, signataire de l'actuelle maquette, laquelle pourra accueillir encore quelques ajustements. La mise au point de la maquette définitive, comme celui de la formule éditoriale, n'est-elle pas un processus, un espace en mouvement, semblable en cela à la recherche elle-même du reste ?

Je me suis abreuvée aux visées de mes prédécesseurs en insistant sur l'ouverture de *L'Annuaire théâtral* : ouverture à différentes approches théoriques, à différentes pratiques artistiques, à une réalité plus large, à d'autres contextes culturels et, j'ajouterais, à des signatures plurielles. Cette ouverture ne va-t-elle pas d'ailleurs jusqu'à se refléter dans l'entente de collaboration que viennent de conclure la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) et le Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) de la Faculté des lettres de l'Université Laval ? Cette alliance saura, je l'espère, témoigner de la fécondité de la coopération.

Je vous laisse le soin d'en juger !

Chantal Hébert
Directrice

Lucie Robert

Université du Québec à Montréal/CRELIQ

Présentation

Il y a quelque temps déjà, *L'Annuaire théâtral* a senti le besoin de faire le point sur l'état des recherches ayant le texte dramatique pour objet et de soulever un peu de poussière sur un domaine négligé depuis une vingtaine d'années, depuis surtout que les études théâtrales ont centré leur intérêt sur la représentation scénique. Longtemps considérée comme une spécialité littéraire – et elle l'est restée, d'une certaine façon, ce dont témoigne la provenance des diverses collaborations à ce dossier –, l'analyse du texte dramatique a été le plus souvent réduite à la lecture de la fable ou, pire encore, rappelle Jean-Pierre Ryngaert, à un résumé de cette fable. On ne doit pas s'en étonner : la tradition littéraire de l'analyse textuelle repose essentiellement sur la narratologie, c'est-à-dire sur l'étude des récits, et elle ne dispose guère d'instruments méthodologiques propres à rendre compte de ce qui caractérise l'écriture dramaturgique : la textualisation de la théâtralité.

Un tel projet pouvait toutefois paraître paradoxal tant est vraie par ailleurs l'affirmation de Roland Barthes : « La théâtralité, c'est le théâtre moins le texte » (1964 : 41). La question qui se pose, dès lors, concerne davantage la manière dont un texte dramatique inscrit dans sa texture même les conditions de sa représentation, la manière dont il s'impose comme un texte à dire ou à montrer, que sa fonction – au cœur ou en marge, la question reste ouverte, de l'activité théâtrale. Le cadre imposé aux collaborateurs et aux collaboratrices de ce dossier peut ainsi être résumé en une question principale : y a-t-il moyen d'envisager l'étude du texte dramaturgique en tenant compte des acquis récents de l'étude de la représentation sans pour autant dissoudre la spécificité textuelle de cette écriture ?

La préoccupation n'est pas entièrement nouvelle ; Anne Ubersfeld l'a déjà exprimée il y a une vingtaine d'années dans *Lire le théâtre* (1978), un ouvrage remarquablement intelligent. Devenu le texte fondateur, la référence principale de toute étude textuelle du corpus dramaturgique, l'ouvrage demande néanmoins à être prolongé tant vers un approfondissement méthodologique que vers l'élargissement du corpus étudié. La lecture doit pouvoir rendre compte des textes contemporains, qui déconstruisent diversement l'architecture classique de la « pièce bien faite », tournant autour d'une intrigue qui se noue et se dénoue entre le début et la fin de la représentation, au profit d'une écriture le plus souvent hybride, qui emprunte à la narration ou au poème, à la science et autres discours sociaux, pour renouveler le genre et le discours. Ce sont ces questions, d'ordre discursif, qui ont préoccupé en premier lieu Pascal Riendeau, Carrie Loffree et Gilbert David.

L'époque n'est pas cependant entièrement mûre pour un renouvellement méthodologique de grande envergure. Mis à part Ryngaert, qui a pris au pied de la lettre l'objectif du dossier et nous propose ici des éléments de méthode pour l'étude de l'action dramatique, les collaborateurs et les collaboratrices du dossier se sont d'abord préoccupés des textes eux-mêmes, choisissant de recourir à des méthodes parfois plus classiques. Ont-ils senti qu'une lecture de la dramaturgie contemporaine, du moins pour ce qui concerne le corpus québécois, allait nous en apprendre davantage sur la théâtralité que l'élaboration abstraite d'instruments d'analyse ? L'inscription du corps (Lucie Robert) et de la parole (Jane Moss), la structure et les fonctions de l'espace (Kenneth Hulslander, Hélène Laliberté), les matrices de représentativité (Louise Forsyth) sont ici autant de manières d'aborder la *textualisation* de la théâtralité.

Il en résulte néanmoins une remarquable cohérence, sur le plan du corpus, d'abord, dont est opérée ici une première sélection. À côté de Bernard-Marie Koltès, qui devient de plus en plus la figure majeure de la dramaturgie actuelle en langue française, surgissent d'autres figures essentielles, celles de Normand Charette, René-Daniel Dubois, Normand Canac-Marquis et Larry Tremblay. Michel Marc Bouchard restera le grand absent de cet ensemble dans lequel on retrouve également fort peu de femmes. Carole Fréchette fait exception et rejoint, dans ce panthéon, Françoise Loranger, dont l'œuvre apparaît désormais comme fondatrice d'une modernité au féminin¹.

1. Tel est le point de vue que soutient ici Louise Forsyth et que j'ai soutenu moi-même dans une communication intitulée « Conditions d'une dramaturgie au féminin », présentée au colloque « Trajectoires au féminin », à Queen's University, en mai 1996.

Ce qui réunit ces dramaturges et peut, dans une certaine mesure, expliquer quelques absences, c'est l'existence de zones textuelles d'expérimentation, inscrites dans le texte et dont certaines prolongent les réflexions formelles et existentielles de dramaturges plus anciens, tels Luigi Pirandello ou Samuel Beckett. Quelques-unes d'entre elles ont déjà été explorées par les mises en scène, d'autres non. Ce sont ces zones, matrices ou dispositifs textuels, qui ont d'abord suscité l'intérêt des lecteurs et des lectrices et dont l'analyse soulève tant des questions relatives à l'exploration actuelle de la théâtralité que d'autres, plus fondamentales peut-être, qui concernent les rapports entre le réel et le fictif à travers diverses modalités du discours. Dans les deux cas, ce qui intéresse avant tout, c'est ce qui renvoie à la représentation du réel, représentation qui exprime aussi et en même temps la difficulté que nous avons désormais à saisir le monde qui nous entoure.

À la lecture du présent dossier, un constat s'impose. Négligé dans le champ des études littéraires qui restent essentiellement orientées vers l'étude des formes narratives, tout aussi négligé dans le champ des études théâtrales parce qu'ayant une existence relativement indépendante de sa représentation scénique et offrant, à l'analyse, des exigences méthodologiques proprement textuelles, le texte dramatique n'en a pas moins survécu en tant qu'objet de préoccupations scientifiques. Enfoui dans les mémoires et thèses, dont trop peu donnent lieu à une publication, perdu dans les actes de colloques où il gravitait en marge d'un objet autre, ce type de recherche connaît un regain d'intérêt dont on n'évalue pas encore toute l'ampleur. Il émerge néanmoins et de partout à la fois, ce dont témoigne la provenance géographique des collaborations au présent dossier. À mesure que la relève assurera sa carrière, cet intérêt devrait retrouver des assises institutionnelles plus fortes.

Bibliographie

- BARTHES, Roland (1964) « La théâtralité de Baudelaire », dans Roland BARTHES, *Essais critiques*, Paris, Éditions du Seuil, p. 41-47. (Coll. « Points. Littérature ».)
- ROBERT, Lucie (1996), « Conditions d'une dramaturgie au féminin ». Communication présentée au colloque « Trajectoires au féminin », à Queen's University, de Kingston. Inédit.
- ÜBERSFELD, Anne (1978), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales. (Coll. « Classiques du peuple. Critique, n° 3 ».)

Jean-Pierre Ryngaert
Université Paris III-Sorbonne Nouvelle

Pour un « scénario d'actions »

Je crois nécessaire aujourd'hui de développer la recherche sur le « passage » des savoirs théâtraux vers les lieux d'enseignement, tant les écarts sont encore importants entre les préoccupations des initiés et celles des débutants qui ne connaissent guère d'autre entrée dans le texte de théâtre que celle de la tradition. Par conséquent, je tente ici d'adopter un double point de vue, celui de la dramaturgie du texte et celui de son enseignement, et ma réflexion oscille donc entre des questions théoriques et leur application dans des exercices dramaturgiques.

Dans les études théâtrales aussi bien que dans les études littéraires, l'analyse de l'action fait problème. Si l'on se réfère à l'action comme à « une suite d'événements scéniques » (Gardes-Tamine et Hubert, 1993 : 10), la balance semble parfois pencher du côté de la scène ; si l'on envisage l'action comme une « suite de faits et d'actes constituant le sujet d'une œuvre dramatique ou narrative » (*Le petit Robert*), la balance penche parfois du côté du texte. Parfois l'action est confondue avec la fable (ou pire, son résumé), parfois avec l'intrigue, dans certaines éditions de pièces destinées au public scolaire ou universitaire par exemple. Il faut d'ailleurs avouer que la notion d'« action » renvoie implicitement à l'activité scénique par sa dénomination, et que les opérations d'analyse de l'action dans le texte présentent un caractère complexe et abstrait qui n'aide pas à se mettre au travail ou qui pousse à se limiter aux solutions les plus évidentes et les plus convenues. Enfin, l'idée que beaucoup de textes contemporains ne sont plus régis par la notion d'action, ou qu'il ne s'y passe rien, suffit parfois à décourager les tentatives dramaturgiques de ce type, alors qu'il faudrait au contraire affûter

les outils d'analyse, justement parce que l'action est un point de repère majeur qui a pu devenir un élément de rupture entre les dramaturgies.

Les travaux de sémiologie ont éclairci la question de l'action d'ensemble, en s'interrogeant notamment sur ce qu'il y avait à observer. À propos du mot « action », Patrice Pavis a fait un important travail de clarification. Il distingue la structure profonde « n'existant qu'au niveau théorique d'un modèle reconstitué » et la structure superficielle (ou « de surface ») « qui est celle des discours du texte et des suites d'épisodes de l'intrigue » (1980 : 27). On ne s'étonnera pas qu'en matière d'enseignement la structure de surface est le plus souvent préférée à la recherche d'un modèle ou d'une « formule » comme celle que Roland Barthes établissait pour les tragédies de Racine (Barthes, 1963).

En proposant de reconstituer le modèle actantiel au théâtre, à un moment où la sémiologie s'intéressait aux structures profondes du récit, Anne Ubersfeld a renouvelé l'étude de l'action. Dans *Lire le théâtre* (1978 : chap. 2), quand elle insiste sur les différents « essayages » indispensables à la construction du modèle et à une bonne compréhension de l'action, elle confirme qu'il s'agit bien d'une notion délicate à établir, qui nécessite la mise en place de plusieurs opérations abstraites ; mais elle reconnaît aussi la faiblesse de l'outil dans les approches des textes contemporains, quand la notion semble diluée par l'inertie des personnages.

Une fois que j'aurai rappelé ce cadre général, celui de l'action envisagée comme « élément transformateur et dynamique qui permet de passer logiquement et temporellement d'une situation à l'autre, [...] la suite logico-temporelle des différentes situations » (Pavis, 1980 : 26), je réduirai mes préoccupations à l'étude des « micro-actions » et à leur relation à la parole, en limitant le champ à un fragment de texte et non au texte dans son ensemble.

Ce saut méthodologique vient d'un constat : il a beaucoup été question « d'absence d'action » dans les textes modernes et contemporains dans la mesure où ce que l'on y cherchait toujours était un « grand dessein », ou bien la bonne façon de franchir des obstacles dressés et repérés à l'avance. La tâche s'avérait vaine parce que ces textes ne sont plus construits autour des grands projets des personnages qui sont rarement animés par une quête essentielle permettant de construire un schéma actantiel convaincant. Ces textes, même quand ils sont largement assujettis à la parole en tant qu'action, ne sont pourtant pas dénués de toute « activité » pouvant tenir lieu d'action. Il faut changer de focale pour

prendre en compte des actions autrefois jugées « anecdotiques » et, donc, regarder le texte de plus près. Il faut aussi accepter que les actions ne soient pas toujours volontaires, structurées, qu'elles n'obéissent pas nécessairement à une organisation cohérente, à un projet déterminé ou à un système idéologique. Une fois ce changement accepté, il s'avère fructueux de l'essayer sur les textes du répertoire comme je le ferai ici.

Préoccupé par la compétence du lecteur dans l'acte de lecture, je m'interroge sur ce qu'il y a à observer de l'action dans un texte de théâtre, et sur les effets de ce travail pour la compréhension globale du texte et la construction du sens. Et puisque je crois nécessaire de maintenir la notion de « dynamique temporelle » qui est attachée à la notion d'action, je propose de travailler sur une succession d'actions, aussi minces soient-elles, auxquelles je me réfère, par commodité, comme à un « scénario d'actions ».

Les recherches de Michel Vinaver ont attiré mon attention sur ces questions. Dans *Écritures dramatiques*, Vinaver propose un mode d'approche dramaturgique fondé sur l'analyse de fragments de textes. À propos des « niveaux de l'action », il distingue l'action d'ensemble, l'action de détail et la micro-action, « saisie à l'intérieur d'une réplique et dans la relation d'une réplique à l'autre, niveau que nous appelons moléculaire », écrit-il dans un document inédit. Il accorde une place importante aux relations qui se nouent entre la parole et l'action, de même qu'au statut de la parole dans une œuvre dramatique qui peut, comme il le rappelle, être action, ou instrument de l'action, ou accéder à un statut mixte.

Ces notions sont d'autant plus complexes que la parole et l'action sont inévitablement imbriquées dans le texte de théâtre mais qu'elles parviennent différemment au lecteur. L'analyse littéraire traditionnelle traite surtout du matériau textuel global, sans forcément faire référence à la « parole » et au système énonciatif en particulier. L'action est ordinairement considérée dans son ensemble et les actions de détail et les micro-actions peu examinées pour elles-mêmes. Il est assez rare que le lecteur ait son attention attirée par les « frottements » entre la parole et l'action. Outre la difficulté de l'entreprise, il n'en sera que plus tenté d'opérer un partage rapide, de s'en remettre à la scène, à « l'activité scénique » pour tout ce qui relèverait de l'action, passant ainsi à côté de ce qui constitue spécifiquement le texte théâtral, et n'envisageant même pas qu'il puisse être de son ressort de se pencher sur la question. Or, dans certains dialogues laconiques, le lecteur ne perçoit un enchaînement logique que s'il est capable d'actualiser le contexte, de faire la part de l'implicite conversationnel, et de comprendre

finalement ce qui est *agi* dans l'échange verbal. Cette analyse ne préjuge en rien de la mise en scène et ne fait pas appel à un savoir-faire théâtral précis. En revanche, elle est un élément important de la compétence du lecteur.

L'exercice dramaturgique intitulé « scénario d'actions » consiste à établir, pour un texte ou un fragment de texte donné, la continuité probable des actions accomplies par les personnages, telles qu'on peut les déduire des didascalies, quand il en existe, et de la parole dialoguée ou monologuée. Ce scénario, de source strictement textuelle, n'engage évidemment pas la représentation qui peut s'en écarter de façon considérable. Il est difficile à établir scientifiquement, puisqu'il présuppose un tri artificiel dans le texte, mais la marge d'erreur probable ne me semble pas un handicap. Le degré d'évidence des actions repérables est très variable selon les textes (et en conséquence la part d'arbitraire dans les choix), mais ce travail préliminaire de réflexion est déjà une façon de lire et de comprendre le texte. L'important est que le lecteur soit sensible à cette dimension spécifique au texte et qu'il découvre les difficultés de l'entreprise à mesure qu'il avance. Il me semble plus utile aujourd'hui d'accomplir des exercices « d'assouplissement dramaturgique », selon l'expression de Jean-Pierre Sarrazac, que d'exécuter avec rigidité des travaux dont on saura à l'avance les résultats.

En guise d'exemple, retenons l'action de « remettre sa chaussure » accomplie par Estragon dans *En attendant Godot* de Samuel Beckett, puisqu'elle est à la fois donnée dans les didascalies et largement commentée par les personnages. En revanche, nous ne retiendrons pas « décrocher le téléphone » (pas plus « qu'appeler la police ») dans la seconde scène de *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltès¹, car cette action est donnée comme une menace en direction du fils et qu'elle n'est sans doute pas accomplie². Mais, dans la même scène, il est avéré que Zucco défonce la porte de l'appartement.

Les actions relevées peuvent être d'un intérêt très variable, et certaines peuvent sembler bien anecdotiques ou l'être effectivement. Convenons toutefois que la tradition nous habitue à prêter davantage attention à des actions dramatiques comme « tuer » ou « se suicider » qu'à « manger une carotte » ou « ouvrir la fenêtre ». C'est pourquoi le relevé d'actions est déjà un indice important (quoique parfois trompeur) des enjeux d'un texte, à partir duquel nous pouvons

1. « LA MÈRE — Roberto, j'ai la main sur le téléphone, je décroche et j'appelle la police » (Koltès, 1990 : 13).

2. « Zucco défonce la porte. LA MÈRE — Roberto, n'approche pas de moi » (p. 13).

repérer des « types d'action » qui seraient propres à une dramaturgie ou à un genre. En second lieu, nous devenons attentifs à leur fréquence ou à leur rareté, mais surtout à la façon dont elles s'enchaînent et constituent du coup une sorte de trame, de scénario à la cohérence variable. Sa logique procède d'une autre logique que celle de l'échange verbal. Nous pouvons construire des hypothèses sur les relations entre ces relevés d'actions de détail et l'existence d'une « grande action d'ensemble ». Enfin, des relations convergentes ou contradictoires mais éclairantes pour le sens s'établissent entre ce scénario d'actions et ce qui est parlé, selon que les actions sont ou non précédées ou suivies d'annonces, de commentaires, de menaces, d'exclamations.

Prenons la scène entre Don Juan et Monsieur Dimanche du *Dom Juan* de Molière, jusqu'à la sortie de Don Juan (IV, 3). Ce texte ploie sous les commentaires concernant la farce ou le burlesque, et il est utile de renouveler l'angle de lecture, de réactiver des pistes de sens qui ne se limitent pas au discours convenu ou qui, en tout cas, partent du texte et non de l'idée qu'on se fait du texte. À partir des didascalies et de l'échange dialogué, on peut établir le « scénario d'actions » minimal suivant :

- Don Juan fait de grandes civilités.
- Don Juan fait venir un siège, sans doute par ses laquais.
- Don Juan fait ôter le premier siège (un pliant) et en fait apporter un autre (un fauteuil), sans doute par ses laquais.
- Don Juan fait asseoir Monsieur Dimanche tout près de lui.
- Don Juan tend la main à Monsieur Dimanche.
- Don Juan se lève.
- Sganarelle ôte les sièges.
- Don Juan « embrasse » Monsieur Dimanche.
- Don Juan sort.

Il est possible d'écrire ce scénario de manière plus abstraite, en ne se référant plus à des personnages mais à des actions exprimées par des verbes à l'infinitif, qui pourraient servir de base à un travail corporel : faire de grandes civilités, faire venir un siège, faire remplacer ce siège, faire asseoir tout près, tendre la main, se lever, ôter les sièges, « embrasser », sortir.

Il n'y a rien de précisément comique dans cette série d'actions que l'on peut d'ailleurs exécuter comme un rituel muet en se passant des présupposés que l'on pourrait avoir sur cette scène. On constate le rapprochement progressif des

deux personnages dont l'un accueille l'autre avec attention, la modification de l'espace entre les deux corps, de plus en plus proches, et une fin surprenante, la disparition des sièges et la sortie brutale de celui qui accueille l'autre après une ultime manifestation d'attachement.

Privé de toute parole, réduit à un schéma ou à une sorte d'épure, ce scénario enchaîne des politesses qui se déroulent dans le vide et se manifestent à sens unique ; on peut parler de la représentation d'une « visite » accompagnée de manifestations extérieures d'attachement extrême. Une évidence de taille, cependant : aucune initiative d'action n'est prise par Monsieur Dimanche. On peut supposer qu'il entre (il a attendu très longtemps avant de le faire), qu'il répond peut-être aux civilités, qu'il s'assied, qu'il prend la main tendue et qu'il accepte « l'embrassade » imposée. Mais ce second scénario n'apparaît qu'en creux, puisque le texte n'indique clairement aucune de ces actions, qui ne seraient que des conséquences des actions de Don Juan. Autre remarque : les tiers exécutent les ordres (amener un siège) au début du scénario, mais Sganarelle retire les sièges de sa propre initiative, comme s'il savait parfaitement ce qu'il avait à faire.

Le corps de Monsieur Dimanche doit se rapprocher de celui de Don Juan, et ensuite le corps de Don Juan est pour ainsi dire dérobé au contact et à la vue. Au jeu des « si », si c'était un rituel de politesse, il se déroulerait à sens unique ; si c'était un rituel érotique, l'initiative (l'expression du désir) serait aussi à sens unique et se terminerait par une dérobade ou une disparition, après un bref contact.

En avançant dans le travail dramaturgique et dans la construction d'hypothèses de sens, je confronte l'action à l'espace et la parole à l'action. Le mouvement est lié à l'espace : Monsieur Dimanche, qui n'arrivait pas à entrer (IV, 2), subit de multiples invitations à « approcher » et à s'installer tout près de Don Juan. D'emblée, il est question d'être dehors ou dedans, loin ou près, et la relation entre les deux hommes semble dépendre de « l'écart » qui existe entre eux. Sous l'angle de l'espace, le désir de Don Juan se fonde sur un rapprochement extrême avec celui qui attendait, sur la réduction de « l'écart ». Le désir de Monsieur Dimanche est plus incertain ; il semble ne plus savoir s'il veut entrer ou sortir, s'il doit se rapprocher ou s'asseoir. Il est entré avec difficulté dans cette « citadelle » bien protégée, il en sort sans l'avoir voulu, comme si cet espace était piégé.

La parole agit cependant de manière déterminante à l'intérieur de ce canevas d'accueil mondain. Sans doute Monsieur Dimanche voudrait-il que la parole

« sorte » de lui, mais Don Juan s'emploie à la bloquer. Les répliques de Don Juan empêchent toute apparition d'une parole de Monsieur Dimanche qui ne se conformerait pas strictement au scénario de la politesse mondaine, parfaitement ritualisée dans les actions physiques et en accord avec les apparences. Lors d'une visite de politesse, on ne se dit rien d'autre que des amabilités (c'est le cas de Don Juan) et on ne fait rien d'autre que prendre des nouvelles de l'autre. Tout écart constituerait une faute de goût. Don Juan donne donc l'exemple à Monsieur Dimanche en faisant rituellement ce qu'il faut faire et en disant ce qu'il faut dire. La leçon de politesse est claire, les apparences sont sauvées, et les écarts par rapport au canevas sont d'autant plus surprenants.

On arrive alors à un second scénario qui combine la parole et l'action :

- Don Juan accueille Monsieur Dimanche avec une politesse extrême.
- Il suit avec exactitude les règles de la politesse mondaine.
- Pourtant, il monopolise la parole et empêche son interlocuteur d'accéder à toute parole propre.
- Il réduit « la distance » jusqu'à se retrouver physiquement tout près de son interlocuteur.
- Mais il creuse le fossé de la différence en accablant Monsieur Dimanche de manifestations d'affection hyperboliques pour lui et pour sa famille qui ne correspondent ni à la réalité sociale, ni à la situation.
- Don Juan vérifie physiquement la force de leurs liens d'amitié.
- Puisque ceux-ci existent, Don Juan invite son interlocuteur à sa table.
- Puisque celui-ci refuse, Don Juan propose de le faire raccompagner sous bonne garde (il est précieux).
- Il envisage de le faire lui-même et, devant le nouveau refus, il disparaît.

Ainsi, tandis que conformément à l'action de détail s'accomplissent les uns après les autres les rituels de l'aimable politesse, la parole exerce une véritable torture physique sur Monsieur Dimanche qui ne peut jamais exister verbalement en formulant autre chose que ce que Don Juan l'autorise à dire. Obligé de faire ce qu'on lui dit de faire (ce qui se fait lors d'une visite entre amis) et empêché de dire ce qu'il était venu dire (cela ne se dit pas lors d'une visite entre amis), Monsieur Dimanche prend une leçon. Pendant l'exécution rodée d'un ballet propre au rituel social, Don Juan procède en contrepoint au dressage de son créancier. Il y a des choses à ne pas faire (forcer la porte d'un noble) et des choses à ne pas dire (parler d'argent, rappeler une dette à un noble, à moins qu'il en prenne l'initiative). Monsieur Dimanche est forcé d'exécuter des actions pour

lesquelles il n'était pas venu (pour lesquelles il n'avait pas à venir) et de dire le peu qu'on l'autorise à dire (car il ne sait pas ce qu'il faut dire).

Cependant, il serait simplificateur de s'en tenir à la seule idée d'un stratagème. Don Juan n'a rien à voir avec le personnage de Scapin : tout n'est pas dans l'action, dans la mise en place d'une machination qui suffirait à assurer la victoire. Certes, le système est efficace, et Monsieur Dimanche se retrouve à la rue sans être remboursé. Pourtant, tout cela est fait dans le plus grand respect des apparences et avec élégance dans l'accomplissement des actions. Mieux, le bourgeois Dimanche se voit littéralement « remis à sa place » et a un cours de bonnes manières, celles de la politesse qui tue. Il est humilié pour son insolence, qui a consisté à vouloir se faire recevoir par Don Juan. En effet, il a été *reçu*.

Un second exemple que je ne pourrai qu'effleurer ici porte sur *La sortie au théâtre* de Karl Valentin (1992). À partir des didascalies et de l'échange verbal, le scénario d'actions des premières pages peut s'établir de la façon suivante :

1. Il lit le journal.
2. Elle entre précipitamment.
3. Elle montre des billets de théâtre.
4. Elle constate qu'il est 18 h 45. (Elle regarde la pendule ?)
5. Elle sort.
6. Il prend le miroir, le pose.
7. Elle arrive avec des assiettes.
8. Il retourne le miroir.
9. Elle pose le miroir.
10. Il se peigne.
11. Elle sort.
12. Elle revient avec le dîner.
13. Il mesure les saucisses.
14. Il lui donne la plus petite.
15. Il sépare les fourchettes avec son couteau.
16. Il regarde la pendule.
17. Elle met de la choucroute dans son assiette.
18. Il la rejette.
19. Il (se) regarde dans le miroir.
20. Ils mangent.

L'intérêt de ce texte est un peu différent. De toute évidence, des actions atypiques (« mesurer des saucisses ») se glissent au milieu d'actions qui semblent plus banalement quotidiennes. Elles reflètent avec justesse une dimension de l'univers de Valentin, le burlesque apparaissant comme le dérapage inattendu d'un monde tendant jusque-là vers l'ordre.

Ce scénario a servi de canevas d'écriture à des groupes de lycéens qui n'avaient pas pris connaissance du texte complet. Ils ont ainsi mesuré de l'intérieur les relations entre la parole et l'action, soit en tombant largement dans la redondance de répliques « explicatives » des actions, soit en se demandant quelles répliques pouvaient accompagner leur déroulement. Ils ont ensuite comparé leurs textes à celui de Valentin et ont réfléchi sur la fonction de la parole dans le texte de théâtre. On imaginera divers prolongements possibles, y compris dans l'optique d'un jeu improvisé « sans texte », où les acteurs doivent tout de même respecter scrupuleusement le détail des actions à accomplir.

Deux notions historiques peuvent être éclairantes, bien qu'elles nous éloignent légèrement de la préoccupation strictement textuelle : la notion de *gestus* chez Brecht et la notion d'action physique chez Stanislavski. La première est un peu tombée en désuétude, mais l'occasion est belle de réinterroger son utilité dans le travail théâtral. Le *gestus*, rappelle Pavis, « se compose d'un simple mouvement d'une personne en face d'une autre, d'une façon socialement ou corporativement particulière de se comporter. Toute action scénique présuppose une certaine attitude des protagonistes entre eux et à l'intérieur de l'univers social » (1980 : 195). Il est utile de mesurer, dès la lecture, le type de comportement physique des personnages qu'un texte induit et, même si nous sommes pour le moment plus préoccupés par les actions, de remarquer que des textes excluent d'emblée certains comportements et qu'ils en exigent d'autres, renvoyant à des univers sociaux spécifiques. Cette scène de *Dom Juan* appelle une réflexion sur le *gestus*, sur la facilité avec laquelle le personnage de Don Juan crée un univers gestuel propre à un groupe social, destiné à exclure et à impressionner, et qu'on peut difficilement réduire au seul univers bouffon ou farcesque de bien des commentaires. Le fragment de Valentin construit également un univers dominé par des comportements gestuels qui renvoient au quotidien, qui le grossissent ou qui le détruisent.

Je ne reviendrai pas sur la notion d'action physique dont les définitions varient selon les commentateurs ou les utilisateurs des méthodes stanislavskiennes. Il me suffit de rappeler l'intérêt de Stanislavski pour toute analyse mettant au

jour les structures profondes du texte qui offrent à l'acteur des moyens de travailler sur le rôle. Que l'on parle d'« objectifs », de « volontés » ou d'« actions physiques », il s'agit toujours pour Stanislavski de faire émerger des appuis de jeu qui ne sont pas de l'ordre de la seule parole, et d'attirer l'action de l'acteur soit sur des comportements, soit à proprement parler sur des actions qui ne vont pas forcément dans le sens du texte – en tout cas de sa surface –, de ce qui est énoncé. Un de ses disciples émigré au Brésil, Kusnet, limitait ses acteurs à des répétitions sans texte pendant plusieurs semaines. Ils étaient maintenus dans l'ignorance de la pièce et disposaient seulement de canevas d'actions correspondantes et de séries d'objectifs à partir desquels ils improvisaient. Kusnet espérait que les acteurs feraient leurs propres paroles des personnages et qu'elles leur viendraient « naturellement » quand ils seraient enfin dépositaires des répliques. Au bout des répétitions d'actions, le texte devenu la partie manquante du spectacle s'inscrivait de lui-même dans l'univers du jeu, coïnciderait en quelque sorte avec les pulsions des acteurs. Kusnet faisait le pari que l'exécution d'actions simples décomposées à partir d'un rôle, et accomplies les unes après les autres pour elles-mêmes, donnait à l'acteur la direction de son jeu. La parole devenait seulement l'écume du jeu et elle ne pouvait surgir que d'une nécessité intérieure ou de l'exécution stricte de la succession des actions.

On voit bien les limites d'un semblable parti pris qui refuse toute dimension littéraire au texte, toute épaisseur poétique à la parole, et qui assimile le texte dramatique à sa fable ou, si l'on veut, à la somme des actions accomplies. Si tel n'est pas mon propos en mettant à nu un « scénario d'actions », il entre cependant dans mes intentions de faire un peu plus de place qu'il n'en est fait d'ordinaire, dans la dramaturgie du texte, à cette dimension de l'écriture dramatique. Lors du difficile examen des relations complexes entre la parole et l'action, l'annulation provisoire de ce qui est destiné à être dit provoque un salutaire rééquilibrage dans les préoccupations du lecteur.

Bibliographie

- BARTHES, Roland (1963), *Sur Racine*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Pierres vives ».)
- GARDES-TAMINE, Joëlle, et Marie-Claude HUBERT (1993), *Dictionnaire de critique littéraire*, Paris, Armand Colin. (Coll. Cursus, série « Dictionnaires ».)
- KOLTÈS, Bernard-Marie (1990), *Roberto Zucco* suivi de *Tabataba*, Paris, Éditions de Minuit.
- PAVIS, Patrice (1980), *Dictionnaire du théâtre. Termes et concepts de l'analyse théâtrale*, Paris, Éditions sociales.
- ÜBERSFELD, Anne (1978), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales. (Coll. « Classiques du peuple. Critique », n° 3.)
- VALENTIN, Karl (1992), *La sortie au théâtre et autres textes*, trad. de Jean-Louis Besson et Jean Jourdheuil, nouvelle édition revue et corrigée, Paris, Éditions Théâtrales.
- VINAVER, Michel (dir.) (1993), *Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre*, Arles, Actes Sud.

Lucie Robert

Université du Québec à Montréal/CRELIQ

(D)écrire le corps

Dans la pièce de Luigi Pirandello, *Six personnages en quête d'auteur*, les personnages du titre se présentent devant un metteur en scène et lui demandent de leur donner une vie théâtrale, c'est-à-dire d'assurer un travail de médiation entre eux et les acteurs qui doivent les incarner sur scène. L'opération ne réussira pas, faute d'une instance chargée de théâtraliser la fiction, c'est-à-dire de donner au drame la forme d'un échange linguistique qu'on appelle le « dialogue » et de l'inscrire dans un ordre chronologique et spatial précis. Le metteur en scène et les acteurs échouent à accomplir cette tâche qui revient à l'auteur – le titre de la pièce est clair à cet effet. C'est l'autorité qui est ici en jeu : *autorité* comme dans *auteur*, mais aussi *autorité* comme dans *pouvoir*. À l'époque où Pirandello écrit sa pièce, mais plus précisément depuis la fin du XIX^e siècle, une nouvelle pratique du théâtre développe le rôle créateur de l'acteur et du metteur en scène, au détriment du texte et du travail d'écriture qui avaient jusque-là agi comme principe d'unité de l'activité théâtrale. Ce déplacement du centre de l'activité théâtrale – la création d'un principe d'unité de nature auctoriale – ne passe pas inaperçu des dramaturges ainsi déclassés, et, depuis, nombreuses sont les pièces de théâtre, de même que les essais et textes manifestaires, qui analysent ce rapport désormais vu comme conflictuel entre l'écriture, le jeu et la mise en scène.

Depuis plusieurs années, des travaux importants de nature sociologique, historique ou sémiologique ont étudié les nouvelles formes qu'a entraînées ce changement de statut dans le jeu, la mise en scène et, plus récemment, la scénographie. Peu ont toutefois analysé les transformations que ce même déplacement

a entraîné dans l'écriture du texte dramatique, qui doit désormais prendre en charge les conditions de sa représentation, soit en tentant d'imposer une conception de l'espace théâtral, de la mise en scène et du jeu – c'est ce qu'ont tenté de faire des dramaturges comme Eugène Ionesco, Jean Genet ou Samuel Beckett –, soit au contraire en reléguant à une autre instance ces conditions de représentation : le développement de la fonction de « dramaturg » (Féral, 1988-1989) me semble emblématique de cette situation où le texte est subordonné à une autre autorité. Ce sont ces transformations dans l'écriture dramaturgique qui m'intéressent en ce qu'elles révèlent le difficile rapport entre le texte et la scène et, ce faisant, permettent de mieux comprendre comment fonctionne présentement le théâtre en tant qu'institution.

Ma réflexion s'insère ainsi dans une recherche d'ensemble qui porte sur le texte dramatique et qui interroge les modalités de ce que j'appelle « la textualisation de la théâtralité ». De manière plus précise, elle se situe dans une réflexion sur la spécificité de l'écriture dramaturgique, les conditions de sa durée dans la mémoire collective et son rapport à cette autre activité connexe quoique essentielle qu'est la représentation. Mon intention n'est pas tant d'analyser les diverses représentations possibles d'un seul texte, mais, bien au contraire, d'étudier comment le texte enchâsse, dans sa matérialité propre, les nécessités de sa représentation tout en laissant ouvertes ses diverses réalisations qui, elles, sont laissées à la mise en scène. Dans la foulée des travaux d'Anne Ubersfeld, je postule que le texte contient déjà des « matrices textuelles de représentativité » (Ubersfeld, 1978 : 20).

Par souci de clarté et en simplifiant un peu les choses, je rappellerai qu'il y a deux relations types entre le texte et la représentation. La première part du texte déjà écrit et va vers la représentation : c'est le cas du théâtre de répertoire, c'est-à-dire le cas des textes classiques qui connaissent plusieurs productions scéniques, lesquelles en renouvellent la lecture chaque fois. La seconde part de la représentation d'où est tiré le texte écrit : cette relation est plus récente, certainement contemporaine et étroitement liée au travail de création théâtrale. Que, dans cette seconde relation, le texte soit écrit avant le début des répétitions ou qu'il soit la transcription après coup du spectacle importe peu pour l'instant. Ces deux relations types peuvent être décrites plus formellement et je reprends pour cela la formulation de Tadeusz Kowzan : dans « la direction [qui va] du texte écrit à la représentation, on passe d'une couche unique de signes à deux, trois ou plusieurs couches de signes superposés. Lorsqu'on fait le chemin inverse : de la représentation au texte écrit, on ramène deux, trois ou plusieurs couches de

signes à une seule » (1992 : 96). En somme, étudier la textualisation de la théâtralité signifie envisager la manière dont ces multiples couches de signes – certaines de nature linguistique, d'autres non – sont ramenées à une seule, de nature linguistique, et, corollairement, observer la manière dont cette couche unique de signes linguistiques se laisse multiplier *sans dédoublements inutiles* dans le cas d'une production scénique inédite.

En revanche, et contrairement à Kowzan dont je me dissocie sur ce point, je crois que cet aller-retour entre une et plusieurs couches de signes ne désigne pas un simple « phénomène de réversibilité ». Je crois que le rapport entre le texte et la scène n'est pas simple, qu'il est déterminé historiquement et donc variable, et que cette historicité engendre autant de variations dans les modalités spécifiques de l'écriture dramaturgique. J'avancerai que la dramaturgie contemporaine inscrit dans son écriture même la tension qui traverse les relations entre le texte et la scène, relations dont Pirandello a admirablement thématisé les difficultés et qu'il a été le premier, il me semble, à poser dans leur nature conflictuelle. Il devrait être possible alors de voir comment un dramaturge particulier envisage son rapport à l'acteur et au metteur en scène en étudiant comment le texte est écrit. J'aborderai ces questions à partir de l'écriture du corps, ce qui me permettra d'isoler deux couches de signes : l'une linguistique (le texte) et l'autre non linguistique (l'acteur). (D)écrire le corps suppose en effet que le dramaturge envisage la présence, sur scène, d'un acteur disant le texte et la manière dont le texte peut, ou doit, être dit et joué. Le texte apparaît dès lors coïncé entre les nécessités de son écriture (qui fixe les conditions de cette présence) et celles de sa représentation (qui laisse à l'acteur l'espace du jeu).

Pour illustrer ce propos, j'utiliserai les textes suivants, empruntés au répertoire québécois contemporain : *L'homme gris* de Marie Laberge, *La femme d'intérieur* de Robert Claing et *Leçon d'anatomie* de Larry Tremblay. Ces textes ont un certain nombre de caractéristiques communes : une importante thématisation du corps ; une écriture qui tend à laisser la plus grande marge possible au jeu ; la mise en scène de deux personnages, dont l'un est muet ou presque. Ces textes ont tous été publiés après leur création sur scène, c'est-à-dire qu'ils nous sont connus à la fois par le livre et par la représentation. Ils divergent cependant dans leur manière d'écrire la présence du corps et de l'acteur, et posent de trois manières différentes le problème de leur réinsertion dans une nouvelle production scénique. Autrement dit, si ces trois textes présentent de la même manière le passage de la représentation au texte écrit, ils présentent différemment le passage du texte écrit à une nouvelle représentation : la

réversibilité du mouvement, entre le texte et la scène, n'est pas toujours garantie, et elle ne l'est pas de la même façon.

L'homme gris de Marie Laberge

La pièce *L'homme gris*¹ montre une écriture traditionnelle : la liste des crédits de la création, publiée au début du livre, annonce la présence de deux acteurs en scène. La didascalie initiale présente les deux personnages correspondant aux deux rôles annoncés. Nous connaissons leur nom : Roland Fréchette et Christine. Chacun est longuement décrit : « Roland Fréchette, 52 ans, père de Christine. Le type même de l'homme de bonne volonté. Pas très grand, mais mince et soigné, il porte une grande attention à l'apparence extérieure [...]. Christine, 21 ans. Très menue, maigre. L'anxiété incarnée mais profondément intériorisée [...]. C'est une ancienne anorexique » (Laberge, 1986 : 13²). La pièce commence au moment où les deux personnages entrent dans un motel sur la route entre Rimouski et Sherbrooke. On saura par la suite que Roland, ayant appris que le mari de Christine la battait, est allé chercher sa fille pour la ramener à la maison. Le mauvais temps les a obligés à s'arrêter en route, et c'est dans cette petite chambre de motel que se déroulera toute la pièce. Le dialogue est à sens unique : seul Roland parle. De tout le texte, Christine ne prononcera que sept répliques, toutes par monosyllabes (« t-t-ton ppppère ? n-n-non ! »). Elle bégaye, mais surtout, elle se tait. Ce n'est qu'à la fin, au moment où elle se retourne contre son père et le frappe violemment avec un tesson de bouteille, qu'on entendra d'abord : « J'veux pas m'tuer... j'veux pas m'tuer... j'veux pas m'tuer... » (H-58). Puis : « Tu veux m'tuer... tu veux m'tuer... tu veux m'tuer... » (H-59).

Dans cette pièce, la présence du personnage de Christine est assurée non pas tant par ces quelques mots que par les divers usages que la pièce fait de son corps. Christine, on l'a vu, est une ancienne anorexique et, de surcroît, une femme battue. Son mal de vivre s'exprime en premier lieu par toute une série de comportements assez caractéristiques, soigneusement identifiés et longuement commentés par le personnage du père. Ces comportements sont très précisément décrits par les didascalies du texte : « [...] il vient pour lui ôter son manteau. Elle résiste silencieusement » (H-15) ; elle se ronge les ongles ; elle

1. Pièce créée le 13 septembre 1984, à la salle Fred-Barry, par les productions Marie Laberge enr. et le Théâtre du Vieux Québec, dans une mise en scène de l'auteure.

2. Les références à cette œuvre seront désormais signalées par la seule mention H- suivie du numéro de la page.

fume ; le repas de poulet frit, on imagine bien, lui donne des nausées et elle vomit. Entre ses visites à la salle de bains, elle ne bouge pour ainsi dire pas : elle est assise dans un coin, recroquevillée le plus souvent, hoche doucement la tête. Elle voudrait que son père la berce, mais il ne le fera pas. Par contraste, Roland mange, boit, marche constamment. Et il parle, sans jamais s'arrêter. Le seul geste important de Christine redouble ses deux dernières répliques : elle frappe violemment son propre corps puis retourne cette violence contre son père.

C'est à travers le corps, dans le discours et dans le jeu, que se déploie toute l'action dramatique. Christine est malade : cela s'entend dans son silence, cela se voit dans la forme que prend son immobilité. L'ensemble permet de saisir une chose essentielle à cette pièce : le père n'a pas tort de vouloir agir. En revanche, la difficile relation entre ces deux personnages est traduite par l'incompatibilité de leurs mouvements, et il est clair que le père, qui veut agir, ne sait pas comment le faire et le fait mal.

C'est le personnage de Christine qui retient mon attention, la manière dont il est écrit et comment il prend vie. Les répliques qu'elle prononce – aucune dans la première moitié de la pièce, sept dans la seconde – n'ont en réalité qu'une seule fonction que je qualifierais d'« iconique » : elle ne dit presque rien, mais elle bégaie ; la fin de la pièce prend son sens davantage dans l'inversion des pronoms et le retournement de la négation que dans la signification réelle de la phrase : « J'veux pas m'tuer... » ; « Tu veux m'tuer... ». La pièce de Laberge est ainsi d'une facture classique. Le personnage de Christine a une existence de nature essentiellement narrative : il est longuement décrit dans des didascalies qui précisent le mouvement, le geste ; il est aussi longuement décrit dans le discours du père, qui raconte ce que Christine a fait, qui commente ce qu'elle fait ou ne fait pas, qui dicte ce qu'elle devrait faire. Le personnage est là, non seulement dans le discours de l'autre, mais aussi dans le sien propre, discours constitué ici en référence à un langage non verbal : celui du jeu.

La femme d'intérieur de Robert Claing

*La femme d'intérieur*³, dont le rôle-titre fut créé à la scène par Marie Laberge, comédienne à ses heures, est un texte très avare de ses didascalies. Ici encore, les crédits de la création, publiés au début du livre, annoncent la présence en

3. Pièce créée à l'Espace libre le 19 janvier 1988 par le Nouveau Théâtre expérimental, dans une mise en scène des interprètes, d'après une idée originale de Marie Laberge.

scène de deux actrices et de deux personnages peu ou pas caractérisés toutefois : « la femme d'intérieur » n'a pas de nom, on la désigne par le pronom « Elle » ; on ignore son âge, on ne sait rien non plus de ses caractéristiques physiques et psychologiques. L'expression « la femme d'intérieur » désigne toutefois un type, c'est-à-dire qu'il renvoie à un savoir social et historique que possèdent normalement les spectateurs de théâtre. Et, en ce sens, le personnage n'a pas à être précisé plus longuement. Le texte didascalique est également très discret sur ce personnage dont l'auteur ne note que les gestes essentiels : « Elle passe un torchon sur les murs, les rainures, les cadres de portes. Il y a plusieurs portes » (Claing, 1989 : 25⁴) ; « La femme accroche un cadre, un tableau. Elle le place, le déplace, cherche la bonne hauteur, examine le mur derrière, le sonde » (F-26). Nous avons le mouvement, mais rien sur le jeu, rien non plus qui définisse le personnage en tant qu'individualité. Nous ne saurons pas si elle doit être gaie ou triste, inquiète ou enjouée, etc.

« Nicole, la voisine », est aussi un personnage socialement codé, quoique beaucoup moins clairement que le premier : il y a en réalité des voisines de toutes sortes, et la seule caractéristique de celle-ci est son prénom qui ne renvoie à rien de précis. Toutefois, l'énoncé « Nicole, la voisine », qui se trouve dans les crédits de la création, est le seul indice didascalique sur ce personnage qui, autrement, n'existe pas, du moins par écrit, puisque les photographies de scène nous permettent de le voir. Pourtant, nous n'entendrons jamais sa voix : seul nous parviendra un extrait de la lettre qu'elle écrit pendant ses vacances, et c'est « Elle » qui le lira à haute voix. Le texte didascalique est absolument muet sur ce personnage.

Par contraste, la didascalie initiale, qui devrait normalement inclure une description générale des décors et de la scène au lever du rideau, est une réflexion du narrateur sur ce qu'il voit : « Sur la cuisine. Je ne crois pas qu'il faille décrire la cuisine, ni tout autre lieu d'ailleurs. [...] Tout au plus je dirais que c'est une cuisine de banlieue. Est-ce que ça existe une cuisine de banlieue ? » (F-17). Plus loin, le narrateur ajoute :

Personnellement j'adore les cuisines, quelles qu'elles soient. J'aime y être, m'y asseoir, y travailler aussi. Je viens d'une famille, d'une maison où la vie se passait dans la cuisine. C'était, en hiver, le seul endroit

4. Les références à cette œuvre seront désormais signalées par la seule mention F- suivie du numéro de la page.

chaud de la maison. C'était bien sûr le lieu des repas, là où on faisait nos devoirs ; les bruits de la vaisselle, les deux chaises berçantes, le lavage et les ballots de linge sale dans lesquels je me vautre ; le cha-pelet en famille qu'on a déjà dit à genoux, pendant les neuvaines. Bref voilà mes origines, québécoises traditionnelles, ouvrières et entourées de femmes. C'est dans la cuisine que j'ai vu mourir mon père (F-17).

On aura noté que, dans cette didascalie initiale, contrairement aux traditions les plus établies de l'écriture dramaturgique, la cuisine du décor est donnée comme indescriptible et que, inversement, est longuement décrite une cuisine qu'on ne verra pas sur scène. Par conséquent, l'énoncé est non représentable, c'est-à-dire qu'il réfère, dans un système de signes linguistiques, à des éléments qui ne peuvent pas être transposés dans un système de signes non linguistiques. La cuisine longuement décrite, en effet, n'appartient pas à l'économie de la pièce elle-même ; elle en est l'antithèse, mais elle est aussi sans doute le lieu de sa genèse.

La pièce est structurée par une suite de tableaux aux titres évocateurs : la cuisine, le couloir, la chambre, le salon, la salle de bains, la chambre des enfants, la chambre de lavage, la pelouse, le patio et le *car port*. La maison en tant qu'espace clos prime toujours. Le texte oral, puisque nous n'avons pas ici un dialogue traditionnel, est entièrement porté par ce « Elle » indéfini, dont nous connaissons la vie peu à peu, depuis son divorce jusqu'aux vacances de l'été suivant, non pas sous la forme d'un monologue ou d'un monodrame, ni même d'une autobiographie fictive, mais au quotidien, de manière décousue, par petites touches, à travers sa part d'un dialogue dont nous n'entendons qu'une voix : « Elle » pose des questions et elle commente les réponses inaudibles.

Le discours du personnage principal est entièrement déterminé par l'espace dans lequel il est énoncé, et le rapport au monde de ce personnage est entièrement médiatisé par les objets : elle a dans les mains la corde à danser de sa fille Catherine, ce qui l'engage dans une longue réflexion sur ses maternités. Le corps appartient à l'ordre des objets : il est toujours médiatisé par le vêtement, les huiles de bain, les parfums, les crèmes solaires, le bronzage, les traitements de beauté, les examens médicaux. Il en résulte un personnage qui soigne l'apparence de son corps et se soucie de sa santé physique, comme si le corps pouvait combler la crise morale qu'elle traverse à la suite d'un divorce. Lentement, et là est l'argument de la pièce, « Elle » redécouvre son corps, un corps encore jeune qui aspire à vivre. C'est néanmoins à travers ce corps observé dans le miroir, dans le reflet de la fenêtre, dans le regard de la voisine, que le personnage se

révèle : nous apprendrons ainsi qu'elle aura bientôt 40 ans, que son mari fut aussi son seul amant, qu'elle a deux enfants. Pourtant, incapable d'assumer ce corps et d'assumer une identité qui lui serait propre plutôt que née d'un rôle social, elle reste là, impuissante. La fin de la pièce nous la montre seule, en train de vider une bouteille de vin. Quant au corps de l'actrice, sa description, son mouvement, sa gestuelle, ils nous demeurent ignorés.

À l'opposé, le personnage de Nicole ne s'incarne jamais dans un corps, ni son mouvement, ni sa voix, ni son langage ne sont connus. Une seule didascalie précise que, à un moment donné, la femme d'intérieur « est seule en scène », ce qui permet de comprendre qu'elle ne le fut pas à d'autres moments. En réalité, Nicole n'existe que par le discours de l'autre ; elle ne parle que par les silences de l'autre. Martin Larochelle a démontré, il y a quelques années, par une étude linguistique du texte dit par « Elle », que le personnage de Nicole appartient à l'ordre du présupposé (1993). En effet, Nicole nous est connue en tant qu'énonciataire : c'est une voisine qui est interpellée quelquefois ; dès la première phrase du texte, un « tu » se manifeste, qui se répète plusieurs fois par la suite ; elle possède visiblement toute une série d'informations sur « Elle » qui lui permettent de combler les vides du texte. Et elle a une vie qui n'est pas celle d'une femme d'intérieur, mère de famille : « Le lundi, les enfants retournent à l'école... Tu sais pas ce que c'est, toi, le lundi des enfants » (F-32). Elle est mariée et amoureuse de son mari, elle n'a pas d'enfants, elle a un métier. Son discours est tout entier inscrit dans les points de suspension, dans les silences de « Elle » : « D'ailleurs, j'sais pas si j'devrais... t'es sûre ? » (F-27). Une seule fois, à la toute fin de la pièce, nous entendrons sa voix à travers un fragment de lettre écrite en vacances où elle rappelle le bonheur de son existence conjugale, sujet qui a pour effet d'accentuer davantage la solitude de « Elle » qui ne connaît pas ce type de bonheur. Mais encore là, c'est « Elle » qui choisit le fragment et qui le lit. Bref, l'existence scénique du personnage de Nicole n'est aucunement garantie, puisqu'elle n'a pas de rôle. Sa seule parole est énoncée en son absence. Sans les renseignements extratextuels – les photographies de scène et les crédits de la création –, nous ignorerions qu'il y eût sur la scène une seconde comédienne.

Leçon d'anatomie de Larry Tremblay

Par contraste, *Leçon d'anatomie*⁵ se présente carrément comme un texte à une seule voix. Et l'expression « une seule voix » est à entendre au sens strict : il n'y a

5. Pièce créée en septembre 1992, au Théâtre d'Aujourd'hui, dans une mise en scène de René Richard Cyr.

pas d'autre voix que celle du personnage. Nulle trace d'une voix auctoriale qui dirigerait, sous une forme didascalique ou autrement, le travail de l'acteur. Il serait impossible de savoir qu'il s'agit de théâtre sans la page couverture du livre, qui reproduit un détail de la maquette dessinée par le scénographe François Vincent, et les crédits de la création qui, contrairement à l'usage, précèdent la page de titre et se joignent au *copyright* : « Hélène Loïselle interprétait le rôle de Martha », est-il écrit. La phrase donne deux renseignements : un, il n'y a qu'un rôle, et deux, il y a eu interprétation du texte.

L'incipit se lit comme suit : « Cet homme est mon mari » (Tremblay, 1992 : 13⁶). Plus loin une didascalie précise :

Nous avons donc
ici Pierre
et là Martha (L-91).

Le démonstratif désigne un second personnage, présent lui aussi sur scène. Le monologue de Martha, cependant, ne s'adresse pas à lui. Le destinataire ici est clairement celui à qui le mari est montré :

Vous me voyez peut-être devant vous
porteuse d'un tissu de mensonges [...] (L-15).

La phrase est reprise à la fin, légèrement modifiée :

Voilà
je suis là
devant vous
porteuse peut-être d'un tissu de mensonges (L-91).

De toute évidence, le destinataire est ce « vous », de sorte que le démonstratif pourrait tout aussi bien désigner un portrait, une image, un mannequin qu'un acteur⁷. Et l'on trouve d'ailleurs ces possibles réinscrits dans le monologue de Martha :

6. Les références à cette œuvre seront désormais signalées par la seule mention L- suivie du numéro de la page.

7. Lors de la création de la pièce, le second personnage était représenté par un immense portrait, légèrement en retrait.

je ramène chez moi un mannequin
tronc tête membre
un mannequin de vitrine [...]
je place le mannequin habillé
au centre de la pièce qui sert de salon (L-75) ;

la photo te montre derrière ton bureau
tiré à quatre épingles
les mains jointes (L-85).

Pierre est normalement désigné à la troisième personne et si, à l'occasion, il est interpellé – « Pierre me vois-tu » –, c'est toujours de telle sorte que le sens de la circulation du discours ne s'en trouve pas altéré.

Le personnage du mari est néanmoins longuement décrit, mais par Martha seulement :

Des doigts très longs blancs
des mains de fonctionnaire
des mains très civilisées (L-23).

De même, la nature des relations qu'elle entretient, ou qu'elle a entretenues avec son mari font l'objet d'un récit, découpé en neuf parties numérotées, de 1 à 9 tout simplement, et titrées selon un ordre de progression. Aucune mention d'actes, de scènes, de tableaux qui renverrait à une structure classique, pas de mention non plus de chapitres, parties ou temps qui renverrait à la structuration traditionnelle d'un récit.

Le statut du corps est l'enjeu de la fiction. Martha est un professeur d'anatomie et, en ce sens, elle décrit le monde d'abord comme un corps ou, plutôt, elle le décompose, le dissèque ; elle perçoit les autres comme autant d'anatomies. Par ailleurs, Martha est une femme battue qui a déjà subi une mastectomie, et donc un cancer, et dont le corps est ainsi constamment l'objet d'une violence qui lui est extérieure. En tant que personnage, Martha est à priori un objet corporel qui tente de reconstituer son intégrité après la séparation d'avec son mari, en utilisant ce qui, dans son corps, lui appartient toujours en propre : sa voix et la capacité qu'elle a de manifester cette voix publiquement. C'est dans la rhétorique spécifique de la « leçon » que la reconstitution du sujet se fait, et là se trouve l'objet comme la forme du texte de Tremblay. Contrairement à la Christine de

Laberge qui ne parle pas et reproduit, en la retournant contre le corps de son père, la violence qu'elle a elle-même subie, la Martha de Tremblay parle sans arrêt, énonçant un monologue, une sorte d'autobiographie fictive, dont la fonction est visiblement cathartique. Et contrairement à « la femme d'intérieur » de Claing, Martha utilise son savoir et son discours en guise de bouées de sauvetage, pour briser cette logique de la violence.

En l'absence de tout texte didascalique, ne se perçoit de la voix auctoriale que ce qui appartient à l'ordre de la composition : la structuration et le titrage des neuf parties, la transcription du monologue de Martha dans une écriture qui conserve une forte oralité par l'élimination de cette marque écrite du discours qu'est la ponctuation et le recours à la prosodie pour donner rythme et souffle au texte. Et puisque le monologue de Martha est le seul support verbal de la pièce, il acquiert une forte dimension narrative et descriptive. En tant que personnages scéniques, le mari n'existe pas, le destinataire (ce « vous » interpellé) non plus. Ils n'ont pas de rôle. Ils n'existent que dans le discours de Martha, non pas dans les présupposés, dans les blancs du texte ou dans les points de suspension qui, c'est le cas dans *La femme d'intérieur*, laisseraient entrevoir un autre locuteur, mais comme personnages et destinataires de son discours à elle.

Enjeux

Quels sont les enjeux théoriques de ces trois textes dramatiques ? En premier lieu, la notion même de « rôle » me semble mise en cause. Si, comme l'écrivait Ubersfeld, le rôle se trouve créé par la jonction entre un actant, au sens sémiotique, et un acteur, il me paraît diversement envisagé dans ces trois textes. Il n'y a guère de doute que la Christine de Laberge constitue à la fois un personnage et un rôle. Quoique silencieuse, elle tient à travers son corps un langage qui, bien que de nature non verbale, lui permet d'engager une forme de dialogue avec son père. Le renversement de la fin marque le changement de son statut sémiotique et, d'objet – objet de discours, objet de la décision des autres, objet de la violence des autres –, elle devient sujet d'une action qui lui est propre. Représenter *L'homme gris* avec un seul acteur en scène est impensable.

Par contre, le statut théâtral de la Nicole de Claing semble moins évident. En tant que figure, le personnage de Nicole permet à l'auteur d'envisager la fiction comme la mise en scène d'une alternative dont le personnage muet serait l'autre option : la femme d'extérieur, le type de « la femme qui travaille à l'extérieur ». Toutefois, la figure ne s'incarne pas dans une des fonctions actantielles

clés de l'action dramatique. Sa fonction d'allocutaire du discours de « Elle » ne l'engage véritablement dans aucune interaction qui mette en jeu le corps de l'actrice. Et si, à la fin de la pièce, on entend enfin son discours propre, c'est à travers la médiation de « Elle », qui le lit. On pourrait parfaitement imaginer que le rôle d'allocutaire puisse être envisagé autrement que par la présence en scène d'une actrice. Dans ce cas, il reviendrait au public de s'identifier à ce rôle.

Dans *Leçon d'anatomie*, un deuxième acteur matérialiserait sur scène l'action décrite dans le monologue de Martha. On ne saurait voir autrement sa présence puisque, sur le plan de l'action dramatique, le personnage n'existe pas et que, sans personnage, il ne peut y avoir de rôle. Le mari est un personnage du récit de Martha, et sa figuration sur scène engendre une structure par enchâssement où sur une action première – celle du récit de Martha – se greffe une action seconde – celle de la représentation de l'action racontée. Le portrait atténue l'effet de cet enchâssement, sans l'éliminer. Force est de constater que cette action seconde est une création de la mise en scène, mais que le texte lui-même n'en manifeste pas la nécessité.

Notons toutefois que les trois pièces touchent, d'une manière ou d'une autre, des personnages féminins. Dans *L'homme gris*, le personnage muet est une femme ; le personnage masculin domine. Dans *La femme d'intérieur*, les deux personnages sont des femmes. *Leçon d'anatomie* inverse le paradigme établi par Laberge : le personnage féminin parle alors que l'homme est l'objet du récit. Ce sont ces personnages de femmes qui engendrent la thématization du corps parce que, chaque fois, c'est le leur qui est remis en cause. On pourrait avancer, à titre de première hypothèse, que le personnage dont le corps est mis en cause par le texte est indispensable à la représentation puisque, à défaut de cette incarnation, le sujet féminin resterait un objet de discours, ce qui poserait un certain nombre de problèmes de nature politique. De là les nombreuses didascalies qui créent le personnage de Christine. À l'inverse, le personnage dont le corps n'est pas mis en cause devient moins nécessaire dans la construction de la fiction telle que la représentation la met en place, car le texte ne prévoit aucune interaction physique, corporelle, entre les personnages.

On peut aussi voir, dans la présence d'un second personnage muet, une forme de dédoublement, une fracture du sujet, d'un sujet plus grand néanmoins que celui du personnage parlant. *La femme d'intérieur* présente deux personnages féminins qui sont le négatif l'une de l'autre. Sans la deuxième actrice, il faudrait accorder au public le statut d'énonciataire du discours de « Elle ».

Quoique la chose soit réalisable, la possibilité que le public s'identifie à la position de destinataire de la fiction est incertaine. La présence d'une deuxième actrice permet de visualiser plus clairement l'alternative construite par le texte et précise les enjeux politiques de la pièce. De même, la présence d'un deuxième acteur dans *Leçon d'anatomie* mettrait en scène le couple lui-même. La présence physique du mari rappelle à la mémoire de Martha, et à celle du public, la menace réelle qu'a représentée et que représente encore cet homme. Sa présence sur scène signale en outre que le processus de séparation ne s'est peut-être entièrement terminé que le jour où Martha a quitté son mari, et cette présence renforce la fonction cathartique du discours de Martha. Le mari établit en quelque sorte les conditions de vraisemblance de la prise de parole. Dans ces deux cas, la présence du deuxième acteur reproduit sur scène la situation de communication théâtrale en donnant un corps au destinataire de la parole – celui de Nicole dans *La femme d'intérieur* – ou en dédoublant l'action dramatique – faisant de *Leçon d'anatomie* un commentaire métathéâtral.

Je conclurai en soulignant que la manière dont la présence de l'acteur est ici prise en charge, chaque fois, dénote du même coup des conceptions divergentes des rapports entre la dramaturgie et le théâtre. Je ne reviendrai pas sur le texte de Laberge, puisque sa forme est classique et que le texte didascalique développe une conception précise du personnage et du rôle, sans trop intervenir néanmoins dans une vision préétablie des mises en scène possibles. Par comparaison, l'écriture de Claing laisse à la mise en scène l'entière responsabilité de la représentation et aux deux actrices le soin de définir elles-mêmes leur personnage dont le texte didascalique ne donne aucune vision précise, aucune interprétation. Seuls sont écrits les gestes et les déplacements du personnage qui parle, qui se trouve ainsi désigné ou dénoté mais pas connoté. Tremblay va plus loin, puisque non seulement la pièce est-elle écrite sans aucune didascalie contextualisante et encore moins interprétative (ni geste, ni déplacement, ni intonation, ni décor), mais le texte de Martha sonne nettement comme un monologue, transcrit en vers et dépouillé de toute ponctuation, avec le résultat que la fonction iconique de la langue orale nous échappe. Il ne reste que la voix de Martha, semblable à une longue voix narrative, située entre le récit et le poème. La théâtralité est dès lors évacuée du texte écrit et reportée à une autre instance, bien que la thématization du corps appelle une incarnation scénique.

À l'instar de Pirandello, Laberge fait du dramaturge le lieu de l'autorité : sa pièce se veut le lieu où se construit l'unité des diverses couches de signes mises en jeu. Le texte de Claing organise une fiction, campe des personnages types,

mais il appartient à l'acteur de donner vie et individualité à ces personnages. Le texte didascalique montre une unité fragmentée ne prenant en charge qu'une partie de la fonction auctoriale. Pour sa part, Tremblay crée un personnage dont l'interprétation est également largement laissée à l'actrice, mais il désigne clairement la représentation comme lieu de l'autorité propre au théâtre et va jusqu'à renoncer à la forme classique de la « pièce », dont est totalement évacuée la parole de l'auteur et où ne reste que celle du personnage. Cependant, la seule des trois pièces étudiées à avoir connu une deuxième production scénique, et donc à être entrée dans la catégorie des textes de répertoire, est celle de Laberge. Doit-on en conclure qu'une écriture qui n'impose pas au théâtre la voix de son autorité perd son identité propre et se condamne à l'éphémère, ce qui serait le cas de *La femme d'intérieur*? Ou serait-ce qu'un texte qui renonce à imposer sa théâtralité renonce du même coup à se désigner comme une pièce de théâtre? Il me semble que c'est bien plus à l'œuvre poétique de Tremblay, aussi poète, qu'appartient désormais *Leçon d'anatomie*.

Bibliographie

- CLAING, Robert (1989), *La femme d'intérieur* suivi de *Une femme à la fenêtre*, Montréal, VLB éditeur, p. 11-77.
- FÉRAL, Josette (1988-1989), « Un œil en trop? Le "dramaturg" et ses savoirs », *L'Annuaire théâtral*, n° 5-6 (automne-printemps), p. 37-49.
- KOWZAN, Tadeusz (1992), *Spectacle et signification*, Candiac, Les Éditions Balzac. (Coll. « L'Univers des discours ».)
- LABERGE, Marie (1986), *L'homme gris* suivi de *Éva et Évelyne*, Montréal, VLB éditeur, 1986, p. 7-59.
- LAROCHELLE, Martin (1993) « Le dialogue à la rescousse des didascalies. Analyse des dialogues dans *La femme d'intérieur* ». Séminaire « Lire le théâtre », Montréal, Université du Québec à Montréal.
- TREMBLAY, Larry (1992), *Leçon d'anatomie*, Montréal, Laterna Magica.
- ÜBERSFELD, Anne (1978), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales. (Coll. « Classiques du peuple. Critique », n° 3.)

Louise H. Forsyth
Université de la Saskatchewan

Relire le théâtre-femmes. *Encore cinq minutes* de Françoise Loranger

Le manuscrit, les mots sur les pages : c'était votre point de départ et c'est ce qui vous reste. La production scénique est d'une grande importance ; elle a donné à la pièce la vie qu'elle connaîtra, mais elle s'est évanouie, à la fin, et les pages sont le seul mur contre lequel il sera possible de lancer l'avenir ou de mesurer le passé¹.

Lillian HELLMAN,
Pentimento. A Book of Portraits.

C'est par le théâtre sans aucun doute que les femmes pourront se donner plus qu'un reflet, une identité et établir enfin un dialogue.

Dominique LAFON,
• L'image de la femme dans le théâtre québécois •, *Revue de l'Université d'Ottawa*.

1. • The manuscript, the words on the pages, was what you started with and what you have left. The production is of great importance, has given the play the life it will know, but it is gone, in the end, and the pages are the only wall against which to throw the future or measure the past • (Hellman, 1973 : 151-152). J'ai traduit.

Les œuvres qui explorent un univers féminin sont donc par conséquent mises à distance, maintenues dans un espace périphérique où elles ne peuvent accéder au chapitre universel.

Diane GODIN,

« Femme et universalité. C'est toute l'humanité », *Cahiers de théâtre Jeu*.

Dans cette relecture d'*Encore cinq minutes*, pièce de théâtre déjà classée dans le répertoire québécois comme une pièce bourgeoise et traditionnelle – et presque oubliée pour cette raison –, j'ouvrirai de nouvelles perspectives sur l'action de la pièce et le comportement du personnage principal et je prêterai l'oreille à la voix narrative qui se fait entendre dans les didascalies. En plus de refléter la situation de la Québécoise bourgeoise à un moment historique donné, cette pièce illustre de façon frappante la condition de femmes et d'hommes aux prises avec les mensonges de leur société et leur propre mortalité. Puisque cette pièce n'est pas un simple drame bourgeois, elle se prêterait bien à une nouvelle production scénique de nature poétique et expérimentale. En outre, des ressemblances importantes existent entre *Encore cinq minutes* et d'autres pièces féministes québécoises plus récentes. C'est à cause de ces qualités dramatiques, thématiques et techniques, négligées jusqu'ici, que cette pièce de théâtre mérite une relecture.

La position d'*Encore cinq minutes* dans le répertoire théâtral québécois est paradoxale. Cette pièce reste incontournable, mais n'intéresse plus guère ni les chercheurs ni les gens de théâtre. Tous les spécialistes de théâtre québécois la connaissent et n'auraient pas de peine à la situer dans le contexte des années 1960. Cependant, on n'entend jamais parler de nos jours d'une reprise de cette pièce, et il n'est jamais fait mention de son influence sur l'évolution du théâtre québécois. En 1988, quand Gilbert David demande à des universitaires, à des critiques et à des chroniqueurs de théâtre (neuf hommes, une femme) « quelles pièces rejouer d'ici l'an 2000 ? », les textes écrits par des femmes figurent rarement parmi les réponses, sauf *Un reel ben beau, ben triste* de Jeanne-Mance Delisle, dont l'action dramatique, à l'instar de celle d'*Encore cinq minutes*, se situe dans un lieu domestique banal, devenu inhabitable à cause d'abus trop normaux et courants dans la société patriarcale. En plus de cette pièce de Delisle, Lucie Robert opte pour *Médium saignant* de Françoise Loranger. Quant à *Encore cinq minutes*, elle n'est mentionnée que par Paul Lefebvre qui retient plusieurs pièces en dixième place : « Plusieurs choses me gênent dans *Encore*

cinq minutes de Françoise Loranger, mais la force du drame de Gertrude mérite de prendre vie sur scène » (David, 1988 : 127). En effet, la force du drame de Gertrude mérite notre attention, des analyses critiques et – pourquoi pas ? – une nouvelle production scénique qui, au lieu d'insister sur le réalisme de la pièce, mettrait en évidence le côté rituel et onirique du texte : la richesse, la profondeur et la poésie des langages théâtraux de Loranger.

Un langage dramatique à découvrir

Ce sont la passion, la panique et la colère que Loranger fait sourdre chez Gertrude, de fortes émotions que le personnage n'arrive au départ ni à comprendre, ni à exprimer, ni à partager, ni à transposer dans l'espace qu'elle habite. Dans ses premières répliques, elle frôle l'incohérence en constatant que le décor en même temps que toutes ses certitudes s'écroulent sans qu'elle comprenne pourquoi et sans qu'elle y trouve un remède efficace. Son désarroi est perceptible dans les quelques bribes qu'elle arrive à débiter péniblement au début de la pièce : « Quoi faire ?... Quoi ?... [...] Il faudrait... Il faudrait... Mais c'est ridicule, je suppose !... [...] Je voudrais, je voudrais... » (Loranger, 1967 : 7²). Le recours répété au conditionnel dans des phrases exclamatives incomplètes, qui signale à la fois le désir du personnage principal et son incapacité de s'expliquer ce désir qui motive ses gestes, ses actes, et ses paroles, résonne tout au long de la pièce avec de plus en plus d'urgence comme dans la dernière réplique du premier acte : « Non, non ! non ! non ! non ! *Elle s'arrête et respire difficilement. Profonde détresse. (Suffoquée)* Il faudrait... Il faudrait pouvoir... pouvoir hurler... Hurler à pleins poumons ! » (E-51).

Tout en avouant qu'elle ignore encore ce que les cinq minutes à venir lui offrent de significatif dans sa vie, Gertrude finit, dans la dernière scène du deuxième acte, par changer de mode dans son emploi des verbes *devoir* et *falloir* et par affirmer son droit d'entreprendre ses propres projets, de vivre sa vie. Elle passe à l'indicatif présent et à l'impératif. Sa fille Geneviève lui pose les questions fondamentales que tout être autonome doit se poser : « Mais alors où vas-tu ? Et pourquoi ? Dans quel but ? » (E-78). Malgré sa difficulté de comprendre et la solitude qui l'attend, Gertrude répond aux questions de Geneviève avec certitude, avec force et sans hésitation. Elle finit par assumer la responsabilité de son existence :

2. Les références à cette œuvre seront désormais signalées par la seule mention E- suivie du numéro de la page.

Je ne sais pas. Je sais seulement qu'il **faut** que je parte et tout de suite. [...] **Il doit** bien me rester encore cinq minutes, non ? [...] **Il faut bien** commencer par quelque chose. [...] Que tu le veuilles ou non. Cette fois, **c'est bien de moi qu'il s'agit** ! [...] Tais-toi ! Laissez-moi... **Il faut** que je le fasse !...³ (E-78, 79, 81).

Semblable aux personnages de Samuel Beckett dans *En attendant Godot*, Gertrude n'a d'autre choix au début de la pièce que de se poser des questions pénibles. Tout va mal. Le décor représente matériellement le passage du temps et figure par la blancheur et les surfaces fissurées la problématique du monde de Gertrude. Cet espace qui dégringole fait écho au brouillage du paysage intérieur d'une Gertrude séquestrée :

Une pièce blanche et vide où Gertrude tourne en rond. Sur la surface lisse d'un mur, une lézarde se creuse, s'allonge, pousse des rameaux, petites fissures quasi imperceptibles qui bientôt envahiront tout le mur... [...] Ni rideau, ni tapis, aucun meuble, tout cela reste encore à trouver... (E-7).

C'est un lieu en pleine désintégration. Quelques semaines auparavant, pour des raisons qu'elle s'expliquait mal alors, elle a rompu avec la routine de sa vie quotidienne et enlevé les vêtements portés normalement par une femme de son âge et de sa classe. Dans cette situation où des modèles n'existent pas, elle essaie de se tailler un lieu qui lui convient : « Ici, je veux une sorte de... **(Hésitant)** Comment dire ?... Un lieu... Une retraite... » (E-8). Devant ce défi imprécis, son premier instinct de mère de famille et de bourgeoise est d'acheter de nouveaux meubles et objets d'art pour réaménager la pièce. Pendant le premier acte, elle affirme que le bon choix de style du mobilier lui permettra de restructurer convenablement son espace. La crise qui amorce le deuxième acte, représentée sur scène par l'accumulation de meubles hétéroclites et par une Gertrude qui, prise de panique, se cache, révèle clairement que les efforts de remeubler ce lieu familial resteront futiles : « **(Gémissante)** Ça ne va pas du tout [...] **(Perdue, secouant la tête)** Je ne sais pas... Je ne sais plus [...] Oh !... Cette chambre !... cette chambre ! » (E-52-53).

3. Dans les citations d'*Encore cinq minutes*, je me sers du gras pour insister.

Loranger crée ainsi un parallèle entre l'impossibilité de réaménager la chambre et l'incompatibilité du désir de Gertrude avec la pensée dominante qui, à l'origine, a structuré l'aménagement de cette chambre. C'est la pensée, les valeurs et l'idéologie patriarcale qui ont *pensé* toutes les pièces, les murs et les fondations mêmes de cette maison. Ses habitants n'ont pas le choix : vivre dans cette maison, c'est partager la pensée du père qui y joue le rôle de maître. Le fils et la fille, qui se sont déjà rendu compte que changer les idées, c'est rendre invivable la maison du père, en ont tiré les conclusions et sont partis tous les deux. Pendant un certain temps, Gertrude jongle avec la possibilité séduisante que les analyses et les solutions des enfants lui conviendront aussi. Elle tente même d'adopter leurs langages et leurs goûts en matière de meubles et d'art. Dans cet état de questionnement, elle attend aussi des signes qui lui permettront au moins de poser correctement la bonne question. Cependant, l'évidence s'impose à elle avec de plus en plus d'insistance, et les idées des autres ne parviendront jamais ni à exprimer ses problèmes ni à les résoudre convenablement :

(Perdue) Ah ! oui... ? Quelles idées ? Est-ce que j'ai des idées ? Est-ce que j'ai déjà eu une seule idée à moi dans toute ma vie ? (E-45).

[...] il faudrait que vous le sachiez tous, que la question n'est pas là [dans l'éducation] ! Je ne sais pas où elle est, mais je sais au moins ça, qu'elle n'est pas là ! **(D'une façon incohérente)** Je ne sais pas non plus ce qu'elle est, cette question, remarque, mais je sens... Oui ! Qu'elle existe et que... Oui, si on arrivait à la poser correctement... Si... [...] Je la cherche... Vous autres vous cherchez des réponses, moi c'est une question... Une seule ! Oui, oui... Une seule question qui contiendrait toutes les autres ! **(Perdue)** Mais laquelle?... Quelle question?... (E-48).

Comme Estragon et Vladimir, Gertrude fait tous les efforts dont elle est capable pour aller dans la bonne direction et contrôler son destin. À la différence de ces deux personnages, elle ne voit aucune route, même tortueuse, s'ouvrir devant elle. Aucun messager ne l'invite à poursuivre sa recherche de la bonne question et d'un idéal vaguement promis. Rien dans sa vie bourgeoise ne légitime le recul qu'elle a pris par rapport aux rythmes insensés de sa vie quotidienne. Dans ses rapports avec les siens, personne ne lui renvoie la balle. Tous la mettent de côté et lui refusent le droit d'entreprendre la quête identitaire et spirituelle qui figure à la base de chacune des représentations de la culture patriarcale. Ces êtres qu'elle a aimés méprisent ses désirs et lui imposent leurs propres idées et désirs :

Merde ! Veux-tu me faire le plaisir quand je te parle, d'oublier un instant tes petites préoccupations personnelles et bourgeoises ? (E-12).

Toi, tu as tout ce qu'il te faut et tu es parfaitement heureuse ! (E-13).

Je ne renonce pas à l'idée de te changer (E-72).

À ton âge, maman !... On ne part plus ! [...] Ta vie est faite maintenant ! [...] c'est parfaitement ridicule ! Je te préviens, tu feras rire de toi par tout le monde ! (E-78).

Malgré l'absence totale de compréhension ou d'encouragement pour les recherches qu'elle entreprend, le désir irrésistible d'être présente à sa vie, en pleine connaissance de cause, s'impose à elle. Elle est tout simplement devenue incapable de servir de reflet ou d'alibi aux illusions et aux mensonges d'autrui.

À ce moment, Gertrude refuse d'instinct d'être le jouet des autres. Au cours de la pièce, en l'absence de toute référence culturelle, elle explore la signification de ce refus. Sa recherche d'objets pour meubler son espace et sa réponse ambiguë : « J'ai faim ! » à la question d'un Renaud excédé : « Maman ?... Bon Dieu, qu'est-ce que tu as ? » (E-20) vont dans le même sens que les paroles de Pol Pelletier dans *Mon héroïne. Les lundis de l'histoire des femmes : an I* :

Pour créer, il faut s'alimenter.

Le deuxième obstacle à la création des femmes, pour moi, c'est la pauvreté de leur univers symbolique. Quand on crée, on puise dans un fonds d'images, de souvenirs, de paysages, de références culturelles. Et cet univers, chez les femmes, est peuplé de références patriarcales [...] Il faut repeupler l'imaginaire des femmes avec des nourritures qui nous situent en pleine lumière.

Raconte-moi une histoire.

J'ai faim. J'ai faim (1980-1981 : 8).

La révolte contre « la pauvreté de [l']univers symbolique » et l'impossibilité d'agir, de jouer et de penser dans un lieu où les rôles féminins sont dictés par le fonctionnement de la culture patriarcale se manifeste non pas comme la faim mais comme la soif dans *Les fées ont soif*, dans l'épigraphe de laquelle Denise Boucher pose la question suivante : « Qui suis-je moi qui n'ai jamais été ? » (1978 : 9). Le personnage féminin solitaire, révolté, aliéné dans son espace, créé par Marie

Savard en 1969 dans *Bien à moi*⁴ éprouve cette soif également et se pose, en d'autres termes, la même question que Gertrude n'hésiterait certainement pas à faire sienne.

Dès le début d'*Encore cinq minutes*, Loranger fait converger la problématique de l'espace et celle de la pensée, deux systèmes qui structurent l'univers patriarcal que Gertrude connaît. Tout en rendant illégitimes ses désirs, ses goûts et ses idées, ils lui imposent des situations matérielle et conceptuelle monolithiques. Pour maintenir l'ordre à tout prix, ces systèmes puissants, sur fond de violence, exigent une certaine présence corporelle de la part de Gertrude et lui offrent le choix d'une gamme limitée de rôles, tous dépendants d'un homme : fille sage, amante, épouse, mère, femme trompée, femme mondaine, victime. Ils servent à l'exclure de son propre univers mental et affectif. Loin de jouir de son indépendance en tant que sujet autonome, Gertrude, lors de sa première apparition sur la scène, est entièrement *pensée par les autres*. Elle a appris très jeune qu'il est de son devoir absolu de modeler sa vie et son esprit selon les idées, les valeurs et le goût des autres. La révolte et la libération qui forment l'action de la pièce représentent donc l'acte de repenser les conditions de son existence dans ce huis clos. Par la longue description poétique, la voix narrative des didascalies initiales attire immédiatement l'attention sur la signification symbolique du décor. On apprend que Gertrude cherche un lieu inconnu jusqu'ici, un lieu qui lui sert de reflet, à elle, ce que Virginia Woolf appela « une chambre à soi ». Dès le départ, Gertrude est cependant écrasée par le projet qu'elle s'est donné de redécorer cette chambre, écrasée également par la pensée des autres, incapable d'énoncer ses idées, de reconnaître ses goûts et d'y donner libre cours : « **(Gémissant)** Il faudrait... Il faudrait [...] Que ça plaise à Boubou, à Geneviève [...] Et à leurs amis, leurs drôles d'amis !... **(S'animant)** Et aux miens également... Et même à Henri [...] À tout le monde ! » (E-7). Le conflit principal de la pièce s'annonce ici. Sans comprendre pourquoi, elle éprouve déjà dans ses tripes le besoin de se libérer des contraintes qui l'enferment pour être *là* dans sa propre existence.

À cet égard, Gertrude ressemble à la Violette Leduc de Jovette Marchessault. Ces deux solitaires sont victimes de la censure que la société patriarcale n'hésite pas à exercer contre celles qu'elle veut remettre à leur place pour mieux assurer l'ordre social. Toutefois, l'histoire de Gertrude se joue sur un autre registre. Il faut néanmoins voir que ces deux femmes doivent supporter le silence qu'on

4. Voir aussi la chanson « Est folle » sur le disque *La folle du logis* (Éditions de la pleine lune, 1981, 30 cm).

leur impose et le mépris des leurs devant leur voix et l'expression de leurs désirs. Chacune se trouve dans un espace étrié qui ne lui appartient pas et qui rend plus que difficile toute action.

La voix narrative de la « Note » de la première page, plus lucide que Gertrude à ce moment-là, énonce clairement la problématique de la pièce : « Des idées, bien sûr, il lui en est venu par centaines. Celles des autres !... Mais, justement, les idées des autres, elle n'en veut plus. » Dès lors, l'action de la pièce avance en alternant les moments où Gertrude se conforme aux comportements et aux conventions langagières de l'amour maternel et ceux où elle s'en départit. Le jeu est cruel parce que ceux qui méprisent Gertrude pour son comportement de mère de famille bourgeoise lui imposent avec force l'idéologie qui sous-tend ce comportement :

Renaud par un immense effort parvient à se dominer et même à parler avec une grande douceur, comme s'il s'adressait à un enfant. Fermement, il la prend par les épaules, la regardant bien en face. Non, je ne te laisserai pas tranquille ! Que tu le veuilles ou non je te réveillerai. Je te ramènerai sur terre ! Écoute-moi bien... Elle lui échappe mais il la rejoint et la retient de force. (Pressant) Écoute-moi je te dis ! Je veux que tu m'écoutes ! (E-14).

Dans ce contexte, il n'est pas difficile de comprendre pourquoi, au début de la pièce, Gertrude se sent aliénée dans cette maison et pourquoi elle tourne en rond dans la chambre où elle s'est retirée. Vers la fin du premier acte, elle reconnaît pour la première fois son incapacité de penser pour elle-même au sein de cette famille : « Quelles idées ? Est-ce que j'ai des idées ? Est-ce que j'ai déjà eu une seule idée à moi dans toute ma vie ? D'abord j'ai eu celles de ma famille... Puis celles de ton père... Et maintenant j'ai les tiennes ! (*Amère*) Alors tu vois ! » (E-45).

Dès le commencement, elle a reconnu la nécessité de changer d'espace, de comportement et de rôle en s'installant dans la chambre de sa fille absente et en ne se donnant plus le mal de s'habiller. Elle reste néanmoins dans la maison du père, dont elle porte la robe de chambre. Elle croit qu'il sera possible de trouver des idées qui lui conviennent sans changer radicalement d'espace. Elle espère n'avoir qu'à changer de perspective, ce qui est représenté par la recherche d'un style de mobilier de rechange. Pendant la première partie du texte, elle dépense donc inutilement son énergie. Elle va dans la mauvaise direction.

Grâce aux conflits occasionnés par le retour de sa fille Geneviève, Gertrude arrive à se débarrasser de ses propres mensonges et illusions. Elle comprend que la solution qu'elle cherche n'a pas encore été trouvée. Cette solution sera radicale. Gertrude ne parle plus de changer le mobilier, elle parle plutôt de faire table rase : « Maintenant, je sais ce qu'il me faut [...] Qu'est-ce que j'ai pu mettre de temps à comprendre !... C'était là pourtant, tout au fond de moi ! Une grande pièce nue... Toute blanche... Toute blanche... » (E-69). Dans « Lesbiennes d'écriture », Nicole Brossard a utilisé cette image des murs blancs pour figurer le point de départ par lequel les femmes arriveront à conceptualiser autrement les lieux de la société et de ses cultures :

Écrire pour une lesbienne, c'est apprendre à enlever les posters patriarcaux de sa chambre. C'est apprendre à vivre un certain temps avec des murs blancs. C'est apprendre à ne pas avoir peur des fantômes qui prennent la couleur du mur blanc. C'est en termes plus littéraires, renouveler les comparaisons, établir de nouvelles analogies, risquer certaines tautologies, certains paradoxes [...] C'est prendre le risque d'en avoir trop à dire et pas assez. C'est risquer de ne pas trouver les bons mots pour dire avec précision ce que nous sommes les seules à pouvoir imaginer (1985 : 127).

Malgré le côté positif de ces murs blancs, la réaction de Geneviève devant l'animation de sa mère (« Mais c'est une chambre pour une morte ! [...] Ou une alcôve pour une sainte ! » – E-69) rappelle à Gertrude que la chambre blanche ne saurait être une fin en soi. Il est impossible de vivre vraiment dans un espace neutre, sans structures, sans couleurs et sans objets, c'est-à-dire sans contexte, ni symbolique. Gertrude s'est avancée dans sa quête jusqu'à savoir que les grands styles à la mode sont des leurres. Elle n'a pas encore découvert le style à partir duquel elle meublera le reste de sa vie. À ce moment Geneviève attire son attention sur une mémoire féminine depuis longtemps oubliée : « Tiens ! de la farine ! [...] Elle est peut-être là depuis cent ans ! » (E-70). Gertrude éprouve alors une forte émotion devant la présence et la force d'une femme : « **(Émue)** Une femme en a fait du pain... Je me demande comment on fait du pain ? [...] **(Avec envie)** Être capable de faire du pain. Seulement ça... » (E-70). Tout de suite après cet instant de partage, Gertrude recommence à se disputer avec ses deux enfants. C'est alors que la rupture finale et libératoire se produit. Gertrude affirme en toute lucidité qu'elle n'a besoin ni des idées ni de l'approbation des autres. Par ses actes violents, elle refuse les lumières, les reflets, les jeux et les objets par lesquels les autres l'avaient enfermée dans un espace invivable :

RENAUD — [...] je t'aime assez pour comprendre que toi tu aies besoin de moi. [...] Je ne renonce pas à l'idée de te changer. [...] (**Gentiment**) J'y arrive, d'ailleurs ! [...] Déjà, je t'ai amenée à penser autrement, reconnais-le !

GERTRUDE — (**Profondément ébranlée**) Oui !... Oui, c'est vrai ! Oui, tu as fait ça... Toi aussi, tu as fait ça !... Comme les autres ! Comme les autres ! Et c'est de ça... Je le sais maintenant ! Je le sais ! (**Folle de rage**) C'est de ça que je crève ! [...] (**Révolte grandissante**) Mais c'est fini ! Ce n'est plus possible ! Il faut que ce soit fini ! **Candélabre lancé par terre à toute volée.** [...] **Chute du miroir.** (**Avec rage**) Je fais table rase, voilà ce que je fais ! (E-72-73).

Elle se met à jeter par terre « [t]out ce qui vient [d'eux] ! Tout ce qui vient des autres ! » Elle sait maintenant qu'elle porte en elle les ressources nécessaires pour meubler son propre espace sur les plans conceptuel et matériel :

Ne me commande pas ! Ne te mêle plus jamais de me dire quoi faire ! Jamais plus personne ne me dira ce que j'ai à faire ! [...] Tu ne me diras pas non plus comment je dois être ! C'est à moi d'en décider ! À moi toute seule ! Et d'abord enlève-toi de mon chemin ! [...] Laisse-moi passer ! (E-74).

La sortie finale de Gertrude annonce une vie nouvelle. Nous savons que ce sera une vie au cours de laquelle elle ne se sentira pas coupable et impuissante dans la maison du mari. Nous savons également qu'elle ne sera pas pour autant libérée de l'angoisse occasionnée par la solitude comme Geneviève l'en prévient dans sa dernière réplique : « Ce n'est pas facile, je te préviens ! Vivre seule !... **Gertrude s'arrête, brusquement angoissée. Ils font tous les trois un pas vers elle comme pour l'encercler, la reprendre. Gertrude se ressaisit** » (E-81). Présente à sa vie propre, Gertrude sort pour affronter les défis qui l'attendent.

Une matrice de représentation symbolique

À la lumière du théâtre-femmes qui était sur le point d'émerger vers la fin des années 1960, la thématique développée par Loranger est pertinente. Cette thématique offre aussi un commentaire original et important sur la situation politique et culturelle du Québec de cette époque. En outre, la relecture d'*Encore cinq minutes* révèle de nombreuses possibilités expérimentales en ce qui

concerne son interprétation et sa représentation scénique. On est loin d'avoir exploité jusqu'ici toutes ces possibilités.

Dans *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld soutient qu'« il existe à l'intérieur du texte de théâtre des matrices textuelles de représentativité » (1982 : 20). Cette notion de matrices de représentativité nous aide à entreprendre la lecture du texte de théâtre, puisqu'il est troué et fragmentaire et que la réception d'une pièce est médiatisée par des signes et des écritures qui émergent à l'extérieur du texte même. Le passage du texte, qui comporte des langages presque uniquement verbaux – les dialogues et les didascalies –, aux langages polysémiques de la scène implique l'existence d'un réseau de codes implicites dont dépend la représentativité du texte. Ces matrices se fondent non seulement sur les conventions et les discours proprement théâtraux, mais aussi sur les codes sociaux, la conversation, les mythes langagiers et idéologiques. Elles rendent possibles l'interprétation et la lecture du texte de théâtre. Elles construisent l'univers contextuel de l'action dramatique et créent l'illusion d'une réalité ou d'un rêve partagés. En plus, elles véhiculent des idéologies de façon efficace et rituelle. Ainsi, le fonctionnement de ce que Teresa de Lauretis appelle des « technologies de la sexuation » sert à s'approprier, à marginaliser ou à exclure le dynamisme des femmes, dont les rôles principaux imposés au théâtre et à l'écran sont, dès lors, de se taire pour mieux refléter et perpétuer les fictions véhiculées dans les structures patriarcales.

Les femmes qui écrivent pour le théâtre et qui veulent raconter leurs propres histoires vont nécessairement emprunter de nombreux codes, signes et technologies aux traditions du théâtre et de la société. Elles tissent leurs textes autour de signes qui forment les matrices de représentativité dont parle Ubersfeld. Cependant, le fonctionnement de telles matrices est problématique. Ces femmes dramaturges sont coincées entre des objectifs opposés. D'un côté, pour se faire comprendre et apprécier, il faudrait développer des matrices de représentativité qui respectent les codes de la représentation dans une société patriarcale. Ces codes exercent des contraintes sérieuses sur les personnages, le dialogue, l'action, le lieu scénique et l'expérimentation technique. Choisir ces codes, c'est accepter des compromis institutionnels et fausser son désir et les images proposées par son imaginaire, ce contre quoi se révolte le personnage dans *Joie de Pelletier* : « C'est fini [...] je ne veux plus travailler avec vous, je dois m'enfoncer dans mes affaires, avec d'autres femmes, je me sens humiliée quand je travaille avec vous, je veux découvrir qui je suis moi, moi, moi... » (1995 : 39). De l'autre côté, inventer des matrices de représentativité sans avoir recours aux traditions et aux pratiques courantes, c'est probablement se faire exclure du théâtre et de

ses publics, puisque la base communicationnelle n'a pas encore développé assez de signes pour rendre visible et intéressante l'expérimentation scénique des femmes. Quiconque veut innover au théâtre en ce qui concerne les langages, les idéologies et la scénographie est obligé de développer des stratégies pour négocier de nouvelles matrices de représentativité qui sont jouables. Dans une perspective radicale sans être féministe, Ubersfeld parle de

faire éclater par des pratiques sémiotiques et textuelles le discours dominant, le discours appris, celui qui interpose entre le texte et la représentation tout un écran invisible de préjugés, de « personnages » et de « passions », le code même de l'idéologie dominante pour qui le théâtre est un instrument puissant (1982 : 9).

Dans le cas des tentatives de représenter des expériences féminines – les désirs, les histoires, les rêves et fantaisies, les peurs, les conflits, les complications –, il est évident que de nombreuses pratiques sémiotiques et textuelles restent à inventer avant que la communication au sens large puisse se produire. En l'absence de ces pratiques et d'un public qui partage leur horizon d'attente, les femmes dont l'expérimentation n'emprunte pas les codes, les procédés et les discours de leurs collègues mâles ne se font pas reconnaître. Souvent, même les metteuses en scène les plus ouvertes à l'innovation optent pour le mode réaliste, trop ancré dans les sentiers battus, quand elles entreprennent la mise en scène d'un texte de femme. Au moment de la création d'*Encore cinq minutes*, les pratiques qui se prêtaient à l'expérimentation scénique et idéologique au féminin n'existaient pour ainsi dire pas. Toutefois, Loranger développe certaines matrices de représentativité qui proposent une production scénique autre que réaliste et bourgeoise. Elles sont cependant difficiles à déchiffrer et à interpréter, puisqu'elles font usage de signes tirés des codes dominants.

Une réception critique entachée de préjugés

Les stratégies des femmes pour subvertir les modèles reçus sont richement variées dans le théâtre québécois des trente dernières années. Pourtant, les chroniqueurs et les critiques de théâtre ne se sont pas nécessairement montrés capables de lire les textes de théâtre tissés autour de matrices de représentativité inédites. Au contraire ! La critique théâtrale n'a pas hésité à qualifier de piètre la valeur théâtrale de textes qui proposent des représentations qui font preuve de beaucoup d'imagination, de vérité et de poésie, mais qui ont le malheur de ne pas répondre aux attentes d'une société patriarcale.

Ainsi, à l'époque de sa publication, les comptes rendus relatifs à *Encore cinq minutes* n'ont guère été élogieux. Les chroniqueurs ont rapidement classé l'œuvre de Loranger parmi les pièces dépassées par *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay. La remarque de Jean-Claude Germain, « *Les belles-sœurs*, c'était ça » (1968 : 3), annonce sans le dire clairement l'oubli dans lequel cette génération de gens de théâtre reléguera l'œuvre de Loranger. Gilbert Tarrab n'hésite pas à exprimer clairement son mépris à propos d'une autre pièce de Loranger, *Double jeu*, montée à la Comédie Canadienne :

Non, décidément, ce n'est pas vers la Comédie Canadienne et autres lieux du haut savoir et de la haute élite qu'il faut tourner ses regards. C'est vers le Théâtre d'Aujourd'hui et du côté de l'Est, où se tentent des expériences audacieuses et véritables, qu'il nous faut à présent nous tourner. Encore une fois, à l'ouest rien de nouveau... (1969 : 68).

Mais cette génération a-t-elle lu les pièces de Loranger assez bien pour savoir qu'elles contenaient des expériences audacieuses et véritables ? Dans la réception qu'on a faite à ses pièces, s'est-on contenté de ressasser les pires lieux communs ? Pour étudier le problème d'une réception biaisée et d'une situation où l'horizon d'attente de la critique déforme le texte de l'auteure, je relis la chronique « Le théâtre en 1967 » de Normand Leroux (1967) qui s'y montre incapable de lire *Encore cinq minutes*, d'apprécier un spectacle intéressant et d'écouter la voix de Gertrude, personnage principal et pivot de toute l'action dramatique. À ses yeux, le personnage de Gertrude ne saurait représenter un individu autonome qui, mis en face de sa propre mortalité, se voit obligé de traverser, dans des conditions difficiles, une situation universelle. Elle ne saurait non plus représenter d'autres êtres humains, à moins que ces autres ne soient mères de famille, femmes d'un certain âge, bourgeoises – déjà bien enfermées dans leur condition stérile. Leroux reste aveuglé par les mêmes idées reçues et les mêmes rapports familiaux que ceux dont Gertrude essaie de se débarrasser. Leroux choisit de ne pas interpréter indépendamment le rôle de Gertrude, malgré le désir d'autonomie qu'elle manifeste. Il passe moins de temps à étudier le personnage principal, mère et femme d'Henri à ses yeux, qu'il en passe à parler du mari et des enfants. Il se méprend entièrement sur ce qui provoque la crise culminante qu'il attribue à l'intention de la fille de repartir.

Parlant du « grand thème qui parcourt et domine l'œuvre tout entière [...] ; la vie, pleinement reconnue et assumée par l'individu [...] » (1970 : 109), Jean Cléo Godin fait preuve d'une appréciation plus nuancée sur la complexité du

théâtre de Loranger. Néanmoins, son analyse se limite à l'étude thématique du spectacle d'une femme bourgeoise qui traverse une crise personnelle et qui, en se révoltant contre les valeurs reçues de sa classe sociale, finit par quitter la maison familiale. Godin ne semble pas trouver intéressant le fait que la pièce représente spécifiquement la condition féminine et fait entendre la parole naissante des femmes, encore rarement dramatisée. Sans imagination et sans inventivité aux yeux du critique, l'intérêt d'*Encore cinq minutes* semble restreint.

Innovations faites au théâtre par des femmes

Ce refus de la critique de voir l'intérêt des pièces de théâtre qui ne perpétuent pas les valeurs, les mythes, les images, les rôles et les présupposés patriarcaux ne se limite pas à *Encore cinq minutes* – on n'a qu'à relire la chronique de Tarrab (1970) sur *Médium saignant* – ni aux seules pièces de Loranger. Pensons à Stéphane Lépine qui rend triviale et banale la thématique d'*Aurélie, ma sœur* de Marie Laberge, pièce qui explore à la fois les retombées de la violence faite aux femmes, les dégâts causés par les mensonges ainsi que les liens, les complicités, les intimités et les conflits entre femmes : « *Aurélie, ma sœur* c'est deux téléromans pour le prix d'une pièce. C'est *Des dames de cœur* et *L'Héritage* résumés en un peu moins de trois heures » (1989 : 35). Analysant la réception critique de *Leçon d'anatomie* de Larry Tremblay et de *Joie* de Pol Pelletier, Lynda Burgoyne constate avec force que l'esprit des critiques et des chroniqueurs d'aujourd'hui reste toujours fermé devant les textes et les spectacles de femmes dramaturges. Je partage l'opinion de Burgoyne : « Et nous voilà donc revenus à notre point de départ : qui dit féminin, dit intime, dit narcissique, dit à proscrire » (1992 : 52). Elle tire une conclusion pessimiste sur l'avenir de la participation active des femmes dans la société et au théâtre : « [...] tant que le discours de la critique théâtrale sera aussi largement dominé par une vision masculine, la participation des femmes à la création théâtrale sera restreinte » (p. 53).

Le dramaturge joue avec les conventions reçues pour proposer d'autres matrices de représentativité. C'est ce jeu expérimental qui offre souvent les plus grands plaisirs au théâtre. Je constate néanmoins que le théâtre expérimental contemporain qui passe la rampe compte fréquemment pour ses innovations sur des présupposés traditionnels à l'égard des rôles sexuels. Ce théâtre évoque des contextes patriarcaux au sein desquels se situe l'expérimentation tant appréciée. Ces présupposés contextualisés, renforcés incessamment dans la culture patriarcale, sont des plus tenaces. Les textes dramatiques fondés sur des matrices de représentativité où les rôles sexuels sont remis en question sont la plupart du

temps dits illisibles, didactiques, pantouflards, pleurnichards, enfin, inintéressants, du moins pour ce qui concerne leurs qualités théâtrales. Il est donc nécessaire de former de nouveaux publics capables de lire les messages de dramaturges qui explorent les possibilités de nouveaux systèmes de signes. Là était d'ailleurs l'objectif du Théâtre Expérimental des Femmes.

Les auteures dont les textes tombent dans le domaine du théâtre-femmes, qui écrivent leurs textes de manière à proposer des matrices de représentativité inattendues, utilisent souvent les didascalies pour explorer leur approche du jeu de façon poétique ou pour l'expliquer. L'emploi des pronoms « nous » et « vous » est fréquent. En tête de chacun des deux actes d'*Encore cinq minutes*, Loranger fait ainsi entendre une voix narrative et anonyme, voix qu'on n'entend pas directement lors de la représentation. Cette voix est en communion avec les émotions de Gertrude au point d'énoncer des messages que la mise en scène est appelée à transformer en signes scéniques. La voix narrative évoque un univers onirique dans un lieu qui sert à matérialiser le paysage intérieur troublé de Gertrude. Elle fait écho aux questions urgentes que se pose Gertrude, et adopte le style indirect libre afin de faire entendre la pensée angoissée que le personnage n'est pas encore capable d'énoncer. Au début de la pièce, Gertrude entre ainsi en dialogue avec la voix narrative des didascalies pour mettre en évidence la thématique principale de la pièce :

GERTRUDE — Quoi faire?... Quoi?...

NOTE — *Des idées, bien sûr, il lui en est venu par centaines. Celles des autres !... Mais justement, les idées des autres, elle n'en veut plus. Le style de cette pièce, il faudrait... Il faudrait qu'il jaillisse du plus creux d'elle-même ! Qu'il naisse en quelque sorte du tissu même dont elle est faite.*

GERTRUDE — (*Gémissant*) Il faudrait... Il faudrait [...] Je voudrais, je voudrais [...]

NOTE — *Mais est-ce possible ? N'est-ce pas trop demander ?*

GERTRUDE — (*Bas. Vive protestation angoissée*) Pourquoi ça ne serait pas possible, pour une fois?... (*Gémissant*) Pour une fois? (*Rageuse, à pleine voix*) Pour une fois ! (E-7-8).

Dans les textes féministes expérimentaux, ces didascalies, qui fournissent le contexte de matrices de représentativité inattendues, prennent toutes les formes. Elles peuvent être longues et détaillées. Elles peuvent même s'étendre à d'autres publications, comme c'est le cas de *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma*

voisine et *Trac femmes*. *Cahier de théâtre expérimental*. Textes, photographies ou dessins, elles font entendre la voix de l'auteure au moment de rédiger le texte et aussi, plus tard, celle de la metteuse en scène, des comédiennes, des techniciennes, d'autres écrivaines. Laberge fait suivre le texte d'*Aurélie, ma sœur* des lettres fictives qu'Aurélie aurait écrites à sa sœur au cours de la période représentée par l'action de la pièce. Dans un brouillage des voix et des frontières entre les dialogues et les didascalies, Marchessault incorpore de longs passages tirés ou adaptés d'autres textes de femmes en guise de répliques dans ses pièces qui célèbrent l'écriture féminine.

Plus l'approche met en cause les conventions théâtrales, l'ordre symbolique dominant et les présupposés idéologiques, plus ces didascalies où l'auteure parle en son nom propre ou passe la parole à des voix complices sont nécessaires pour rendre lisibles les matrices de représentativité dont dépend le processus de signification du texte de théâtre. Les femmes qui ont préparé en 1980 le numéro spécial des *Cahiers de théâtre Jeu* sur le « théâtre-femmes » ont bien compris les liens qui subsistent entre les idéologies qui règlent le jeu de la scène et celles qui sous-tendent les représentations de la société. Changer ces règles et changer les discours par lesquels elles se perpétuent, c'est faire exister de nouveaux contextes dans des lieux neufs : « De toute évidence, une lecture transversale de la réalité des femmes dans le théâtre s'impose : quant à nous, le théâtre n'est qu'une représentation stylisée de la société qui perpétue un état d'oppression et d'exploitation des femmes » (Hébert, Barrette, Beauchamp, Hardy et Noël, 1980 : 7).

Encore cinq minutes n'est pas reconnue comme une pièce de théâtre expérimental. Personne, à ma connaissance, n'a encore montré les aspects innovateurs du texte. Les systèmes de signification dominants se sont imposés si implacablement lors de la réception de ce texte de théâtre que les dialogues troublants et les didascalies subversives qui lui donnent son caractère unique ont été escamotés. Par conséquent, les critiques et le public l'ont interprété selon les stéréotypes les plus tenaces. À la lumière de cette résistance, il n'est guère étonnant que le public, même féministe, n'ait montré que peu d'intérêt pour la pièce.

La colère des femmes, qui prendra de l'ampleur dans les années après la création de la pièce, n'est peut-être pas encore assez clairement exprimée dans *Encore cinq minutes*. Néanmoins, la révolte qui gronde chez Gertrude, au fur et à mesure qu'elle prend conscience de sa situation de femme aliénée, annonce bien la colère des féministes qui suivront et qui anime encore Pelletier et

Burgoyne. À l'égal de Gertrude, de la Marquise de Savard (1970), des personnages de *La nef des sorcières* (Brossard et Théoret, 1976), Loranger était, peut-être, en l'absence d'autres dramaturges engagées, « isolée dans son monologue [...] 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 » (Hébert, Barrette, Beauchamp, Hardy et Noël, 1980 : 7).

Force est donc de reconnaître le rôle capital joué pendant plusieurs décennies par Loranger, femme de théâtre, à la scène, à la radio et à la télévision. Sa passion pour le théâtre et l'importance de son œuvre ont été soulignées d'abord par Anne-Marie Alonzo dans sa dédicace à *La passion du jeu* : « Et à Françoise Loranger qui m'a donné le théâtre à aimer » (1989 : 17). *Encore cinq minutes* et les autres textes de théâtre de Loranger représentent des parcours de femmes courageux. Ces pages, qui attendent encore nos lectures, sont un des murs « contre lequel il sera possible de lancer l'avenir ou de mesurer le passé », pour reprendre les mots de Lillian Hellman.

Bibliographie

- ALONZO, Anne-Marie (1989), *La passion du jeu*, Laval, Éditions Trois. (Coll. « Passion, n° 1 ».)
- BECKETT, Samuel (1952), *En attendant Godot*, Paris, Éditions de Minuit.
- BOUCHER, Denise (1978), *Les fées ont soif*, Montréal, Éditions Intermède.
- BROSSARD, Nicole (1985), *La lettre aérienne*, Montréal, Éditions du Remue-ménage. (Coll. « Itinéraires féministes », n° 3.)
- BROSSARD, Nicole, et France THÉORET (dir.) (1976), *La nef des sorcières*, Montréal, Quinze.
- BURGOYNE, Lynda (1992), « Critique théâtrale et pouvoir androcentrique. Réception critique de *Leçon d'anatomie* et de *Joie* », *Cabiers de théâtre Jeu*, n° 65, p. 46-53.
- CAMERLAIN, Lorraine (dir.) (1993), « Théâtre-femmes », *Cabiers de théâtre Jeu*, n° 66.
- DAVID, Gilbert (dir.) (1988), « Quelles pièces rejouer d'ici l'an 2000 ? », *Cabiers de théâtre Jeu*, n° 47, p. 102-150.
- DELISLE, Jeanne-Mance (1980), *Un reel ben beau ben triste* suivi de *Ye midi Pierrette* et *Florence-Geneviève-Martha*, Montréal, Éditions de la pleine lune.
- GAGNON, Dominique, Louise LADOUCEUR, Louise LAPRADE, Nicole LECAVALIER, Francine PELLETIER, Pol PELLETIER, Anne-Marie PROVENCHER et Alice RONFARD (1978), *Trac femmes. Cahier de théâtre expérimental*, Montréal, Publication Trac enr.
- GAGNON, Dominique, Louise LAPRADE, Nicole LECAVALIER et Pol PELLETIER (1979), *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, Montréal, Éditions du Remue-ménage.
- GERMAIN, Jean-Claude (1968), « J'ai eu le coup de foudre », dans Michel TREMBLAY, *Les belles-sœurs*, Montréal/Toronto, Holt, Rinehart et Winston Ltée, p. 3-5.
- GODIN, Diane (1993), « Femme et universalité. C'est toute l'humanité », *Cabiers de théâtre Jeu*, n° 66, p. 27-28.
- GODIN, Jean Cléo (1970), « Françoise Loranger ou la maison éclatée », dans Jean Cléo GODIN et Laurent MAILHOT, *Le théâtre québécois*, vol. 1 : *Introduction à dix dramaturges contemporains*, Montréal, Éditions Hurtubise HMH, p. 109-121.
- HÉBERT, Lorraine, Michèle BARRETTE, Hélène BEAUCHAMP, Joceline HARDY et Francine NOËL (dir.) (1980), *Cabiers de théâtre Jeu*, « Théâtre-femmes », n° 16.

- HELLMAN, Lillian (1973), *Pentimento. A Book of Portraits*, Boston/Toronto, Little, Brown & Company.
- LAFON, Dominique (1980), « L'image de la femme dans le théâtre québécois », *Revue de l'Université d'Ottawa*, vol. L, n° 1, p. 148-152.
- LAURETIS, Teresa de (1987), *Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction*, Bloomington, Indiana University Press. (Coll. « Theories of Representation and Difference ».)
- LÉPINE, Stéphane (1989), « Le théâtre qu'on joue », *Lettres québécoises*, n° 54, p. 35.
- LEROUX, Normand (1967), « Le théâtre en 1967. Encore cinq minutes. Un cri qui vient de loin », *Livres et auteurs canadiens*, Montréal, Éditions Jumonville, p. 76-77.
- LORANGER, Françoise (1967), *Encore cinq minutes* suivi de *Un cri qui vient de loin*, Ottawa, Cercle du livre de France.
- LORANGER, Françoise (1969), *Double jeu*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre canadien ».)
- LORANGER, Françoise (1970), *Médium saignant*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre canadien ».)
- MARCHESSAULT, Jovette (1982), *La terre est trop courte, Violette Leduc*, Montréal, Éditions de la pleine lune. (Coll. « Théâtre ».)
- PELLETIER, Pol (1980-1981), « Préface », dans *Mon héroïne. Les lundis de l'histoire des femmes : an I. Conférences du Théâtre expérimental des femmes*, Montréal, Éditions du Remue-ménage. (Coll. « De mémoire de femmes », n° 3.)
- PELLETIER, Pol (1995), *Joie*, Montréal, Éditions du Remue-ménage.
- SAVARD, Marie (1970), « Bien à moi, Marquise », *Liberté*, vol. XII, n° 4, p. 11-28.
- SAVARD, Marie (1979), *Bien à moi*, Montréal, Éditions de la pleine lune. (Coll. « Théâtre ».)
- TARRAB, Gilbert (1969), « Double jeu de Françoise Loranger », *Livres et auteurs québécois*, Montréal, Éditions Jumonville, p. 65-68.
- TARRAB, Gilbert (1970), « Médium saignant de Françoise Loranger », *Livres et auteurs québécois*, Montréal, Éditions Jumonville, p. 90-91.
- UBERSFELD, Anne (1982), *Lire le théâtre*, 4^e éd., Paris, Messidor/Éditions sociales. (Coll. « Essentiel », n° 11.)
- WOOLF, Virginia ([1929] 1945), *A room of one's own*, Harmondsworth, Penguin. (Coll. « Modern Classics ».)

Jane Moss

Colby College

Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole¹

Au cours des dix dernières années, nombre de critiques ont commenté le fait que le théâtre québécois semble avoir relégué au second plan les préoccupations sociales et politiques des années 1970 pour se tourner vers des considérations plus universelles. Alors que le théâtre s'était révélé un terrain de prédilection pour s'interroger sur l'identité collective d'un peuple, il devient au fil des années 1980 un lieu pour explorer la vie privée et les problèmes personnels. Les dramaturges québécois entament alors un examen très approfondi de la nature et de la fonction de leur propre création artistique. On a souvent salué ces progrès comme autant de signes d'une maturité culturelle croissante du Québec, de sa condition de société postcoloniale de l'ère postmoderne (Larrue, 1992 ; McEwen, 1993 ; Lefebvre, 1994 ; Moss, 1992, 1995). D'astucieux critiques, Mariel O'Neill-Karch et Jean-Marc Larrue notamment, y auraient également décelé un signe de l'obsession narcissique de la société occidentale, le triomphe de la psychologie sur la sociologie dans une stressante époque d'angoisse existentielle, de vide spirituel et de déstabilisation de l'identité.

1. Une version anglaise de cet article a été publiée dans *The American Review of Canadian Studies*, vol. 25, n° 2-3 (1995), p. 251-267. La traduction est de Jean-Guy Laurin.

Au début des années 1980, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois sont devenus les chefs de file d'une nouvelle génération de dramaturges québécois en rupture avec les conventions réalistes, en écrivant des pièces follement imaginatives, hyperthéâtrales et confinant à la logorrhée. *Rêve d'une nuit d'hôpital* (1980), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1981) et *Fêtes d'automne* (1982) de Chaurette, de même que *Panique à Longueuil...* (1980), *Adieu, docteur Münch* (1982) et *Ne blâmez jamais les Bédouins* (1984) de Dubois, sont autant d'éblouissants exemples de ce virage. Ces œuvres sont volontairement littéraires dans leur hallucinante exploration des tragiques conséquences de la créativité artistique et de la signification dans le monde moderne. En gommant la frontière qui départage réalité et fantaisie, elles abolissent toute notion d'identité stable et, en conséquence, posent d'énormes défis tant aux metteurs en scène qu'aux acteurs et aux spectateurs (Moss, 1988).

Bien que l'appréciation critique n'ait pas été immédiatement traduite en succès populaire pour Chaurette et Dubois, leur influence n'en fut pas moins énorme sur les jeunes dramaturges arrivant à leur maturité au cours des années 1980. Le théâtre québécois est devenu progressivement un théâtre de textes, un théâtre de la parole. Dialogue et action cèdent la place au monologue et au récit dans des pièces où l'usage conventionnel d'une intrigue linéaire et du suspense dramatique est également largué. Le spectateur est souvent obligé de trouver par lui-même la source du conflit dramatique, de reconstituer l'énigme à travers les fragments mis au jour par les personnages dans des monologues juxtaposés. Dans *Le syndrome de Cézanne* (1988), de Normand Canac-Marquis, *La déposition* (1988), d'Hélène Pedneault, *Si tu meurs, je te tue* (1993), de Claude Pissant, *Cendres de cailloux* (1992) et *Celle-là* (1993), de Daniel Danis, pour citer quelques exemples, la tension dramatique surgit au fil de la reconstitution d'un traumatisme ou d'un crime passé, par le biais du récit ou du monologue. À l'instar de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Chaurette et de *Being at home with Claude* (1986), de Dubois, ces pièces relèvent tout aussi bien de l'examen psychologique et métaphysique que de l'enquête policière. Cependant, le recours à la mise en récit, à l'ironie et à la distanciation permet d'éviter soigneusement de donner dans les émotions mélodramatiques souvent associées aux pièces ayant la violence ou la mort pour thème.

Alors que l'usage du jocal et du français québécois revêtait l'importance d'un énoncé politique pour les auteurs des années 1970, nombre de dramaturges des années 1980 et 1990 s'intéressent davantage à la littérarité qu'à l'oralité du discours. Paul Lefebvre fait observer que Chaurette et Dubois « imposent une

dramaturgie où la langue cesse de vouloir faire illusion de parole et se donne comme orgueilleusement artificielle » (1994 : 46). Sylvie Bérard décrit *Celle-là* de Danis comme « une dramaturgie de la parole » dans laquelle « la matérialité du verbe est palpable » (1993 : 49). Qu'il s'agisse du lyrisme expansif de Chaurette ou du discours ciselé, frugal de Danis, le langage poétique de cette nouvelle dramaturgie véhicule une charge émotive prenant sa source dans le texte où l'absence d'indications scéniques et de ponctuation et la disposition des mots sur la page mettent en évidence l'impulsion poétique sous-jacente – d'ailleurs, ces pièces sont souvent publiées aux Herbes rouges, une maison d'édition qui promeut des œuvres expérimentales.

J'aimerais examiner de plus près le cas d'un de ces « dramaturges de la parole », celui de Larry Tremblay. Né à Chicoutimi en 1954, Tremblay est un acteur, un metteur en scène et un écrivain qui a fondé le groupe d'interprétation Laboratoire gestuel (LAG) ; il enseigne aussi, à l'Université du Québec à Montréal. En 1985, il retient pour la première fois l'attention des spectateurs montréalais grâce à son interprétation en solo des quatre personnages de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*. Outre la présentation par le Laboratoire gestuel d'un spectacle de danse intitulé *Mille grues* (1986) et d'une fantaisie musicale sur un thème western intitulée *Josse est-il parti ?* (1989), il a écrit *Le déclic du destin* (1989), *Leçon d'anatomie* (1992) et *The Dragonfly of Chicoutimi* (1995)². Il a également publié de courts ouvrages de fiction, des poèmes et plusieurs essais sur le jeu de l'acteur. Il est particulièrement reconnu pour sa compétence en ce qui concerne le style théâtral traditionnel de l'Inde, le kathakali, qu'il a intensivement étudié lors des nombreuses visites, échelonnées sur vingt ans, qu'il a effectuées dans ce pays.

Dans chacune des trois pièces de Tremblay, un personnage, seul, sur une scène passablement dépouillée, s'adresse directement à l'auditoire, racontant des expériences personnelles qui culminent en de cauchemardesques crises existentielles. Trois personnages vraisemblablement lucides élaborent des récits où perce un sentiment profond de perte, d'aliénation et d'angoisse. Qu'elles évoquent la perte de parties du corps, d'une personne aimée ou d'une langue, ces narrations débouchent toutes sur un moi morcelé, désarticulé. Les motifs du démembrement, de la dissection et de la métamorphose réapparaissent dans ces

2. Et *Le génie de la rue Drolet*, dernière en liste, qui n'a pu être retenue ici, compte tenu de sa récente création (1997).

monologues d'identités instables. Chacun des trois personnages contrôle son angoisse par l'utilisation consciente d'un langage et d'un humour teinté d'ironie. Ils ont tous recours à un langage ou à des formes spécifiques d'expression linguistique pour créer une *persona* publique, pour masquer leur douleur. Pourtant, ce faisant, ils accentuent le caractère artificiel du langage, le clivage radical entre langage et expérience. Aucune des stratégies d'ordre narratif n'arrive à étouffer complètement l'horreur, la paranoïa, la culpabilité et la peur – qu'il s'agisse du surréalisme poétique affecté du *Déclic du destin*, de la logique du discours scientifique dans *Leçon d'anatomie* ou du recours à l'anglais dans *The Dragonfly of Chicoutimi*.

Le texte s'apparente plus à de longs poèmes narratifs qu'à des scénarios de pièces, puisqu'il n'y a pas d'indications scéniques pour guider d'éventuels metteurs en scène, ni de signes de ponctuation pour aider les acteurs. Tremblay a lui-même interprété *Le déclic du destin* en se servant d'un certain nombre d'accessoires et en adoptant un mode d'interprétation physique stylisé dont un critique a prétendu qu'il allait mal avec le texte (Campeau, 1989 : 172). Hélène Loiselle, étoile en solo de *Leçon d'anatomie*, faisait remarquer, lors d'une entrevue, que la pièce « est presque un poème, en ce sens que la respiration est dans le texte » (citée dans Lévesque, 1992 : 18). Le défi pour la comédienne était d'étouffer un texte qui s'apparentait davantage à un radiothéâtre. *The Dragonfly of Chicoutimi* présentait un défi encore plus grand pour l'interprète, en l'occurrence Jean-Louis Millette, du fait qu'elle est rédigée dans l'anglais approximatif d'un francophone parlant une langue qu'il n'a jamais étudiée.

Tremblay a écrit *Le déclic du destin* alors qu'il avait tout juste dépassé la vingtaine, et l'œuvre a été lue par Millette sur les ondes de Radio Canada en 1980. Montée par L'Eskabel à l'automne de 1988, puis à la salle Fred-Barry au printemps de 1989, la pièce a été jouée en 1990 et en 1991 dans le cadre des festivals de théâtre du Brésil et de l'Argentine. L'unique personnage de la pièce est Léo, un professeur cultivé dont la vie rangée – monotone, dirait-il peut-être – prend un virage cauchemardesque lorsqu'il mord dans un éclair au chocolat et y perd une grosse dent. Devant cet incident mineur, il est pris d'une nausée sartrienne (Tremblay, 1989 : 19³) qu'il tente de surmonter par une bonne nuit de sommeil mais, au réveil, il est glacé d'horreur et paralysé par le doute. Ses pires

3. Les références à cette œuvre seront désormais signalées par la seule mention D- suivie du numéro de la page.

craintes se réalisent lorsqu'il découvre que toutes ses dents sont tombées (D-26). Pendant qu'il cherche à comprendre ce qui s'est passé, il craint que sa propre maison soit engagée dans un complot visant à le tuer (D-27-31). Lorsqu'il saute du lit pour voir sa bouche édentée dans le miroir, il fait une autre effrayante découverte : sa langue est aussi tombée (D-32). Pendant qu'il essaie d'échafauder une ligne de conduite et qu'il cherche le moyen d'éviter la démence, il décide qu'un brin de lecture pourrait le calmer. Mais au moment où il s'apprête à saisir un livre, il constate que son index a disparu (D-36). Pendant que son corps se livre à de frénétiques recherches, son esprit s'efforce, par le biais de la logique et de la raison, d'établir par déduction le parcours du doigt errant (D-39) et de combattre l'horreur kafkaïenne qui menace sa santé mentale. Il retourne au lit pour se calmer. Trop agité pour dormir, il ouvre les yeux pour se heurter à une dernière constatation : son corps est maintenant détaché de sa tête (D-43). Pendant qu'il réfléchit au problème de la rupture entre le corps et l'esprit, il observe son corps sans tête, assis à son bureau et commençant à écrire (D-45) le récit que nous venons d'entendre. Les derniers mots de la pièce reprennent ceux des premières répliques : « C'est en mangeant un éclair au chocolat que cette affreuse réalité prit contact avec... » (D-49). Cependant, le pronom personnel ne saurait être repris ici, puisque le Moi a cessé d'exister.

Certains critiques ont trouvé le thème passablement mince et le texte trop tributaire de l'interprétation physique de l'acteur, omettant ainsi d'apprécier à sa juste valeur l'exploration menée par Tremblay sur le rapport entre langage et existence (Campeau, 1989 ; Robert, 1990 : 471). D'autres ont plus vivement réagi à l'utilisation parodique du langage. Mettant l'accent sur l'humour d'« un discours à la fois analytique et surréalisant, poético-philosophique, mi-absurde, mi-grave », Alain Pontaut en arrive à la conclusion que

le récit tente [...] d'éclairer le quotidien par l'exploration d'un univers irréel et pourtant totalement cohérent, angoissant de réalité, axé sur la dislocation de l'homme et du monde, la conscience enfermée dans un corps étranger, seule, coupable sans savoir de quoi, en proie à un monde inachevé et à une transcendance inaccessible (1988 : 12).

La préface d'Aline Gélinas donne à entendre que la pièce représente un jeune homme aux prises avec la dichotomie corps/esprit. Elle fait remarquer que c'est le corps sans tête qui recourt à l'écriture pour se reconstruire et reconstruire son expérience : « Le corps a généré un texte de façon à permettre à l'être entier d'accéder au langage, à l'expression » (1989 : 9).

Ce qui est frappant dans le monologue de Léo, c'est qu'il narre l'expérience du démembrement au moyen d'un langage artificiel à outrance. La littérarité du texte est mise en évidence par le recours au passé simple (avec un plus-que-parfait du subjonctif à l'occasion !) et par le vocabulaire prétentieux qui crée l'impression de parodie. Il n'est que d'écouter le ton sur lequel Léo commence son histoire :

C'est en mangeant un éclair au chocolat
que cette affreuse réalité prit contact
avec moi
à l'instant même où j'engouffrais insouciant
cette merveille de pâtisserie
le DÉCLIC DU DESTIN se fit entendre
et ma vie
bascula dans le cauchemar
l'éclair au chocolat était frais
froufroulait de crème
c'était une véritable douceur
j'en avais la bouche saturée
quand je croquai du
dur
ce fut une surprise détestable
que de rencontrer dans cette mollesse
un caillot qui laissait présager
le pire
déjà
l'image de quelque chose d'insolite
oublié dans l'éclair au chocolat
amenait en moi un mouvement de nausée
cette chose qui gisait dans ma bouche
non identifiée
que pouvait-elle bien être
cette question se bouscula dans mon esprit
et me fit cracher ce monstre qui grinçait
sous mes dents
qu'aperçus-je
une DENT
mon cœur se mit à mourir (D-19-20).

La deuxième partie du texte (dépourvu de ponctuation, dont les pauses sont indiquées au moyen d'espaces et de lettres majuscules) est une évocation sensuelle de la nuit et du sommeil parodiant les accents baudelairiens. Elle débute ainsi :

La nuit qui suivit était fraîche
apportait un charme
inaccoutumé aux heures sombres de cette ville
mes draps s'étaient laissé pénétrer
par le doux parfum du vent
incitaient à l'immobilité
au paisible enlèvement du dormeur
dans le sommeil profond (D-21).

Quand le sommeil ne réussit pas à le calmer ou à stopper la perte des parties de son corps, Léo cherche à « faire taire [s]on angoisse grandissante » en se mettant à lire, mais la littérature ne peut rien contre cet inexplicable démembrement. Aussi décide-t-il d'essayer la logique. Il a beau invoquer la méthode de recherche cartésienne, le raisonnement déductif, l'hypothèse et sa vérification, le discours logique et la méthode scientifique d'investigation, rien de tout cela ne lui permet de déboucher sur une certitude (D-37-39). Aussi conclut-il :

même le rêve s'était allié à la réalité
pour m'anéantir
ils avaient fait si bien ensemble
que je ne pouvais plus me fier
ni à mon esprit
ni à ma perception (D-39).

À la différence des personnages des premières pièces de Dubois, des êtres en voie de désintégration qui tombent dans le délire verbal face à l'incompréhensible réalité (Moss, 1988 : 40), le personnage de Tremblay se cramponne obstinément à sa lucidité et fait d'énormes efforts pour s'opposer à la perte de son moi. Même au moment de reconnaître sa défaite, il conserve le style linguistique impeccable qui sert à masquer sa panique :

il fallut bien que je me rendisse à l'évidence
je n'étais plus qu'une tête mutilée
qui traînait sur un oreiller (D-43).

Lorsque le corps sans tête commence à écrire à la toute fin de la pièce, le « je » narrateur disparaît et la parole fait place à l'écriture. Malgré l'horreur de l'hallucination, on ne peut s'empêcher de rire quand Léo décrit la tête essayant de mordre le corps et le corps usant de représailles en enfonçant un mouchoir dans la bouche. À ce qu'il semble, le message de Tremblay est que l'écriture, si elle ne peut régler les problèmes existentiels, atténue quelque peu l'angoisse par son rassurant recours au langage, à la logique et à la lucidité.

Tandis que Léo peut décrire son ahurissant *mal d'être*, sans toutefois pouvoir l'expliquer, l'unique personnage de *Leçon d'anatomie* met le doigt sur la crise identitaire par le biais d'un discours objectif, scientifique. Dans ce deuxième monologue, Tremblay crée un personnage plus réaliste sur le plan psychologique, avec des antécédents, une carrière et une vie affective. Professeure d'université dans la cinquantaine, Martha est mariée à Pierre, avocat et ministre. La pièce s'ouvre sur Martha montrant du doigt un grand dessin accroché au mur et déclarant :

Cet homme est mon mari
entre nous deux il y a une histoire
mais j'ai mon histoire à moi
qui n'est pas la sienne (1992 : 13⁴).

Elle indique clairement par ces mots son désir de conserver une identité différente de celle qui l'identifie comme membre d'un couple. Elle va raconter deux histoires : comment, dès l'enfance, une fascination à l'égard des grenouilles et des modèles anatomiques réduits a débouché sur une carrière de scientifique avec spécialisation dans les rapports entre anatomie et comportement, et comment son amour passionné pour Pierre a entraîné une perte du moi, la dépression et le cancer. Son auto-analyse méthodique, encore que dépourvue de tout ordre chronologique, ressemble à une dissection, à une lucide déconstruction de sa vie et de son propre discours. Bien que cet examen sans illusion de ses faiblesses, de ses blessures d'ordre émotif et physique ressemble à une opération d'autodestruction de la part d'une femme qui ne s'aime pas beaucoup, il n'en débouche pas moins, en fin de compte, sur une catharsis qui lui permet d'envisager un avenir sans Pierre. Le texte de Tremblay prend acte du changement : la première section s'intitule « Martha + Pierre = ? », la dernière « Martha - Pierre = ? » (L-11, 89).

4. Les références à cette œuvre seront désormais signalées par la seule mention L- suivie du numéro de la page.

Les critiques ont applaudi la prestation de Loïselle dans le rôle de Martha lorsque *Leçon d'anatomie* fut montée en septembre 1992 au Théâtre d'Aujourd'hui, mais ils ont aussi nuancé leurs éloges, déplorant les trop nombreux rappels du discours féministe dans ce qu'ils avaient entendu (Burgoyne, 1992b : 51-53). Les problèmes de Martha – faible degré d'amour-propre, sévices maritaux, stérilité, cancer, mastectomie – étaient trop faciles à prévoir. Dans une entrevue avec Lynda Burgoyne, Tremblay fait valoir que bien que s'efforçant de créer « une parole de femme », il n'était pas influencé par les écrivaines féministes et n'avait, au moment de la rédaction, aucune intention idéologique (Burgoyne, 1992a : 8). Bombardé de questions sur son rapport au féminisme, par une Burgoyne elle-même féministe, il donne à entendre par toutes ses réponses que son intérêt principal est axé sur le langage – aussi bien celui du corps (p. 8) que les mots, les rythmes, les ruptures et la musicalité du langage du texte. Son œuvre est effectivement un *théâtre de texte* et une *dramaturgie de la parole* :

J'aime travailler le texte, les mots, le rythme, car le théâtre c'est cela aussi : une parole et une musique. Plus je travaille les mots, plus je les choisis pour leur précision et plus il me semble que mon personnage vit ; personne d'autre que Martha ne peut dire ces mots-là, finalement. Les mots me permettent d'aller sous la surface de la peau, d'approcher les muscles et d'aller jusqu'aux os ; de ressentir l'être émotivement (p. 10).

Par conséquent, la clé pour comprendre Martha réside dans les mots et le langage, créateurs d'une identité qu'elle sent en désaccord avec l'essence même de son être. Alors qu'elle se présente à l'auditoire, elle dit :

Je m'appelle Martha
je déteste ce nom
il ne me va pas
rien en moi n'est compatible
avec ce que je suis
[...]
toute ma vie j'ai refusé
de me confondre avec ce nom
de faire de mon corps
l'emblème de ce nom (L-15-16).

Les mots peuvent nommer, bien ou mal, mais ils portent toujours le poids de la matérialité. « Martha est une chose molle » (L-15), déclare-t-elle, mais

Pierre cet homme-là ce mari-là
est une pierre qui m'opprime là (L-14).

Au cœur de cette dramaturgie de la parole se dresse l'incapacité des mots à désigner les gens, les choses et les émotions qu'ils représentent. Martha ne cesse de mettre en doute l'aptitude des mots à rendre la réalité et l'expérience. Parlant de son rapport à Pierre, elle dira :

Nous avons donc
ici Pierre
et là Martha
entre les deux un verbe
aimer
Pierre aime Martha
il y a là une flèche
nous faisons un effort
renversons la vapeur
et obtenons
Martha aime Pierre
il y a encore une flèche
un courant qui se propulse
d'un nom à l'autre
qui ondule qui tangué
mais ce verbe aimer
coincé entre deux images
fonctionne-t-il de la même façon
dans les deux sens (L-16-17).

D'entrée de jeu, Martha tient à raconter son histoire en toute sincérité :

je tiens à être sincère
sinon pourquoi ouvrir la bouche (L-14).

Un peu plus loin, elle réitère son engagement : « De nouveau faisons un effort de lucidité » (L-21). Mais la lucidité est une arme à double tranchant qui l'écorche lorsqu'elle doit reconnaître que sa passion pour Pierre l'a anéantie. Alors qu'elle

commence à décrire une rude volée de coups reçus de ses mains, elle laisse tomber temporairement la « discipline cruelle » de la lucidité :

je n'ai plus la prétention
de m'occuper de la vérité (L-29).

Coupant court à l'aveu de ses insuffisances sur le plan sexuel, elle laisse échapper :

Je hais ce moment de lucidité
je n'aime pas me voir
en train de comprendre ce qui m'arrive
et je déteste m'entendre le dire (L-50).

Pour Martha, la quête de vérité est un impératif d'ordre professionnel, une noble mission dont il lui arrive souvent de parler avec une forte dose d'ironie :

Il faut aller au fond des choses
débusquer le savoir là où il se cache
[...]
Martha veut tout savoir
veut ouvrir toutes les peaux
tous les ventres tous les organes
rien ne résiste à son appétit scientifique (L-46-47).

Pendant presque tout le monologue, Martha tient le discours de l'objectivité scientifique (et recourt à la troisième personne) pour se distancier de ses propres émotions :

elle observe analyse pèse le pour et le contre
entièrement retranchée
derrière sa neutralité pseudo-scientifique (L-38).

Toutefois, elle exhibe le discours scientifique comme un masque qui crée une fausse *persona*. Alors qu'elle montre un portrait de Pierre, elle le dissèque verbalement, énumérant les parties de son corps, mesurant, pesant et comptant, en luttant constamment contre la tentation de subjectivité que représente le langage :

j'examine Pierre calmement
je vois ses rides
ses tempes qui grisonnent
je prends note du temps
de la fatigue des dépôts
pourquoi LUI
question idiote mais qui persiste
je m'accroche à ses dents encore blanches
je fixe ses lèvres en refusant plusieurs adjectifs
qui tournent autour comme des mouches
lèvres gonflées lèvres humides lèvres mordues
je ne veux voir que des lèvres
de la chair de lèvres nues
sans le mensonge de l'adjectif
je lève mon regard jusqu'à ses yeux
Pierre me vois-tu (L-22).

En dernière analyse, l'objectivité scientifique, la lucidité et le langage n'arrivent pas à épargner à Martha la souffrance émotive et psychologique. Sans doute peuvent-ils créer une rassurante apparence d'intégrité et de santé mentale, mais l'angoisse et la douleur viennent à l'occasion en écailler le vernis, et la réduire au silence (L-31, 68-70). Certains peuvent la percevoir comme étant

attentive spirituelle cultivée
classique racée bien emballée (L-25),

mais elle sait qu'elle est une femme maltraitée dont le mari ne vient pas la visiter la veille de son opération d'un cancer parce que c'est soirée d'élections (L-65). Ironiquement, elle retrouve son regard scientifique lucide dès le moment où elle reconnaît qu'elle a cessé d'aimer Pierre. Assise dans une salle de cinéma de troisième ordre, à côté d'un homme en train de se masturber en visionnant un film banal, elle constate :

après dix minutes
Martha a déjà pris son air sérieux
la scientifique qu'elle est redevenue
apprécie la clarté du propos
la simplicité de la démonstration
et l'efficacité de sa répétition

il n'y a qu'une chose à montrer
 il n'y a qu'une chose à faire
 près de moi un homme se caresse
 je sens une douleur au sein
 celui que je n'ai plus
 Pierre je ne t'aime plus (L-80).

Il se pourrait, comme le fait observer Martha, que « la lucidité ne paie pas » (L-38), mais elle l'aide à se comprendre et à se résigner au fait qu'elle est parvenue à un nouveau stade de sa vie. Même si son amour et sa souffrance existentielle défient toute logique, le langage l'aide à maîtriser sa douleur et à chercher une identité en tant que Martha sans Pierre.

Nul écrivain québécois ne peut traiter du rapport entre le langage et l'identité en écartant tout sous-entendu politique, et Tremblay a reconnu que les problèmes identitaires de ses personnages sont directement reliés à leur situation de Québécois. Parlant de *Leçon d'anatomie*, Tremblay fait observer : « En fait, comme tous les Québécois, Martha vit un problème d'identité. Même si je n'ai pas écrit une pièce politique, je pense qu'on ne peut pas écrire sans faire référence à la société dans laquelle on vit » (Burgoyne, 1992a : 9). Même si son personnage peut tourner en ridicule certains aspects de la politique contemporaine⁵, Tremblay est moins intéressé à prendre parti dans le débat qu'à nous rappeler que la situation précaire du Québec entraîne des conséquences d'ordre psychologique pour tous les francophones. Le problème du langage et de l'identité est également une question clé dans sa plus récente pièce, *The Dragonfly of Chicoutimi*. Première pièce peut-être à avoir été écrite en anglais par un Québécois francophone, elle a été jouée par Millette au Théâtre d'Aujourd'hui lors du Festival de théâtre des Amériques en mai et en juin 1995, avant d'y tenir plus longtemps l'affiche à l'automne 1995, au printemps 1996 et au printemps 1997. L'audacieuse décision de Tremblay d'écrire en anglais soulève la question de sa propre position politique, une question qu'il élude en soutenant que *The Dragonfly of Chicoutimi* traite davantage du parcours émotif d'un individu que du destin collectif d'un peuple. Mais il ne refuse pas d'admettre que la décision a des

5. Le mari de Martha est un nationaliste nouvelle vague qui fait fi de l'histoire (« il aime répéter le passé connais pas » – L-83) alors qu'il fait campagne pour un « projet de société » destiné à faire entrer le nouveau Québec de plain-pied dans le prochain siècle (L-66-67). Martha se moque de la vision de Pierre, rejette ses opinions qu'elle qualifie d'infantiles et de racistes, et confesse ne lui avoir jamais donné son vote (L-66).

connotations politiques : « Peut-on trancher au couteau la frontière entre l'émotif et le politique ? Écrire est déjà en soi un geste politique, mais au théâtre il n'y a pas lieu d'être redondant » (Anonyme, [s. d.] : 15).

Lorsque Gaston Talbot, l'unique personnage, entame son monologue, il se présente lui-même comme un homme du monde désireux d'établir un contact avec les autres, d'appartenir à la grande fraternité humaine en partageant ses vues et en racontant l'histoire de sa vie. Il décrit la façon dont il jouait avec ses amis d'enfance dans la forêt qui jouxtait sa maison à Chicoutimi, mimant des batailles imaginaires où, invariablement, les bons triomphaient des méchants. Par le biais de tous les clichés éculés, il fanfaronne :

My childhood was surely a big success
because of that small piece of forest
near my family house
the freedom I felt down there
was the real root of my strength and my perspicacity
a child came into the forest
walked under the branches of the trees
but a man came out
with in his brain a vision a clear idea of his future
of what he had to do for the sake of his destiny⁶ (1995 : 14).

Bien que son histoire débute par « Il était une fois... », il ne s'agit pas précisément d'un conte de fées. Interrompue à maintes reprises par l'expression d'opinions, et ralentie par une longue digression qui reconstitue un rêve cauchemardesque, la véritable histoire raconte comment Gaston, jeune garçon de 16 ans, fut le témoin ou la cause de la mort sanglante de Pierre Gagnon, son ami de 12 ans, lorsqu'ils jouaient dans la forêt par une chaude journée de juillet. À la suite de l'accident ou du meurtre, Gaston demeura quarante ans sans parler. Maintenant, après un rêve où il s'exprimait en anglais, il recommence à parler, mais dans une langue étrangère qu'il n'a jamais étudiée.

6. « Ma jeunesse fut à n'en pas douter une grande réussite^o à cause de ce petit bout de forêt^o près de la maison familiale^o la liberté que j'ai goûtée en ces lieux^o est vraiment à la source de ma force et de ma perspicacité^o un enfant a pénétré dans la forêt^o a marché sous les branches des arbres^o mais il en est sorti un homme^o avec en tête une vision une idée claire de son avenir^o de ce qu'il avait à faire pour accomplir son destin. » Les références à cette œuvre seront désormais signalées par la seule mention Dr- suivie du numéro de la page.

À l'évidence, la forte propension à raconter prend sa source dans son désir de transformer un passé traumatisant en une histoire de triomphe sur l'adversité. L'impulsion narrative lui permet aussi de créer (ou de recréer) son moi à travers la représentation de l'histoire, et il demeure constamment conscient de se construire lui-même par le truchement du langage :

ONCE UPON A TIME
 all my life I always got the dream
 to start the story of my life
 by saying ONCE UPON A TIME
 and now I am ready fully ready to say
 without any fear
 once upon a time a boy named Gaston Talbot
 born in Chicoutimi
 in the beautiful province of Quebec
 in the great country of Canada
 had a dream and that dream came true
 does it not sound bien chic and swell
 that's common sense to answer yeah
 Let's start again⁷ (Dr-14).

La langue, l'anglais en l'occurrence, est un véhicule de falsification que Gaston manipule pour dissimuler la vérité. C'est un masque arboré pour feindre l'égalité d'humeur, le sang-froid et l'équilibre mental. Mais le masque glisse, la fausse identité se fissure en laissant voir les mensonges. Le recours à l'anglais, de la part de ce francophone, semble favoriser le mensonge, car il établit un rapport artificiel, contraint entre le langage et l'expérience. Un exemple anodin et ironique de la façon dont la traduction facilite le mensonge est celui des diverses significations attribuées par Gaston au mot amérindien Chicoutimi :

it means up to where the water is deep (Dr-13) ;
 Chicoutimi [...] means up to where the water is shallow (Dr-18) ;

7. • IL ÉTAIT UNE FOIS° toute ma vie j'ai inlassablement caressé le rêve° d'entamer l'histoire de ma vie° en disant IL ÉTAIT UNE FOIS° et maintenant je suis prêt fin prêt à dire° sans éprouver la moindre crainte° il était une fois un garçon nommé Gaston Talbot° né à Chicoutimi° dans la belle province de Québec° dans le grand pays qu'est le Canada° qui caressait un rêve et le rêve s'est réalisé° cela ne sonne-t-il pas bien chic et formidable° le bon sens commande de répondre ouais°° Re commençons. •

Chicoutimi which means up to where the ships can go (Dr-23) ;
 Chicoutimi [...] means where the city stops or starts⁸ (Dr-26).

Gaston se rend bientôt compte de ce que l'auditoire a commencé à soupçonner : il est un menteur (Dr-18). Le récit qu'il a essayé de construire, dans un effort pour créer une interprétation de lui-même, s'écarte à maintes reprises du sujet, car il n'arrive pas à exorciser ses démons. L'étrange rêve qu'il raconte nous donne une mystérieuse idée sur la source de son angoisse et sa crise d'identité. Dans son rêve, il est un enfant dans le corps d'un adulte, doté d'un visage fracturé à la manière Picasso, frappant à la porte de sa maison en quête d'une consolation maternelle :

it's me mum
 your beloved son
 I need your help
 it's time for you
 to show me your love
 I'm in trouble
 guess what happened to me
 mum mum
 open your heart
 let me get in
 give me your arms
 protect me against the evil
 look at the flesh of your own flesh⁹ (Dr-25-26).

À ce moment dramatique, Gaston marque un temps d'arrêt :

I need a break
 I failed
 It's not good
 it's not at all good

8. • il signifie jusqu'où l'eau est profonde • ; • Chicoutimi [...] signifie jusqu'où l'eau est peu profonde • ; • Chicoutimi qui signifie jusqu'où les navires peuvent aller • ; • Chicoutimi [...] signifie là où s'arrête ou commence la ville •.

9. • C'est moi m'man° ton fils bien-aimé° j'ai besoin de ton aide° c'est le temps pour toi° de me manifester ton amour° j'ai des ennuis° devine ce qui m'est arrivé° m'man m'man° ouvre ton cœur° laisse-moi entrer° tends-moi les bras° protège-moi du mal° jette un regard à la chair de ta chair. •

What a pity
 I'm not able to tell the truth
 the naked truth
 the simple and undressed truth
 mother of all possibilities¹⁰ (Dr-26).

Au bout de ses émotions, Gaston semble renoncer à l'effort de narrer une histoire édifiante. Son récit devient plus fragmentaire et hallucinatoire, ses mots plus vibrants de colère, son identité plus éclatée. Faisant le récit mimé des deux rôles dans le drame mère-fils, il présente un scénario de culpabilité, de rejet par la mère et de vengeance qui culmine lorsque tombe son masque à la manière Picasso pour laisser voir la tête d'une libellule juste avant qu'il ne dévore sa mère et ne crève le toit de la maison familiale en prenant son envol (Dr-44).

Au terme du récit de son cauchemar, Gaston sent le besoin de faire une autre pause (Dr-44) avant de revenir au « Il était une fois » de son récit interrompu. En lieu et place de l'aventure en forêt qui change un enfant en homme, l'histoire tournera cette fois-ci autour de

Gaston Talbot
 a dragonfly who ate his mother¹¹ (Dr-46)

pour ensuite survoler joyeusement sa ville natale jusqu'à ce que « a strange attraction¹² » (Dr-46) vers le bas ne le force à un atterrissage fatal sur les rochers de la Rivière-aux-Roches (Dr-47). L'accident ramène le récit de Gaston au jour fatidique de juillet, au cours duquel il a été le témoin ou la cause de la mort de Pierre Gagnon. Gaston ne lève jamais le voile sur son rôle dans cette mort, mais il nous raconte que, à la suite de l'accident, il est demeuré muet pendant de nombreuses années jusqu'au moment du rêve dans lequel il s'exprimait en anglais.

S'exprimer en anglais comporte d'énormes implications pour Gaston, ainsi qu'il nous le raconte aux dernières répliques de son monologue :

10. « J'ai besoin de souffler° j'ai échoué° Ce n'est pas bon° ce n'est pas bon du tout° Quel dommage° je suis incapable de dire la vérité° la vérité toute nue° la vérité pure et simple° mère de toutes les possibilités. »

11. « une libellule qui mangea sa mère. »

12. « une étrange attraction. »

The night I had
 that dream in English
 my mouth was a hole of shit
 I mean
 full of words like
 chocolate cake beloved son
 son of a bitch popsicle sticks
 your lips taste wild cherries
 a dragonfly fixed on a wall by a pin
 when the sunlight reached
 my dirty sheets my eyes filled with sweat
 my mouth was still spitting
 all those fucking words
 like rotten seeds
 everywhere in the room
 I was not
 as they said
 aphasic
 anymore
 I was speaking English¹³ (Dr-53).

Le critique de théâtre Robert Lévesque a fait observer que le fait de s'exprimer en anglais dénote chez Gaston un « malaise identitaire » (1995 : B-8). Sherry Simon abonderait probablement dans le même sens, elle qui a analysé l'utilisation d'un anglais fautif chez d'autres auteurs, dans son étude sur la traduction dans la littérature québécoise, intitulée *Le trafic des langues*. Pour elle, l'utilisation d'un « *aussi mauvais anglais* » s'inscrit dans « une esthétique de la faiblesse » (1994 : 112), témoignant d'« un état d'insuffisance intérieure profonde [...] hantée par la folie » (p. 113). Aux yeux de Simon, le recours à l'anglais chez un personnage francophone signifie la perte d'autonomie, de la libre expression et de la maîtrise de soi (p. 32, 118), ainsi qu'un extrême isolement (p. 113). Dans le cas de Gaston Talbot, il semble juste d'affirmer que l'aliénation mentale se

13. « La nuit où j'ai fait° ce rêve en anglais° ma bouche était un cloaque° je veux dire° pleine de mots comme° gâteau au chocolat fils bien-aimé° salaud bâtonnets de glace à l'eau° vos lèvres ont goût de merise° une libellule épinglée sur un mur° lorsque la lumière du soleil atteint de ses rayons° mes draps crasseux mes yeux ruisselants de sueur° ma bouche continuait à cracher° tous ces putains de mots° comme graines de semence pourries° partout dans la pièce° j'avais cessé d'être° comme ils disaient° aphasique° je m'exprimais en anglais. »

traduit par une aliénation linguistique et que le rejet de la langue maternelle donne à entendre que sa mère est à la source du problème.

Comme dans d'autres monologues de Tremblay, le récit d'une traumatisante expérience de perte débouche sur une crise d'identité qui s'exprime par la langue. En même temps, le personnage choisit gauchement ses mots pour créer une *persona*, problématise la langue et met en doute son aptitude à traduire fidèlement l'expérience personnelle. Toute impression de maîtrise de la langue, de lucidité et d'équilibre mental est une fausse impression, brisée par des emportements passagers qui mettent au jour l'écoeurement et l'angoisse de personnages qui se servent de la langue pour lutter contre la désintégration physique et psychologique. Tremblay a signalé que *The Dragonfly of Chicoutimi* marquerait la fin de son expérimentation du monologue de théâtre (Burgoyne, 1992a : 9). Après avoir exploré le rapport de la langue au moi, de la langue au corps, de la langue à l'expérience par le biais de pièces à un seul personnage, il est peut-être prêt à poursuivre avec des œuvres qui prennent en compte interaction et dialogue. Chose certaine, *Le déclic du destin*, *Leçon d'anatomie* et *The Dragonfly of Chicoutimi* ont d'ores et déjà hissé Tremblay au rang d'écrivain au talent extraordinaire dont la formation aux mouvements corporels du kathakali a vivement conscientisé au rôle que joue la langue au théâtre.

Bibliographie

- ANONYME [s. d.], « Une parole qui déballe son théâtre », *Festival de théâtre des Amériques* (publicité), p. 15.
- BÉRARD, Sylvie (1993), « L'appel du corps », *Lettres québécoises*, n° 71 (automne), p. 49-50.
- BURGOYNE, Lynda (1992a), « Les mots... sous la surface de la peau. Entretien avec Larry Tremblay », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 65, p. 8-12.
- BURGOYNE, Lynda (1992b), « Critique théâtrale et pouvoir androcentrique. Réception critique de *Leçon d'anatomie* et de *Joie* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 65, p. 46-53.
- CAMPEAU, Sylvain (1989), « *Le déclic du destin* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 51, p. 171-172.
- CANAC-MARQUIS, Normand (1988), *Le syndrome de Cézanne*, Montréal, Les Herbes rouges.
- CHAURETTE, Normand (1980), *Rêve d'une nuit d'hôpital*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)
- CHAURETTE, Normand (1981), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)
- CHAURETTE, Normand (1982), *Fêtes d'automne*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)
- DANIS, Daniel (1992), *Cendres de cailloux*, Paris/Montréal, Actes Sud/Leméac. (Coll. « Actes Sud – Papiers ».)
- DANIS, Daniel (1993), *Celle-là*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)
- DAVID, Gilbert (1992a), « Portrait d'un artiste en chirurgien de l'âme », *Le Devoir*, 19 septembre, p. C-8.
- DAVID, Gilbert (1992b), « Une véritable leçon de théâtre », *Le Devoir*, 19 septembre, p. C-8.
- DUBOIS, René-Daniel (1980), *Panique à Longueuil...*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)
- DUBOIS, René-Daniel (1982), *Adieu, docteur Münch*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)
- DUBOIS, René-Daniel (1984), *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)

- DUBOIS, René-Daniel (1986), *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)
- GÉLINAS, Aline (1989), « Le corps du langage », dans Larry TREMBLAY, *Le déclic du destin*, Montréal, Leméac, p. 7-13. (Coll. « Théâtre ».)
- LARRUE, Jean-Marc (1992), « Postmodernité québécoise et condition post-coloniale », dans Gilbert DAVID et Gilles DESCHATELETS (dir.), *Veilleurs de nuit 4*, Montréal, Les Herbes rouges, p. 244-258.
- LEFEBVRE, Paul (1994), « La dramaturgie québécoise depuis 1980 », *Théâtre/Public*, mai-juin, p. 46-48.
- LÉVESQUE, Robert (1995), « Jean-Louis Millette et Anne-Marie Cadieux : l'acteur, l'actrice en scène », *Le Devoir*, 29 mai, p. B-8.
- LÉVESQUE, Solange (1992), « L'ironie comme leçon. Entretien avec Hélène Loisel », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 65, p. 13-22.
- MC EWEN, Barbara (1990), « Letters in Canada 1989. Théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. LX, n° 1, p. 79-90.
- MC EWEN, Barbara (1993), « Letters in Canada 1992. Théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. LXIII, n° 1, p. 118-135.
- MOSS, Jane (1988), « "Still crazy after all these years". The uses of madness in recent Quebec theatre », *Canadian Literature*, n° 118, p. 35-46.
- MOSS, Jane (1992), « "All in the family" : Québec family drama in the 1980s », *Journal of Canadian Studies*, vol. XXVII, n° 2 p. 97-106.
- MOSS, Jane (1995), « Hysterical pregnancies and postpartum blues : staging the maternal body in recent Quebec theatre », dans Joseph I. DONOHUE et Jonathan M. WEISS (dir.), *Essays on Modern Québec Theater*, East Lansing, Michigan State University Press, p. 47-59.
- O'NEILL-KARCH, Mariel (1994), « Letters in Canada 1993. Théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. LXIV, n° 1, p. 106-119.
- PAVLOVIC, Diane (1987), « Les mille grues. Comme un cristal vivant », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 42, p. 65-66.
- PEDNEAULT, Hélène (1988), *La déposition*, Montréal, VLB éditeur.
- POISSANT, Claude (1993), *Si tu meurs, je te tue*, Montréal, Les Herbes rouges.
- PONTAUT, Alain (1988), « Réflexions d'un humoriste virtuose », *Le Devoir*, 15 novembre, p. 11-12.

- ROBERT, Lucie (1990), « Dramaturgies. Le spectacle théâtral », *Voix et images*, n° 45, p. 468-472.
- SIMON, Sherry (1994), *Le trafic des langues : traduction et culture dans la littérature québécoise*, Montréal, Boréal.
- THISDALE, Martin (1990), « Paradoxes », *Lettres québécoises*, n° 57 (printemps), p. 38.
- TREMBLAY, Larry (1988), « À propos de la formation de l'acteur : approche analytique de l'Orient, approche sythérique de l'Occident », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 49, p. 127-136.
- TREMBLAY, Larry (1989), *Le déclic du destin*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)
- TREMBLAY, Larry (1992), *Leçon d'anatomie*, Montréal, Laterna Magica.
- TREMBLAY, Larry (1995), *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes rouges.
- VIGEANT, Louise (1991), « Du réalisme à l'expressionnisme. La dramaturgie québécoise récente à grands traits », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 58, p. 7-16.

Pascal Riendeau

Université de Montréal

Sens et science à la dérive dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*

Le paysage théâtral a donc été secoué par des expérimentations dans le récit qui ont mené le lecteur aux limites d'un territoire dont on ne sort pas sans boussole. Sans doute avons-nous aujourd'hui le sentiment qu'on ne peut pas se passer de fable. Mais pourrions-nous davantage en revenir exclusivement à des récits prescriptifs et fermés qui réduiraient notre part d'invention et d'imagination, puisque notre plaisir s'exerce aussi dans les interstices de la fable, dans le travail intime de la recomposition et, pourquoi pas, des plongées dans les vides ?

Jean-Pierre RYNGAERT,
Lire le théâtre contemporain.

Depuis la publication de *Rêve d'une nuit d'hôpital* en 1980, Normand Chaurette n'a cessé d'écrire des textes originaux et déroutants qui ont parfois rendu les spectateurs, les lecteurs et les metteurs en scène fort perplexes. Il y a douze ans Jean Cléo Godin (1985) se demandait si Normand Chaurette et René-Daniel Dubois allaient être les deux dramaturges de l'avenir au Québec ; on peut sans conteste affirmer aujourd'hui

que la dramaturgie de Chaurette est devenue l'une des plus marquantes dans le corpus québécois depuis le début des années 1980. Dans l'ensemble de l'œuvre dramatique de Chaurette, la plupart des commentateurs s'entendent pour classer *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1981) au premier rang de ses publications. Plus que toute autre, cette pièce semble exercer une véritable fascination chez la critique¹. Il n'est d'ailleurs pas impossible que ce texte ait jeté un peu d'ombre sur les pièces qui ont suivi, dont les sujets pouvaient paraître moins éclatants, comme la hasardeuse *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* (1986). À propos de ce texte qu'elle a récemment mis en scène, Michèle Magny affirme – presque à demi-mot – qu'il a été très difficile pour elle de lui donner une vie spectaculaire : « Il s'agit d'un objet théâtral qui n'est pas évident, très ouvert et qui pose de nombreux défis aux interprètes, sans oublier le metteur en scène² » (citée dans David, 1995a : B-6).

Parmi les huit textes dramatiques qu'a publiés Chaurette jusqu'à ce jour, *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* est sans doute le plus littéraire (ou encore le moins spécifiquement théâtral) et il ne comporte, a priori, qu'un nombre très limité d'éléments susceptibles de favoriser sa représentation scénique³. De larges pans du texte sont composés de longs monologues poétiques ou encore sont truffés de multiples et complexes descriptions scientifiques et techniques. Cet aspect non spécifiquement théâtral du texte se manifeste dès les didascalies initiales :

Sur la table, des papiers, des crayons, des loupes, des verres d'eau.
Mais surtout des rapports. Une quantité de rapports. Des tonnes de rapports. Les géologues ont cela à portée de la main : des documents, des choses écrites. Des preuves. *Ils vont lire.*
Les personnages restent en scène, assis, pendant toute la durée de la pièce (y compris Carla van Saikin et Xu Sojen qui ne prendront la

1. Il est bon de rappeler que dans le dossier préparé par Gilbert David (1988) pour les *Cahiers de théâtre Jeu*, intitulé « Sur le répertoire national. Quelles pièces rejouer d'ici l'an 2000 ? », *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* a été choisi par 7 critiques sur 10, ce qui en faisait le texte le plus marquant de tout le dossier.

2. *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* a été créée sur une scène montréalaise pour la première fois au Théâtre de Quat'Sous en mars 1988, dans une mise en scène de Michel Forgues. Magny a offert une nouvelle mise en scène de cette pièce au public montréalais au Théâtre d'Aujourd'hui, du 20 octobre au 16 novembre 1995.

3. Dans un compte rendu de *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Lucie Robert constate que « le théâtre de Chaurette semble [...] mieux adapté au médium radiophonique » (1987 : 564).

parole qu'à la fin). Un septuor : les interprètes restent devant leurs partitions même quand ils n'ont rien à jouer. En fait, leurs silences sont écrits, qui font partie de la pièce⁴ (Chaurette, 1986 : 9).

Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues ressemble à première vue davantage à un texte *à lire* qu'à un texte à jouer, c'est-à-dire que la primauté est accordée au texte écrit et non à la représentation. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un texte injouable, il contient d'indéniables résistances à sa transformation scénique. Chaurette lui-même s'étonne quelque peu du désir des metteurs en scène de s'attaquer au texte de son répertoire qui affiche le moins ouvertement sa théâtralité : « Cette pièce, qui est un défi à la scène – la situation unique proposée par le texte est très statique, antithéâtrale [...] –, est curieusement celle qui est le plus souvent montée » (cité dans Sadowska-Guillon, 1996 : 26).

La fable de *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* est relativement simple : un ingénieur (Anthony van Saikin) est mort mystérieusement lors d'une expédition scientifique au Cambodge, une entreprise qui s'est d'ailleurs révélée un retentissant échec. Une commission d'enquête⁵ est formée à la suite de ce drame à laquelle participent les quatre collègues de van Saikin présents au Cambodge (les géologues Lloyds Macurdy, Jason Cassilly, Ralph Peterson et David Lenowski), Carla, la femme de van Saikin, et Xu Sojen, un ingénieur d'origine cambodgienne, en plus du président de la commission (Nikols Ostwald). Chacun leur tour les personnages tenteront d'expliquer pourquoi van Saikin est mort et ce que signifient les fragments d'une lettre qu'il a laissée avant de mourir. Le propos du texte tourne donc autour de la « présence de l'absence » (pour reprendre la superbe expression oxymorique de Rina Lasnier) de Toni van Saikin. D'après Gilbert David, « sur fond d'une solitude extrême qui les confine à leur propre disparition, les personnages présents-absents de Chaurette agissent tels des fantômes dans un univers en proie à la déshumanisation » (1995b : 143). Beaucoup plus près du Godot de Beckett que de l'Amédée d'Ionesco, le personnage énigmatique de Chaurette, comme un spectre qui hante tous les autres personnages, incite à une réflexion sur la mort par le biais de la métaphore de l'euphémisme : la vie de Toni van Saikin a étrangement disparu.

4. Je souligne. Les références à cette œuvre seront désormais signalées par la seule mention F- suivie du numéro de la page.

5. L'emploi de l'expression « commission d'enquête » semble délibérément fautive, car il ne s'agit pas de l'étude d'une question spécifique, mais d'une véritable enquête (plus près d'une enquête policière) menée par le président afin de déterminer la cause de la mort de van Saikin.

Le temps de la pièce est équivalent à celui de la lecture (ou de la représentation), et l'action se déroule à huis clos, dans une salle d'audience quelque part en Amérique du Nord (les géologues sont associés au Centre de recherches géologiques de l'Université du Minnesota). De plus, le texte compte très peu de didascalies – les deuxième et troisième parties n'en contiennent pas du tout, à l'exception du nom du personnage qui précède chacune des répliques. Une première lecture du texte nous entraîne inévitablement vers un sentier qui bifurque : celui du sens. Ce déplacement du sens (déjà noté avec le jeu entre « enquête » et « commission d'enquête ») se trouve implicitement dans le titre évocateur des trois sous-parties : *Le Nil Bleu*, *le Mékong* ; *La lagune Ébrié* ; *L'amour*, c'est-à-dire que chacun ne renvoie pas directement à ce dont il est question ou encore fait référence à une des autres sections.

Dans un mot d'introduction qu'il signe dans le programme offert aux spectateurs du Théâtre d'Aujourd'hui lors de la reprise de sa pièce à l'automne 1995, Chaurette précise : « N'essayez pas de comprendre le discours scientifique de ces êtres, car tout ceci n'est que de la musique, du tonnerre, pas du sens. » Au-delà d'une tentative d'orienter la « lecture » du texte, le commentaire de Chaurette soulève un défi considérable : quel est le sens véhiculé à travers le jargon scientifique dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* ? Puis une autre question apparaît en filigrane : jusqu'à quel point la Science est-elle apte à parler de la mort ? Enfin, comment le discours de la *voix* féminine et celui de la *voix* orientale réussissent-ils à nuancer, voire à contredire, les propos des géologues ? Je chercherai à voir de quelle façon ces questions peuvent se lire comme autant de signes d'incrédulité face à un discours occidental véhiculé par la science, le savoir et le rationalisme.

Une esthétique postmoderne

Si l'on postule que « le postmoderne désigne un savoir hétérogène qui remet en question tant les grands discours philosophiques, historiques et scientifiques que les systèmes de pensée annexés aux notions de consensus ou de vérité logocentrique » (Paterson, 1994 : 1), bref, qu'il est ce qui manifeste une « incrédulité à l'égard des métarécits » (Lyotard, 1979 : 7), les textes de Chaurette s'inscrivent alors pleinement dans une esthétique postmoderne. D'ailleurs, la dérivation du sens ne représente qu'une des nombreuses caractéristiques postmodernes de l'ensemble de l'œuvre de Chaurette, que l'on doit placer à côté de l'hybridité des formes, de l'écriture fragmentée, du projet constant de rendre ambigu le statut et les caractéristiques traditionnelles du personnage, de la déconstruction de

l'illusion théâtrale, du refus de proposer une vérité univoque, de la transgression des genres littéraires. Toutes ces notions conduisent à des enjeux philosophiques bien connus du phénomène postmoderne : une délégitimation des métarécits (pour reprendre l'expression de Lyotard), une critique de la vérité logocentrique, une remise en question de la tradition littéraire (de la tradition dramaturgique québécoise dans le cas de Chaurette), une méfiance face à la notion de réalité, une distance par rapport à la littérature moderne, l'introduction d'une nouvelle subjectivité et le souci du rôle de l'individu dans les sociétés postmodernes et postindustrielles.

Les éléments d'une poétique postmoderne dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* s'expriment plus précisément par une remise en question de la vérité et de la totalité, mais surtout par une délégitimation du discours scientifique en tant que métarécit. À ce propos, Robert Dion affirme que dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, « il n'existe pas d'autorités reconnues encore moins de traditions ou de consensus interprétatifs [...] ». Certes, ajoute-t-il, le relativisme et le scepticisme contemporains ont beaucoup fait pour remettre en cause l'ascendant des autorités et des traditions » (1997). Dans tout le texte, une tension constante persiste entre les explications d'un phénomène que propose la Science (à travers le discours des géologues) et le sens qui résulte de ces explications.

Discours scientifique et énonciation

Une analyse sémiolinguistique du discours scientifique doit, comme le note Pierre Ouellet dans *Voir et savoir* (1992), chercher à isoler quelles sont les modalités discursives de l'énonciation de ce type de discours. Il s'agira donc ici de comprendre comment se construit l'énonciation du discours scientifique dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* et de la comparer à celle d'un discours teinté de spiritualisme (Xu Sojen) et d'un autre plutôt empirique (Carla van Saikin). « L'énonciation est cette mise en fonctionnement de la langue par un acte individuel d'utilisation » (Benveniste, 1974 : 80) qui « doit être comprise comme l'acte de produire un énoncé, ou un texte, un acte qui laisse derrière lui des traces dans l'énoncé qui en résulte⁶ » (Havercroft, 1993 : 540). Ces traces peuvent prendre la forme de verbes modaux, d'adverbes d'opinion ; il peut s'agir aussi de fluctuations pronominales ou encore de procédés linguis-

6. Je traduis.

tiques ou rhétoriques divers. De plus, dans un texte littéraire (et dans un texte dramatique en particulier), il est important d'analyser dans quel contexte a lieu l'énonciation des personnages. Comme le dit Anne Ubersfeld, c'est la « *situation de parole* [du personnage] qui permet d'éclairer un discours au demeurant indéterminé. Il n'y a pas de signifiante de la parole hors des conditions de l'énonciation » (1982 : 128). Autrement dit, le discours d'un personnage doit toujours être analysé en regard de celui des autres. Dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, il ne s'agit pas d'une situation d'énonciation dramatique traditionnelle, puisque les personnages sont toujours dans le même lieu et au même moment, mais deux d'entre eux, Carla van Saikin et Xu Sojen, n'interviennent pas durant les témoignages des géologues. Puis, après les monologues de Xu Sojen et Carla van Saikin, ni les géologues ni le président de la commission ne reprennent la parole, ce qui laisse dans le texte de multiples questions et peu de réponses.

Le discours scientifique, nous rappelle Ouellet, n'est pas d'une totale neutralité ; comme toute forme de discours, il contient intrinsèquement des marques linguistiques qui lui sont spécifiques. Dans le texte de Chaurette, le discours scientifique, quoiqu'il soit médiatisé par la fiction, possède néanmoins les mêmes caractéristiques que celles que l'on retrouve dans les textes de science. Un des principaux lieux communs concernant le discours scientifique est qu'il laisse croire à la transparence de son énonciation. Les explications scientifiques que fournissent les géologues pour comprendre l'échec de leur mission vont tout à fait dans ce sens :

RALPH PETERSON

Ce fut le premier point négatif de nos expériences [...]. Explication : le tourbillon de classification ne fit pas le tri dans la boîte de distribution principale et les réserves en direction du bief furent confondues avec celles en provenance du débit principal et l'inverse. [...] Il fallait nous relayer tantôt l'un tantôt l'autre à tour de rôle, à cause d'une défectuosité dans le rendement énergétique du module. Cause : cylindre incliné à quarante-cinq degrés. Ce qui explique que nous remplissions les réservoirs à la main (F-26-28).

Les explications scientifiques de Peterson paraissent tout à fait typiques de ce genre de discours, car elles font « voir l'état des choses énoncées comme si nul "point de vue" n'en orientait la vision et dire les faits qu'[il] observ[e] comme si nulle "visée" n'en orientait ce qu'[il] en dit » (Ouellet, 1992 : 391).

Parmi les procédés discursifs que les textes scientifiques utilisent, il en existe un des plus récurrents : une instance légitimante. Celle-ci se traduit par le « on » de la personne morale ou par un syntagme figé équivalent : « il va sans dire que », « tout le monde sait que », « il est dans l'ordre des choses que », etc. Cela implique aussi un effacement apparent du sujet de l'énonciation d'un discours scientifique. Conséquemment, le « je » occupe une place plus que suspecte dans un énoncé scientifique. Les quatre géologues ont toutefois recours fréquemment au « je », mais uniquement lorsque vient le temps pour eux de donner leur opinion sur tout événement qui ne peut pas s'expliquer grâce à la science. Quand ils soumettent des hypothèses ou quand ils énoncent des faits scientifiques ou, encore, quand ils décrivent des événements pour leur valeur scientifique, ils disent rarement « je », préférant se réfugier derrière une instance pronominale en apparence plus objective. Ils glissent alors dans une neutralité langagière beaucoup plus grande que lors d'un témoignage plus « personnel » : « LLOYDS MACURDY — Il va sans dire que le bris du module en est la raison principale » (F-18) ; ou encore : « JASON CASSILLY — Tout le monde sait que le fer est atomiquement plus complexe que l'hydrogène » (F-46). La rhétorique est claire : pour légitimer leurs énoncés, les géologues emploient certains syntagmes utilisés par la doxa scientifique qui brillent par leur neutralité énonciative.

La vérité de la science est un concept qui va de soi. Comme l'affirme Ouellet, « si la science *est vraie*, c'est qu'elle fait en sorte que les choses, à travers elle, *se disent vraies* d'elles-mêmes » (1992 : 406). Dans le discours des géologues, il est fréquent que la vérité d'un phénomène explicable scientifiquement prime sur toute possibilité de vraisemblance. L'exemple le plus probant en est celui qui, lors de la discussion entourant la photographie, prouve que le soleil a bel et bien brillé au Cambodge :

JASON CASSILLY

Cela s'explique : des ondes infrarouges, à cause du soleil particulièrement brillant à Khartoum, peuvent être émises à une certaine température et l'atmosphère qu'elles suscitent [...] est comparable à une sorte de corridor à travers l'espace, où des univers imbriqués [...] émettent des rayons X auxquels le négatif de la photo aura été sensible (F-72).

Si le raisonnement scientifique paraît sans faille, il contredit tous les témoignages des géologues qui affirmaient qu'il avait plu sans arrêt lors de leur séjour au Cambodge.

Tous les exemples précédemment donnés illustrent, d'une part, les stratégies discursives employées dans les affirmations des géologues et, d'autre part, le respect dans leurs énoncés des schémas traditionnels du discours scientifique. Dans la pièce de Chaurette, le discours scientifique au sens strict (celui d'un article scientifique notamment) se trouve toutefois fondu dans un discours narratif plus traditionnel (les monologues) ainsi que dans les dialogues. Bien sûr, tout discours scientifique utilise inévitablement une grande quantité de mots du langage ordinaire. Dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, le discours scientifique « pur » se voit mélangé avec certains éléments hétérogènes (l'aoriste, l'alternance des pronoms « je »/« nous »/« on ») et les différents procédés rhétoriques le contaminent de toutes parts.

Si les géologues ne s'entendent pas toujours sur certains détails techniques et s'ils se contredisent à propos de quelques erreurs qui ont été commises, ils n'affirment rien qui pourrait compromettre l'un des leurs quant à l'aspect essentiel de l'histoire, qui est la mort inexplicable de Toni van Saikin. En ce sens, les géologues forment bien une petite communauté scientifique relativement homogène qui fait preuve d'un véritable *esprit de corps*. Là où leurs opinions divergent – et non leur jugement scientifique –, c'est plutôt dans le sens qu'ils accordent aux fragments de la prétendue lettre d'adieu de van Saikin : Lenowski est le seul à se demander si van Saikin souhaitait vraiment mourir, alors que les trois autres affirment qu'il avait résolument décidé d'en finir, la preuve ultime en étant la missive qu'il a laissée. Pour les géologues, cette question ne peut pas se résoudre scientifiquement ; elle appartient au registre de l'opinion ou, à la limite, à une forme de compréhension métaphysique (de la mort, du désir de vivre) qui ne concerne pas leurs connaissances ou leurs compétences de scientifiques. C'est leur rapport fondamental à la subjectivité du langage qui est en cause ici. Cette relation au langage dans le discours des géologues devient particulièrement problématique quand ceux-ci abordent des notions comme le corps, la totalité et les fragments, la vérité.

Le corps

Au théâtre le corps du comédien est un élément primordial. Les metteurs en scène prennent souvent la liberté d'utiliser ou de mettre en évidence le corps de l'acteur de multiples façons – se souciant ainsi assez peu des didascalies. Depuis l'explosion du théâtre expérimental et de la performance (Féral, 1993), plusieurs études ont tenté d'approfondir les questions liées à la kinésique (l'analyse de la suite des mouvements) ou au corps de l'acteur lui-même en tant qu'objet

autonome de signification lors de représentations théâtrales ou de performances. Quant aux dramaturges contemporains, quelle place laissent-ils exactement à la présence (textuelle) ou encore à l'exhibition du corps ? Certains d'entre eux peuvent être très explicites quant à la place du corps dans leur texte et, conséquemment, au rôle que le corps de l'acteur devrait jouer sur scène – pensons à Beckett et à sa pièce *Oh ! les beaux jours*.

Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues inverse de telles propositions en suggérant de contraindre tous les personnages de la pièce à la position assise. De cette façon, le texte de Chaurette indique clairement ce qui importe chez ces personnages : leur parole, une « parole » qui demeure en fait un texte qu'ils doivent lire. Non seulement lisent-ils leurs textes mais, en plus, ils sont littéralement entourés par une immense quantité de choses écrites, car *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* « se caractérise par une textualité envahissante » (Dion, 1997). À travers les aléas d'un discours scientifique rigide, la parole des géologues s'attarde aux volontés obscures qui auraient conduit van Saikin à la mort, elle s'attarde aussi à la question du corps. Le corps (entendu ici au double sens de corps physique et de présence) de Toni van Saikin est l'objet de la discussion : il s'est détérioré si rapidement que les géologues n'ont pu en rapporter que des fragments :

RALPH PETERSON

L'éloignement des terres habitées et les conditions climatiques avaient rendu impossible la conversation, euh, la conservation du corps [...]. C'est pourquoi nous n'avons pu rapporter que ces os. Pour trois raisons principales : 1- pour la véracité des faits ; 2- pour une identification formelle ; 3- pour la possibilité de déterminer les causes de la mort de Toni van Saikin [...] (F-28).

On le remarque bien, le point de vue sur cette question, donné ici par Peterson, tend le plus possible à la neutralité discursive. Il est sensiblement le même que celui des autres géologues dans leurs rapports : froid, détaché, extrêmement précis dans les détails insignifiants et presque complètement silencieux quant à l'essentiel. De plus, le lapsus, immédiatement corrigé montre à quel point la question du corps (qui, par métonymie, désigne Toni van Saikin) peut s'avérer délicate. Le lapsus de Peterson devient d'autant plus significatif que l'échec de cette expédition pourrait se résumer, dans une large mesure, à un manque flagrant de communication entre van Saikin et les géologues.

Après les témoignages des quatre géologues, lors de l'interrogatoire, le président de la commission, las de leurs propos vagues concernant l'ingénieur décédé, leur demande enfin :

NIKOLS OSTWALD

J'aimerais pourtant que quelqu'un me dise qui était Toni van Saikin, qu'on m'en fasse un portrait.

LLOYDS MACURDY

Un portrait... ?

NIKOLS OSTWALD

Je veux dire : au sens large.

LES GÉOLOGUES

Portrait de Toni van Saikin. Sexe : masculin. Âge : vingt-neuf ans. Taille : cinq pieds onze pouces. Pression artérielle : cent vingt de systolique, quatre-vingts de diastolique. [...] Fer en grammes équivaut à huit quantités prélevées à jeun ; calcium : cent vingt-cinq ; audition : quatre-vingt-dix-huit pour cent ; ADN zéro point zéro zéro neuf... (F-49-50).

L'absence totale de subjectivité dans la lecture descriptive et mécanique des quatre géologues est manifeste. De plus, la transparence de l'énonciation dont parle Ouellet y est absolument parfaite. Par ailleurs, si la demande de Nikols Ostwald concerne ce que l'on pourrait appeler la connaissance de la « psychologie » du personnage, les géologues répondent par une description plutôt « physiologique », sinon « chimique » de van Saikin. La confusion entre le corps et l'esprit (l'âme) atteint ici son paroxysme. Si le but des géologues vise à détourner la question du président en faisant un portrait médical de l'ingénieur, la stratégie du texte de Chaurette derrière cette réponse vise à repousser toute tentative de psychologisation du personnage, afin de montrer qu'il s'agit davantage d'un lieu discursif que d'une entité psychologique.

Xu Sojen (l'ingénieur dépêché sur les lieux du drame par le gouvernement) est un scientifique qui ne tient pas de discours scientifique, préférant chercher des explications d'ordre philosophique ou spirituel pour comprendre la mort de van Saikin. Dans son récit des événements, un commentaire sur le corps de l'ingénieur décédé fait glisser le texte dans un tout autre registre : « Je vis qu'il avait

connu un état de jouissance à la toute fin. Son pénis était demeuré en érection. Il était mort comme meurent les pendus [...] » (F-102). En outre, dans son témoignage – à la fois plus poétique et plus spécifique dans sa description de l'état corporel de van Saikin –, Sojen renverse les hypothèses avancées par les géologues sur la volonté de van Saikin de mourir :

Je savais que son âme était toujours prisonnière de son cadavre, elle ne pouvait se détacher de Toni van Saikin tant que celui-ci n'aurait cessé de nous regarder de ses yeux qui semblaient vouloir mourir en dernier. Son âme s'était blottie là, décidée qu'elle était de demeurer le plus longtemps possible dans ce corps toujours en train d'en finir (F-102).

Ces deux passages du monologue de Sojen introduisent deux dimensions totalement absentes jusque-là dans le récit dramatique : l'érotisation du corps – ou encore son état d'extase – et une forme originale de spiritualité. De plus, le monologue de Sojen se caractérise par une étrange subjectivité qui n'est ni empirique ni vraiment métaphysique. Il s'éloigne du discours scientifique occidental (celui des géologues), mais il n'est pas sans rationalité, bien au contraire. S'il prend parfois certaines allures mystiques (par exemple, par la référence au dieu oriental Huan Chou), le discours de Sojen demeure toutefois fondé sur une recherche de la « réalité » spirituelle, celle de l'âme humaine. Par la description de l'état du corps de van Saikin après son décès, le discours de Sojen, plutôt que d'éclaircir la situation, complexifie davantage les circonstances qui entourent la mort de l'ingénieur.

La totalité et les fragments

La fragmentation (du texte, du corps, de la mémoire) occupe une place centrale dans le récit dramatique de Chaurette. Pour les géologues, il semble inconcevable d'accepter les fragments – « laconiques jusqu'à l'insignifiance » (Dion, 1997) – de la lettre de Toni van Saikin comme un document valable :

JASON CASSILLY

D'ailleurs ce ne sont que des fragments. Qui plus est, des fragments qui se répètent. Et qui plus est, des fragments qui ne font état que d'une seule phrase. Pour qu'une lettre soit valable, il faut qu'on puisse en lire davantage, je ne sais pas, moi, disons, les deux tiers...

RALPH PETERSON

Je dirais au moins la moitié.

LLOYDS MACURDY

Le quart déjà nous donnerait une idée (F-68).

Les quatre géologues semblent pris entre la conception totalisante d'un monde (la géologie, la science) et leur incapacité à expliciter leur échec au Cambodge à partir des données fragmentaires qu'ils possèdent.

À l'exception de ses deux réponses aux questions du président, Carla van Saikin n'intervient pas dans le débat autour de la lecture des rapports des géologues. Lorsqu'elle prend la parole, Carla van Saikin s'adresse d'abord à son mari mort avec un lyrisme certain, comme si elle était seule dans la salle d'audience : « Tu as couru à Abidjan, tu m'as prise par la main. Tu courais plus vite que moi sur les bords de la lagune. [...] Quand nous marchions le soir, dans la canicule, sur les rives du Baraboué [...] » (F-93). Contestant elle aussi la valeur des fragments (« Une lettre à laquelle il manque tant de mots est une lettre qui n'existe pas » – F-95), elle a pourtant une tout autre hypothèse quant au rôle qu'ont joué les géologues dans cette histoire : « Qu'ont-ils fait du reste ? Où sont les dernières pages de cette lettre ? Où sont ces pages qui m'appartiennent ? [...] Où sont les géologues ? Il faut que je leur parle, où sont-ils ? » (F-94-95). Les deux premières questions de Carla van Saikin concernent l'insuffisance des fragments rapportés par les géologues pour expliquer la mort de l'ingénieur. Pour elle la totalité (de la lettre) existe indéniablement et elle désire y avoir accès. Les deux dernières questions que pose Carla van Saikin semblent à priori fort étonnantes, et éloignent peu à peu le récit du réalisme apparent du début. Du coup, la situation d'énonciation de Carla van Saikin devient particulièrement intéressante. À qui s'adresse-t-elle ? Pourquoi ne pose-t-elle pas ses questions directement aux géologues ou encore au président de la commission d'enquête ? Ultérieurement, elle ajoute : « Qu'ont-ils écrit dans leur rapport ? Qu'ont-ils dit de ces fragments d'une lettre d'adieu, ont-ils donné l'impression qu'ils la connaissaient sans jamais l'avoir lue ? » (F-95).

Les questions de Carla van Saikin sèment le doute quant au déroulement antérieur de la commission. Par son ambivalente situation énonciative, Carla van Saikin se situe littéralement en dehors du récit principal, et son discours constitue bien un monologue lyrique, c'est-à-dire un « moment de réflexion et d'émotion d'un personnage qui se laisse aller à des confidences » (Pavis, 1987 : 251).

Un tel monologue placé en retrait du récit central fait basculer la dialectique qui s'était installée dès le début entre le président de la commission d'enquête et les géologues, puisque personne ne répondra aux interrogations de Carla van Saikin. Autrement dit, sa très longue réplique nous entraîne encore plus loin d'un dénouement possible. Se situant du côté de l'empirisme, le discours de Carla van Saikin est celui du « champ existentiel⁷ » et il s'avère, somme toute, assez traditionnel pour un personnage féminin⁸.

La vérité

De la compréhension de la totalité à la recherche de la vérité, la frontière peut être assez mince. Les textes postmodernes entretiennent souvent les plus grands doutes envers le concept de vérité (entendue ici comme la connaissance des faits réels). Selon Yves Boisvert, « la culture postmoderne est [...] caractérisée par la dissolution de la vérité absolue au profit de [multiples] vérités » (1995 : 40). Une critique des critères traditionnels de la vérité se trouve fréquemment au cœur des textes de Chaurette : pensons au « Théâtre de l'immolation de la beauté », la pièce mise en abyme dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, qui est conçue (ironiquement) comme un « théâtre de la vérité » ; pensons aussi au roman *Scènes d'enfants* où le narrateur écrit une pièce de théâtre impossible en poursuivant une véritable « recherche shakespearienne de la vérité » (Chassay, 1989 : 3). Dans ces deux textes, la « vérité absolue » est toujours ouvertement déconstruite pour céder la place à plusieurs vérités partielles. Dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, la vérité change d'un point de vue à l'autre, d'un énoncé à l'autre, d'une partie à l'autre et, surtout, d'un personnage à l'autre. Il faut dire que la situation de parole dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* s'avère tout à fait propice à une interrogation sur la vérité, puisqu'il revient à la commission d'enquête de faire la lumière sur les circonstances qui ont conduit à l'échec de l'expédition scientifique et à la mort de Toni van Saikin. Le recours à ce procédé (caractéristique du genre policier) est récurrent chez Chaurette.

Les points de vue sur la vérité (et la valeur de celle-ci) divergent sensiblement dans le texte. D'une part, les géologues insistent continuellement sur l'im-

7. Pour André Brochu, il s'agit d'une forme plus « conceptualisée » du vécu commun (1992 : 189).

8. Il faudra attendre *Les Retnes*, en 1990, pour voir apparaître des paroles féminines plus originales dans la dramaturgie de Chaurette.

portance de la vérité (scientifique), de l'exactitude des faits et de l'authenticité des documents, même si leurs témoignages sont remplis de contradictions. D'autre part, le président de la commission, en tant que représentant de l'autorité, doit chercher à connaître la vérité, qui semble incompatible avec les déclarations des géologues : « Vous ne dites pas la vérité. Vous niez les preuves. [...] Question : cette lettre d'adieu ? Réponse : dans un cas comme dans l'autre, elle aurait menti » (F-78-79). Quant à Carla van Saikin, bien qu'elle mette davantage l'accent sur ses expériences passées, elle conclut son monologue sur une accusation formelle de mensonge (ou de conspiration) envers les géologues : « Il faut les fouiller, ils ont menti, ils ne l'ont pas jetée dans le fleuve, cette lettre existe, ils ont menti, ce qui manque existe ! [...] Il faut mettre la main sur chacune des découpures [...] » (F-95). Par cette incrimination, la totalité est clairement posée en présupposé car, pour Carla van Saikin, la connaissance de la vérité ne s'avère possible qu'à la condition que la totalité de la lettre soit reconstituée.

Xu Sojen, lui, se situe en dehors de la vérité et du mensonge, comme si les deux concepts ne possédaient pas d'importance véritable dans son discours, dans la vision du monde qu'il véhicule. Selon David, « Xu Sojen, dans le monologue presque extatique qui clôture la pièce, en un retournement inattendu, [...] proclame "l'idée d'une résurrection immédiate" » (1995a : B-6). Sojen émet l'hypothèse d'une réincarnation (ou d'une résurrection) possible de Toni van Saikin, une idée qui serait beaucoup plus plausible dans un contexte oriental qu'à l'intérieur d'un système où seule la Science fournit des explications valables. C'est dans son monologue que l'idée de la présence de l'absence devient la plus manifeste. Alors que les géologues affirment sans cesse que van Saikin souhaitait mourir et que, conséquemment, c'est la raison pour laquelle il serait mort, Xu Sojen laisse entendre le contraire : « J'ai pris sa place et j'ai trouvé [...] [c]es pages qui se lisaient comme un livre. J'ai relu la lettre plusieurs fois, dans l'ordre où les fragments se suivaient. [...] À la lumière des fragments de cette lettre d'adieu, aujourd'hui, je ne saurais dire pourquoi Toni van Saikin désirait tant rester en vie » (F-104). Il s'agit d'une véritable rupture qui, précise Janet Paterson, fonctionne « de façon plus générale pour subvertir les notions classiques de clôture et de totalisation » (1994 : 20). De plus, ajoute Paterson, les fins ouvertes – typiques des textes postmodernes –, « ne font qu'exprimer un refus des concepts d'unité et de clôture, un refus de leur puissance impérialiste » (p. 24). Dans l'extrait précédent, Sojen laisse entendre qu'il existe (ou qu'il existait) d'autres fragments auxquels les géologues et lui ont eu accès, sans toutefois qu'il en révèle le contenu.

En clôturant sa pièce par le monologue de Xu Sojen, Chaurette laisse le lecteur dans l'ambivalence la plus totale, car l'ultime témoignage du Cambodgien propose une fin ouverte qui s'oppose à la totalisation du drame. Il faut ajouter que la dernière phrase, d'une apparente banalité, confère tous les éléments nécessaires à la non-résolution de l'énigme. La réplique de Sojen (à l'instar de celle de Carla van Saikin) ne propose aucune explication quant aux causes possibles de la mort de van Saikin ; au contraire, elle ajoute de nouvelles zones d'ombre sur la situation : « Non, je ne saurais dire pourquoi Toni van Saikin avait à ce point résolu de vivre alors qu'il était si évident qu'il allait mourir [...]. [...] Monsieur le président, messieurs les géologues, madame, je vous remercie de votre attention » (F-105). Le rideau tombe après les formules de politesse de Sojen, et cette fin ressemble à tout sauf à la conclusion d'une enquête. Après avoir exploré les derniers moments de la décomposition du corps de van Saikin, Sojen termine son exposé de façon inattendue. Cette pseudo-fin oblige donc le lecteur à réfléchir très sérieusement à ce que peut vraiment signifier la clôture d'un texte littéraire.

*
* * *

Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues s'inscrit pleinement dans le paradigme barthésien du scriptible (1970 : 9-12), dont la marque est ici un réinvestissement du littéraire dans le texte dramatique, ce qui provoque un déplacement par rapport à l'écriture dramatique conventionnelle. Dans ce texte postmoderne, la multiplicité des points de vue (le déplacement du sens et les approximations du discours scientifique) rend vraiment « le savoir désespérément incommunicable », affirme-t-on en quatrième de couverture. Pour transmettre leur savoir, les géologues utilisent des caractéristiques typiques du discours scientifique en faisant croire à la transparence de leur énonciation, en se servant d'une instance pronomiale légitimante et en laissant entendre que la vérité des choses s'établit par elle-même.

Par une analyse des différentes marques énonciatives du discours scientifique des géologues, il est possible de voir à quel point celui-ci devient impuissant lorsqu'il s'agit de parler de l'essentiel : la mort de Toni van Saikin. Les géologues ne réussissent qu'à proposer des analyses scientifiques en porte-à-faux. Sur le plan dramaturgique, l'originalité de la situation d'énonciation du personnage féminin et du personnage oriental complexifie cette réflexion sur (le sens de) la mort. Par une simple juxtaposition, ces deux voix réussissent à montrer l'inaptitude du métarécit de la rationalité scientifique à donner un sens à ce qui nous

entoure. Dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, comme dans de nombreux textes postmodernes, le déplacement du sens implique le déplacement des conditions de vérité (scientifique, métaphysique) et renvoie à plusieurs interprétations partielles plutôt qu'à une certitude absolue. Cela se manifeste notamment dans la fin qui se traduit par une double ouverture : celle du sens et celle – plus large – qui mène vers le prochain texte, *Scènes d'enfants*, dans lequel le principe d'incertitude atteint peut-être son paroxysme.

Bibliographie

- BARTHES, Roland (1970), *S/Z*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points ».)
- BENVENISTE, Émile (1974), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, t. II.
- BOISVERT, Yves (1995), *Le postmodernisme*, Montréal, Boréal. (Coll. « Boréal Express ».)
- BROCHU, André (1992), *Le singulier pluriel*, Montréal, l'Hexagone. (Coll. « Essais littéraires ».)
- CHASSAY, Jean-François (1989), « Faits divers », *Spirale*, n° 85 (février), p. 3.
- CHAURETTE, Normand (1986), *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre ».)
- CHAURETTE, Normand (1995), « Mot de l'auteur », dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, programme du Théâtre d'Aujourd'hui, octobre, [s. p.].
- DAVID, Gilbert (1988), « Sur le répertoire national. Quelles pièces rejouer d'ici l'an 2000 ? », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 47, p. 102-150.
- DAVID, Gilbert (1995a), « Michèle Magny plonge dans l'univers énigmatique de Normand Chaurette », *Le Devoir*, 14-15 octobre, p. B-6.
- DAVID, Gilbert (1995b), « Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- DION, Robert (1997), « Interprétation et processus judiciaire : *Provincetown Playhouse* et *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* », dans Robert DION, *Le moment critique de la fiction. Les interprétations de la littérature que proposent les fictions québécoises contemporaines*, Québec, Nuit blanche éditeur. À paraître.
- FÉRAL, Josette (1993), « Où en est la performance ? *Post mortem* pour un art bien vivant », dans Claude DUCHET et Stéphane VACHON (dir.), *La recherche littéraire. Objets et méthodes*, Montréal, XYZ, p. 289-295. (Coll. « Théorie et littérature ».)
- GODIN, Jean Cléo (1985), « Deux dramaturges de l'avenir ? », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3 (hiver), p. 113-122.

- HAVERCROFT, Barbara (1993), « Énonciation/énoncé », dans Irena R. MAKARYK (dir.), *Encyclopedia of Contemporary Literary Theory. Approaches, Scholars, Terms*, Toronto, University of Toronto Press, p. 540-543. (Coll. « Theory/Culture ».)
- LYOTARD, Jean-François (1979), *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit. (Coll. « Critique ».)
- OUELLET, Pierre (1992), *Voir et savoir. La perception des univers du discours*, Candiac, Balzac. (Coll. « L'Univers des discours ».)
- PATERSON, Janet M. (1994), *Moments postmodernes dans le roman québécois*, 2^e éd., Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa.
- PAVIS, Patrice (1987), *Dictionnaire du théâtre*, 2^e éd., Paris, Messidor/Éditions sociales.
- ROBERT, Lucie (1987), « Les jeunes loups », *Voix et images*, n° 36 (printemps), p. 561-564.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1993), *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod. (Coll. « Lettres supérieures ».)
- SADOWSKA-GUILLON, Irène (1996), « Normand Chaurette, réinventeur du langage théâtral », dans *La société de Normand Chaurette. Figures et matières*, Montréal, Théâtre UBU, p. 24-28.
- UBERSFELD, Anne (1982), *Lire le théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales. (Coll. « Essentiel ».)

Carrie Loffree

CRELIQ, Université Laval

La nouvelle dramaturgie et l'informatique. Stratégies de réception communes

Ce qui se joue à l'heure actuelle, même si nous ne le percevons pas toujours, c'est le renouvellement de notre concept de Réalité.

Fred FOREST,

« Manifeste pour une Esthétique de la communication »,

Esthétique des arts médiatiques.

S'il est vrai que l'ordinateur n'est qu'un outil qui fait ce qu'on lui demande, c'est aussi un outil suffisamment sophistiqué pour nous transformer.

Roger MALINA,

« La rencontre de l'art et de la science »,

Esthétique des arts médiatiques.

Tous ceux qui ont déjà assisté à la représentation d'une pièce de Normand Chaurette, de René-Daniel Dubois, de Lise Vaillancourt, bref, d'un auteur de la « nouvelle dramaturgie » (Godin, 1985) québécoise, savent à quel point ce théâtre peut être déroutant. Née des œuvres des auteurs dramatiques qui ont commencé à écrire pendant les années 1980 ou au début des années 1990, la nouvelle dramaturgie déstabilise

le spectateur – et le lecteur bien sûr –, car elle diffère énormément, par le style innovateur qui lui est propre, des pièces réalistes qui ont dominé la scène québécoise pendant les années 1970. Jean Cléo Godin, le premier à avoir publié un texte décrivant ce mouvement, parle d'« étranges distorsions » du réalisme et d'un « déplacement des balises et des conventions » fixées par cette même esthétique (p. 119). Ces observations paraissent justes, car il s'opère, effectivement, depuis quelque temps déjà, une véritable révolution dans les conventions gouvernant une partie importante de l'écriture dramatique au Québec.

Le réalisme a habitué le spectateur aux pièces cohérentes, qui présentent une fiction élaborée autour d'un sujet familier, avec des personnages bien définis, une temporalité chronologique, un espace fixe, une intrigue linéaire, un langage proche de la langue orale courante et une clôture décisive. En transformant tous ces présupposés, les « nouveaux dramaturges » contrecarrent les attentes et les habitudes du spectateur à qui leurs textes peuvent paraître incohérents. Ce spectateur a si bien appris les règles du réalisme qu'il les tient pour acquises, voire « normales », et il les considère comme autant d'éléments d'une description objective du monde. Afin de saisir l'état du monde selon les nouveaux dramaturges, le spectateur doit apprendre à comprendre leurs conventions inédites. Le point de vue est donc déplacé : il passe du « comment c'est » au « comment faire¹ » pour décoder les conventions inédites.

Et les questions sur le « comment faire » sont nombreuses. Comment se situer dans la temporalité simultanée de *Celle-là* de Daniel Danis, où, selon l'auteur, « [l]a parole des trois personnages se superpose [...], sans qu'ils soient pour autant dans un temps homogène » (1993 : 8) ? Comment s'orienter dans l'espace variable de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette, où les personnages voyagent instantanément d'une chambre d'asile de Chicago à une salle d'audience du Cape Cod à un théâtre de Provincetown ? Comment distinguer entre la réalité et la fiction, lorsqu'elles coïncident dans le personnage de Madame V, dans *Billy Strauss* de Lise Vaillancourt, décrite par la dramaturge comme « l'auteure réelle et fictionnelle » de la pièce (1991 : 7) ? Comment cerner le sujet d'une pièce telle que *O'Neill* d'Anne Legault, qui tourne

1. J'emprunte les expressions « comment c'est » et « comment faire » à Timothy Binkley (1995), artiste informatique. J'expliquerai le lien entre la création informatisée et la nouvelle dramaturgie un peu plus loin.

autour d'un dramaturge américain mort il y a une quarantaine d'années ? Comment comprendre le langage des personnages dans *La passion de Juliette* de Michelle Allen, où « la parole déstabilise, décourage toute adhésion confortable à ce qui se parle, se passe et se pense sur scène » (Lefebvre, 1983 : xii) ? Comment distinguer les personnages de *Ne blâmez jamais les Bédouins* de René-Daniel Dubois, lorsqu'ils sont tous joués par un seul comédien ? Enfin, comment distinguer les niveaux d'intrigue de *J'écirai bientôt une pièce sur les nègres...* de Jean-François Caron, une pièce sur Danny Gaucher, un auteur dramatique, qui écrit une pièce sur Gaucher, un romancier, qui écrit un roman sur Danny, un ex-auteur dramatique devenu éboueur ? Comment faire pour trouver des éléments de réponse lorsque les outils d'analyse habituels sont issus de l'épistémologie même que rejettent les nouveaux dramaturges (épistémologie logique, linéaire, réaliste quoi !) ? Il faut peut-être sortir des sentiers battus pour examiner d'autres voies. Mais lesquelles ?

Il y a un autre champ d'où émergent, depuis quelques années déjà, beaucoup de questions relatives au « comment faire » : celui de la création informatisée. Depuis l'avènement des nouvelles technologies numériques, les conventions gouvernant la création en musique, en arts plastiques, en architecture et dans plusieurs autres domaines ont changé radicalement. Intriguée par ce lien apparent entre le théâtre et l'informatique, j'ai fait des recherches sur la manière dont les gens se comportent dans des situations de création informatisée (la composition musicale assistée par ordinateur, la poésie créée par des logiciels spécialisés, la peinture par ordinateur, la simulation, le traitement de texte, etc.) afin de pouvoir repérer certaines des caractéristiques principales de cette forme d'activité créatrice. En examinant ces caractéristiques, j'é mets l'hypothèse qu'il est possible de mettre en parallèle la création informatisée et la nouvelle dramaturgie. Puisqu'elles posent un certain nombre de questions et comportent des défis communs, et qu'elles révolutionnent les conventions gouvernant la représentation, il est intéressant de confronter quelques-unes des stratégies de réception du matériel créatif informatisé et la réception de spectacles de la nouvelle dramaturgie. Compte tenu des limites du cadre qui m'est imparti, je m'en tiendrai à l'hypertexte, à la simulation, à la paternité créatrice et à l'interactivité, de manière à dévoiler l'utilité de l'informatique pour l'étude de textes dramatiques et à apporter quelques éléments de réponse aux difficultés de compréhension posées par la nouvelle dramaturgie.

Hypertextes : « des univers de sens² »

Les bases de données informatisées ont « permis [...] d'accroître l'accumulation » d'information, et, ensuite, les hypertextes ont contribué à « facilit[er] la navigation au sein d'un savoir ainsi accumulé » (Pomian, 1993 : 1502). En d'autres mots, l'hypertexte est une structure développée pour organiser des ensembles de plus en plus imposants de connaissances. Il permet « un parcours non linéaire de documents grâce à l'utilisation des liens existants entre eux ou leurs portions. [...] Chaque document, ou portion de document, devient alors le nœud d'un immense réseau, dont l'utilisateur peut, à sa guise, exploiter les liens, créant par là même son propre parcours, sa propre lecture » (p. 1503). L'hypertexte est donc un réseau d'associations, ce qui le rapproche du fonctionnement de l'esprit humain, sans qu'il arrive toutefois à en dupliquer ni la complexité ni la flexibilité du pouvoir d'association (p. 1503). Les caractéristiques les plus importantes de l'hypertexte sont qu'il est polysémique, qu'il invite à l'exploration non linéaire et qu'il permet un nombre (quasi) infini de parcours et, partant, de lectures.

Le réseau Internet offre de bons exemples d'utilisation d'hypertextes. En effet, dans certains documents accessibles grâce à ce réseau, des expressions sont soulignées ; si l'utilisateur « clique » sur ces expressions, il suit un lien qui conduit à un document qui a lui-même des liens multiples avec d'autres documents. Chaque document représente un nœud, et chaque expression soulignée sert de point de départ ou d'arrivée (les liens ne fonctionnent pas à sens unique !) à un lien. L'internaute choisit les pistes qui l'intéressent, déterminant ainsi le parcours par lequel il explorera le réseau.

Les hypertextes « peu[vent] exister indépendamment du support informatique » (p. 1502), puisque ce terme décrit tout « ensemble de nœuds connectés par des liens » qui permet l'exploration non linéaire (Lévy, 1990 : 38). Je pense qu'il y a là parenté de forme avec la nouvelle dramaturgie dont les pièces pourraient être qualifiées d'hypertextes. Avant de développer cette analogie davantage, je décrirai brièvement le mode de réception d'un spectacle traditionnel pour mieux apprécier les transformations de la relation théâtrale introduites par la notion de spectacle hypertextuel.

2. Je reprends l'expression à Pierre Lévy (1990 : 29).

Dans le spectacle traditionnel (entendre le spectacle réaliste qui domine la dramaturgie québécoise antérieure à celle que j'étudie), la signification de l'œuvre est déterminée d'avance par l'auteur et l'équipe de production ; le spectateur n'a qu'à regarder relativement passivement les événements qui se déroulent sur scène afin d'arriver à saisir le sens de la pièce. Chaque événement établit un seul lien à sens unique, qui le rattache au prochain événement et détermine le parcours (nécessairement linéaire) de la pièce. L'introduction d'un tel lien campe l'intrigue qui se développe sur la base d'un conflit, lequel, après avoir culminé, se résorbe dans le dénouement.

Les nouveaux dramaturges rejettent cet ordre linéaire et proposent des hypertextes. En fait, ces auteurs semblent rechercher le désordre : ils offrent des intrigues incomplètes, embrouillées, ambiguës ; ils proposent des pistes d'interprétation multiples – souvent contradictoires – et laissent le spectateur résoudre le conflit de leurs pièces. Comme c'est le cas pour le spectateur des arts médiatiques décrit par l'artiste français Fred Forest, « il incombe [au spectateur de la nouvelle dramaturgie], par un mécanisme mental, de reconstituer un message de son choix à partir des éléments qui lui sont fournis, de reconstituer dans toutes les variations des possibles le puzzle, en kit, qui lui est livré par l'[auteur] » (1995 : 51). Le spectateur peut emprunter les pistes qu'il veut, il peut même en inventer, mais il doit obligatoirement faire une interprétation afin de donner un sens (hautement personnel) à la pièce.

Le syndrome de Cézanne de Normand Canac-Marquis (1988) est un bon exemple de pièce hypertextuelle. À la suite d'une dispute avec son conjoint Gilbert, Suzanne quitte la maison avec leur fils. Or, ils sont tous deux tués lorsqu'un camion percute l'auto de Suzanne. La pièce commence quelque temps après l'accident, lorsque Gilbert tente de reconstruire l'auto de Suzanne et de reconstruire, du même coup, l'histoire de la mort de sa conjointe et de leur fils.

Gilbert le patenteux qui avait mal réparé la Toyota, a-t-il une quelconque responsabilité dans cet accident atroce ? Avait-il orchestré tout cela ? Était-il au volant du camion fantôme ? [...] Peut-être Gilbert n'a-t-il rien fait concrètement, peut-être a-t-il simplement souhaité cette fin brutale, seule issue possible pour son amour écorché (Fréchette, 1988 : 184).

Canac-Marquis propose ces interprétations et plusieurs autres dans son texte, sans pour autant indiquer laquelle est la « bonne ». Sa pièce peut donc être

représentée en forme d'hypertexte. Face à cette « matrice[] de textes potentiels » (Lévy, 1987 : 14), à cause de l'existence de plusieurs liens possibles, le spectateur doit explorer les possibilités et décider quel parcours il suivra, quelle interprétation il adoptera, quel sens il donnera à l'œuvre. Il n'est pas sans intérêt de signaler que Chaurette semble abonder dans mon sens en ce qui concerne la manière d'aborder les œuvres polysémiques de la nouvelle dramaturgie – les siennes, tout au moins. Il insiste, lui aussi, sur l'importance de choisir son parcours parmi les immenses matrices de sens présentées dans ces textes. « Si tu choisis, explique-t-il, automatiquement tu réduis [la polysémie]. Si tu ne choisis pas, tu te perds³ » dans le vaste réseau de sens possibles.

Alors, afin d'éviter la déroute, le spectateur doit choisir son interprétation des pièces selon ses intérêts ou ses besoins personnels ; semblable à l'internaute, il doit déterminer son parcours. Pourquoi le spectateur devrait-il suivre l'exemple de l'internaute ? Parce qu'un spectacle de type hypertextuel peut devenir aussi étourdissant que l'utilisation d'hypertextes informatisés : le spectateur se retrouve devant un réseau ramifié, qu'il ne saurait explorer en entier. La seule façon de réduire la polysémie et d'arriver à s'orienter dans ces réseaux est de se limiter à l'exploration d'un nombre restreint de liens intéressants.

Simulation : manipuler des signes pour créer des mondes nouveaux⁴

La simulation est un outil expérimental qui permet de construire une réalité virtuelle, puis d'observer le déroulement prévu de l'action selon cette réalité virtuelle, ou bien l'incidence d'interventions différentes, sur ce déroulement toujours à l'intérieur de la même réalité virtuelle. La capacité de l'ordinateur à traiter des grandes quantités d'information en « temps réel » le rend particulièrement apte à faire des simulations précises de situations complexes. Prenons pour exemple la conception d'une pièce pour un moteur d'automobile. On pourrait construire une représentation numérique du moteur, puis observer son fonctionnement en se concentrant sur la pièce à modifier. On pourrait ensuite changer certaines caractéristiques de la pièce et évaluer de nouveau son

3. Entretien personnel, à Montréal, le 4 novembre 1993. Pour une réflexion basée sur cet entretien, voir Loffree (1994).

4. Selon Philippe Quéau, on ne tente plus, à l'ère de la simulation, de manier le monde existant en se servant de signes ; on cherche plutôt à manipuler les signes pour créer des mondes nouveaux (1986 : 136-137).

efficacité dans le moteur virtuel. Ce processus se répéterait jusqu'à ce qu'on trouve la meilleure pièce possible. En matière de conception, la simulation est très pratique, car elle permet d'économiser beaucoup de temps et d'argent, par comparaison avec la construction de modèles concrets.

En clair, la simulation permet d'examiner les conséquences réelles qui découleraient de la réalisation de telle ou telle idée (par exemple, l'introduction de telle pièce – virtuelle, parce qu'elle n'a pas été fabriquée – dans tel moteur permettrait de vérifier le bon ou le mauvais fonctionnement de ce moteur). En outre, cette technique permet également de simuler des choses qui dépassent les expériences sensibles ou qui ne peuvent pas exister dans la réalité. C'est ainsi qu'on peut simuler et examiner de près et au ralenti l'explosion d'une étoile.

Pierre Lévy, philosophe français de l'informatique, définit la simulation comme une forme d'« imagination assistée par ordinateur » (1990 : 140), ce qui paraît juste, car l'esprit humain simule constamment des situations potentielles. Lorsqu'on tente d'imaginer son parcours dans une situation donnée, ne se demande-t-on pas : si je faisais telle action, quelle serait la réaction d'un tel et quelles en seraient les conséquences ? N'essaie-t-on pas de prévoir les conséquences réelles qui découleraient de la réalisation de telle ou telle idée ? Et, lorsqu'on rêve, ne crée-t-on pas des univers qui ne pourraient pas exister dans le monde conscient, notamment, des univers où, en l'espace de quelques secondes, on croise des personnes qu'on a connues à des époques différentes ? N'imagine-t-on pas qu'on dépasse ses capacités physiques (par exemple, voler comme un oiseau) ?

Compte tenu de l'importance de la simulation dans l'imagination humaine, il n'est pas surprenant que cette technique soit chère à l'art. Or, le théâtre est peut-être l'art de la simulation par excellence, car on y réalise des fictions, on y donne une forme aux fantasmes et on y crée des univers imaginaires sur scène. Toute la question de l'être et du paraître – centrale dans la simulation, qui « fait[re] paraître comme réel, effectif (ce qui ne l'est pas) » (*Le petit Robert*) – est de la plus grande importance au théâtre, où de « vrais » acteurs jouent le rôle de personnages imaginaires et provoquent, chez le spectateur, de véritables réactions émotionnelles, bien qu'il s'agisse clairement d'une fiction.

Certes, la simulation existe dans les pièces traditionnelles aussi bien que dans les pièces de la nouvelle dramaturgie, mais elle y adopte des différences marquées, aussi marquées que celles que Gene Youngblood, un théoricien amé-

ricain des médias numériques, voit dans l'inversion des rapports faits dans le monde réel et dans le monde télématique : « Les scientifiques observent l'univers et cherchent à découvrir les lois qui le gouvernent ; les informaticiens *créent* des lois et les ordinateurs donnent vie à un nouvel univers⁵ » (1989 : 15). Tout comme les scientifiques, les praticiens du théâtre traditionnel décrivent le monde existant à partir de conventions préétablies (celles du réalisme), tandis que les nouveaux dramaturges, à l'instar des concepteurs de systèmes informatiques, inventent des conventions d'où émergent des mondes inconnus.

Dans *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1981) de Chaurette, un monde inconnu émerge d'un ensemble de conventions inhabituelles. Charles Charles 38, interné, se remémore des événements de sa vie, dix-neuf ans plus tôt, à l'époque où il dit avoir tué un enfant. Il est encouragé par le personnage Charles Charles 19, c'est-à-dire lui-même à l'âge de 19 ans. Chaurette délaisse le réalisme, non seulement en doublant le protagoniste, mais aussi en adoptant une temporalité réversible et simultanée et un espace variable, ce qui permet aux deux protagonistes de voyager sans effort de 1919 à 1938, de la chambre d'asile à la salle de spectacle où Charles Charles 19 joue sa pièce et à la cour de justice où il répond aux accusations de meurtre. Chaurette ne dépeint pas un monde rationnel, régi par les codes du réalisme ; il n'est pas un fournisseur de représentations du monde, comme l'était l'artiste traditionnel. Il *crée* plutôt un univers qui s'apparente au fonctionnement de l'inconscient – onirique, cauchemardesque et fantastique –, échappant ainsi aux frontières qui délimitent habituellement la dramaturgie traditionnelle ; il est créateur de mondes ou inventeur de réalités alternatives, à l'égal de l'artiste qui manipule les nouvelles technologies.

En matière de simulation toujours, une autre différence importante entre l'écriture dramatique traditionnelle et la nouvelle dramaturgie peut être rapprochée du monde de l'informatique. Cette fois, c'est Lévy qui en donne la clé dans sa perception de la simulation. Pour lui, la simulation n'est pas une forme finie de présentation du savoir, comme peut l'être une théorie. Elle « correspond plutôt aux étapes de l'activité intellectuelle antérieures à l'exposition raisonnée : l'imagination, le bricolage mental, les essais et [les] erreurs » (1990 : 140). Les spectacles traditionnels sont présentés comme des produits culturels finis, contrairement aux œuvres de la nouvelle dramaturgie dont les différentes

5. Je traduis.

interprétations ne sont ni permanentes ni définitives et, tout comme les instances d'un logiciel de simulation, ne prétendent être que « des représentations parmi toutes les représentations possibles » (Lévy, 1987 : 19). En effet, une interprétation donnée n'est « ni "vrai[el]" ni "fa[u]sse[el]", ni même à proprement parler "testable" » (Lévy, 1990 : 136). Ainsi, il n'y a aucun moyen de déterminer définitivement et avec certitude si Gilbert dans *Le syndrome de Cézanne* a saboté l'auto de Suzanne, s'il conduisait le camion qui l'a heurtée, s'il a provoqué l'accident en payant quelqu'un pour conduire le camion, s'il voulait que l'accident se produise, s'il est innocent, ou si la « vérité » comprend une combinaison de tous ces possibles. La « vérité » est introuvable et n'a pas d'importance d'ailleurs. Une œuvre comme *Le syndrome de Cézanne* diffère de la dramaturgie traditionnelle dont la clôture consiste inmanquablement en un dénouement qui dévoile la « vérité » et résout le conflit central.

Paternité créatrice : œuvres faites pour être construites

La nouvelle liberté du spectateur au théâtre ou de l'utilisateur de l'informatique, permise par la nature hypertextuelle (et donc polysémique) des œuvres et par la nature interactive de la simulation, est un des facteurs, sinon *le* facteur, qui contribue à la « redéfinition » du rôle de l'artiste aujourd'hui. La création des logiciels de simulation et d'autres systèmes interactifs oblige le concepteur à accepter de ne plus être la seule instance créatrice : il doit permettre, prévoir et faciliter l'interface avec l'utilisateur qui, en tant que « co-auteur⁶ », donnera un sens à l'objet original en s'en servant. C'est ainsi qu'« [o]n peut affirmer que les artistes de la communication sont de nouveaux praticiens de l'art qui créent un contexte plutôt qu'un contenu » (Forest, 1993 : 310). Le concepteur d'un logiciel de traitement de texte, par exemple, crée un contexte qui permet à l'utilisateur de produire le contenu qu'il veut en rédigeant et en éditant des textes. Par conséquent, le concepteur n'est pas maître du contenu ni du sens que prendra son « œuvre » ; il ne détermine que la structure des circonstances de création.

Une des conséquences les plus intéressantes de cette forme d'art est que la présence de l'artiste n'est plus indispensable à l'évolution de l'œuvre. Longtemps les artistes ont résisté à l'idée qu'une œuvre « achevée » ne soit pas nécessairement statique, mais cette résistance fléchit à l'ère informatique où l'œuvre dynamique est presque la norme. L'art est « conçu non pas comme objet fini,

6. Edmond Couchot, artiste et théoricien français, appelle « co-auteur » le « regardeur » de l'image synthétique (1995 : 280).

mais comme processus et système, un flot fluide et mouvant de configurations de données, [...] continuellement ouvert[] à la transformation et au changement » (Ascott, 1995 : 378). Cette « redéfinition » de l'œuvre a des implications de poids pour le rôle de l'artiste qui ne fait plus les gestes qui déterminent l'état définitif de son œuvre, comme c'était le cas pour le peintre traditionnel, entre autres. « [L']artiste informaticien [...] se projette [plutôt] dans le fonctionnement de la machine » (Lévy, 1987 : 52), il établit les conditions à partir desquelles les utilisateurs peuvent réaliser des variantes de son œuvre, « [il] engage des processus dans une relation interactive de participation avec des partenaires interchangeables » (Forest, 1995 : 44).

Pareillement, les nouveaux dramaturges créent des *contextes* dramatiques en exposant le conflit de leurs pièces, mais en refusant de le dénouer. Aussi laissent-ils leur signature sur la structure dramatique plutôt que sur le sens produit. Leurs pièces ressemblent plus à des configurations sémantiques malléables qu'à des œuvres achevées, figées ; elles évoluent au rythme des interventions des spectateurs (partenaires interchangeables) car, sorte d'« œuvres ouvertes » telles que définies par Umberto Eco, elles appellent la participation imaginative du spectateur (devenu « co-auteur ») et reposent sur l'enjeu fondamental de la relation entre ce dernier et l'œuvre. Une fois que le spectateur s'est familiarisé avec la structure de la pièce, une fois qu'il a compris le contexte dramatique, il est libre de « s'immerger » dans l'environnement conçu par le dramaturge, de « plonger » dans le bain d'information, de « naviguer⁷ » dans les réseaux sémiotiques et, enfin, de donner à l'œuvre le sens qu'il veut en lui imposant sa propre interprétation.

Baby Blues de Carole Fréchette (1989a) est exemplaire du point de vue de la transformation de la notion de paternité créatrice dans la dramaturgie québécoise. L'auteure fait du conflit de la pièce un contexte dynamique et polysémique. Alice, nouvelle mère, est dans un état de désarroi extrême. Elle n'a pas dormi depuis la naissance de sa fille, Amélie, soit depuis quarante jours. La sœur (Agathe), la mère (Armande), la tante (Adèle) et la grand-mère (Antoinette) d'Alice sont toutes réunies dans le salon chez cette dernière qui, elle, les interroge et les provoque impitoyablement, tout en étant assaillie par ses propres souvenirs et angoisses. Fréchette signe une cantate féminine composée des

7. J'emprunte les verbes « s'immerger », « plonger » et « naviguer » à Roy Ascott qui décrit particulièrement bien la nature de la participation du spectateur à l'ère informatique (1995 : 378).

pleurs, des cris, des chuchotements, des confidences, des *racontages* et des plaintes de quatre générations de femmes. Elle crée une structure dramatique ouverte où le conflit est dispersé entre les personnages et également à l'intérieur de chacun⁸.

Baby Blues ne procède pas de façon linéaire, ne suit aucune ligne conductrice. Il s'agit plutôt d'un tissage d'éléments divers quoique reliés entre eux : les femmes, très différentes, mais inextricablement unies par des liens de parenté, racontent des souvenirs de nuits blanches, d'amoureux, d'anniversaires de naissance, etc., autant de souvenirs à la fois individuels et communs, autant d'éléments sémiotiques à la fois uniques et reliés. Devant la riche tapisserie fabriquée par Fréchette, le spectateur ne peut que s'engager, en ramassant les fils qui pendent, en faisant des nœuds, en reprenant les parties trouées, bref, en faisant en sorte que l'œuvre se tienne, qu'elle ait un sens. Il doit devenir « co-auteur » de la pièce, mettre de l'ordre dans le désordre, réaliser sa version de *Baby Blues* parce que, sans sa participation créative, la pièce n'est qu'un contexte dramatique ouvert, fluide, flottant.

Interactivité : le nouveau rôle du « spect-acteur »

Si les pièces des nouveaux dramaturges appellent à l'interactivité à l'instar de certaines utilisations de l'informatique, autrement dit, si elles appellent « l'intervention [du spectateur] sur l'objet qui lui est proposé » (Laufer, 1987 : 152), elles ne garantissent pas l'interaction. Semblable à l'artiste informatique, le dramaturge fournit des contextes dramatiques riches en signes, et ces signes c'est au spectateur « de les repérer, de les identifier, de les mettre mentalement en relation et enfin de les reconnaître comme système porteur de sens » (Forest, 1995 : 51), tâches qu'il n'est pas toujours à même d'accomplir. Il doit comprendre que sa participation est sollicitée, savoir quels types d'intervention sont possibles, apprendre comment répondre à l'appel de participation et désirer participer. Si tout cela allait de soi, il n'y aurait pas de problème de compréhension mais, de toute évidence, ce n'est pas le cas.

8. Il semble y avoir un conflit à l'intérieur de Fréchette elle-même qui dit avoir voulu « faire entendre les voix contradictoires qui s'affrontent en [elle] » (1989b : 83).

9. Maurice-Georges Dyens utilise ce terme pour décrire le rôle actif du spectateur de l'holographie (1995). Selon Dyens, la notion de « spect-acteur » a été originellement développée par Réjean Dumouchel, qui l'a appliquée au cinéma à l'ère informatique (Dumouchel, 1991).

L'interactivité est une notion extrêmement complexe. D'aucuns pensent que le fait d'offrir un choix parmi quelques possibilités est une condition suffisante pour assurer l'interactivité ; certains prétendent qu'il ne peut pas y avoir interactivité sans que l'utilisateur produise de nouvelles possibilités ; d'autres soulignent l'importance de l'utilisateur, en disant que c'est l'utilisation qu'on fait d'un médium qui détermine l'interactivité. Toutes ces perceptions de l'interactivité ne sont pas dénuées d'intérêt. Toutefois, ma préférence va à la dernière. L'utilisation qu'on fait d'un médium est effectivement importante, car « l'interactivité d'une œuvre n'a de limites que celles de l'esprit inventif du spectateur¹⁰ » (Goodman, 1987 : 11).

Les médias interactifs transforment l'expérience de la réception dans deux sens au moins. Premièrement, le spectateur qui est libre de voyager dans un hypertexte, d'explorer des possibilités différentes et de déterminer son propre parcours perçoit différemment son rôle par rapport au médium. Au lieu de s'identifier à « une scène produite hors de lui [...], le sujet interagissant produit en partie lui-même la scène qu'il investit et dans laquelle il n'est pas en général représenté » (Weissberg, 1986 : 297). C'est pour cette raison que Dyens distingue le spectateur qui ne fait que regarder du « spect-acteur » qui se met en action, participe à l'entreprise de création sémantique.

Évidemment, ce passage de spectateur à « spect-acteur » se produit au théâtre. Si le spectateur d'une pièce traditionnelle s'identifie au protagoniste, le « spect-acteur » de la nouvelle dramaturgie découvre, lui, qu'il n'y a plus de protagoniste proprement dit. Qui est le protagoniste de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* : Charles Charles 19 ou Charles Charles 38 ? À qui doit-on s'identifier dans *Baby Blues* ? À Alice ? À Agathe ? À Armande ? À Adèle ? À Antoinette ? À Amélie ? Ces questions restent sans réponse, car ces pièces n'encouragent pas le spectateur à s'identifier à un seul personnage. Il s'ensuit que la relation spectateur-spectacle doit nécessairement changer. Le spectateur qui détermine le sens des pièces de la nouvelle dramaturgie s'y engage sans pour autant y trouver matière à identification, car afin de participer au processus créateur, il doit rester disponible à des libres associations. La modification recherchée ne peut toutefois s'apparenter à la distanciation brechtienne, car le principe convoqué par les nouvelles écritures n'est ni celui de la distanciation,

10. Je traduis.

ni celui, on l'a dit, de l'identification, mais plutôt celui de l'interactivité. La question n'est plus de savoir si le spectateur s'identifie à la construction dramatique ou au personnage à l'ère du théâtre interactif, ou s'il s'en distancie, mais s'il s'engage dans le processus créateur.

La deuxième manière dont l'interactivité transforme l'expérience de la réception est liée au dynamisme inhérent aux dispositifs interactifs. Lorsqu'on participe à l'élaboration d'un objet quelconque au moyen d'un médium interactif, on se voit aux prises avec « une totalité changeante, fragmentaire, mouvante qui ne peut que laisser l'individu en instabilité, en déroute » (Sauvageot, 1986 : 265-266). Il est tout à fait « normal » pour l'utilisateur, qui rencontre pour la première fois des nouvelles technologies, ou pour le spectateur, qui est mis en présence pour la première fois de conventions dramatiques inusitées, de se sentir dérouter et déstabilisé. Mais, au fur et à mesure qu'il s'habitue à ces technologies ou à ces conventions, sa déroute et son instabilité diminuent. Cependant, la déroute et l'instabilité décrivent l'état « naturel » et permanent du spectateur ou de l'utilisateur de médias interactifs car, même les habitués, lorsqu'ils entrent en interaction avec ces médias, participent à un processus d'exploration ou de création dynamique. Le plaisir que donnent les médias interactifs naît « de la contemplation des écarts entre performances successives » (Laufer, 1987 : 157).

Rien d'étonnant, en effet, à ce que le spectateur du *Syndrome de Cézanne* se sente dérouter, car il doit faire face à une œuvre dynamique qui, on l'a vu, pose beaucoup de questions sans donner quelque réponse que ce soit. *Baby Blues* est peut-être plus vertigineuse, en raison de sa structure moins imposante. Il s'agit d'une enquête ici aussi, car Alice, et peut-être même les autres personnages, semble chercher à comprendre quelque chose. Or, sur quoi enquête-t-elle au juste, et comment les éléments hétéroclites de *Baby Blues* sont-ils reliés à l'enquête ? Le plaisir du spectateur découle de cette question restée sans réponse, car chaque fois que ce dernier examine *Baby Blues*, il découvre de nouveaux indices quant à l'objet de l'enquête, de nouveaux liens entre les thèmes, les histoires et les personnages, de nouvelles pistes de lecture. Certaines pistes sont évidentes au premier abord : les pleurs d'Amélie, les chuchotements d'Armande, les retraits d'Alice dans l'espace du récit sont autant de fils conducteurs. D'autres pistes se révèlent plus lentement, doivent même être déterrées. Par exemple, on pourrait lier différents personnages par le biais de leur attachement au tissu rose et jaune : Alice doit coudre des rideaux de couleur rose et jaune pour la chambre de sa fille ; Alice et Agathe avaient ce genre de rideaux dans leur chambre lorsqu'elles étaient jeunes ; Adèle s' imagine que les Australiens

(dont l'amant d'Agathe adulte) portent des bermudas aux mêmes couleurs. En créant une pièce fragmentaire, fluide, sans structure forte, Fréchette a créé un contexte dramatique déroutant. Mais le plaisir du spectateur de *Baby Blues* est enraciné dans cette déroute même, dans sa découverte progressive de différentes manières de voyager dans l'univers sémantique dense et désordonné de l'œuvre.

En somme, afin de découvrir les écarts entre les interprétations différentes de *Baby Blues*, du *Syndrome de Cézanne*, ou de toute pièce de la nouvelle dramaturgie, on doit nécessairement renoncer à la stabilité et accepter le caractère mouvant de l'interactivité. Forest décrit cette situation avec une très grande justesse : « Il faut donc, désormais, que nous apprenions à nous installer dans le provisoire. Il faut nous faire à l'idée d'une errance permanente, nous accommoder d'une instabilité que nous devons bien finir par domestiquer » (1995 : 60).

Déroute libératrice et déroute désespérée

Si l'instabilité et la déroute font partie de l'état « naturel » des spectateurs du nouveau théâtre interactif, pourquoi s'inquiéter des difficultés de compréhension posées par la nouvelle dramaturgie québécoise ? Ne s'agit-il pas tout simplement d'un symptôme « normal » de la réception d'œuvres interactives ?

La déroute libératrice et mobilisatrice du spectateur qui a des idées nouvelles en explorant ces œuvres est tout à fait différente de la déroute désespérée du spectateur abandonné en plein milieu du labyrinthe, qui ne possède pas les outils pour s'orienter et qui, au lieu de partir de son propre gré à la recherche d'une sortie, attend inutilement qu'on lui montre le chemin. Le premier spectateur comprend (à sa manière, bien sûr) ce qu'il voit, car il a appris des nouvelles stratégies de réception ; le deuxième ne comprend pas ce nouveau théâtre, car il ne possède pas les outils nécessaires : il ne sait pas qu'il doit intervenir dans l'élaboration du sens ou il ne sait pas comment s'y prendre.

En examinant quelques parallèles entre les conditions de création informatisée et celles de la nouvelle dramaturgie, j'ai dévoilé plusieurs stratégies de réception informatique qui définissent un nouveau spectateur idéal. Celui-ci doit accepter la déroute et l'instabilité en tant que symptômes naturels, ce qui ne veut surtout pas dire qu'il doive abandonner toute tentative de dégager un sens des spectacles. Au contraire, il doit accepter de s'engager dans le processus de création sémantique, car si les concepteurs déterminent la structure de ces spectacles, s'ils en établissent le contexte dramatique, il revient au spectateur d'interpréter

ces spectacles et même d'en fournir le contenu. Ce dernier doit explorer les réseaux sémantiques proposés, en empruntant un parcours non linéaire ; il doit réduire la polysémie de ces œuvres en en faisant une interprétation, en imposant un ordre au désordre, ce qui en déterminera le sens (voire l'un des sens possibles). Certes, il s'agit d'un défi difficile à relever, car le spectateur doit s'orienter dans des univers dynamiques et inexplorés, qui sont gouvernés par des nouvelles conventions et qui acceptent un nombre infini d'interprétations. Pourtant, de ces difficultés mêmes découlent l'intérêt de la nouvelle dramaturgie et la liberté du spectateur à l'ère informatique.

Ce qui rend beau à couper le souffle un monde en réseau [et le monde de la nouvelle dramaturgie...], c'est que [...] nous pouvons jouer avec la signification, « jouer avec un profond sérieux » [...], ce qui nous donne à la fois le pouvoir de désanctionner la signification et la possibilité de reconstruire le monde (Ascott, 1995 : 365).

Bibliographie

- ALLEN, Michelle (1983), *La passion de Juliette*, Montréal, Leméac.
- ASCOTT, Roy (1995), « Télénôia », dans Louise POISSANT (dir.), *Esthétique des arts médiatiques*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, t. 1, p. 363-383.
- BINKLEY, Timothy (1995), « L'ordinateur n'est pas un médium », dans Louise POISSANT (dir.), *Esthétique des arts médiatiques*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, t. 1, p. 195-213.
- CANAC-MARQUIS, Normand (1988), *Le syndrome de Cézanne*, Montréal, Les Herbes rouges.
- CARON, Jean-François (1990), *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...*, Montréal, Les Herbes rouges.
- CHAURETTE, Normand (1981), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac.
- COUCHOT, Edmond (1995), « Synthèse et simulation : l'autre image », dans Louise POISSANT (dir.), *Esthétique des arts médiatiques*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, t. 2, p. 275-289.
- DANIS, Daniel (1993), *Celle-là*, Paris/Montréal, Théâtre Ouvert/Leméac.
- DUBOIS, René-Daniel (1984), *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Montréal, Leméac.
- DUMOUCHEL, Réjean (1991), « Le spectateur et le contractile », *Cinéma, nouvelles technologies : Nouveau cinéma ?*, printemps, p. 38-60.
- DYENS, Maurice-Georges (1995), « L'identification et l'implosion, l'explosion et les tentatives d'émergence de l'holographie artistique de 1984 à 1993 », dans Louise POISSANT (dir.), *Esthétique des arts médiatiques*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, t. 1, p. 131-155.
- FOREST, Fred (1993) « Esthétique de la communication et réseaux », dans Lucien SFEZ (dir.), *Dictionnaire critique de la communication*, Paris, Presses universitaires de France, p. 308-310.
- FOREST, Fred (1995), « Manifeste pour une Esthétique de la communication », dans Louise POISSANT (dir.), *Esthétique des arts médiatiques*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, t. 1, p. 25-61.
- FRÉCHETTE, Carole (1988), « *Le syndrome de Cézanne : une voix de métal* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 46, p. 183-184.
- FRÉCHETTE, Carole (1989a), *Baby Blues*, Montréal, Les Herbes rouges.

- FRÉCHETTE, Carole (1989b), « Saillie », dans Carole FRÉCHETTE, *Baby Blues*, Montréal, Les Herbes rouges, p. 83-85.
- GODIN, Jean Cléo (1985), « Deux dramaturges de l'avenir? », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3 (hiver), p. 113-122.
- GOODMAN, Cynthia (1987), *Digital Visions : Computers and Art*, New York, Harry N. Abrams.
- LAUFER, Roger (1987), « Le récit de fiction interactif », dans Roger LAUFER (dir.), *Le texte en mouvement*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, p. 149-162.
- LEFEBVRE, Paul (1983), « Introduction à la colombophilie théâtrale », dans Michelle ALLEN, *La passion de Juliette*, Montréal, Leméac, p. XI-XXIII.
- LEGAULT, Anne (1990), *O'Neill*, Outremont, VLB éditeur.
- LÉVY, Pierre (1987), *La machine univers : création, cognition et culture informatique*, Paris, La Découverte.
- LÉVY, Pierre (1990), *Les technologies de l'intelligence. L'avenir de la pensée à l'ère informatique*, Paris, La Découverte.
- LOFFREE, Carrie (1994), « Pour mieux saisir l'insaisissable avec l'aide de Normand Chaurette », *Nuit blanche*, n° 55 (mars, avril, mai), p. 59-62.
- MALINA, Roger (1995), « La rencontre de l'art et de la science », dans Louise POISSANT (dir.), *Esthétique des arts médiatiques*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, t. 2, p. 39-48.
- POMIAN, J. (1993) « Hypertexte », dans Lucien SFEZ (dir.), *Dictionnaire critique de la communication*, Paris, Presses universitaires de France, p. 1502-1505.
- QUÉAU, Philippe (1986), *Éloge de la simulation. De la vie des langages à la synthèse des images*, Seyssel, Éditions du Champ Vallon.
- SAUVAGEOT, Anne (1986), « Formes et figures d'un imaginaire numérique : leurs enjeux symboliques », dans Alain RENAUD (dir.), *L'imaginaire numérique*, Paris, Hermes, p. 263-269.
- VAILLANCOURT, Lise (1991), *Billy Strauss*, Montréal, Les Herbes rouges.
- WEISSBERG, Jean-Louis (1986), « Retour d'image. Fantasma et simulation interactive », dans Alain RENAUD (dir.), *L'imaginaire numérique*, Paris, Hermes, p. 296-304.
- YOUNGBLOOD, Gene (1989) « The new Renaissance. Art, science, and the universal machine », dans Richard L. LOVELESS (dir.), *The Computer Revolution and the Arts*, Tampa, University of South Florida Press, p. 8-20.

Hélène Laliberté
CRELIQ, Université Laval

Espaces et territoires dans *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois¹

Au-delà de l'aspect parfois opaque, parfois incohérent, souvent fragmenté du discours dans les pièces de René-Daniel Dubois, transparait une structure spatiale organisée qui, en plus de jouer un rôle dans le développement de la fable, témoigne du rapport existant entre les personnages et leur monde environnant. Les personnages sont constamment en état de recherche, en quête d'un monde extérieur qui les mène à prendre conscience de la réalité de leur monde intérieur. En ce sens, ils suivent un itinéraire tant physique que mental qui engendre des conflits d'ordre existentiel où l'idéal, le fantasme et le rêve convoités font dévier le tracé de leur situation de vie. C'est ainsi que le lecteur est amené à voyager avec les protagonistes en divers lieux tangibles ou allégoriques, qu'ils possèdent ou non un statut scénique.

Une réflexion qui a la dramaturgie pour objet ne peut pas, dans les limites d'un article tel que celui-ci, couvrir tous les points spécifiques à cet art. Toutefois, s'il en existe un primordial, à mon sens, c'est celui inhérent à la spatialité, cette « dimension irréductible de tout texte destiné à la mise en scène » (Issacharoff, 1985 : 69). Pour Anne Ubersfeld, « c'est dans le domaine de l'espace que le

1. La recherche qui sous-tend la rédaction de cet article est rendue possible grâce à l'appui financier du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada.

travail préalable sur le texte est le plus important » (1981 : 105). En effet, les données spatiales d'un texte renseignent non seulement sur le cadre de l'action, soit les lieux scéniques et extrascéniques, mais aussi sur la dynamique même de l'action. Elles tendent à imposer un rythme, à créer une atmosphère. Elles participent à la thématique de l'œuvre et contribuent à la mise en relief de son esthétique. L'analyse de l'organisation spatiale d'un texte permet d'esquisser une vision globale de l'œuvre et de saisir les récurrences, les oppositions et les analogies qui peuvent servir à assurer la cohésion d'une éventuelle représentation scénique. « Plus encore, l'analyse peut arriver à montrer comment l'espace constitue une figure signifiante, notamment parce que les signes spatiaux peuvent "parler d'autre chose que d'espace" » (Vigeant, 1989 : 35).

Tel que je le conçois, l'espace dramaturgique, c'est-à-dire l'espace qui émane du texte dramatique, procure une charpente à l'expression des divers éléments théâtraux. D'où mon intérêt pour l'organisation spatiale de *Being at home with Claude*², pour ce qui relève de l'espace physique d'une part, de l'espace dramatique d'autre part. J'entends par « espace physique » toute portion d'espace, qu'elle soit décrite dans les didascalies ou tout simplement mentionnée dans le dialogue, déterminant le(s) lieu(x) fictif(s) privilégié(s) par le dramaturge. L'« espace dramatique », quant à lui, se construit « lorsque nous nous faisons une image de la structure dramatique de l'univers de la pièce : cette image est constituée par les personnages, par leurs actions et par les relations de ces personnages dans le déroulement de l'action » (Pavis, 1987 : 147).

À un premier niveau de lecture, l'on pourrait être tenté de rattacher la pièce de Dubois uniquement à une esthétique réaliste, pour ne pas dire naturaliste ; plusieurs signes se prêtent à cette interprétation. Le décor est la reproduction assez fidèle d'un lieu véritable, pourvu comme il se doit d'un quatrième mur invisible ; la langue des personnages est représentative de leur classe sociale, en l'occurrence la classe populaire québécoise ; de plus, la fable, le récit tend à produire un effet de réel. Toutefois, l'analyse spatiale que j'effectuerai ici permettra d'éclairer, par l'intermédiaire de données concrètes, les connotations symboliques et mythiques de cette œuvre du répertoire de la nouvelle dramaturgie.

2. Le texte de la pièce me sert ici de point de repère. Toutes les citations extraites du dialogue et des didascalies proviennent de Dubois (1986) et seront désormais signalées par la seule mention B- suivie du numéro de la page.

L'espace du théâtre contemporain est l'enjeu de trop nombreuses expérimentations pour être réduit à quelques caractéristiques. [...] L'espace n'est plus conçu comme coquille à l'intérieur de laquelle certains arrangements sont permis, mais comme élément dynamique de toute la conception dramaturgique. Il cesse d'être un problème d'enveloppe pour devenir le lieu visible de la fabrication et de la manifestation du sens (Pavis, 1987 : 151).

Pour rendre compte de cette observation, j'utiliserai des outils de recherche encore peu employés à ce jour mais qui s'avèrent efficaces, surtout lorsqu'on envisage la problématique de l'espace dans sa globalité. Sur le plan méthodologique, je me baserai principalement sur certains paramètres issus des théories de la « nouvelle communication », et plus particulièrement sur les notions relatives à ce que le psychosociologue Erving Goffman appelle « les territoires du moi » (1973 : 43-72) : les territoires fixes, les territoires situationnels et les réserves égo-centriques qui peuvent être soumis à diverses formes d'offenses territoriales comme c'est le cas dans la pièce de Dubois.

Avant de procéder à l'investigation des composantes spatiales du texte, il convient de résumer l'histoire qui met en scène deux personnages principaux : Lui (Yves) et l'Inspecteur (Robert). Le 1^{er} juillet 1967, Claude, étudiant en lettres à l'Université de Montréal et membre du Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN), est assassiné dans son appartement de la rue Casgrain. Dans la nuit du 3 au 4 juillet, le meurtrier, Yves, un jeune prostitué, se livre à la police après avoir alerté les médias écrits et s'être réfugié au palais de Justice de Montréal, dans le bureau du juge Delorme dont il possède mystérieusement la clé. La pièce débute alors qu'Yves et l'inspecteur chargé de l'affaire, enfermés depuis plus d'une trentaine d'heures dans le bureau du juge, se font face, plongeant ainsi le lecteur – ou, par extension, le spectateur – au cœur du drame. Centrée sur le mobile du meurtre, l'enquête piétine. De la mort qui s'impose comme point de départ surgira un puissant plaidoyer sur l'amour qui s'inscrit dans une critique virulente de la société et de la difficulté à y vivre.

Dans un ouvrage traitant de la territorialité, l'anthropologue Edward T. Hall, effectuant un rapprochement entre le monde de la vie animale et celui de la vie humaine, observe que l'espace territorial se transforme souvent, par les organismes qui y évoluent, en lieu de captivité (1971 : 22). Dans la pièce de Dubois, à un premier degré, ce concept d'emprisonnement territorial se traduit par la situation dramatique de deux hommes cloîtrés dans un même espace scénique.

À un second degré, il s'exprime par le biais des règles sociales qui déterminent le type de comportement que les personnages doivent adopter. Enfin, à un troisième degré, il se reflète à travers les limites corporelles ou individuelles de chacun qui font que, paradoxalement, l'amour ne peut se perpétuer que dans la mort.

Outre la dichotomie amour/mort qui a amené Yves Dubé à demander dans la préface : « Peut-on tuer quand on aime trop ? » (B-XIII), une dichotomie jouant sur les notions de rêve et de réalité, récurrente dans la dramaturgie de Dubois, sert d'appui à mon analyse. Aux éléments redondants de cette dichotomie qui se concrétise notamment dans les nombreuses allusions dans le discours d'Yves à ses états successifs de sommeil et d'éveil, s'ajoute une idée d'appropriation spatiale, en rapport avec le concept de territoire, qu'un examen attentif du titre de la pièce permet de mettre en lumière. De plus, cet examen révèle un lien existant entre un espace concret, celui du lieu, et un espace plus abstrait, celui de l'être.

Le « home » du titre fait référence non seulement à la maison ou à l'espace architectural, mais également à la notion de foyer, de cellule familiale : « Yves opte pour la passion dans l'instant et la liberté sans les liens impliqués par le fait d'être en ménage ("at home with") quelqu'un de stable » (Bourassa, 1987 : 51). Cette notion d'instantanéité, d'état qui n'est plus, est traduite par le participe présent « being » qui, lorsque utilisé comme substantif, signifie existence et fait appel à la nature essentielle des êtres. Pensons à l'expression « to come into being » qui veut dire prendre naissance. Dans son monologue final, Yves raconte comment, pendant qu'il fait l'amour avec Claude, il découvre qu'il est en train de naître métaphoriquement : « Vous savez, y paraît qu'au moment d mourir, on r'voit sa vie ? Ben là, c'est l'contraire. J'mourais pas, j'v'nais au monde. Fait que c'était pas c'qu'y' avait en arrière de moi qu'j'ai vu, c'est c'qu'y' avait en avant » (B-105). Sous un autre angle, il importe de noter que « being at home with Claude » ne veut pas dire la même chose que « being at Claude's home » bien que l'appartement où a eu lieu le crime soit celui de Claude. Par le choix de cette formulation, Dubois tend à suggérer l'hypothèse d'une sorte d'appropriation spatiale opérée par Yves. Et cette appropriation bascule, passant du lieu à l'être, alors qu'Yves s'empare de la vie de Claude, de son droit à la vie.

Attardons-nous maintenant à l'aspect physique de l'espace dont les caractéristiques ouvrent une brèche dans l'univers de l'espace plus proprement dramatique de la pièce. L'investigation des particularités formelles et fonctionnelles de l'espace physique permet de mettre en relief certaines composantes relatives

à l'action, aux liens entre les personnages, à leur mode respectif de comportement, et de jeter un éclairage sur la dimension thématique de l'œuvre.

J'ai d'abord réparti les principaux lieux fictifs de la pièce en territoires fixes, c'est-à-dire les lieux qui « sont géographiquement jalonnés et [qui] dépendent d'un seul ayant droit³ » (Goffman, 1973 : 43), et en territoires situationnels, c'est-à-dire les lieux qui « sont mis à la disposition de la foule en tant que biens d'usage » (p. 44). Trois territoires fixes ont retenu mon attention : le bureau du juge, l'appartement d'Yves et l'appartement de Claude. À ces trois territoires fixes se juxtaposent trois territoires situationnels prépondérants : les rues de Montréal, puis le Carré Dominion et, enfin, la Montagne (le mont Royal).

D'après le texte didascalique, le bureau du juge est le seul lieu qui soit scénique. Par contre, son ayant droit, le juge Delorme, est un personnage extra-scénique. On l'y attendra, mais on ne l'y verra pas. Cette absence est implicitement marquée par Dubois dans la description qu'il donne du décor de la pièce : « Le fauteuil bergère du juge a été déplacé et est rangé le long d'un mur » (B-11). Toutefois, ce personnage possède son agent scénique ou son représentant en la personne de l'inspecteur. Notons que l'équilibre des forces entre Yves et l'inspecteur est souligné par le fait que chacun des personnages contrôle un des points d'accès du lieu scénique : Yves possède la clé de la grande porte derrière laquelle attendent les journalistes, et l'inspecteur a ses hommes postés derrière la petite porte. Cet équilibre précaire du départ se retrouve également dans la dialectique des rapports interpersonnels qui préside aux échanges. D'entrée de jeu, les personnages sont engagés dans une interaction symétrique basée sur l'égalité, où « les partenaires ont tendance à adopter un comportement en miroir » (Watzlawick, Helmick Beavin et Jackson, 1972 : 66). Ainsi, chacun maintient ses positions. Yves et l'inspecteur ne cessent de se relancer la balle. Les questions restent la plupart du temps sans réponse, et la communication ressemble à un dialogue de sourds.

À chaque territoire fixe correspond un territoire situationnel qui, d'une certaine façon, lui fait écho. Par exemple, le bureau du juge peut être mis en parallèle avec les rues de Montréal, car ces deux lieux sont le théâtre d'une quête où s'exprime la confusion : quête de l'inspecteur qui s'évertue à rétablir les faits ; quête du meurtrier qui, après son délit, erre et cherche à fuir la réalité par le

3. Goffman décrit l'ayant droit comme « la partie au nom de laquelle le droit est revendiqué » (1973 : 43).

rêve. Des rues de Montréal au bureau du juge, le parcours s'inverse donc pour Yves qui, de la réalité au rêve, passe du rêve à la réalité. En ce sens, l'itinéraire sinueux du meurtrier est bien illustré, lors de l'interrogatoire, par le caractère onirique de son discours qui, au début de la pièce, est fragmenté, elliptique, désordonné. La notion de quête, qui sert ici à relier deux espaces physiques, permet par ailleurs, en opposant leur système de pensée, de distinguer les protagonistes et de comprendre la nature symétrique de leur interaction. Alors qu'Yves ancre les événements à l'intérieur d'un réseau temporel approximatif ou discontinu et que ses actions semblent dictées par l'impression du moment, l'inspecteur, lui, essaie de reconstituer chronologiquement le drame en vue d'en esquisser un schéma cohérent et précis. Il est préoccupé par la succession des épisodes racontés par le meurtrier à qui il demande à plusieurs reprises de recommencer son histoire à partir du début. Pour lui, les réactions d'Yves après le crime sont incompréhensibles, et tant qu'il s'acharne à prendre le jeune homme en défaut par la logique, ses tentatives restent vaines :

L'INSPECTEUR : T'essaye de m'faire accroire que t'as couru tout ça, collant comme y faisait, rien que pour le trip de t'sarvir d'un téléphone du Forum, alors que t'as dû passer devant à peu près quarante cabines téléphoniques pendant ta run ?

LUI : Oui. Non. J'sais pus. C'est ça qu'j'ai faite mais pas comme vous l'racontez. De même, ça a pas d'bon sens mais là, ça en avait (B-74).

Contrairement au bureau du juge, l'appartement d'Yves est extrascénique alors que son ayant droit, Yves, est scénique. Le lieu de résidence du meurtrier, décrit par l'inspecteur comme étant « un taudis d'la rue Saint-Dominique » (B-44), se juxtapose au Carré Dominion qui est son lieu de travail. Ces deux lieux correspondent en quelque sorte à une réalité que le protagoniste ne peut plus assumer, une réalité tenace qui s'infiltré jusqu'au cœur du rêve :

Pis, en même temps que l'couteau est arrivé, jus' le temps qu'ça a pris pour que l'son s'fasse, on v'nait. Ensemble. Pas moi, pas lui, nous deux. Pis j'nous ai vus. Moi, r'partir chez mes clients ou bendon avoir à décider de pus y aller. Pis lui, êt' obligé de s'engueuler avec ses chums. Combien d'temps on aurait été capab' ? (B-105-106).

Par rapport au travail, la réalité se concrétise par le regard qu'Yves porte sur le comportement de ses clients qui, excités à mourir avant l'acte, se dépouillent et de leurs vêtements et de leur façade pour, une fois leur désir assouvi, endosser

de nouveau leur rôle social et exprimer ouvertement leur dégoût. De plus, elle se reflète à travers la description qu'Yves donne du masque porté au cours de ses propres représentations : « Êt' un s'rin, c'est pas jus' une question d'âge. C'est une façon d'viv'. C'est une façon d'voir la vie. C'est passer à travers la vie avec un p'tit sourire baveux de gars à qui y peut rien qu'arriver c'qu'y'a d'mieux, même si y est dans marde jusqu'aux sourcils. Un p'tit sourire qu'la plupart du monde voyent même pas » (B-89-90). La réalité se manifeste également dans la prise de conscience d'Yves sur la vie, sorte de jeu organisé. À cet effet, il donne l'exemple du cérémonial auquel les habitués des bars se livrent lors de la fermeture : « Ben oui : quand l'monde savent qu'le dernier last call arrive pis qu'y vont toutes se r'peigner aux toilettes, se passer d'l'eau dans face pis r'viennent se mett' en rang, le plus proche possible d'la sortie, pour pas manquer ceux qui partent tout seuls. J'appelle ça la parade » (B-86). Par rapport à l'appartement, la réalité s'impose par le biais de la douleur physique qui terrasse Yves, lorsqu'il regagne son logement minable après le meurtre, et l'empêche de s'abandonner totalement au sommeil. D'ailleurs, c'est de chez sa voisine – il a arraché les fils de la sonnette et du téléphone à son appartement – qu'Yves appelle les policiers la première fois, avant d'aller se barricader dans le bureau du juge.

Quant à l'appartement de Claude et à Claude lui-même, son ayant droit, ils sont tous deux extrascéniques. Toutefois, ce personnage est mis en scène par le truchement de son journal intime, seul élément de l'univers de Claude qui semble avoir échappé au processus d'appropriation opéré par Yves. En effet, le journal contient des informations ignorées d'Yves – Claude avait une femme dans sa vie. Le domicile de la victime est un lieu de rêve pour Yves qui s'y sent généralement bien et en sécurité, où il peut goûter certains plaisirs et laisser libre cours à ses fantasmes comme à la Montagne, territoire situationnel analogue. Quand il parle de ses nuits passées chez Claude, son discours est centré sur l'état de bien-être qu'il en retire : « Y m'racontait des histoires, des fois. N'importe quoi. Le p'tit chaperon rouge ou ben Hansel et Gretel. Y avait une voix... Comme. J'v'nais, j'sais pas. Jus' ben » (B-98). Au sujet de ses promenades à la Montagne, Yves dit : « Y'a des fois, après une coup' de clients, quand ça pogne de bonne heure au Car-ré, pis qu'n'ai faite assez [...], j'monte pis j'passe toute la nuit à m'promener en m'racontant des histoires. Des fois, c'est des films de cow-boys. Des fois, c'est Robin des Bois. Des fois, c'est la guerre pis chus un soldat en territoire ennemi » (B-97).

Les trois principaux territoires fixes ainsi que leurs ayants droit respectifs font l'objet de différentes formes de violation. En ce qui concerne les personnages,

ces offenses territoriales relèvent des réserves égocentriques que Goffman définit comme étant les objets territoriaux « qui gravitent autour de l'ayant droit » (1973 : 44). Il s'agit ici de trois types de territoires du moi de nature égocentrique : « l'enveloppe » ou le corps et les vêtements, « le territoire de la possession » ou « tout ensemble d'objets identifiables au moi et disposés autour du corps » (p. 52), et « les réserves d'information » qui comprennent « l'ensemble de faits qui le concernent dont l'individu entend contrôler l'accès lorsqu'il se trouve en présence d'autrui » (p. 52).

Même si Yves a empiété sur la propriété du juge en s'accaparant la clé de son bureau, il apparaît que le délit le plus grave qu'il a perpétré contre autrui consiste à avoir détruit l'enveloppe de Claude. En outre, en refusant de répondre aux questions de l'inspecteur, Yves se rend coupable d'un autre genre d'offense territoriale que Goffman appelle le renfermement, « c'est-à-dire l'effort de tenir les autres à une distance injustifiée (à leurs yeux) » (p. 70). Yves adopte un comportement paradoxal, puisqu'il se livre à la police mais qu'il refuse de coopérer. Par cette attitude, il met l'inspecteur en position d'empiéter sur ses réserves et devient donc à la fois sujet et objet de l'offense. Sous cet angle, tous les outrages dont Yves est victime relèvent de ce que Goffman nomme l'autoviolation. Ainsi, le geste d'Yves arrachant les fils de la sonnette et du téléphone dans son appartement constitue un exemple d'autoviolation du territoire fixe, au même titre que toutes les déprédations qu'Yves effectue dans et sur l'espace de Claude. De là à conclure que le meurtre de Claude s'apparente à un suicide, il n'y a qu'un pas : Yves raconte à l'inspecteur qu'il a déjà demandé à Claude de le tuer (« Des fois, les nuits qu'on a passées ensemble, avant d'm'endormir, quand y m'pognait des vagues d'écœurement pis qu'j'y d'mandais d'me tuer pour m'empêcher d'continuer, il faisait jus' me prend' dans ses bras » – B-97) ; un peu plus loin, il parle de la fusion qui s'est opérée entre lui et son amant lors de l'acte sexuel (« Vous savez, les histoires nounounes de : lui c'est moi, moi c'est lui ? C'est vrai. Ça existe. J'sais pas comment expliquer ça. Mais c'est ça. J'avais pas l'impression de t'nir quelqu'un dans mes bras. J'avais pas l'impression qu'y'avait une différence ent' lui pis moi » – B-103). Cette thèse du suicide métaphorique s'accroît à la fin du monologue d'Yves : « Mais mon frère, lui, mon semblable, mon reflet, lui oui, j'y ai fermé les yeux » (B-110).

« En général [affirme Goffman], plus le rang [social] est élevé, plus les territoires du moi sont vastes et plus le contrôle de leur accès est strict » (1973 : 54). D'une certaine manière, cette affirmation se vérifie dans *Being at home with Claude*. Le personnage le plus influent de la pièce est sans conteste le juge.

Hormis un empiètement mineur de son territoire fixe, les réserves égocentriques de ce magistrat sont si bien gardées qu'on ne voit surtout pas l'individu sur scène. Même Yves semble respecter cette immunité en ne dévoilant pas explicitement quand, où et comment il a réussi à se procurer la clé du bureau du juge. Toutefois, une lecture attentive de la pièce permet de retracer, en réunissant divers fragments épars de dialogue, l'unique épisode au cours duquel Yves, sans le nommer expressément ni même y faire allusion, brosse un portrait peu séduisant du juge Delorme. Après le crime, Yves erre dans les rues de Montréal. Puis, avant de rentrer chez lui, il se rend au Carré Dominion espérant y retrouver Claude dont il a presque réussi à effacer le meurtre de sa mémoire. Vers le tiers du texte, on apprend par l'inspecteur qu'Yves a fait affaire avec deux clients au Carré Dominion. D'ailleurs, une quarantaine de pages plus loin, Yves parle abondamment du premier, un jeune Américain. Presque au même endroit, il révèle à l'inspecteur qu'il a dérobé les clés du juge après avoir tué Claude, mais sans mentionner les circonstances entourant son larcin. Pour sa part, l'inspecteur est convaincu que le vol a été perpétré dans l'intimité : « T'arranger pour voler les clés du juge Delorme. Où c'est qu't'es as pris ? Hein ? Laisse faire. Réponds pas. Je l'sais. Dans ses culottes » (B-91). Or, quelques pages plus tôt, Yves donne une description de celui que je suppose être son deuxième client, puisque l'inspecteur lui demande pourquoi le client n'est pas allé le reconduire chez lui : « C'est pas son genre. Après êt' v'nu, surtout saoul, y a honte. Pis y s'choque. Quand y vient, y a la face rouge comme une fraise, pis y res' de même après, tell'ment qu'y s'choque. D'habitude, y jette l'argent sur mon linge pis y m'met à porte » (B-60). De là à émettre l'hypothèse que ce second client est le juge, il n'y a qu'un pas. C'est donc par induction que le lecteur peut prendre connaissance d'une facette plutôt moins reluisante de la personnalité du juge, induction difficile à réaliser dans l'instant d'une représentation scénique. En ce sens, les réserves égocentriques du juge sont assez bien protégées. L'importance de l'inspecteur se manifeste par le pouvoir qu'il a de s'isoler pour téléphoner et, du coup, de protéger sa vie privée des intrusions. Elle vient aussi du fait que le risque d'être congédié, si jamais le nom du juge est seulement prononcé dans cette affaire, n'est pas aussi élevé qu'il a bien voulu le laisser croire au départ : « J'sais pas jusqu'où va falloir que j'aïlle dans l'parjure pour pas qu'tu puisses salir le juge. Ah, pas parce que c'est un chum. Pas parce que ça peut m'rappporter quelque chose. Même pas pour sauver ma job ; j'n'ai vu d'aut'. Rien qu'pour te faire farmer 'a gueule » (B-93). Quant à Claude, son territoire fixe est l'objet d'une appropriation et son enveloppe corporelle est détruite. Cependant, une partie importante de ses réserves d'information est en quelque sorte préservée, puisque son journal intime, d'après l'inspecteur, demeure en grande partie impénétrable :

Tout c'qu'on sait, c'est qu'vous vous voyez depuis au moins un mois mais y'a même pas moyen d'savoir exactement pourquoi parce qu'y écrivait son journal en télégrammes pis qu'c'est rien que des rapports à tous les romans possibles et imaginables. Il faudrait r'virer la moitié d'la bibliothèque municipale à l'envers pour comprendre' un quart de page (B-45).

Finalement, au bas de l'échelle sociale, on retrouve Yves dont les différents territoires du moi sont passés à la loupe, et plus particulièrement les réserves égo-centriques. Grâce à ses empreintes digitales laissées sur une tasse à café (B-38), à l'inscription « AVAILABLE » de son *jean-jacket* (B-39) et au témoignage d'individus qui l'identifient à travers « une f'nêt' qui donne dehors » (B-40), l'inspecteur apprend, entre autres, l'identité du meurtrier, sa profession et l'endroit où se situe son lieu de travail, en somme bon nombre de renseignements qu'Yves souhaitait passer sous silence.

À un autre niveau d'interprétation, les ayants droit des trois principaux territoires fixes, sauf l'inspecteur qui est l'agent scénique du juge, esquissent une trilogie à caractère symbolique. Yves représente l'aspect physique et instinctif de l'être ; basé sur le commerce du corps, son métier l'atteste. Claude, lui, figure l'aspect mental et intellectuel ; ses activités littéraires vont en ce sens. Quant au juge, il incarne l'aspect moral et éthique de l'individu ; sa profession, qui est de rendre justice, fait référence à l'existence en chacun d'un principe supérieur qui guide la conduite. Dès qu'il est démontré que le juge se laisse parfois diriger par ses pulsions, un parallèle s'établit entre ce personnage et le meurtrier. L'aspect éthique dévolu au juge relève de contraintes extérieures. Il est ainsi indissolublement lié aux règles sociales dictées par la culture. D'autre part, l'aspect instinctif du meurtrier comporte une facette morale qui, elle, relève de la dimension intérieure. À cet effet, la réplique ultime d'Yves dans laquelle il explique à l'inspecteur la raison qui l'a poussé à se dénoncer est significative : « J'savais qu'il fallait que j'vous appelle parce juste à l'idée... Pourrir... J'lâche » (B-110). La perspective morale qui en découle se teinte d'une connotation viscérale dont l'accent porte ici sur la nature. L'unique ayant droit présent sur scène est celui relatif à la dimension physique, la seule qui soit visible au sens propre du terme. Par ailleurs, même si l'enveloppe de Claude est détruite, ses idées survivent par ses écrits qui prennent la forme d'un journal intime. Enfin, le juge est presque entièrement dépersonnalisé tant on sait peu de choses sur lui. Son rôle, ici, revient de droit au lecteur qui, pour l'assumer, doit passer par l'inspecteur. En effet, pour rendre un verdict équitable, il a besoin de connaître les faits, ce que

l'inspecteur s'efforce de présenter tout au long de l'interrogatoire. Mais ce rôle se complique lorsque le mobile du meurtre est révélé et que l'inspecteur, principalement par son silence, exprime des marques de sympathie à l'égard du meurtrier. Le crime crapuleux et singulier, tel qu'il était présenté au départ, s'imprègne d'une problématique plus générale, celle de l'impossibilité de concilier amour et société. Le lecteur est donc forcé, dans la formulation de son jugement, d'intégrer le collectif à l'individuel.

On aura noté que je n'ai pas parlé de certaines particularités comme le contexte politico-historique, celui de l'année 1967 qui marque le centième anniversaire de la Confédération canadienne et la tenue de l'Exposition universelle de Montréal. Je n'ai pas, non plus, insisté sur le fait que les deux amants sont issus de milieux bien distincts – populaire pour Yves et aisé pour Claude –, ce qui, en un sens, semble contribuer à la difficulté de vivre l'amour au grand jour. Toutefois, l'étude des composantes territoriales de l'œuvre m'a permis d'aborder la question de la dichotomie rêve/réalité et celle du processus d'appropriation débouchant sur un phénomène de fusion des personnages. Cette osmose éphémère, orientée par un besoin d'amour absolu mais à l'intérieur de laquelle, justement, le rêve se bute à la réalité des limites corporelles et sociales, débouche sur la mort, moyen illusoire et impulsif de fixer à jamais l'instant privilégié. Remarquons au passage que ce thème de la fusion des êtres qui engendre un individu différent, souvent une bête, est récurrent chez Dubois. Dans la version pleine distribution⁴ de *Ne blâmez jamais les Bédouins*, à la fin de la pièce, Weulf, Michaela et Flip s'unissent pour former la Bête, un être mythique à six bras et six jambes qui hurle sur scène son désir d'être sans concession : « Je sais pas être ce que vous voulez de moi. Mais je suis » (Dubois, 1984 : 194). Dans *Le printemps, monsieur Deslauriers* (Dubois, 1987), c'est le dédoublement de Père (monsieur Deslauriers) qui donne naissance à un monstre. Cette puissante entité, incarnée par Philippe, le fantôme de Père à 20 ans, représente le rêve de jeunesse étouffé de monsieur Deslauriers. Ayant survécu plusieurs décennies dans les oubliettes du silence, elle s'est, avec le temps, infiltrée en cachette dans le système familial et a pris possession de l'âme des enfants de Père pour survivre. Pour en revenir à *Being at home with Claude*, lorsque Yves parle de la pourriture dont la seule pensée l'a amené à se livrer à la justice, on peut se demander s'il fait allusion à Claude ou à lui-même.

4. Cette pièce se présente en deux versions : une version solo dans laquelle un seul comédien incarne tous les personnages et une version pleine distribution qui demande la participation de plusieurs interprètes. Le texte et le nombre de personnages varient d'une version à l'autre.

En quête d'amour, d'idéal, d'identité, d'existence véritable ou de valeurs autres que celles issues du quotidien ou prescrites par les apparences, les personnages de la dramaturgie de Dubois cherchent perpétuellement à fuir physiquement et mentalement une réalité trop pénible à supporter. Sur cette thématique de la quête reliée à une idée de solitude, de sécheresse, de vide, qui repose sur un phénomène à la fois social et individuel, vient se greffer une dialectique opposant deux formes de communication : spatiale et discursive. Là où, dans les pièces de Dubois, les mots sont présentés comme étant tantôt défailants, tantôt superflus, l'espace, par l'intermédiaire de ses éléments sensibles, prend le relais et contribue à intensifier le propos de l'œuvre. Plus qu'à une incapacité de dire, les personnages se butent à une incapacité de se faire comprendre par la parole, obstacle qui constitue une donnée essentielle du périple de monsieur Arsenault dans *Panique à Longueuil*... (Dubois, 1980) et qui joue dans l'épisode de *Being at home with Claude* lorsque Yves tente d'expliquer le mobile de son meurtre : « Vous voyez, y'a pas moyen. Comment ça s'fait qu'les mots font ça ? Sont pas supposés. Hein ? Y sont supposés dire qu'est-cé qu'on pense. [...] C'est simp', pourtant : j'le sais qu'est-cé j'veux dire. Comment ça s'fait qu'vous l'comprenez pas ? » (B-103-104). Dans *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, l'espace propre au personnage de l'auteur est rendu par la voix de Madame. Cependant, malgré le fait qu'ils habitent le même corps, ces deux protagonistes ne dialoguent pas ouvertement entre eux. Cet élément accentue l'hypothèse que la communication, lorsqu'elle emprunte le canal verbal, s'avère ardue, presque impossible :

Nous mourrons donc à trois, ce siècle, ce monde et moi, de n'avoir pas su nous faire comprendre. De n'avoir su qu'élever palais sur prisons et cathédrales sur universités... tous monuments promettant trop par leurs murs pour que la vie puisse y passer sans croupir. Nous savons trop bien ordonner pour savoir encore nous parler (Dubois, 1982 : 68).

Tout se passe comme si l'auteur accordait la priorité au langage spatial, l'espace physique interpellant sans cesse l'espace dramatique, une relation complexe où le symbole et le mythe exercent leur fascination s'établissant entre l'univers concret et abstrait des personnages. En somme, la spatialité est une notion centrale dans l'œuvre de Dubois. Mais plus encore, elle se situe au cœur des préoccupations de la dramaturgie contemporaine qui, à l'instar de l'écriture scénique actuelle, se tourne vers une forme de théâtre axée sur l'image.

Bibliographie

- BOURASSA, André-G. (1987), « Deux pièces en forme d'interrogatoire », *Lettres québécoises*, n° 45 (printemps), p. 50-51.
- DUBOIS, René-Daniel (1980), *Panique à Longueuil...*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre Leméac », n° 68.)
- DUBOIS, René-Daniel (1982), *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre Leméac », n° 122.)
- DUBOIS, René-Daniel (1984), *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre Leméac », n° 134.)
- DUBOIS, René-Daniel (1986), *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac. (Coll. « Théâtre Leméac », n° 150.)
- DUBOIS, René-Daniel (1987), *Le printemps, monsieur Deslauriers*, Montréal, Guérin littérature.
- GOFFMAN, Erving (1973), *La mise en scène de la vie quotidienne*, vol. 2 : *Les relations en public*, Paris, Éditions de Minuit.
- HALL, Edward T. (1971), *La dimension cachée*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points », n° 89.)
- ISSACHAROFF, Michael (1985), *Le spectacle du discours*, Paris, Librairie José Corti.
- PAVIS, Patrice (1987), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Éditions sociales.
- UBERSFELD, Anne (1981), *L'école du spectateur. Lire le théâtre 2*, Paris, Éditions sociales.
- VIGEANT, Louise (1989), *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia Éditeur.
- WATZLAWICK, Paul, Janet HELMICK BEAVIN et Don D. JACKSON (1972), *Une logique de la communication*, Paris, Éditions du Seuil. (Coll. « Points », n° 102.)

Kenneth Hulslander
Université du Québec à Montréal

L'espace comme signe identitaire dans *El Clavadista* de Colleen Curran

Les processus cognitifs d'un spectateur dans une salle de théâtre et ceux d'un lecteur de texte dramatique ne sont pas les mêmes. Le spectateur se trouve devant un monde fictif concret proposé par un metteur en scène, auquel il choisit d'adhérer ou non. Par contre, le rôle du lecteur est plus complexe. Le texte dramatique est structuré selon un système de double représentation, et sa compréhension présuppose la construction mentale du monde fictif qui doit précéder le décodage du message et ensuite fonctionner en parallèle avec lui. Cette construction, réalisée par le lecteur, crée l'espace ou le contexte dramatique dans lequel évolueront les personnages et par lequel se dévoilera l'intrigue.

De toute évidence, lors d'une représentation théâtrale, plusieurs systèmes et sous-systèmes de codage règlent la gestion de l'espace. Or, au moment de la lecture, la plupart de ces systèmes – limites physiques de la scène, costumes, son, éclairage, scénographie, acteurs – disparaissent ou sont transposés dans les didascalies, puisque « [l]e théâtre n'est pas un autre genre littéraire mais plutôt un autre art. Le langage figure parmi les matériaux à sa disposition tandis que, pour

tous les autres genres, y compris le texte dramatique, il se révèle l'unique matériau¹ » (Veltrusky, 1977 : 9). En outre, si l'espace s'effondre, le sens des autres codes est fortement dilué, sinon simplement perdu. D'où l'intérêt d'observer le fonctionnement de ces signes ainsi que leur rôle essentiel dans la construction et dans le fonctionnement de l'espace dramatique. Je montrerai comment un texte réussit à créer et à soutenir cet espace dramatique et je recourrai, en guise d'exemple, à *El Clavadista*, de Colleen Curran (1990²), qui met en scène l'actuelle crise identitaire des Anglo-Québécois.

En effet, l'évolution de la situation sociopolitique du Québec depuis les trente dernières années, où l'indépendance est devenue une possibilité réelle, oblige les Anglo-Québécois à redéfinir leur identité propre, soit en revendiquant leur statut de Canadiens, soit en s'identifiant à une minorité de langue anglaise qui réside sur le territoire du Québec. Dans la dramaturgie, la crise identitaire ainsi engendrée se manifeste par une gestion particulière de l'espace scénique qui prend la forme d'un conflit de territoires. Plus qu'un simple gestionnaire du récit, l'espace dramatique devient, pour reprendre les mots de Gérard Genette, « un espace connoté, manifesté plutôt que désigné, parlant plutôt que parlé... » (1966 : 103). Problématisé, devant être redéfini, cet espace constitue la mise en signes de l'identité anglo-québécoise.



El Clavadista met en scène le voyage au Mexique de deux enseignantes, Hannah et Claire, célibataires dans la trentaine avancée. Les deux femmes ne sont pas des amies intimes ; elles voyagent ensemble pour réduire les dépenses. Leur vision du Mexique diffère considérablement. Hannah est prise dans ses habitudes et veut retrouver le Mexique tel qu'il est représenté dans des films d'Elvis Presley. Elle ne veut pas être incommodée par les Mexicains, leurs coutumes, leur langue et, surtout, leur pauvreté. Claire s'attend elle aussi à un Mexique plutôt aseptisé, mais elle développe une représentation kitsch³ de la culture mexicaine. D'abord prévu comme une période de repos, ce voyage exacerbe le

1. Ma traduction. À moins d'avis contraire, toutes les traductions sont les miennes.

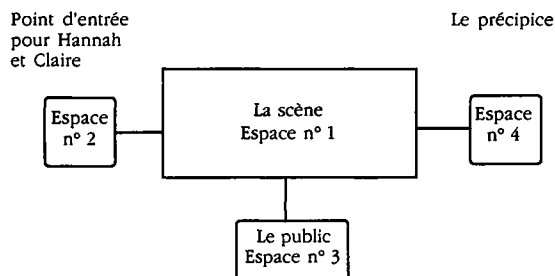
2. Les références à cette œuvre seront désormais signalées par la seule mention E- suivie du numéro de la page.

3. Curran décrit Claire dans la première didascalie : « She looks like she's been attacked by a Mexico souvenir stand and wears : a Mexican vest, an embroidered shirt [...] and a ridiculous sombrero » (E-11). « Elle a l'air de quelqu'un qui a été attaqué par une boutique de souvenirs. Elle porte une veste mexicaine, une chemise brodée [...] et un sombrero ridicule. »

sentiment d'échec qu'éprouvent les deux personnages dans leur vie professionnelle et privée. Cependant, alors que Hannah se résigne à son sort et aspire à retourner vers son espace original et familial, Claire devient très agitée rien qu'à l'idée d'un tel retour qui marquera, croit-elle, sa mort émotive.

Au lever du rideau, l'aire de jeu est vide. Les didascalies précisent que l'action se passe en haut d'une falaise qui sert de frontière aux déplacements des acteurs. Claire et Hannah entrent en scène à partir du même lieu extérieur à l'espace scénique. À la fin de la pièce, elles quitteront la scène dans des directions opposées, Hannah emportant toutes ses affaires, Claire abandonnant sur place sa chaise, ses chaussures et son sac. L'action de la pièce montre les deux femmes qui attendent que le *clavadista*, le plongeur, saute du haut de la falaise. Pendant ce temps, Hannah continue de « ramasser les déchets », geste qui représente sa manière personnelle d'investir l'espace, et les deux femmes se racontent leurs souvenirs, souvent pénibles. Leurs échanges font appel à toute la gamme des émotions, de l'intimité au ridicule, de la convivialité à la querelle. Le récit place les deux personnages face à un dilemme : rester où elles sont et continuer à attendre, ou bien retourner à leur espace initial en acceptant leur incapacité de faire face à ce conflit spatial. Hannah retourne d'où elle vient ; Claire se dirige vers la falaise et « fait le saut » en optant pour un espace neuf.

Tout texte doit fournir un élément formel qui permet au lecteur de prendre contact avec son univers. Le plus souvent, c'est le titre qui, outre son rôle nominatif, a la fonction de créer « la matrice ou le contexte dynamique dans lequel tous les autres signes trouveront leur sens » (Veltrusky, 1976 : 134). Le titre *El Clavadista* agit d'abord par sa sonorité, indice d'une ambiance mexicaine. Dans cette unité dynamique s'enchâssent quatre espaces scénographiques distincts. Le principal (n° 1) se situe sur scène lors de la représentation et les trois autres (nos 2, 3 et 4) hors scène :



C'est d'abord une didascalie qui décrit concrètement le décor de l'espace central (n° 1) : « It is the top of a rocky cliff facing another cliff (where the audience is). Stage right and up higher is the cliff where the clavadista is. This cliff is covered with North American litter. Coke tins, film wrappers, chip bags, magazines and newspapers with half completed crosswords⁴ » (E-11). D'autres aspects physiques sont soulignés par les didascalies ou par les dialogues et réactivent la référence au Mexique. Ainsi en est-il de la chaleur et du soleil : Claire agitant son éventail ; Claire s'enduisant de crème solaire ; Hannah s'exclamant : « It's hot here !⁵ » (E-19).

Trois espaces hors scène sont également définis. Par espaces « hors scène », j'entends ces « espaces absents mais littéralement présents "dans la coulisse" [... et qu'il pèsent assez fort sur le texte ou sur la scène pour qu'on s'y arrête » (Ryngaert, 1991 : 76). Leur statut est donc différent de celui de l'espace scénique qui, lors d'une représentation, est un espace concret concentrant l'attention du spectateur. Toutefois, à la lecture, les espaces ont un statut commun, virtuel, puisqu'ils sont tous des constructions dans l'esprit du lecteur, dont la capacité d'invention n'a d'égal que les limites de son imagination. Ce lecteur, justement, pourrait croire que les espaces hors scène ont un poids équivalent à celui de l'espace central. Cependant, force est de constater que ce dernier est l'objet de descriptions plus détaillées et qu'il joue un rôle aussi essentiel lors de la lecture que lors de la représentation. L'espace hors scène a alors pour fonction de connoter l'espace scénique auquel il est fréquemment opposé. Dans *El Clavavista* l'espace central équivaut à un espace transitionnel situé entre les espaces hors scène⁶.

L'existence du premier espace hors scène (n° 2) est signalée par l'arrivée de Hannah et Claire et elle est confirmée par le départ de Hannah. Le deuxième espace hors scène (n° 4) est créé par les regards des deux personnages et par certaines répliques : « Can you believe some guy is going to dive *from way up there to way down there*? » (E-12). Claire et Hannah parlent souvent du *clavavista*,

4. « C'est le haut d'une falaise face à une autre falaise (où prend place le public). À droite et plus haut se trouve le *clavavista*. Cette falaise est couverte de déchets typiquement nord-américains : cannettes de Coke, emballages de pellicule, sacs de croustilles vides, revues et journaux dont les mots croisés sont à moitié complétés. »

5. « Il fait chaud ici ! »

6. Ce phénomène est répandu dans la dramaturgie québécoise de langue anglaise des trente dernières années (voir Hulslander, 1994a) : pensons, entre autres, à *Scarpone* de Vittorio Rossi (1990) et à *Balconville* de David Fennario (1980).

7. « Peux-tu croire que quelqu'un va plonger *d'une telle hauteur*? » Je souligne.

regardant dans sa direction et indiquant la direction de son plongeon. Un dernier espace hors scène (n° 3) accueille les spectateurs. Déjà précisé dans la didascalie initiale – « another cliff (where the audience is) » –, cet espace est aussi construit par le regard des personnages et par le dialogue : « Over there. I'm not going to point, Hannah. It's Dr. Scaggs, the psychologist⁸ » (E-19).

L'espace symbolique est construit de la même manière que l'espace scénique, c'est-à-dire par les didascalies et le discours des personnages. L'espace y est à la fois le signifiant et le signifié. Si les espaces d'*El Clavadista* sont les signifiants des divisions spatiales (ou des conflits de territoires) de l'imaginaire anglo-qubécois, ils traduisent aussi les différents espaces identitaires problématisés dans la pièce. Le titre annonce d'emblée le contexte mexicain – « El Clavadista which is Mexican or Spanish for The Diver to jump off a cliff into the pounding surf⁹ » (E-40) –, et l'ambiance est de plus en plus prégnante au fil des répliques. Des références sont faites aux pesos, aux toréadors, au marchandage, à la malpropreté de l'aire de jeu (dont se plaint Hannah) – « This country is filthy [...] » (E-36) – et à la pauvreté de ses habitants – « [...] they need money, they're so poor¹¹ » (E-14). Claire constate que tout est à vendre dans ce pays, y compris les enfants : « No one gives you anything in this country¹² » (E-15) ; « [...] you could have gotten them something extra. Like one of the peddlers' baby brothers or sisters¹³ » (E-17).

Une fois l'espace symbolique de l'aire de jeu établi, les espaces hors texte, qui, selon Jean-Pierre Ryngaert, « interviennent moins directement dans la fable mais qui, par opposition, donnent du relief aux lieux concrètement retenus » (1991 : 76), peuvent maintenant y exercer leur influence. Ces espaces, par leur opposition à l'espace « Mexique », se combinent pour créer une tension qui, à son tour, est à la base du dynamisme symbolique de la pièce. Dans *Lire le théâtre*, Anne Ubersfeld rappelle, en effet, que « [...] presque tous les récits dramatiques peuvent se lire comme un conflit d'espaces, ou comme la conquête ou l'abandon d'un certain espace » (1982 : 160). En plus d'être un espace de

8. « Là-bas... là. Je ne le pointerai pas du doigt, Hannah. C'est le docteur Scaggs, le psychologue. »

9. « *Clavadista* est le terme que les Mexicains utilisent pour désigner celui qui plonge du haut de la falaise dans la mer agitée. »

10. « Ce pays est sale [...] ». »

11. « [...] ils ont besoin d'argent ; ils sont si pauvres. »

12. « Personne ne donne rien dans ce pays. »

13. « [...] tu aurais pu obtenir autre chose. Comme le petit frère ou la petite sœur du vendeur. »

réflexion et de transition pour les deux personnages, l'aire de jeu est ici le lieu où se manifeste le conflit généré par les espaces hors scène. La tension que Claire et Hannah vivent est due au fait qu'elles voyagent ensemble par convenance et non par affinité réelle. Bien qu'elles semblent avoir beaucoup en commun, Hannah voit en Claire une iconoclaste qui se rit des institutions et des croyances qui lui sont chères. Quant à Claire, elle ne se contente plus du *statu quo* et elle trouve l'attitude maternaliste de Hannah insupportable : « God, I feel like I'm a bad kid in your class¹⁴ » (E-48).

La première valeur symbolique accordée à l'aire de jeu est sa nord-américanité, illustrée par l'omniprésence des résidus de la culture populaire américaine à laquelle renvoient toutes les références culturelles de la pièce qui ne sont pas spécifiquement relatives au Mexique. Ces références, nombreuses, couvrent aussi bien les manifestations, gestes et attitudes de la population que l'action gouvernementale dirigée vers elle. Ainsi cette publicité préparée par le gouvernement des États-Unis pour promouvoir la propreté publique : « Then don't litter. Haven't you ever seen that commercial with the old Indian on the horse ?¹⁵ » (E-36).

La référence canadienne y est aussi présente par le biais d'un certain nombre de stéréotypes. Claire fait la seule référence explicite à cette culture canadienne en racontant comment, à l'école secondaire, elle avait rencontré un joueur de hockey : « You know how some girls get the Captain of the Football team ? [...] Well I got the hockey player with the most penalties. His name was Butch Flynn. [...] I think he had three teeth left in his mouth¹⁶ » (E-34). Par ailleurs, plusieurs répliques et didascalies agissent comme des indices de canadianité tels que « Coke tins » et « chip bags », même si *tin* est britannique (les Américains lui préfèrent *can*) et *chip* américain (les Anglais lui préfèrent *crisp*). La langue agit ainsi comme l'indice d'un métissage culturel, américain et britannique proprement canadien¹⁷. Seront également précisées l'adresse personnelle de Hannah :

14. « Bon Dieu ! Je me sens comme une enfant indisciplinée dans ta classe. »

15. « Ne laisse pas tes ordures derrière toi. N'as-tu jamais vu la publicité du vieil Indien à cheval ? » Il s'agit d'une publicité des années 1970 qui montrait un autochtone américain, dans le genre de ceux des westerns, versant une larme en constatant l'état lamentable de la terre.

16. « Tu sais comment certaines filles séduisent le capitaine de l'équipe de football ? [...] Moi, j'ai eu le joueur de hockey qui comptait le plus de punitions. Son nom était Butch Flynn. [...] Je pense qu'il ne lui restait que trois dents dans la bouche. »

17. L'anglais parlé par les Canadiens anglais est aussi particulier que le français parlé par les Québécois : il recouvre des usages américain et britannique, y compris dans les variantes lexicales et

« If you don't sit down, I'll tell him what country you're from [...] Maybe even throw in your address. HANNAH MASON, 5632, KING ED...¹⁸ » (E-16) et sa citoyenneté : « A Canadian tourist was flamenco danced to death¹⁹ » (E-16).

L'espace n° 2, à gauche, le point d'entrée pour Hannah et Claire, représente le passé et la vie quotidienne des personnages. C'est cet espace que je désigne le « Canada », un Canada du passé. Au dire de Claire, qui entre en scène la première, cet espace est dysphorique : « I ruin everything for myself eventually²⁰ » (E-30). Elle n'aime pas son travail : « Don't mention those animals to me²¹ » (E-20), dit-elle, en parlant de ses élèves. Enfin, elle s'attribue le blâme pour son divorce : « He was too restless. But that was my fault. He was a calm person before I met him²² » (E-31). Au contraire, cet espace paraît euphorique à Hannah. Elle y mène une vie réglée, émaillée d'interdits, et se montre satisfaite de son sort :

And one time the toboggan rolled over three or four times and we were both covered in snow. He [son ami d'enfance] looked at me in that seeing someone-for-the-first-time way and then I looked at him in the same way and then he kissed me. And then he laughed and I laughed in the same embarrassed way²³ (E-33).

La stabilité vécue dans cet espace, où prime le respect des institutions en tant que vestige des valeurs de l'Empire britannique dans la société canadienne anglaise, rassure Hannah et, au contraire, étouffe Claire.

L'espace n° 4, deuxième espace hors scène, existe avant tout par la discussion ininterrompue que Claire et Hannah entretiennent à propos du *clavadista*. Pourtant, c'est l'attraction que cet espace exerce sur Claire qui lui donne sa

orthographiques. C'est pourquoi je crois que la langue décrite ici aide à faire de l'espace hors scène de gauche (n° 2) un espace « Canada ». Sur l'anglais canadien, on lira Dodds de Wolf (1972).

18. « Si tu ne t'assieds pas, je vais leur dire de quel pays tu viens [...] Peut-être donnerai-je même ton adresse... HANNAH MASON, 5632, KING ED... » Il s'agit vraisemblablement de la rue King Edward qui rappelle encore le lien avec l'Angleterre et le Commonwealth.

19. « Une touriste canadienne est morte en dansant le flamenco. »

20. « Je finis toujours par tout gâcher dans ma vie. »

21. « Ne me parle pas de ces animaux ! »

22. « Il était trop inquiet. C'était ma faute. C'était une personne calme avant que je ne le rencontre. »

23. « Un jour le toboggan s'est renversé et nous avons été couverts de neige. Il m'a regardée comme s'il me voyait pour la première fois. Je l'ai regardé de la même manière et il m'a embrassée. Après, il a ri, et j'ai ri aussi gênée que lui. »

valeur. En effet, Claire n'arrête pas de tourner autour de la falaise. Elle jette des déchets dans le précipice et les regarde tomber avec beaucoup d'intérêt. Elle commente la chute des deux boîtes de pellicule vides : « I guess they feel cheated if she doesn't jump²⁴ » (E-30). À la fin de la pièce, Claire, qui refuse désormais de retourner en arrière, décide de traverser la vision projetée par les annonces publicitaires et de voir elle-même ce qui se trouve du côté du *clavadista*.

Sentant l'attraction que la falaise exerce sur Claire, Hannah cherche une façon de l'en détourner. C'est ici que l'espace n° 3 devient important. En effet, alors que les deux autres espaces hors scène se trouvent dans les coulisses, le troisième est construit par le regard de Claire et de Hannah en direction du public. Cet espace est l'espace « États-Unis ». Il est occupé par le docteur Scaggs, psychologue, qui enseigne « Somewhere. Some university in the States²⁵ » (E-42). Hannah se sert de cet espace pour manipuler Claire, déjà déprimée, et la faire douter d'elle-même :

CLAIRE : What aren't you saying to me ?

HANNAH : I've said all I can say Claire.

CLAIRE : No you haven't. There's something else isn't there ?

HANNAH : I heard him telling her, his wife, the interpreter, that you were an interesting case. A classic case of something or other.

CLAIRE : A classic case of what ?

HANNAH : I don't remember.

CLAIRE : You remember the rest well enough though, don't you ?²⁶

(E-45-46).

Quant à Claire, elle s'en sert comme moteur. Elle cherche à attirer l'attention du docteur Scaggs et, à la fin, au moment où elle s'apprête à plonger, elle s'assure qu'il la regarde :

24. « Je suppose qu'ils auront l'impression d'être floués si elle ne saute pas. » C'est bien le pronom féminin « she » qui apparaît dans le texte et non le pronom masculin « he » qui ferait référence au *clavadista*.

25. « Quelque part. Une université quelconque aux États-Unis. » Le fait que cet espace « États-Unis » désigne l'espace occupé par les spectateurs est d'autant plus intéressant que la pièce a été créée à Burlington, au Vermont, devant un auditoire américain.

26. « CLAIRE : Qu'est-ce que tu me caches ? — HANNAH : Je ne te cache rien. — CLAIRE : Non, ce n'est pas vrai. Il y a autre chose, n'est-ce pas ? — HANNAH : Je l'ai entendu dire à sa femme, l'interprète, que tu étais un cas intéressant. Un cas classique de quelque chose. — CLAIRE : Quelle sorte de cas classique ? — HANNAH : Je ne m'en souviens pas. — CLAIRE : Pourtant, tu te souviens de toutes les autres choses, n'est-ce pas ? »

(Claire faces crowd, drops her sombrero over ledge and watches it fall. She walks toward her chair and bag and stops suddenly. Stares off where Hannah has exited. Looks back at the Scaggs and crowd. Then slowly and very calmly removes her shoes. Turns to face diver's cliff, looks up where he was, then at crowd, and then in one quick movement runs and dives off cliff. BLACK OUT)²⁷ (E-49).

La dynamique des trois espaces hors scène, toujours en relation avec l'espace central, sert à établir un espace idéologique ou une « lentille » : la pauvreté et la misère de l'espace « Mexique » ne peuvent se réconcilier avec les attentes de l'espace n° 2, c'est-à-dire avec l'espace d'où arrivent Claire et Hannah, que par la lentille hollywoodienne de l'espace « États-Unis » et sa culture de consommation. L'image que Claire et Hannah ont du Mexique n'est aucunement fondée dans la réalité ; elle renvoie à un Mexique touristique tel que décrit par la brochure de l'agence El Conquistador Tours Deluxe. Ainsi, Claire confirme, grâce à une telle brochure, qu'il s'agit bien du *clavadista*, sorte d'attraction touristique, alors que Hannah exprime sa déception, elle qui s'attendait à ce qu'il ressemble à Elvis Presley dans le film *Fun in Acapulco* :

HANNAH : Is that him ? The cliff diver ?

CLAIRE : He's wearing a red bathing suit, the guy in the brochures always wear a red bathing suit, so I guess that's him.

HANNAH : He doesn't look like Elvis [...] I said... I thought he'd look like Elvis [...] Elvis was a cliff diver in one of his movies *Fun in Acapulco*²⁸ (E-22).

Grâce au kitsch, qui « exclut de son champ de vision tout ce que l'existence a d'essentiellement inacceptable » (Kundera, 1989 : 357), la confusion des codes culturels de l'espace central devient tolérable pour les deux personnages. C'est par l'éclatement de cette lentille, au moment où Claire renonce à sa vision kitsch du Mexique pour plonger dans la réalité, que le dénouement est possible.

27. « Claire fait face aux spectateurs, jette son sombrero du haut de la falaise et le regarde tomber. Elle marche vers sa chaise et son sac. Elle s'arrête soudainement et regarde vers où Hannah est sortie. Elle jette un coup d'œil vers les Scaggs et les spectateurs. Puis, calmement, elle enlève ses chaussures, fait face à la falaise, lève les yeux vers le *clavadista*, puis elle court et plonge. NOIR. »

28. « HANNAH : Est-ce bien lui le plongeur ? — CLAIRE : Il porte un maillot de bain rouge et le plongeur des brochures porte toujours un maillot rouge, donc, je crois que c'est bien lui. — HANNAH : Il ne ressemble pas du tout à Elvis [...] Je pensais qu'il ressemblerait à Elvis [...] Elvis plongeait dans un de ses films : *Fun in Acapulco*. »

La confusion des codes, perceptible dans le conflit des espaces scénique et hors scène, se reproduit sur un autre plan. Comme tout autre texte, *El Clavadista* emprunte des *topoi*, images et références de nature diverse, à des textes antérieurs ou contemporains. Pourtant, là où on s'attendrait à un ensemble référentiel renvoyant aux traditions britannico-canadiennes ou à la limite américaines, *El Clavadista* renvoie davantage à la littérature québécoise²⁹. Par exemple, en attendant le plongeon du *clavadista*, Claire et Hannah déplacent sans cesse leurs chaises en bois qui ont coûté trop cher et dont une est cassée. Elles y sont mal assises, et Claire n'arrête pas de s'en plaindre. Cette scène n'est pas sans rappeler le poème « C'est là sans appui » de Saint-Denys Garneau, et c'est d'ailleurs « par bonds » que Claire décide de « quitter cette chose pour celle-là »³⁰. Dans une scène où elle ridiculise les compétences polyglottes de la femme du docteur Scaggs, Claire mime une conversation intime du couple – « Darling, je vous aime beaucoup/Darling, I love you a lot all day long » (E-19) –, utilisant un procédé qui rappelle le titre de la pièce de Jean-Claude Germain, *A Canadian Play/Une plaie canadienne*, pièce qui carnalise l'institution canadienne du bilinguisme et dénonce l'assimilation des Franco-Québécois par les Anglo-Canadiens : « Or, de toute cette chasse-galerie de doubles malfaisants et d'ombres maléfiques qu'a engendrée notre berluie collective, les plus connus, à l'exception bien entendu du Grand Croque mitaine de l'Assimilation, le Bonhomme Durham, les plus notoires sont assurément les francs-maçons » (1983 : 13). À noter que le nom de famille de Hannah est Mason, la traduction anglaise de « maçon ». Hannah sert d'ailleurs d'ombre à Claire qui, maintenant, « a peur de la sienne pour avoir découvert que c'était l'ombre d'un autre » (p. 13).



Le lecteur qui a une connaissance suffisante de la situation des Anglo-Québécois est ainsi en mesure de superposer une telle carte idéologique à la représentation de l'espace symbolique. L'espace n° 1, l'espace scénique comme tel, apparaît désormais comme une transition entre l'espace d'origine et un espace

29. Voilà pourquoi, à mon avis, la pièce est fautive ment considérée comme faisant partie de la dramaturgie canadienne alors qu'elle véhicule l'idée d'une dramaturgie québécoise de langue anglaise (voir Hulslander, 1994b).

30. « Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise° Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste° Immanquablement je m'endors et j'y meurs.°° Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches° Par bonds quitter cette chose pour celle-là° Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux° C'est là sans appui que je me repose » (Saint-Denys Garneau, 1972 : 31).

neuf qui reste à découvrir. À l'ouest de cet espace transitionnel, l'espace « Canada » semble figé dans les traditions et dans les idéologies héritées du Commonwealth. À l'est, l'espace n° 4, se révèle un espace plus près du réel, et l'on y postule l'existence d'une culture locale qui ne saurait être réduite à la copie kitsch qui domine l'espace scénique. Cet espace encore incertain est engendré à la fois par la superposition d'un espace réel, le Mexique, et par la lentille formée par la culture québécoise savante qui le problématise. Claire, le personnage qui subit l'influence de l'espace « Clavadista », est la porteuse des indices intertextuels tirés de l'imaginaire franco-québécois. Le personnage se déplace d'un espace canadien vers un espace neuf, flirtant au passage avec l'espace « États-Unis » qui se trouve au sud, mais se dirigeant résolument vers l'est. Elle démontre de cette manière son adhésion à la communauté référentielle des Québécois. Et lu de cette manière, il me permet d'appuyer mon hypothèse sur l'espace comme signe identitaire.

Cette lecture d'*El Clavadista* me permet de démontrer l'importance du signe linguistique dans la construction de l'espace dramatique. Contrairement au texte transposé à la scène, le discours de la pièce doit créer, pour le lecteur, un espace virtuel où s'établit une relation conflictuelle entre l'espace central, destiné à devenir un espace scénique, et l'espace hors scène qui le connote et lui donne sens. Ce conflit d'espaces est au cœur de ma réflexion et je crois qu'il agit ici comme un signe identitaire : « L'espace est toujours à prendre où à défendre, rappelle Ryngaert, il s'apparente souvent à un territoire, révèle les enjeux et les fantasmes des personnages, et comme tel, il peut être une des métaphores qui donnent du sens à une œuvre » (1991 : 79). Dans la pièce de Curran, en effet, la représentation de l'espace problématise les données géopolitiques du continent nord-américain et s'ouvre en direction du Québec (superposé par le discours à l'espace mexicain). Dès lors, la stabilité de l'identité canadienne est remise en question par l'émergence d'une identité proprement anglo-québécoise. En outre, cette problématisation du territoire identitaire et la référence à la littérature québécoise me paraît remettre en question la définition actuelle des canons littéraires canadien et québécois, traditionnellement fondée sur la langue. *El Clavadista* démontre bien comment un bassin de références culturelles peut s'exprimer sur un seul territoire, mais en deux langues et, cela va de soi, avec des accents différents.

Bibliographie

- CURRAN, Colleen (1990), « El Clavadista », dans Colleen CURRAN, *Triple Play*, Montréal, Nu-Age Editions, p. 10-50.
- DODDS DE WOLF, Gaelan (1972), *Social and Regional Factors in Canadian English. A Study of Phonological Variables and Grammatical Items in Ottawa and Vancouver*, Toronto, Canadian Scholars Press.
- FENNARIO, David (1980), *Balconville*, Vancouver, Talonbooks.
- GENETTE, Gérard (1966), *Figures*, Paris, Éditions du Seuil.
- GERMAIN, Jean-Claude (1983), *A Canadian Play/Une plaie canadienne*, Montréal, VLB éditeur.
- HULSLANDER, Kenneth (1994a), « L'émergence d'une identité québécoise dans la dramaturgie anglo-montréalaise ». Mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- HULSLANDER, Kenneth (1994b), « Le "nouveau" nouveau théâtre québécois », dans Lucie HOTTE (dir.), *La problématique de l'identité dans la littérature francophone du Canada et d'ailleurs*, Ottawa, Le Nordir, p. 29-38.
- KUNDERA, Milan (1989), *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, (Coll. « Folio ».)
- ROSSI, Vittorio (1990), *Scarpone*, Montréal, Nu-Age Editions.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1991), *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas.
- SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de (1972), *Regards et jeux dans l'espace. Les solitudes*, Montréal, Fides.
- UBERSFELD, Anne (1982), *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales.
- VELTRUSKY, Jiri (1976), « Construction of semantic contexts », *Semiotics of Art*, Cambridge, MIT Press.
- VELTRUSKY, Jiri (1977), *Drama as Literature*, Lisse, The Peter de Ridder Press.

Gilbert David

Université du Québec à Montréal

Dispositifs (post)modernes¹

Durant les années 1980, le théâtre québécois a vu apparaître une nouvelle génération d'auteurs dramatiques pour qui, de toute évidence, la représentation n'allait plus de soi. Avant de chercher à caractériser ce changement de perspective suivant lequel la dimension métathéâtrale de la construction dramatique et l'autoréflexivité du personnage relativisent « l'absolu du drame² », il n'est peut-être pas inutile de brosser rapidement un portrait du contexte dramaturgique de la période précédente.

À partir de 1960, la société québécoise est entrée dans une phase de modernisation de ses composantes socioculturelles, connue sous le nom de Révolution tranquille. Les valeurs traditionnelles, liées par exemple à la famille et à la religion, s'effondrent, pendant que se répandent les habitus associés à la société de consommation et à la culture de masse, notamment celle d'origine américaine. La collectivité francophone est, à cette époque, amenée à s'interroger de façon radicale sur son avenir en terre américaine. La dramaturgie, qui connaît alors une

1. Ce texte, dans une première version restée inédite, a fait l'objet d'une communication intitulée « Aspects de l'autoréflexivité du sujet dans le théâtre québécois actuel », au colloque international « Pirandello and the Modern Theatre », de l'Instituto Italiano di Cultura, à Toronto, le 3 novembre 1990. Il a été remanié en profondeur pour figurer dans ma thèse de doctorat sur publications, soutenue au Département d'études françaises de l'Université de Montréal en 1995.

2. « L'absolu du drame se formule, sous un autre aspect : le drame est primaire. Il n'est pas la représentation (secondaire) de quelque chose (de primaire) ; il se représente lui-même, il est lui-même. Son action tout comme chacune de ses répliques est "originelle", elle se réalise dans son surgissement » (Szondi, 1983 : 15).

effervescence remarquable, va contribuer à catalyser les préoccupations contemporaines concernant l'identité nationale. Selon des orientations dramaturgiques différenciées, des auteurs comme Gratien Gélinas, Marcel Dubé et, plus particulièrement, Michel Tremblay ont réfléchi les tenants et aboutissants idéologiques d'une collectivité en train de renaître à elle-même.

Entre la fin du régime duplessiste en 1959 et le référendum de 1980 sur la souveraineté-association, la création dramatique s'est centrée sur l'identité collective et sur la culture présentée d'abord en tant qu'espace autoréférentiel. La thématisation qui en a résulté, bien que souvent critique – pensons aux pièces parodiques de Réjean Ducharme et de Jean-Claude Germain, aux « montages » de Michel Tremblay³ –, reste dans l'ensemble assez primaire. Par ailleurs, la liquidation du complexe d'infériorité du Canadien français et de ses réflexes de « colonisé » ont souvent pris un tour convivial, joyeux, festif.

À l'exception de Claude Gauvreau – dont l'œuvre oscille entre l'exaltation lyrique et la dénonciation –, de Michel Tremblay – dont plusieurs pièces ont un arrière-plan tragique – et du Réjean Ducharme de *Ha ha !*, les auteurs de théâtre québécois se sont donc faits pour le moins affirmatifs, jusqu'à l'euphorie. On a ainsi assisté à une célébration du « vivre ensemble », à travers laquelle les auteurs (individuels ou collectifs, d'ailleurs) cultivaient le sentiment d'appartenance ethnique et l'esprit consensuel autour d'un certain nombre de « lieux communs » propres à favoriser la reconnaissance d'un espace identitaire par les contemporains. C'était donc, pour une large part, une dramaturgie d'affirmation nationale. Toutefois, l'échec du OUI au référendum de 1980 allait provoquer une remise en cause d'une approche aussi unificatrice (et totalisante) de l'acte créateur et, du même coup, libérer la scène des trop grandes certitudes de ses nombreux « thérapeutes ».

De l'ère du soupçon à l'ère du vide ?

Faut-il voir dans la quasi-disparition au théâtre de la question nationale et de la thématique identitaire au cours des années 1980 l'indice que le Québec, dans son projet (moderne) de prise en main de son destin national, se frappe aux

3. Dans le sens d'une juxtaposition des « voix » et même de l'espace-temps dans la construction du drame, capable de « représenter directement le motif épique de l'existence séparée des hommes » (Szondi, 1983 : 103).

conditions postmodernes qui, selon Jean-François Lyotard, expliqueraient le déclin des idéaux modernes ? La question pointe en direction de la problématique de légitimation dans les sociétés capitalistes avancées. Tout ne s'est-il pas passé au Québec comme si le récit local d'émancipation nationale (un peuple, un État) avait soudainement perdu de son urgence, au moment même où la collectivité était exposée à la situation inédite selon laquelle les grands récits qui avaient marqué la modernité⁴ étaient, toujours selon Lyotard, en voie d'être, sinon déjà liquidés ?

On ne peut manquer d'être frappé, en tout cas, par la recrudescence des « petits récits », à fonction légitimante relativement faible, dans la dramaturgie des années 1980, une fois que le terrain a été pour ainsi dire abandonné par les auteurs (et les théâtres) qui s'appuyaient sur de grands récits (concurrentiels) d'émancipation (nationaliste/marxiste, entre autres). Au milieu des décombres des grands récits (y compris celui de la Décadence, avertit Lyotard), un métarécit semble pourtant avoir résisté au processus d'éradication postmoderne : l'émancipation du Sujet à travers l'art, à condition – la réserve est de taille – de ne pas y chercher matière à consolation. En ce sens, Lyotard reste un moderniste : « Une œuvre ne peut devenir moderne que si elle est d'abord postmoderne. Le postmodernisme ainsi entendu n'est pas le modernisme à sa fin, mais à l'état naissant, et cet état est constant » (1986 : 30).

Pour des raisons qui tiennent à son histoire doublement coloniale, la société québécoise n'a expérimenté qu'assez timidement (et toujours avec un certain décalage par rapport à la modernité européenne) les grands récits dont parle Lyotard, sauf celui de la rédemption chrétienne. On peut supposer, en toute hypothèse, que le récit d'émancipation nationale qui se déploie dans la foulée de la Révolution tranquille – siège elle-même d'une modernisation accélérée des appareils socioéconomiques – a pu masquer un temps (jusqu'à l'échec référendaire de 1980) les processus postmodernes de liquidation des grands récits, encore que celui de la rédemption chrétienne ait été le premier à connaître une

4. « La pensée et l'action des XIX^e et XX^e siècles sont régies par une Idée (j'entends Idée au sens kantien). Cette idée est celle de l'émancipation. Elle s'argumente certes tout différemment selon ce qu'on appelle les philosophies de l'histoire, les grands récits sous lesquels on tente d'ordonner la foule des événements : récit chrétien de la rédemption de la faute adamique par l'amour, récit *aufklärer* de l'émancipation de l'ignorance et de la servitude par la connaissance et l'égalitarisme, récit spéculatif de la réalisation de l'Idée universelle par la dialectique du concret, récit marxiste de l'émancipation de l'exploitation et de l'aliénation par la socialisation du travail, récit capitaliste de l'émancipation de la pauvreté par le développement techno-industriel » (Lyotard, 1986 : 47).

dévaluation évidente dès les années 1960. Sur le plan dramaturgique, il s'ensuit que l'expérimentation moderniste qui n'avait guère été pratiquée, encore moins intégrée, jusque-là, profitera de la vacance du projet indépendantiste.

Mon hypothèse sera donc à l'effet que la scène québécoise, entre 1960 et 1990, vit concurremment une dynamique moderniste axée sur l'appropriation de modèles exogènes et un processus typiquement postmoderne – je me sépare en cela de Lyotard – par lequel quantité d'auteurs et de praticiens explorent des formes idéologiquement ambivalentes parce qu'à la fois détotalisantes (pour ne pas dire critiques) et accessibles (ou, si l'on préfère, loin de l'hermétisme et du caractère radical de la modernité pure et dure). En d'autres mots, durant cette période, plusieurs créateurs ont assumé l'ère du soupçon, indissociable de l'expérience moderne en art, en étant presque aussitôt placés en face de l'ère du vide, c'est-à-dire une curieuse phase d'indécidabilité qui renvoie aux phénomènes contradictoires engendrés par la logique culturelle sous le capitalisme tardif.

L'émergence de nouvelles formes : l'exemple de Michel Tremblay

L'introduction de procédés modernistes par un certain nombre d'auteurs québécois remonte aux années 1940. Mais il est évident que les pièces d'un Gauvreau ou, plus tard, celles d'un Languirand n'ont pas atteint le degré de complexité que l'on retrouve dans l'œuvre d'un Witkiewicz ou d'un Pirandello, sans parler des premiers dramaturges de la modernité (Ibsen, Strindberg, Claudel, Tchekhov). Ce « déficit » dans la complexité est sans doute attribuable au manque de mûrissement de la « crise du drame », telle qu'elle s'est manifestée originellement en Occident à travers l'empiètement de l'intrasubjectivité déchirée du personnage sur le conflit strictement interhumain (Sarrazac, 1989 : 19). Au Québec, la Tradition a été longtemps un rempart contre les doutes et les angoisses modernes.

Selon Wladimir Kryszynski, le métasystème de la modernité admet quatre invariants dont la combinatoire est susceptible d'engendrer diverses poétiques : la subjectivité, l'ironie, la fragmentation et l'autoréflexivité (1989 : 48-59). Il m'est apparu que chacun de ces éléments a commencé à être dramaturgiquement activé à partir des pièces de Tremblay, tout en accueillant des réaménagements qui en ont atténué la portée radicale (mais non la résonance dans la collectivité). Si l'on retient que « la subjectivité est irréductible aux valeurs grégaires et aux modes idéologiques dominantes » (p. 55), on peut saisir en quoi le théâtre de Tremblay a une valeur transgressive par la place qu'y occupe le personnage asocial, non

intégré. Pourtant, celui-ci cherche désespérément à échapper à cette exclusion et, surtout, à se réconcilier avec lui-même, sinon avec l'Autre. Tel est le cas de Carmen face à Manon dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, de Claude-Hosanna face à Raymond-Cuirette dans *Hosanna*, de Serge et Nicole face à Gabriel dans *Bonjour, là, bonjour*, de Sandra face à Manon dans *Damnée Manon, sacrée Sandra*, ou d'Albertine face à Madeleine dans *Albertine, en cinq temps*.

En ce sens, la position de Tremblay est ambiguë : sa dramaturgie est violemment antisociale et profondément idéaliste en même temps, à travers un sujet animé d'une subjectivité blessée (qui permet d'objectiver les mensonges sociaux), mais dont le statut est finalement héroïque grâce au triomphe de sa « vérité intime », inentamable. L'exemplarité du sujet marginal empêche ce théâtre d'être totalement désespéré – même quand sa trajectoire dissidente conduit un personnage à la démence ou à la mort – parce que l'intériorité de l'être marginal n'est jamais aussi opaque à elle-même qu'elle ne puisse indiquer, à la fin, une voie de sortie en signe de libération.

Certes, la dramaturgie de Tremblay s'annexe d'autres procédés modernistes, telles l'ironie et la fragmentation, par le biais d'effets de dérision ou encore par le recours au montage parallèle de monologues, aux « tressages et entrelacements du dialogue » (Ryngaert, 1993 : 111 et suiv.) et à la dissociation de l'espace et du temps. L'auteur de *Damnée Manon, sacrée Sandra*⁵ et d'*Albertine, en cinq temps* s'est certainement montré sensible aussi aux possibilités intrasubjectives de l'autoréflexivité. Le renouvellement des formes dialoguées et des structures d'énonciation (y compris par le jeu dans le jeu dans *Le vrai monde ?*) appartient clairement aux questionnements modernistes.

Pourtant, cette dramaturgie n'est pas *tout à fait* moderne, car elle s'arrête le plus souvent sur le seuil des fêlures du sujet qui reste habité par un projet. La dislocation ne va pas jusqu'à interroger la nature pleine de l'être dissident. Nul doute que cette aporie est quand même productive et qu'elle explique pour une bonne part le succès du théâtre de Tremblay. Le sauvetage *in extremis* du sujet, fort de sa lucidité en acte, laisse penser que l'auteur renonce à s'avancer plus avant sur le terrain de la dissolution du moi. Dans les pièces les plus autoréflexives, l'angoisse du sujet trouve une résolution dans la reconnaissance de son

5. Voir mon étude sur cette pièce, intitulée « Le sujet délirant », dans *Le monde de Michel Tremblay* (David et Lavoie, 1993 : 151-171).

être « authentique », au-delà des illusions et des masques dont il avait été affligé. À cet égard, je me risquerais à affirmer que la dramaturgie de Tremblay est moins moderniste que postmoderne ou, plus précisément, qu'elle est un amalgame aporétique de procédés modernes et d'une réhabilitation idéaliste, pour ne pas dire romantique, du moi, que l'auteur a bien résumé dans sa formule lapidaire « Pour le bonheur, contre la société ».

En affirmant cela, il va de soi que je me refuse à envisager la problématique postmoderne sous l'angle d'un champ unifié. Pas plus que la modernité théâtrale (dramatique/scénique) n'a constitué un domaine unitaire et sans tensions, la postmodernité n'est une et sans contradictions, notamment dans ses rapports à la « tradition moderne » qui est, bien entendu, un oxymore. La difficulté, ici, consiste à qualifier un réseau d'emprunts modernistes et les solutions dramaturgiques hétérodoxes qui en découlent.

Dans cette perspective, il m'apparaît utile de souligner que l'orientation postmoderne accueille des stratégies différenciées dont certaines puisent plus ou moins ouvertement à un anti-modernisme⁶, alors que d'autres cherchent à problématiser à nouveau les relations entre l'art, l'histoire et la tradition (moderne et prémoderne) (Hutcheon, 1988). Il s'ensuit que les débats entourant le postmodernisme et la théorisation qui en découle sont loin d'adopter les mêmes présupposés.

Par exemple, Linda Hutcheon propose de considérer la remise en question de l'autorité – au sens de l'auteur omniscient et des institutions qui assurent la cohésion sociale – comme l'élément clé de l'orientation postmoderne. Elle critique vigoureusement l'« élitisme » des modernistes (dont Adorno) et la vision marxiste à l'égard de la culture de masse (notamment chez Jameson), en admettant du même souffle que le postmodernisme est moins « radical » qu'on pourrait le souhaiter. Elle en conclut :

But postmodern art cannot be fully explained either by the view that art is totally complicitous with the prevailing mass culture (Jameson [...]) or by the view that « real art » posits a distance from ideology in

6. Voir la discussion de cette question au chapitre « Theories of the postmodern », dans Jameson (1991 : 55-66).

order to allow us to perceive it critically (Althusser [...]). It does both, usually addressing the issues directly, either thematically or in terms of its form⁷ (p. 212).

En d'autres mots, le postmodernisme en tant que chantier pratique/théorique force à réexaminer l'héritage moderniste, en se refusant, d'une part, à diaboliser la culture de masse et en cherchant, d'autre part, à déstabiliser le Canon humaniste et universaliste dans la mesure où celui-ci chercherait à imposer arbitrairement des valeurs institutionnalisées. Il s'agit là d'un espace culturel inédit qui peut aussi bien favoriser un ludisme superficiel, voire un rejet réactionnaire du patrimoine moderne qu'encourager un questionnement ironique (dans le sens d'excentrique) des systèmes à vocation totalisante : « Postmodern art self-consciously acknowledges that, like mass culture, it is ideologically loaded because of its representational (and often narrative) nature⁸ » (p. 230).

On peut le constater, l'art (sinon l'esthétique) en tant qu'idéologie est au cœur des préoccupations postmodernes. En adoptant parfois la graphie (post)moderne, j'ai voulu indiquer en quoi certains textes dramatiques et certains spectacles font jouer des éléments modernistes et non modernistes, en associant par exemple le mélodrame et le métathéâtre comme dans *Les féluettes* de Michel Marc Bouchard, la culture de masse et l'autoréflexivité comme dans *Ne blâmez jamais les Bédouins* et *26^{bis}, impasse du Colonel Foisy* de René-Daniel Dubois. L'analyse de quelques pièces des années 1980 ira dans le même sens.

Trois exemples de pièces (post)modernes

L'intensification de l'autoréflexivité dans l'écriture dramatique au Québec n'a pas manqué de remettre en question la *mimesis* en tant que fondement de la représentation traditionnelle, soit par le recours au théâtre dans le théâtre, soit par une épisation (ou dédramatisation) (Pavis, 1996 : 117) du drame parlé où l'au-

7. « Mais l'art postmoderne ne peut pas être expliqué de façon satisfaisante en adoptant exclusivement soit le point de vue qui fait de l'art le parfait complice de la culture dominante de masse (Jameson), soit l'approche qui avance que "l'art authentique" établit une distance par rapport à l'idéologie afin de permettre de l'appréhender de façon critique (Althusser). L'art postmoderne campe sur ces deux positions, d'habitude en les interrogeant ouvertement ou sur le plan thématique, ou sur le plan formel. » Ma traduction.

8. « L'art postmoderne reconnaît en toute conscience qu'il est, comme la culture de masse, chargé idéologiquement, à cause de sa nature figurative (et souvent narrative). » Ma traduction.

teur distribue entre plusieurs « voix » un récit fait de digressions et de commentaires qui rendent indécidable le partage entre le jeu et le non-jeu, soit encore par une autoréflexivité centrée sur le drame intrasubjectif d'un personnage. De tels procédés renvoient, bien sûr, à une volonté critique de l'auteur qui entend ne pas gommer sa position d'autorité, en se posant en meneur de jeu amené à délibérément relativiser les points de vue présents dans l'œuvre. L'autoréflexivité, dans tous les cas, entraîne un morcellement du matériau dramatique (fable, personnages) et, souvent, un effet de vertige nettement dysphorique.

Dans la pièce *Passer la nuit* de Claude Poissant (1988), trois femmes et trois hommes dans la vingtaine jouent soir après soir un scénario et des personnages qu'ils se sont inventés en s'installant dans un bar tout aussi fictif, aux seules fins d'échapper à la vie routinière et de contrer l'ennui par des jeux dérivatifs. La fiction dans laquelle ce microcosme cherche ainsi à s'enfermer est d'emblée schizophrénique, car on se trouve en présence d'un faux bar (à usage privé) qui « cite » les expédients associés à la vie nocturne : alcool, danse, drogue et drague. Ce scénario de refuge mondain se lézarde peu à peu : les personnages « masqués » sous leur identité d'emprunt jouent le jeu, mais ils ont aussi du mal à refouler la violence qui couve, et des conflits ne tardent pas à venir dérégler cet univers autoréférentiel, sorte d'oasis protégée du monde réel.

La pièce exploite l'opposition marquée, quelque peu pirandellienne, entre l'être et le paraître. La fiction choisie par les personnages a beau être portée par le rêve d'un monde apaisé, régi par le seul principe de plaisir, l'Éden préfabriqué ne résiste pas longtemps aux coups de boutoir du principe de réalité. L'enfer ou, comme ici, le paradis artificiel, c'est les autres... Les personnages de ce théâtre dans le théâtre ne sont pas en quête d'un auteur ni même de comédiens prêts à assumer leur drame, car ils sont simultanément eux-mêmes et leurs propres clones dans la fiction qu'ils essaient de faire tenir. Chacun de ces personnages pour ainsi dire dédoublés finit par craquer en dévoilant son besoin de l'autre et en jetant bas le masque.

Pour chacun qui s'était réfugié derrière la comédie des masques par peur de la solitude et de l'autre la prise de conscience de la duperie volontaire est d'autant plus amère, comme si le coup de force fictionnel se retournait contre ceux-là mêmes qui avaient cherché une brèche illusoire dans le système des contraintes sociales. Un tel désenchantement recoupe la symbolique négative du social, si présente dans l'œuvre de Pirandello, en la recontextualisant par rapport à une nouvelle génération en panne d'idéal. Cette situation dysphorique, en plus

de participer de la *Zeitgeist* moderne, ne renonce pourtant pas à une résolution qui donne à penser que l'amour, sinon la fraternité, survivra à la fausseté des rapports interhumains. Ou ne serait-ce que le désir⁹ ? Ce qui est certain, c'est que ce monde désaxé file un mauvais coton et qu'il cuve comme à plaisir dans le cynisme et la mélancolie. Même sa lucidité est un cocktail qui ne parvient finalement qu'à faire « passer la nuit ».

Une autre œuvre de cette époque témoigne du caractère tragique du sujet moderne, en se doublant d'une vision détotalisante de la représentation, caractéristique des jeux postmodernes sur la distinction entre les *événements* bruts du passé et les *faits* historiques que nous en tirons (Hutcheon, 1989 : 57). *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette (1981) est une pièce qui pousse jusqu'à la démence, elle-même thématisée, le mode pirandellien du théâtre dans le théâtre, en se risquant à déconstruire la vérité spéculaire qui y serait soi-disant logée. Auteur et acteur d'une *double* pièce, Charles Charles, le protagoniste, n'a de cesse, en fait, de moquer la prétention de toute représentation à dire la vérité.

Divisée en dix-neuf tableaux, cette pièce troublante « se passe dans la tête de l'auteur, Charles Charles 38 [ans] » (p. 24). Un drame mental, donc ? Mais la structure complexe, qui convoque un rituel théâtral et l'introspection angoissante, on le verra, d'un sujet face à son désir irréalisé, aura tôt fait d'écarter une dramatisation purement abstraite. À la manière d'un palimpseste, chaque tableau de la pièce découvre une couche des circonstances et des événements qui *auraient eu lieu* le 19 juillet 1919, à Provincetown (USA), un peu avant et le soir où Charles Charles, un auteur, acteur et metteur en scène de 19 ans, aurait présenté son spectacle intitulé *Théâtre de l'immolation de la beauté*. Or ce spectacle, « un suspense sur le thème de la beauté », affirme Charles Charles, aurait tourné à l'horreur quand il a été découvert que le sac qui devait contenir de la ouate pour figurer un enfant à immoler cachait en réalité le corps d'un enfant drogué, noir de surcroît.

Ce meurtre réel/représenté allait provoquer la tenue d'un procès dont les traces disséminées se manifestent à travers les témoignages d'Alvan et de Winslow, les deux autres « acteurs » du drame dédoublé, lesquels auraient effectivement transpercé le sac de 19 coups de couteau, en croyant s'acquitter ainsi

9. Poissant a aussi écrit une pièce intitulée *Ce qui reste du désir*, créée en 1987, encore inédite.

d'une simple responsabilité fictionnelle. Je ne souhaite pas m'étendre ici sur l'émiettement anecdotique qui multiplie et brouille les plans de ce jeu dans le jeu, en matérialisant le délire paranoïaque de Charles Charles dont l'ultime frayeur est de se retrouver seul¹⁰. Le plus important est de souligner que la vérité du récit déconstruit de Charles Charles est tout simplement invérifiable. Ce dernier a-t-il ou non vraiment planifié l'horrible immolation de l'enfant par les deux amants qu'étaient Alvan et Winslow, comme l'aurait appris celui qui se désigne comme « fou » à la fin ? Comment le savoir ? Est-ce que tout cela n'est pas le fruit d'un cerveau dérangé, enfermé par la bonne société puritaine de l'époque, scandalisée par ses « mauvaises mœurs » ?

Le « fait » que Charles Charles 38 avoue un crime signifie-t-il pour autant qu'il l'a vraiment commis ? Ce scénario pervers n'est-il qu'un fantasme, une fiction justement, qui répète *ad nauseam* la scène d'un désir refoulé, de la peur d'être rejeté par l'autre, d'aimer et de ne pas l'être en retour, que sais-je ? Il me semble que la folie de Charles Charles est pour ainsi dire congénitale, intimement liée à sa solitude extrême, qui ressemble à s'y méprendre à celle de l'auteur de « l'immolation de la beauté », lequel a bel et bien *imaginé* au point de départ un rituel durant lequel on immolerait un enfant, c'est-à-dire la beauté : « Quant à moi, je savais, *dès le début*, que même au théâtre un enfant ne pouvait être éventré sans susciter quelque rumeur¹¹. »

« Knowing the past becomes a question of representing, that is, of constructing and interpreting, not of objective recording¹² », a pu remarquer Hutcheon (1989 : 74) à propos de la représentation postmoderne. Le caractère indécidable, et néanmoins contradictoire, de ce qui est « réel » et « fictif », le fait même que la « représentation » de Charles Charles 38 se morde la queue dans une boucle sans fin, prètent à *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* son implacable effet de déréalisation. Et pourtant, il ne s'agit pas que d'un jeu gratuit, car le *Théâtre de l'immolation de la beauté* a été *dès le début* l'expérience intérieure de l'inhumain, à l'image de l'existence « monstrueuse » des créatures beckettiennes.

10. « Une fois la pièce terminée, je vais me lever, je vais saluer, une fois... deux fois... ça dépend... le public qui connaît la pièce par cœur va rentrer chez lui, il va revenir demain... ça n'en finira jamais... Non, non, vous ne pouvez pas vous en aller... on peut pas me faire ça à moi... vous pouvez pas me laisser seul » (fin de la dernière réplique de la pièce).

11. « Extrait des Mémoires de Charles Charles » (p. 79). C'est moi qui souligne.

12. « La connaissance du passé devient une question de représentation, c'est-à-dire de construction et d'interprétation, non de recension objective. » Ma traduction.

Dès lors, Charles Charles est devenu fou de lucidité devant une humanité mutilée qui lui est apparue condamnée à sacrifier la beauté. Prisonnier de ce crime inexpiable, c'est-à-dire de lui-même, l'auteur reprend inlassablement, soir après soir, le rituel morbide de son anéantissement, non sans faire du théâtre un lieu équivoque où l'irréparable situation d'être à jamais seul au monde n'est peut-être, après tout, qu'une fiction par laquelle il peut encore faire entendre une intense et ironique protestation.

Cette tragicomédie du non-être peut parfaitement s'inscrire dans le paradigme pirandellien – on n'a qu'à penser à son *Henri IV*. Toutefois, l'autoréflexivité du sujet, chez Chaurette, est plus éclatée et radicalement ludique, en déconstruisant ironiquement les pièges de la vérité mimétique. La *mimesis* ne tient plus guère qu'à un fil, puisque toute vérité totalisante du sujet est infiniment déportée, dépliée en multiples facettes anecdotiques qui sont autant de fausses explications parce que partielles. De sorte que le drame du Moi n'aura jamais été aussi intériorisé et si peu « absolu » : ainsi, s'enroule-t-il sur lui-même, tel un jeu cruel qui ne saurait parvenir à ressouder la fêlure du sujet.

Un dernier exemple tiré du répertoire récent illustre bien la dynamique pirandellienne de la dramaturgie québécoise des années 1980, qui incline à pousser à bout certains des procédés du maître italien, au point de déboucher sur un théâtre plus angoissant parce que moins délibératoire. Si « le discours pirandellien est informé systématiquement par l'actant-sujet en quête de sa propre authenticité et plus que tout, par le sujet-observateur-interprète » (Krysinski, 1989 : 405), qu'advient-il lorsque le sujet, comme dans *Le syndrome de Cézanne* de Normand Canac-Marquis (1988), se perd littéralement de vue, pour basculer dans la culpabilité obsessionnelle ?

Dans cette pièce, Gilbert, le personnage principal, est sous le choc de la mort de sa femme, Suzanne, et de leur jeune fils, dans un accident de la route. Il faut un certain temps au spectateur pour comprendre que les apparitions ponctuelles de Suzanne et de l'inspecteur chargé d'enquêter sur le fatal accident n'ont pas d'existence réelle et qu'ils sont *bic et nunc* des « projections » de Gilbert qui s'affaire tout au long du drame à remonter le moteur de l'auto accidentée. On découvre peu à peu, au gré d'une construction non linéaire, par éclats faits de souvenirs dérisoires de la vie conjugale et de questions insidieuses du policier enquêteur (dont le nom est, incidemment, le même que celui du fils décédé), que Gilbert est ainsi en plein travail de deuil, même si la remémoration, par bribes, de sa relation amoureuse confirme que Suzanne et lui étaient au plus

mal. En fait, et cela arrive fréquemment dans la vraie vie, Gilbert se sent coupable de la mort de Suzanne. Ce sentiment de culpabilité constitue le véritable déclencheur de son examen désespéré de sa vie passée. Parallèlement à sa rumination, remplie de saillies auto-ironiques, Gilbert s'acharne sur le « cadavre » de la voiture, métaphore insistante d'une existence détruite dont l'accident n'aura été finalement que le révélateur fatal.

En ce sens, la mort de Suzanne dramatise une situation qui était déjà accomplie, alors que le sujet s'était buté à l'impossibilité de la communication dans son couple, mais, au-delà de cet échec avéré, c'est bel et bien son propre manque, la crise tout intérieure de sa condition d'homme eseuilé qui lui fait dire à quelques reprises : « J'ai peur de moi. » Ainsi le sujet se montre encore préoccupé par l'authenticité. Néanmoins, il est en quelque sorte trop tard : Gilbert ne peut ressusciter Suzanne et il sombre inexorablement dans la dépression, dont toute la pièce est structurellement l'expression.

Le pessimisme d'un Pirandello quant à la possibilité pour l'être humain d'être vrai en société est relayé ici, à travers le thème du couple désaccordé, par une écriture dramatique profondément dysphorique, alors que la scène expose la torsion douloureuse d'un sujet qui se débat avec ses réflexes compulsifs, aussi peu maître de lui qu'il n'est capable de remonter le moteur sur lequel il s'acharne tel un mécanicien mal outillé. Mais le fait que le sujet s'en prenne d'abord à lui-même plutôt qu'à l'espace social, et le fait également qu'il se sente ontologiquement coupable de quelque chose qui, en réalité, n'est rien de moins qu'accidentel, voilà un point de vue qui n'est plus franchement moderne. On jurerait que le drame tente, par des voies détournées, de renouer avec la catharsis, à même un sujet, littéralement hors de lui, qui aspire à une libération.

*
* *

La dramaturgie québécoise des années 1980 a beaucoup donné dans l'auto-réflexivité qui est sans conteste le pivot, l'opérateur sémiotique du fonctionnement du drame moderne, de Strindberg à Pirandello. Ce faisant, cette écriture dramatique s'est ouverte à plusieurs procédés de déconstruction et elle a souvent eu recours au théâtre dans le théâtre. Cependant, il n'est pas évident que les pièces de cette décennie puissent être qualifiées de modernistes. Les dramaturges dont j'ai parlé (et plusieurs autres) ont certes marché dans les pas de leurs prédécesseurs modernes, mais ils ont aussi travaillé sur d'autres dispositifs (la pièce de conversation, le mélodrame, le « huis clos » existentialiste, la parodie,

l'hyperréalisme, entre autres) qui ont eu tendance à relativiser la radicalité formelle et le pessimisme du drame (post)pirandellien.

On se trouve donc devant un matériau dramaturgique plutôt hétérogène, parfois jusque dans la langue, ce qui laisse penser que ces pièces répondent à d'autres codifications. Ces œuvres paraissent chercher à concilier la nécessité d'être accessibles (en gardant solidement un pied dans l'anecdotique) et le rejet des solutions de facilité (linéarité, psychologisme, naturalisme).

Dans l'ensemble, cette approche s'est avérée provocante et riche de plusieurs inventions stylistiques. Il faudrait maintenant aller plus loin, en examinant d'autres pièces, et surtout en se demandant si ce régime (post)moderne n'est pas menacé par des tentations narcissiques, et en quoi il contribue à « dépasser » (ou non) la crise du drame.

Bibliographie

- CANAC-MARQUIS, Normand (1988), *Le syndrome de Cézanne*, Montréal, Les Herbes rouges.
- CHAURETTE, Normand (1981), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac.
- DAVID, Gilbert (1995), « Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques au Québec, de 1930 à 1990 ». Thèse de doctorat, Montréal, Université de Montréal.
- DAVID, Gilbert, et Pierre LAVOIE (1993), *Le monde de Michel Tremblay*, Montréal/Bruxelles, Cahiers de théâtre Jeu/Éditions Lansman.
- HUTCHEON, Linda (1988), *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*, New York and London, Routledge.
- HUTCHEON, Linda (1989), *The Politics of Postmodernism*, London/New York, Routledge.
- JAMESON, Fredric (1991), *Postmodernism of the Cultural Logic of Late Capitalism*, Durham, Duke University Press.
- KRYSINSKI, Wladimir (1989), *Le paradigme inquiet. Pirandello et le champ de la modernité*, Longueuil, Le Préambule.
- LYOTARD, Jean-François (1986), *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée.
- PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- POISSANT, Claude (1988), *Passer la nuit*, Montréal, Les Herbes rouges.
- RYNGAERT, Jean-Pierre (1993), *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1989), *Théâtres intimes*, Arles, Actes Sud.
- SZONDI, Peter (1983), *Théorie du drame moderne*, trad. de Patrice Pavis, Lausanne, Éditions L'Âge d'Homme.

Gilbert Turp

Centre des auteurs dramatiques

Écrire pour le corps¹

Dans votre travail, vous posez tous la question du corps de différentes façons ; pourtant, une dimension commune en ressort : l'examen du corps. Je pense à la *Leçon d'anatomie* de Larry Tremblay (1992). Vous abordez tous le corps en tant qu'un objet d'étude, parfois dans son ensemble et parfois dans ses parties, comme si vous en faisiez une dissection. Dans *Natures mortes*² et *Motel Hélène*³ de Serge Boucher, j'ai senti un aspect

1. L'entretien qui suit est extrait d'une table ronde organisée par Gilbert Turp, qui réunissait Serge Boucher, Élisabeth Bourget, Carole Fréchette, Wajdi Mouawad et Larry Tremblay autour de la question du corps dans leur écriture. Turp, comédien de formation, est lui-même l'auteur d'une dizaine de pièces de théâtre en plus d'être reconnu comme un des principaux traducteurs québécois de Bertolt Brecht. Boucher fait partie de la génération d'écrivains dramatiques des années 1990 ; ses deux pièces, *Natures mortes* et *Motel Hélène*, présentent des portraits hyperréalistes et lucides de personnages esseulés. Bourget, qui enseigne l'écriture dramatique à l'École nationale de théâtre du Canada, écrit principalement pour le théâtre et la télévision : elle est l'auteure de nombreuses pièces dont *Appelle-moi*, qui a été jouée au Théâtre d'Aujourd'hui en avril 1995. Fréchette a d'abord collaboré au Théâtre des cuisines, dont elle a fait partie de 1974 à 1981. Elle se consacre aujourd'hui à l'écriture dramatique ; sa pièce *Les quatre morts de Marie* lui a d'ailleurs valu le Prix du Gouverneur général en 1995. Elle a été, avec Mouawad, invitée comme auteure en résidence au Théâtre Artistique Athévain à Paris (mars 1997). Mouawad a été formé en interprétation à l'École nationale de théâtre ; comédien, metteur en scène et jeune auteur prolifique, il a notamment écrit *Journée de noces chez les Cromagnons*, *Alphonse* et *Les mains d'Edwige au moment de la naissance*. Enfin, Tremblay est un spécialiste du théâtre kathakali qu'il a étudié en Inde ; il enseigne le théâtre à l'Université du Québec à Montréal et il est l'auteur, outre de deux recueils de poésie, d'un essai et d'un récit, de quelques pièces de théâtre dont *Leçon d'anatomie* et *The Dragonfly of Chicoutimi*. L'entrevue a été publiée en 1996 dans *Titre provisoire*, un feuillet publié par le Centre des auteurs dramatiques (CeAD) à l'intention de ses auteurs membres. *L'Annuaire théâtral* en reproduit ici un extrait, remanié par Marie-Christine Lesage.

2. Pièce présentée au Théâtre de Quat'Sous, en octobre 1993.

3. Pièce présentée à l'Espace Go du 4 au 27 mars 1997.

presque entomologique ; on scrute les personnages à la loupe, on pénètre dans le détail de leur vie, de leur sexualité, de leur pathologie. Dans le cas d'*Appelle-moi*, au Théâtre d'Aujourd'hui, il était manifeste que le récit des personnages d'Élizabeth Bourget (1996) sur leur amour passé était la représentation de l'actualité de leur désir. Quand un acteur dit un texte, il se demande moins quel discours il tient que ce que fait résonner le texte en lui. Les acteurs d'*Appelle-moi* travaillaient à partir de leur libido. Quant à la détresse des personnages de Carole Fréchette (1995) dans *Les quatre morts de Marie*, on l'éprouve physiquement, même à la lecture. Cette présence du corps dans l'écriture est-elle préméditée ?

L'inscription du corps dans le texte

Carole Fréchette

Dans mes textes, le corps est un sujet. Je ne pense pas aux corps des acteurs qui vont jouer ma pièce. Je me demande comment mes personnages vivent leur corps et ce qui arrive à leur corps. Le corps est beaucoup nommé dans mes pièces, est situé dans les mots. Dans *Les quatre morts de Marie*, un homme en train de mourir parle des trous dans son corps ; tout ce qu'il a été sort par le bout de ses doigts, par le bout de ses pieds, par sa bouche. Je cherchais à décrire l'image de quelqu'un qui s'éteignait devant sa fille. Elle est là à le regarder et elle essaie de le tenir en vie ; elle danse devant lui, elle lui donne des biscuits au chocolat... Je me demandais comment traduire ces états. J'aurais pu me dire que l'acteur allait jouer, qu'il ne dirait rien, et qu'on allait tout comprendre par son jeu. Mais j'en doutais. J'éprouvais le besoin de le faire parler de ce qui lui arrive. C'est le père de Marie, il est parti à l'aventure depuis des années, et un jour il se réveille dans une chambre d'hôtel avec un petit trou dans son corps, d'où les choses s'écoulent. Puis, il y a de plus en plus de trous partout, et ce qu'il est – son corps avec ses os et ses boyaux, mais aussi son courage et ses idées –, tout fuit par les trous. Pour moi c'était une façon de dire que quelqu'un s'éteint. Dans *Les sept jours de Simon Labrosse*, qui ont été lus pendant la Semaine de la dramaturgie, il y a une fille qui suit des cours de corps, des cours de bouche, de bras, de pieds. À un moment donné, elle dit qu'elle voudrait suivre des cours de fonctions vitales, de digestion, d'élimination. Elle est extrêmement préoccupée par son corps. Elle se fait faire une échographie ; elle trouve cela extraordinaire, elle voit plein d'affaires ; et c'est comme si j'entrais à l'intérieur d'elle, dans les organes... Qu'est-ce

que je voulais dire avec ce personnage ? Je n'en sais rien. C'était peut-être une façon de donner l'image de notre monde centré sur lui-même : nous cherchons beaucoup le bien-être de notre corps, on nous dit qu'il faut nous ouvrir, nous faisons toutes sortes de diètes, de thérapies... Mon personnage pousse cela au maximum, avec ses cours de digestion, d'élimination, de sudation. Évidemment, j'ai écrit sur un mode comique. Mais la fille, elle est sérieuse. Dans la pièce, il se passe plusieurs autres choses sur scène, mais la fille est complètement centrée sur elle-même : moi, ma vie intérieure, ce que je vis...

Larry Tremblay

Tu critiques quelque chose.

Carole Fréchette

Je critique un égocentrisme que je sens autour de moi, et en moi aussi. Je trouve qu'on vit à une époque où il n'y a que soi qui compte, l'épanouissement de sa personne. Alors pourquoi pas l'épanouissement de son foie, de son estomac, de son gros intestin ? À la fin, la fille essaie de vendre son intérieur au public ; elle est persuadée que c'est très intéressant. On essaie tous de vendre ce qu'on a à l'intérieur de soi.

Gilbert Turp

Un corps est une chose en soi, un organisme vivant, irréductible. S'il est traité dans ses fonctions séparées, c'est notre intégrité, notre identité qui est atteinte. L'art permet-il une connaissance directement par le corps ?

Larry Tremblay

Le phénomène théâtral est un relais. Il passe par le corps. C'est d'abord par le corps que le spectateur reçoit, c'est évident. À titre d'auteur, lorsqu'on écoute son texte lors des répétitions et qu'on sent une fausse note, on est affecté. On sort de là épuisé. Par contre, lorsqu'on retrouve l'écho et que le texte résonne correctement, que d'énergie ! Ça s'ouvre ! Puisque je dirige les acteurs dans mes propres textes, je travaille surtout avec mon oreille. C'est toujours mon oreille qui m'indique si c'est juste. On dirait que ça fait ding !

Carole Fréchette

C'est donc dans le texte.

Larry Tremblay

Tout est dans le texte. Mais il faut que ça fasse ding ! Je n'écris pas à partir d'intentions. Je pars du personnage. Quand j'entends le personnage, je sais qu'il va me dire quelque chose. Il faut absolument que je l'entende. C'est comme aller à la pêche. Quand je l'entends, je sais que je le tiens et qu'il va me raconter une histoire, me conduire à un autre personnage, puis à un autre, puis à un autre.

Serge Boucher

L'acteur et l'auteur se rejoignent par l'oreille. Je ne pense pas qu'il y ait 50 000 façons de dire un texte. On dit qu'il y a deux sortes d'écrivains dramatiques : ceux qui partent des personnages et ceux qui partent de la situation dramatique. Moi aussi, je pars des personnages, je n'ai jamais été capable de partir d'une situation dramatique. Je pars de l'ignorance, du non-savoir. Si je sais où je suis supposé m'en aller, je n'écris rien de bon. Je ne dois pas savoir quelle sorte de pièce je vais écrire, ni même ce que je vais dire. Cela ne m'intéresse même pas. Le discours est sans intérêt pour moi. Je n'ai pas de thème prémédité. Quand je dis que mon corps le sait, lui, ce que je vais écrire, c'est parce que je ne vois pas quelle raison j'ai de m'asseoir à ma table, sinon que c'est plus fort que tout. Quelque chose me trotte dans la tête longtemps. Dans le cas de *Natures mortes*, il y a d'abord eu deux textes. Je me souviens très bien être assis sur une roche, l'été, au bord du fleuve et tout à coup, bang !, le personnage de Diane m'apparaît et les deux textes se sont nettoyés et fusionnés. Et ce n'était pas ce que je projetais du tout. J'essayais d'écrire autre chose, mais c'est vraiment une Diane qui m'est apparue, avec son histoire à elle. Le non-savoir, parfois, fait peur. La peur de la page blanche, la peur du vide... La seule raison qui me tient, encore une fois, c'est qu'il y a quelque chose de plus fort. Il faut que j'aie m'asseoir. S'il ne se passe rien au bout de trois minutes, je lâche tout, je fais autre chose, je n'ai aucun remords. Si bien qu'écrire n'a rien à voir avec la discipline. J'aime être assis devant ma feuille ; cela me rend totalement heureux. Ce que je fais de mieux est ce que je fais sans y être obligé. C'est peut-être du domaine de la survie, je ne sais pas, je ne me l'explique pas. Mais si cela ne part pas de l'intérieur, je suis bloqué.

Wajdi Mouawad

Ce qui m'intéresse, c'est ce qu'il y a de souterrain, ce qu'il y a de très troublant dans le geste d'écrire. Pour moi, le théâtre est le seul lieu où la métaphysique règne encore. Les pièces qui ne sont pas métaphysiques de-

vraient peut-être être écrites pour la télévision, le cinéma. Le théâtre exige un questionnement métaphysique. Surtout maintenant, avec tous ces médiums qui se sont ajoutés. La scène, c'est le lieu métaphysique par excellence.

Gilbert Turp

Pourquoi ?

Wajdi Mouawad

Parce que c'est le lieu où on peut enfin voir le corps se battre pour ce que l'esprit exige de la vie. Je prends une décision le matin et je suis incapable de l'appliquer le soir : qu'est-ce qui m'habite ? Le théâtre est le lieu même de cette bataille. Contrairement à Larry et à Serge, j'écris à partir d'une situation. La situation mène le personnage vers un choix, une action et le met aux prises avec un problème et une décision d'ordre métaphysique. L'idée de *Journée de noces chez les Cromagnons* m'est venue en marchant dans la rue. Mes idées proviennent toujours de la marche ; quand je marche, il y a un rythme qui s'inscrit en moi et tout à coup une situation naît. Par une journée de noces où il y a de l'orage, la famille de la fille attend le fiancé qui ne vient pas. Alors, qu'est-ce qu'ils font ? Ils attendent ? Ils font semblant de célébrer ? Au point de départ, ce n'était pas une pièce sur la guerre, pas du tout. Puis l'idée des bombardements est venue. On ne sait pas si c'est l'orage ou les bombes qui tombent. À la fin de la pièce, ils attendent encore le fiancé, ils sont au seuil du miracle. Et j'ai dit : « Oui ! » Le fiancé arrive quand même, au seuil du miracle.

Gilbert Turp

Une métaphysique de l'espoir... Le théâtre est-il un lieu spirituel ? Tu parles de métaphysique, Wajdi... Et toi, Carole, tu as décrit une fille qui cherche en dedans de son corps ; en termes sacrés, c'est quelqu'un qui cherche son âme.

Carole Fréchette

Elle dit : il y a quelqu'un en moi, je suis sûre qu'il y a quelqu'un en moi, regardez ! Et à la fin, la terreur : il n'y a personne ! C'est épouvantable. Est-ce qu'il y a quelqu'un dans mon corps ?

Corps fictifs/corps réels

Gilbert Turp

Vos personnages ont-ils autant de poids que quelqu'un qui existe pour vrai ?

Serge Boucher

Ah oui ! Absolument ! Sinon plus. On dessine un personnage et, tout à coup, il y a quelqu'un. C'est plus fort que l'intention de l'auteur ou l'image ou la construction. C'est quelqu'un. Et tout commence par un détail. Ma Johanne a l'air de 35, 36 ans, mais, en fait, elle en a 25. Ce corps fatigué, épuisé, est devenu assez puissant pour agir tout au long de l'écriture. Je pensais à des femmes que je connais, certaines de mes tantes, en me demandant comment on peut avoir 30 ans et avoir l'air de 45 ans, avoir l'air d'une madame. J'étais fasciné. Tu découvres quelqu'un et tu sais ! Un corps s'inscrit dans ta tête, dans ta mémoire et tu n'es plus capable d'en démordre. Tout va se construire autour de cela. Quand le personnage devient réel, sa réalité se situe au-delà de l'attachement que j'ai pour lui, il se met à vivre, c'est immanquable. Je récolte tout le plaisir de le suivre et de l'écrire. Je pense que c'est la multitude des détails qui donne accès au personnage, pas le discours.

Élizabeth Bourget

Durant les vacances de Noël, je rêvais de mes personnages. C'était très étrange. Contrairement à d'autres, je n'ai pas de vision précise du corps de mes personnages quand j'écris, alors je me retrouvais dans mes rêves avec des gens que je ne connaissais pas. Je les reconnaissais à la situation de personnages qu'ils charriaient, mais dans mon rêve, tout à coup, ils avaient effectivement leur propre apparence physique. C'était très étrange, parce que quand j'écris, j'entends mes personnages plus que je ne les vois.

Larry Tremblay

Moi, c'est peut-être parce que je fais de la mise en scène, mais j'ai le réflexe de penser aux comédiens. Aux deux tiers de la rédaction d'un texte, j'ai un corps avec un type de théâtralité en tête et, sans provoquer quoi que ce soit, je commence à penser à des acteurs.

Carole Fréchette

Je ne vois jamais d'acteurs quand j'écris. Et même quand la pièce est finie, quand on me consulte pour les distributions, j'ai beaucoup de mal à proposer des noms. Je pense à toutes sortes d'individus, mais c'est toujours approximatif. Je ne vois pas mes personnages, je les sens, avec des fragilités ou des forces. Par exemple, au troisième tableau des *Quatre morts de Marie*, je voyais mon personnage comme quelqu'un qui a perdu son centre. Je me souviens qu'en écrivant je la voyais tourner, s'exciter, tourner, tourner...

Larry Tremblay

Distribuer, c'est crucial. C'est là que se pose le problème des corps. Quels corps vont porter le texte ?

Corps d'acteurs et rythme du texte

Gilbert Turp

Une fois, en parlant de distribution, Serge Denoncourt me disait : « Lorsque je m'appuie sur ce qu'un acteur dégage dans la vie pour le distribuer, en m'imaginant qu'il va le dégager nécessairement sur scène, je suis souvent déçu, parce que ce n'est pas comme ça que ça se passe. » Entre l'acteur dans la vie et l'acteur sur scène, il y a un décalage. Le corps, sur scène du moins, appartient à l'imaginaire.

Wajdi Mouawad

On lit quelque chose à partir du corps. Si je nomme un acteur, tout de suite, on évoque un corps, une tête, et à un niveau plus philosophique, une sorte d'essence. Quand on écrit une pièce, j' imagine que l'on doit lire quelque chose qui relève d'une essence du personnage. Le problème du corps n'est pas que physique.

Gilbert Turp

Est-ce qu'il n'y a pas une adéquation entre l'énergie de l'acteur et le rythme du texte ? Le souffle qu'on donne à un texte impose un tonus au corps, non ?

Larry Tremblay

Aujourd'hui, on emploie le terme énergie, il y a vingt ans c'était présence et, vingt ans auparavant, c'était talent. Chose certaine, il y a une vibration...

Serge Boucher

Un acteur talentueux peut tout faire correctement, mais cela peut être totalement aplati si c'est trop contrôlé, avec les pauses psychologiques à la bonne place, etc. En tout cas, avec mes textes, cela ne fonctionne pas. Ce que j'écris est vraiment de l'ordre du verbo-moteur ; il faut que cela parte sur des grandes spirales, sur un élan, il faut que tout s'enchaîne et aboutisse à une autre énergie pour que le rythme y soit. L'acteur doit se laisser emporter pour atteindre une autre énergie. C'est fascinant : l'acteur fond dans son personnage, et toute l'émotion l'envahit. On a souvent une conception trop volontaire de l'émotion.

Carole Fréchette

On surpsychologise. Si on se fiait plus au rythme, on sentirait tout de suite, à même le corps, cette espèce d'énergie qu'il y a dans le texte. Évidemment, c'est plus facile à dire qu'à faire...

Larry Tremblay

C'est pour cela qu'il n'y a ni virgules ni points dans mes textes. La ponctuation mène l'acteur à un processus logique plutôt qu'organique. Une virgule, c'est implacable. Les virgules s'impriment, s'imprègnent tout de suite dans le cerveau. Parce que c'est très difficile de les enlever après, je les enlève avant. L'acteur qui n'a pas l'habitude peut être dérouté, mais après il est content. Je ne suis pas contre la virgule dans un roman ou dans des textes théoriques, mais au théâtre je trouve que les vers libres sont une source de liberté.

Carole Fréchette

C'est vrai que les virgules, c'est une structure logique, et qu'on a intégré cette logique...

Larry Tremblay

Je n'écris plus de didascalies non plus. J'écris « pause », « longue pause » et « très longue pause ». Des références musicales. Je dessine un rythme. C'est plus facile. Dès que les lectures à haute voix commencent, quelque

chose s'inscrit. On peut raffiner l'outil. Je dirige mieux par l'oreille que par le regard et, pourtant, ma spécialité est le gestuel. Le gestuel demande un œil, le texte une oreille.

Gilbert Turp

Beaucoup d'auteurs écrivent en vers libres, comme Larry. Généralement le vers libre aide l'acteur à sentir la respiration du texte. Son phrasé suit l'alinéa. Le rythme est donné par la ligne elle-même. Mais il y a d'autres moyens de déjouer la logique de ponctuation. Michel Tremblay, surtout dans ses premières œuvres, mettait des points de suspension aux endroits où l'acteur peut s'appuyer pour reprendre son élan. Dans *Being at home with Claude*, René-Daniel Dubois met un point final après presque chaque mot. Chaque mot devient définitif. Ce qui suggère très bien le caractère haletant du texte qui se transmet au personnage. Ce sont deux cas de surponctuation qui cassent la logique. C'est une ponctuation du corps, de la respiration.

Larry Tremblay

Je pense à l'image d'un gong. J'étais en Indonésie, il y a quelques années, où il y a des gongs extraordinaires. Chaque gong ne fait qu'un son. Fabriquer un gong, ça prend des mois. Des artistes font l'alliage des métaux. C'est une science, un art très secret, le gourou ne le transmet qu'à son meilleur disciple. Quand tu entends le son, c'est magique ! Tu sens la vibration et tout le relief du son, c'est vraiment magnifique. C'est une sorte de métaphore : un gong, c'est un alliage qui donne un son, mais ce son est multiple, en relief. C'est un horizon. Le son va partout dans le corps, il voyage, il traverse. Une pièce, c'est un alliage tout aussi délicat. Il y a diverses façons de la monter, mais le résultat recherché doit être l'unisson. J'appelle cela le sublime.

Serge Boucher

Mais un texte, ce n'est pas 10 000 affaires. L'alliage est précis.

Wajdi Mouawad

Serge dit qu'il n'y a qu'une seule façon d'exprimer un texte. Moi, je pense que c'est un gros problème de faire face à un metteur en scène qui a une idée toute faite sur la manière de dire un texte. Si le metteur en scène pense qu'il n'y a qu'une façon de dire un texte, qu'il le joue lui-même. La scène est avant tout le lieu de l'acteur. Elle est le lieu de l'acteur parce que

c'est son corps qui est sur scène, c'est lui qui doit savoir ce qu'il fait là. Si l'acteur ne comprend pas dans son corps, ni l'esprit du metteur en scène, ni l'esprit de l'auteur ne vont se retrouver sur scène. L'esprit est transmis à l'acteur et transmis par l'acteur. Un metteur en scène n'a pas qu'une solution pour que la transmission se fasse. À un moment donné, il doit s'arrêter et écouter l'acteur, se demander ce que l'acteur entend qui lui fait jouer le texte de telle ou telle façon. Et le metteur en scène doit le laisser plonger et le suivre. On ne peut pas diriger quelqu'un au son, ça interdit la plongée. Le metteur en scène est un peu comme quelqu'un qui lance un cerf-volant dans les airs. Le metteur en scène qui tient la corde peut guider l'acteur, mais vient un moment où le cerf-volant appartient à la lumière.

Gilbert Turp

Dans tes spectacles, on est frappé par l'incroyable énergie corporelle des acteurs. Tu exiges cela, c'est très dirigé...

Wajdi Mouawad

Mais ce qui m'intéresse, c'est la partie incertaine, la zone périphérique. Atteindre un état dont on ne sait plus à qui il appartient. Le cerf-volant dans la lumière appartient-il à l'acteur ? Au metteur en scène ? À l'auteur ? On ne peut plus trancher. On ne peut pas non plus *légiférer* sur une manière de procéder ou une manière de faire. Évidemment, on essaie de s'entendre sur des règles, mais il n'y a pas de garanties. En écrivant, on se demande comment transmettre un état d'esprit aux corps des acteurs ; comment faire pour que l'esprit soit là, jusqu'au bout de leurs doigts.

Gilbert Turp

C'est beau, mais c'est quand même paradoxal d'écrire tout seul, chez soi, pour des corps imaginaires.

Serge Boucher

Le texte est en direction des corps et donne la direction aux acteurs. Il faut que cela s'aligne. D'un autre côté, j'ai toujours été pris par surprise par les acteurs en cours de répétition. Vient un moment où les acteurs m'ont emmené ailleurs dans mes propres textes. C'est mon plus grand *fun* au théâtre.

Carole Fréchette

Reste que l'organicité du texte, c'est difficile à transmettre. C'est sûr qu'on écrit avec un souffle et qu'on donne un souffle à notre texte. Mais comment l'imprimer ? Il m'est arrivé de voir un de mes textes rendu complètement à côté du souffle. Au lieu de chercher le souffle, ils avaient cherché à comprendre logiquement les personnages. La musique était complètement disparue. C'est instinctif.

Gilbert Turp

On peut tout écrire, dans le fond. Au théâtre, les acteurs portent dans leur corps une vie qui appartient à un autre temps. Pendant deux heures, on dirait qu'ils arrêtent de vieillir, et quand ils nous touchent, le temps s'arrête pour nous aussi. Les textes deviennent sacrés lorsqu'ils traversent leur corps.

Bibliographie

BOURGET, Élizabeth (1996), *Appelle-moi*, Montréal, VLB éditeur.

FRÉCHETTE, Carole (1995), *Les quatre morts de Marie*, Montréal, Les Herbes rouges.

TITRE PROVISOIRE. LE BULLETIN DES MEMBRES DU CEAD (1996), vol. 3, n° 2 (avril).

TREMBLAY, Larry (1992), *Leçon d'anatomie*, Montréal, Laterna Magica.

LEMIRE, Maurice, et Denis SAINT-JACQUES (dir.), *La vie littéraire au Québec. III : 1840-1869*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1996

Troisième livraison d'une série qui doit en comporter six, *La vie littéraire au Québec (1840-1869)* se présente sous la forme d'un fort volume de 671 pages, dont les caractères sont petits mais les paragraphes heureusement aérés par une abondance d'intertitres et d'illustrations. L'ouvrage réunit les travaux de 10 chercheurs en littérature dirigés par Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques.

Ce collectif s'inscrit dans le cadre d'un vaste programme de recherche en histoire de la littérature québécoise, amorcé il y a plus de vingt ans sous l'impulsion de Maurice Lemire, de l'Université Laval, et d'un groupe de collègues rattachés à diverses institutions. Leur première réalisation, le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, avait révélé un corpus littéraire d'une richesse insoupçonnée jusqu'alors, permettant une analyse qui dépassait en valeur la plupart de nos histoires littéraires traditionnelles. Restait à faire la synthèse de ce corpus dûment établi et c'est à quoi s'emploie avec succès *La vie littéraire au Québec*.

Rappelant en exergue la trop célèbre formule de lord Durham : « Un peuple sans histoire ni littérature », l'ouvrage commence par une brève introduction à

l'ensemble de la série, suivie d'un plan du volume III lui-même. Le corps de l'étude se divise en sept chapitres dont le classement évite la simple juxtaposition dont souffrent beaucoup d'ouvrages collectifs. Au contraire, les composantes de *La vie littéraire au Québec* se succèdent dans un ordre progressif, introduisant d'abord le lecteur aux grands courants littéraires et sociologiques universels autour desquels s'articulent les œuvres produites au Québec. Le chapitre 1 retrace l'évolution des mouvements littéraires français et américains pendant que naît en France l'ultramontanisme en réaction aux persécutions plus ou moins occultes du Gouvernement contre l'Église catholique. Le chapitre 2 examine les conditions historiques particulières au Québec sous le gouvernement de l'Union, de même que la vie sociale des Canadiens après la répression des troubles de 1837-1838.

Pénétrant ensuite plus profondément dans le domaine culturel, le chapitre 3 analyse les huit facteurs qui conditionnent la pratique de l'écriture chez les auteurs québécois de l'époque : lieu de naissance, situation familiale, formation intellectuelle, formation professionnelle, fonction exercée, influence étrangère, genre d'écriture privilégié et durée de la carrière littéraire. L'histoire des associations culturelles, qui voient le jour et prennent leur essor à cette période, est ici rendue sous un éclairage inédit. De même le théâtre, genre

longtemps considéré comme médiocrement représenté au XIX^e siècle, devient l'objet d'une approche nouvelle qui en révèle le apports importants. Suivent 68 pages (chapitre 4) traitant des modes de diffusion de la littérature locale au cours des trente années étudiées. Les journaux et autres périodiques reçoivent la part du lion certes, mais l'édition, le commerce des livres et les bibliothèques sont traités avec soin.

Les chapitres 5 et 6 abordent enfin les œuvres elles-mêmes. La prose d'idées prend les devants avec l'histoire, l'éloquence, l'essai, le pamphlet et la chronique. Viennent ensuite « les textes de l'imagination et de la subjectivité » : poésie et chanson, drame et comédie, conte et roman. Le tiers du volume est ainsi réservé aux œuvres, dont certaines – si l'on excepte leur entrée au *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* – trouvent pour la première fois leur place dans une synthèse historique.

Autre nouveauté en histoire littéraire, le dernier chapitre analyse la réception faite aux œuvres des auteurs québécois tant par leurs compatriotes que par les étrangers. On assiste à la naissance de périodiques destinés à répertorier le corpus national déjà existant : *Le Répertoire national*, *Les Soirées canadiennes*, *Le Foyer canadien* et autres. On apprend que la critique n'a pas encore fait son apparition au sens véritable. En revanche, la censure ecclésiastique se montre d'une vigilance stricte, et l'étude ne rate aucune occasion d'en faire mention à chaque chapitre, en évitant toutefois la

hargne qu'entretiennent à ce propos la plupart des commentateurs actuels.

Le chapitre 3 est enrichi de deux tableaux dont le premier, long de 23 pages, dresse une liste utile des conditions d'écriture de 100 auteurs québécois de l'époque. On apprend avec surprise que cette centaine de noms ne représente qu'un échantillon du contingent d'auteurs d'alors. Révélation qui modifie avantageusement les données traditionnelles en cette matière. Le second tableau dresse en cinq pages la liste des principaux acteurs dans les échanges culturels avec l'Europe francophone. Là encore surgissent des noms et des faits oubliés pendant trop longtemps. Une chronologie de 20 pages sur la vie sociopolitique et culturelle du Bas-Canada, en regard avec l'évolution du monde occidental, s'insère entre la conclusion et la bibliographie du livre. Cette dernière, bénéficiant des données déjà colligées pour le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, affiche une exhaustivité remarquable. Déjà les auteurs offraient, à la fin de chaque chapitre, une liste nourrie d'ouvrages recommandés « pour en savoir davantage » ; le classement final de ces outils de recherche est une précieuse source de référence pour les historiens à venir.

La consultation de l'ouvrage est facilitée par un index des personnes, un index des œuvres et un index des périodiques. La seule table des matières est un document d'intérêt par le détail abondant de ses composantes et par la démonstration de la qualité de la structure de l'en-

semble. Quant aux illustrations, puisées dans *Le Répertoire national* et autres périodiques de l'époque, elles proposent une iconographie généreuse et de qualité qui ressuscitent des visages oubliés et rajeunit des frontispices vieillots.

Voilà le genre d'ouvrage qu'attendait l'histoire de la littérature au Québec : une synthèse descriptive adéquate, apte à servir d'appui solide aux futures générations de chercheurs qui voudront en développer les éléments. Un livre qui en fera écrire beaucoup d'autres.

Jean Laflamme

Université de Montréal

vres pertinemment, conjugueront leur expérience à celle de l'artiste par des travaux futurs d'un autre poids que ce livre qui ne se veut rien de plus qu'un rappel de l'existence de Prévost, qu'un itinéraire sommaire de son passage... » Le lecteur est dès lors prévenu : l'amitié et une très grande admiration ont dicté cet ouvrage.

Pépin a divisé sa matière en brefs chapitres (de 3 à 12 pages) dans lesquels il a cherché à développer l'itinéraire de l'artiste : l'autodidacte, l'illustrateur, le caricaturiste, le peintre et fresquiste, le dessinateur, le musicien, le sculpteur, le scénographe, le costumier, le décorateur. Ces chapitres sont agrémentés d'une cinquantaine d'illustrations du travail de Prévost dans divers domaines, dont 21 maquettes de décors et de costumes reproduites en couleur. On trouve aussi une courte chronologie et une liste exhaustive des réalisations de l'artiste, de même que la liste de 70 amis et admirateurs qui se sont regroupés sous la Société des amis de Robert Prévost et ont contribué à la parution de cet ouvrage.

L'essentiel est là, la présentation est soignée et le style est fort correct, mais l'amateur de théâtre reste sur sa faim : il eut fallu plus de chair sur le squelette. D'autres ouvrages viendront peut-être... Et les collègues, les témoins, les proches, tous ceux qui seraient susceptibles de fournir des pistes d'analyse, seront-ils encore disponibles ? Compte tenu de l'état actuel de la recherche et de la difficile publication d'ouvrages de référence historiques relatifs à un milieu aussi petit

PÉPIN, Lucien, *Robert Prévost, scénographe et favori des dieux*, Les Éditions du Pélican, Sillery, 1994

Ce livre, signé par un ami de collègue de Robert Prévost, est le premier ouvrage consacré à l'œuvre de cet artiste bien connu, mort en 1982. Entre sa disparition et la parution de cet ouvrage, il s'est donc écoulé 12 ans, « déjà », constate avec regret Jean-Louis Roux, dans sa courte préface.

Quant à Lucien Pépin, il termine son avant-propos par un souhait qui révèle l'honnêteté et la modestie de son entreprise : « Les gens de théâtre décriront mieux le Prévost qu'ils ont connu ou qu'ils imaginent, commenteront ses œu-

que celui du théâtre au Québec, je trouve dommage que Lucien Pépin n'ait pu saisir l'occasion de faire un livre plus étoffé, ouvert à d'autres témoignages et à des analyses.

Disons que ce n'est qu'un début...

Renée Noiseux Gurik

Option-Théâtre, Cégep Lionel-Groulx

MEIRIEU, Martine, *Se (re)connaître par le théâtre*, Lyon, Chronique sociale, 1996

D'ordinaire un livre-somme est lourd, épais. Celui de Martine Meirieu est, au contraire, léger. Ce qui ne l'empêche pas d'être grave. Meirieu, à son tour pourrait-on dire, vient de publier un livre sur le théâtre. Mais ce n'est pas un livre *de plus* sur le théâtre. Ce serait plutôt un livre sur un *plus* du théâtre : l'auteure, comédienne, intervenante auprès de handicapés physiques ou mentaux, nous fait part de son expérience, mieux, de sa *vie* de théâtre.

Son théâtre n'est pas seulement de l'expression dramatique, c'est un théâtre du citoyen – et ce mot prend encore plus de sens quand on pense à son public, à l'accoutumée exclu de la société. Le théâtre retrouve là quelques-unes de ses lettres de noblesse, lettres qui, par parenthèse, n'arrivent pas toujours aujourd'hui à l'adresse indiquée. L'adresse principale du théâtre, ici, c'est l'éducation, que

Meirieu décline en une double problématique : une éducation aux droits des personnes est-elle possible ? L'éducation n'est-elle pas d'abord une éducation aux droits des personnes ? Ce qui conduit l'ouvrage à être rythmé en trois temps, trois temps fondés sur trois déclarations (celle des droits de l'homme, celle des droits de l'enfant, celle des droits de la personne handicapée) qui sont présentes, quasi *in extenso*, et dont on n'a pas le droit de s'exonérer de la lecture. Mettant à l'épreuve l'adage selon lequel rien n'est plus pratique qu'une bonne théorie, ces trois temps sont ainsi à la fois pensés, pratiqués, expérimentés (rappelons que le livre est sous-titré : « Outils pour l'école, la formation, l'éducation spécialisée ») avec tel ou tel groupe d'enfants et d'adultes *réguliers* ou *irréguliers*, pour parler comme le pédagogue Ovide Decroly (1871-1932) qui préférerait ces termes à ceux de normaux ou d'anormaux.

La question à poser peut-être est celle de la réaction de Meirieu en tant que femme *régulière*. En effet, la personne handicapée gêne, dérange notre régularité. Au théâtre, lorsque cette personne joue, la gêne du spectateur se transforme en un certain doute, une sorte de doute noble et fondateur de l'humanité. Dans le quotidien des ateliers, comment *fait-elle* ? Elle ne répond pas à cette question. Par contre, elle dit bien comment elle *est*. Une partie courte mais très importante, intitulée « Histoire de Martine » (succédant à l'histoire de Simon, de Louise, de Sébastien, de Lucile, tous psy-

chotiques), donne toute sa légitimité au livre : on n'intervient pas dans ce milieu sans être au clair sur soi-même, tout au moins sans essayer de l'être. Il est d'ailleurs regrettable que Meirieu craigne que certains prennent cette partie pour du « narcissisme forcené ». Bien au contraire, ces lignes sont capitales pour la cohérence de l'ouvrage.

« Enfant déjà je détestais la guerre. »
D'autres, comme le narrateur d'*À la recherche du temps perdu*, se couchaient

de bonne heure depuis longtemps. Si les deux attitudes ne sont pas inconciliables, la première, celle de Meirieu, paraît plus profitable à l'Autre. Ces portraits de handicapés en artistes, se situant « entre le champ pédagogique et le champ poétique, la didactique et le récit », font un livre léger par le format, mais d'une gravité presque insoutenable.

Christian Pratoussy
Université Lumière-Lyon 2

NOTICES BIOGRAPHIQUES

GILBERT DAVID enseigne la dramaturgie, l'histoire et la théorie du théâtre au Département de théâtre de l'Université du Québec à Montréal. Critique et essayiste, il a écrit de nombreux articles sur le théâtre dans divers périodiques, et son nom a été associé ces dernières années à trois ouvrages de référence : *Le monde de Michel Tremblay* (en codirection avec Pierre Lavoie, 1993), le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* (sous la direction de Michel Corvin, 1995) et *The World Encyclopedia of Contemporary Theatre*, vol. 2 : *The Americas* (sous la direction de Don Rubin, 1996). Ses recherches actuelles portent sur les orientations socio-esthétiques du théâtre contemporain au Québec.

LOUISE H. FORSYTH est membre des départements d'études féminines, d'études françaises et de théâtre de l'Université de la Saskatchewan. Entre 1991 et 1996, elle y a été doyenne des études avancées et de la recherche. Avant 1991 elle était membre du Département d'études françaises de l'Université Western Ontario. Ses domaines de recherche sont le théâtre-femmes québécois et l'écriture au féminin québécoise, sujets sur lesquels elle a publié des articles, fait des communications et organisé des colloques. Elle prépare en ce moment une monographie sur les dramaturges féministes québécoises des trente dernières années.

KENNETH HULSLANDER est bachelier ès arts (études allemandes et psychologie) de l'Université du Colorado à Boulder et détient une Maîtrise en études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Il prépare, également à cette université, une thèse de doctorat en sémiologie sur l'espace, comme signe identitaire, dans la dramaturgie québécoise de langue anglaise.

JEAN LAFLAMME est historien et auteur de plusieurs ouvrages et articles sur l'histoire du Québec. Ex-président de la Société d'histoire du théâtre du Québec, il poursuit des recherches sur le passé du théâtre québécois. Il termine actuellement une thèse de doctorat au Département d'histoire de l'Université de Montréal sur l'institutionnalisation du théâtre francophone à Montréal au siècle dernier. Il est coauteur de *l'Anthologie thématique du théâtre québécois au XIX^e siècle* (1978) et de *L'Église et le théâtre au Québec* (1979).

HÉLÈNE LALIBERTÉ a complété, à l'Université Laval, une maîtrise sur le langage de l'espace dans deux œuvres de René-Daniel Dubois et y poursuit un doctorat en théâtre, plus précisément sur les manifestations de l'espace dans le texte dramatique. Sur Internet, dans le magazine culturel électronique *Sur scène*, volet ville de Québec, elle signe la chronique « Laliberté au théâtre ». Comédienne à l'occasion et membre à deux reprises d'un comité appelé à juger les productions théâtrales présentées sur le campus de l'Université Laval, elle a reçu le premier prix à un concours universitaire d'écriture dramatique pour sa pièce *L'impasse du gouffre*, publiée, en 1996, dans la revue *Imagine...*

MARIE-CHRISTINE LESAGE termine actuellement un Doctorat en littérature québécoise, spécialisé en dramaturgie, à l'Université Laval. Membre du Centre de recherche en littérature québécoise à cette même université, elle est auxiliaire de recherche au sein du projet dirigé par Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos sur « Les tendances actuelles de l'écriture scénique ». Elle collabore régulièrement aux *Cahiers de théâtre Jeu*, à la revue *Nuit blanche* et est membre du comité de rédaction de *L'Annuaire théâtral*.

CARRIE LOFFREE, chercheure, traductrice, membre du Professional Concerns Committee de l'Association pour la recherche théâtrale au Canada (ARTC), poursuit des études de 3^e cycle au Département des littératures de l'Université Laval. Sa thèse porte sur le théâtre québécois contemporain et la culture informatique, sujet auquel elle a consacré plusieurs articles et communications depuis quelques années. En plus d'enseigner le théâtre québécois à l'Université Concordia, elle joue un rôle actif dans le milieu théâtral en étant assistante à la direction artistique du festival Les 20 jours du théâtre à risque et codirectrice des communications pour la compagnie de théâtre Le Pont Bridge.

JANE MOSS enseigne à Colby College (Waterville, Maine) où elle est professeure de français et d'études féministes. Ses nombreux articles sur le théâtre québécois ont été publiés dans diverses revues telles que *The American Review of Canadian Studies*, *Québec Studies*, *Theatre Research International*, *Mosaic*, *Canadian Literature*, *Atlantis*, *Modern Language Studies* et *The French Review*. Elle a été présidente du American Council for Québec Studies (1992-1995) et elle est la responsable administrative de la revue *Québec Studies*.

RENÉE NOISEUX GURIK a été formée à l'Institut des arts appliqués (1957-1960) et à l'École nationale de théâtre du Canada (1962-1965). De 1965 à 1975, elle a réalisé des décors et des costumes dans des théâtres tant de Montréal que d'ailleurs au Québec. Elle a aussi été directrice artistique pour quelques films. De 1970 à 1997, au Cégep Lionel-Groulx, elle s'est consacrée à l'enseignement à l'Option-Théâtre (scénographie, conception de costumes, histoire du décor et du costume, histoire du théâtre) dont elle a assumé la direction artistique de 1974 à 1976 ainsi qu'en 1987. Depuis 1982 elle a écrit une douzaine d'articles pour des revues spécialisées en théâtre.

CHRISTIAN PRATOUSSEY, certifié de lettres modernes, est actuellement attaché temporaire d'enseignement et de recherche à l'Institut supérieur des pratiques d'éducation et de formation de l'Université Lumière-Lyon 2, où il anime un groupe de travail sur le thème : théâtre et éducation. Très prochainement, il soutiendra une thèse de doctorat intitulée « Théâtre et université, les issues d'une rencontre ». Par ailleurs, il a fondé une compagnie de théâtre et a animé des ateliers de théâtre pour des adolescents dans le cadre de l'enseignement secondaire et pour des adultes dans le cadre d'associations. Membre, entre autres, de la Fédération internationale pour la recherche théâtrale, il a participé à de nombreux congrès internationaux et a publié des articles dans diverses revues françaises et étrangères.

PASCAL RIENDEAU, étudiant au doctorat et chargé de cours au Département d'études françaises de l'Université de Montréal, poursuit actuellement ses recherches sur l'essai contemporain au Québec et en France, ainsi que sur la dramaturgie québécoise des années 1980. Il a publié des articles sur les

littératures française et québécoise et il est aussi l'auteur d'un mémoire de maîtrise intitulé « La cohérence fautive. L'hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Chaurette ».

LUCIE ROBERT est professeure au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Spécialiste de littérature québécoise, membre de l'équipe de rédaction de *La vie littéraire au Québec* (3 tomes parus), elle anime, à l'UQAM, depuis 1994, un groupe de recherche sur « Le statut institutionnel de la dramaturgie ».

JEAN-PIERRE RYNGAERT est professeur en études théâtrales, directeur de l'UFR d'Études théâtrales de l'Université Paris III-Sorbonne Nouvelle. Auteur de divers ouvrages (dont *Introduction à l'analyse du théâtre* et *Lire le théâtre contemporain*), il anime des stages de formation au jeu et travaille parfois comme metteur en scène.

GILBERT TURP est comédien de formation (École nationale de théâtre), auteur dramatique et traducteur de Bertolt Brecht. Détenteur d'une maîtrise de l'Université du Québec à Montréal (mémoire-créditation), il y enseigne l'interprétation et l'histoire du théâtre comme chargé de cours, de même qu'au Cégep de St-Hyacinthe et au Conservatoire d'art dramatique de Montréal.

Sommaire

« Ici et maintenant » (**Chantal Hébert**)

DOSSIER : DRAMATURGIE(S)

Présentation (**Lucie Robert**)

Pour un « scénario d'actions » (**Jean-Pierre Ryngaert**)

(D)écrire le corps (**Lucie Robert**)

Relire le théâtre-femmes. *Encore cinq minutes*
de Françoise Loranger (**Louise H. Forsyth**)

Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole (**Jane Moss**)

Sens et science à la dérive dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus*
par des géologues (**Pascal Riendeau**)

La nouvelle dramaturgie et l'informatique.

Stratégies de réception communes (**Carrie Loffree**)

Espaces et territoires dans *Being at home with Claude*
de René-Daniel Dubois (**Hélène Laliberté**)

L'espace comme signe identitaire

dans *El Clavadista* de Colleen Curran (**Kenneth Hulslander**)

Dispositifs (post)modernes (**Gilbert David**)

DIALOGUE

Écrire pour le corps (**Gilbert Turp**)

NOTES DE LECTURE