



L'Annuaire théâtral

REVUE QUÉBÉCOISE
D'ÉTUDES THÉÂTRALES

50-51

**L'AMÉRIQUE FRANCOPHONE PIÈCE SUR PIÈCE :
Dramaticité innovante et dynamique transculturelle**

SQET | UQÀM

L'Annuaire théâtral

N° 50-51

AUTOMNE 2011
PRINTEMPS 2012

**L'AMÉRIQUE FRANCOPHONE PIÈCE SUR PIÈCE :
Dramaticité innovante et dynamique transculturelle**

SQET | UQÀM

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

Direction

Yves Jubinville, directeur (Université du Québec à Montréal)

Louise Ladouceur, codirectrice (Université d'Alberta)

Hervé Guay, président de la Société québécoise d'études théâtrales (Université du Québec à Trois-Rivières)

Jeanne Bovet, rédactrice en chef (Université de Montréal)

Comité de rédaction / Conseil scientifique

Pauline Bouchet (Paris 3 - UQAM), **Jeanne Bovet** (Université de Montréal), **Hervé Guay** (Université du Québec à Trois-Rivières), **Yves Jubinville** (UQAM), **Louise Ladouceur** (Université d'Alberta), **Jean-Paul Quiénnec** (Université du Québec à Chicoutimi), **Catherine Sirois** (UQAM) Conseil scientifique, **Jean-Marie Apostolidès** (Université Stanford), **Bernadette Bost** (Université de Grenoble), **Irème Roy** (Université Laval), **Jane Moss** (Duke University), **Elisabeth Mudimbe-Boyi** (Université Stanford), **Irène Perelli-Contos** (Université Laval), **Jean-Pierre Ryngaert** (Université Paris III, Sorbonne Nouvelle)

Production

Secrétariat de rédaction : **Mélanie Verville**

Révision linguistique : **Jeanne Bovet** et **Louise Ladouceur**

Correction d'épreuves : **Benoît Gauthier** et **Mélanie Verville**

Gestion des abonnements : **Sara Thibault**

Conception graphique et mise en page : **Julie Parent** (www.julieparent.com)

Couverture : Photo de **Richard-Max Tremblay** *Nous étions assis sur les rivages du monde...* de José Pliya, mise en scène de Denis Marleau, coproduction d'UBU, compagnie de création (Montréal) et autres, 2005.

Rudy Sillaire (L'homme) et **Nicole Dogué** (La femme).

Création collective sur un concept de **Pierre Guillois**, 2011. © **David Siebert**.

Rédaction

L'Annuaire théâtral

Yves Jubinville, directeur

Université du Québec à Montréal

C.P. 8888, succ. Centre-ville

Montréal (Québec) H3C 3P8

Tél. : 514-987-3000, poste 2527

Télec. : 514-987-7881

Courriel : jubinville.yves@uqam.ca

Partenaires

Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

Chaire de recherche du Canada en dramaturgie

sonore au théâtre (UQAC)

Université du Québec à Montréal

L'Annuaire théâtral est disponible sur la

plate-forme Érudit à l'adresse suivante :

<http://www.erudit.org/revue/annuaire/apropos.html>

ISSN : 0827-0198

ISSN : 1923-0893 (EN LIGNE)

Dépôt légal, 4e trimestre 2013

Bibliothèque et Archives Canada

Bibliothèque et Archives nationales du Québec

Édition

Université du Québec à Montréal

C.P. 8888, succ. Centre-ville

Montréal (Québec) Canada H3C 3P8

www.uqam.ca

jubinville.yves@uqam.ca

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

SOMMAIRE

MOT DU DIRECTEUR

Carrefour	5
Yves Jubinville	

L'AMÉRIQUE FRANCOPHONE PIÈCE SUR PIÈCE : DRAMATICITÉ INNOVANTE ET DYNAMIQUE TRANSCULTURELLE

PRÉSENTATION

Mouvance contemporaine des dramaturgies de l'Amérique francophone	9
Gilbert David	

ÉCHANGES INTERCULTURELS ET ALTÉRITÉ DRAMATURGIQUE

Faire du théâtre en français en continent dominé	17
José Pliya	

Dramaturgies d'Afrique et des diasporas sur la scène québécoise : décapage esthétique aux couleurs du temps	27
Sylvie Alix Chalaye	

Condition de l'auteur dramatique dans l'espace théâtral contemporain : des textes en trop ?	37
Louis Patrick Leroux	

Quand Albertine parle anglais : la dramaturgie de Michel Tremblay en terres anglo-saxonnes	51
Rachel Killick	

Poétique de la marge : bilinguisme et surtitrage sur les scènes francophones de l'Ouest canadien	71
Louise Ladouceur et Shavaun Liss	

Les dramaturgies de Carole Fréchette sur les scènes françaises (1998-2009) : figures d'une rencontre	89
Brigitte Joinnault	



ÉCRITURES EXPLORATOIRES DU DRAME

Du « maghanage » : la re(-)présentation de l'Histoire dans <i>Le marquis qui perdit</i> de Réjean Ducharme.....	103
Claire Jaubert	
« Le texte de la pièce est sur la table » : Chaurette et la primauté du texte	115
Jean Cléo Godin	
L'écriture du spectacle <i>Seuls</i> de Wajdi Mouawad : poétique et détours transculturels	125
Dominique D. Fisher	
Le huis clos tragique de <i>Comme deux frères</i> de Maryse Condé	141
Sylvie Romanowski	
L'animal au théâtre ou la mise en jeu d'une altérité radicale	155
Stéphanie Nutting	
Figures du mélodrame dans les écritures d'aujourd'hui.....	171
Jean-Pierre Ryngaert	

DOCUMENT

Voies multiples de la dramaturgie jeunesse en Amérique francophone	183
Table ronde avec Alain Grégoire, Louis-Dominique Lavigne, Lucette Salibur et Lise Vaillancourt	

RECHERCHE CRÉATION

« Pour une ouverture aux recherches créations en théâtre »	205
Jean-Paul Quéinnec	

NOTES DE LECTURE	213
------------------------	-----

REVUE DES REVUES DE LANGUE FRANÇAISE

Alternatives théâtrales Études théâtrales Revue Jeu Théâtre/Public Pauline Bouchet	225
--	-----

RÉSUMÉ DES ARTICLES / ABSTRACTS / NOTICES / BIOGRAPHIES	235
---	-----

CARREFOUR

Les anniversaires sont l'occasion de faire le point pour se donner l'élan et les moyens nécessaires pour continuer la route. Pour sa 50^e livraison, la rédaction de *L'Annuaire théâtral* souhaitait souligner l'événement de diverses façons.

Dans un premier temps, la revue que vous tenez entre les mains a subi une métamorphose graphique majeure. C'était là un désir que nous avons depuis quelque temps qui se concrétise aujourd'hui pour marquer une série de changements importants touchant à la fois la direction de la revue, son lieu de production et, plus récemment, son mode de fonctionnement interne. Ces changements vont se poursuivre dans les prochaines années, mais il importait qu'ils soient inscrits à l'enseigne d'un renouveau que vient dès lors confirmer un graphisme plus convivial, plus aéré, mis au service, nous l'espérons, de la lisibilité des textes et qui procurera un plaisir accru à nos lecteurs.

Mais ce changement cosmétique cherche aussi à indiquer une volonté de faire doublement peau neuve. Dans la foulée de la réorganisation de l'équipe de direction nous affichons dès maintenant nos couleurs au regard d'une évolution récente de la recherche théâtrale en faisant une place plus grande et plus officielle à ce qu'il est convenu d'appeler la « recherche création ». Placée sous la responsabilité de notre collègue Jean-Paul Quiennec et sous le parrainage de la Chaire de recherche du Canada en dramaturgie sonore, cette initiative veut à la fois affirmer la nécessité de promouvoir ce domaine de recherche et contribuer à instaurer un dialogue fécond entre chercheurs de toutes obédiences autour des enjeux cruciaux de la création théâtrale contemporaine.

Ajoutons que la mise en valeur de travaux en « recherche création » dans notre revue apparaît comme une occasion de repenser les modes de diffusion et de présentation de la recherche savante. La publication d'un premier dossier dans le numéro 53 sera, à n'en pas douter, une raison supplémentaire pour revoir l'articulation, au sein de nos pages, entre l'image et le texte, mais plus encore entre la version imprimée et la version électronique de la revue. Nous vous invitons à lire là-dessous le texte de notre collègue en page 205 où sont par ailleurs exposés le programme et les défis de cette nouvelle section.

Autre signe de changement, le dossier présenté dans ce numéro double signale, pour les rédacteurs de *L'Annuaire théâtral*, une volonté de replacer la question du théâtre québécois dans une perspective qui tienne compte davantage de ses développements récents et du contexte international dans lequel ceux-ci se manifestent. La posture est ici clairement affirmée.

L'ensemble des articles qui composent ce dossier, sous la responsabilité de Gilbert David, invitent à une lecture faite sous le signe de la « francophonie (américaine) » pour tenter de comprendre une activité (dramaturgique) qui résiste de plus en plus au modèle national d'interprétation esthétique et historique.

La discussion ouverte par ce dossier ne manquera pas de susciter des réactions et des questionnements comme elle inspira sans doute d'autres initiatives. On notera à cet égard que les contributions à ce dossier proviennent de différents horizons et qu'elles montrent la diversité des approches pratiquées sur le corpus dramaturgique francophone. Mais en dépit de l'éclectisme des discours, il y a là l'évidence d'un domaine d'étude spécifique qui prend forme et qui, peu à peu, pose les bases d'un questionnement nouveau auquel notre revue veut prendre part.

* * *

L'année 2012 aura été marquée par un triste événement, la disparition du professeur Shawn Huffman, le 4 août dernier. Celui-ci a été un collaborateur fidèle de la revue, en plus d'avoir occupé les fonctions de rédacteur en chef et de directeur entre 2006 et 2008. Shawn Huffman enseignait les théories littéraires et les dramaturgies québécoises et contemporaines au département d'études littéraires de l'UQÀM. Brillant chercheur, doté d'un sens aigu de l'analyse, il laisse derrière lui une œuvre critique qui témoigne d'un esprit sensible et d'une curiosité sans faille pour toutes les formes d'écriture. Dès son arrivée au Québec, après des études doctorales à Toronto, il en étonnera plus d'un parmi ses jeunes collègues en études théâtrales par sa maîtrise de la langue française, sa langue d'adoption. Rapidement, il se taille une place de choix au sein de la communauté académique par ses contributions à des colloques, des ouvrages collectifs et des revues. Son approche singulière des questions théoriques, sa manière personnelle d'appréhender le phénomène théâtral et d'en restituer l'étrangeté, traçaient déjà les contours du territoire qu'il va creuser durant la quinzaine d'années qui vont suivre. Le parcours de Shawn Huffman s'est interrompu abruptement alors qu'il n'avait que 45 ans.

Yves Jubinville



DOSSIER

**L'AMÉRIQUE FRANCOPHONE
PIÈCE SUR PIÈCE :
Dramaticité innovante et
dynamique transculturelle**

sous la direction de Gilbert David

Mouvance contemporaine des dramaturgies de l'Amérique francophone

PRÉSENTATION

Le présent dossier sur « L'Amérique francophone pièce sur pièce » a été constitué à partir d'une sélection parmi les nombreux travaux du colloque international du même nom qui s'est tenu à la Grande Bibliothèque en octobre 2009 à Montréal¹. Pièce sur pièce ? L'image peut renvoyer à deux significations : celle d'une dramaturgie du *Divers* — selon le mot de Patrick Chamoiseau —, tel un casse-tête éclaté en une multitude de morceaux dont l'assemblage revient à chacun, ou celle d'une dramaturgie en construction permanente, selon une technique ancienne appelée justement pièce sur pièce et qui est toujours en usage à notre époque. Construite dans le divers, la dramaturgie francophone d'Amérique témoigne de son inventivité et de ses dynamiques endogène et exogène, quels que soient les espaces intérieurs ou les territoires habités :

La culture d'un peuple n'a jamais été close. Prise dans un flux d'interactions plus ou moins vives, chaque culture est facette-témoin d'événements en mouvements. [...] Tenter la mise à jour des influences actives. Garder cette posture-là qui se veut créatrice. Se soustraire aux dominations demande une intelligence des accélérations, aller par l'intime faisant socle aux échanges.

1. La préparation de ce colloque, dont le sous-titre a été « Dramaturgies des espaces francophones en Amérique depuis 1968 », a été assurée par un comité scientifique qui a réuni, outre Gilbert David (Université de Montréal) en tant que responsable, Louis Patrick Leroux (Université Concordia), Sophie Montreuil (Bibliothèque et Archives nationales du Québec), Jane M. Moss (Duke University), Lucie Robert (Université du Québec à Montréal), Alvina Ruprecht (Université d'Ottawa) et Jean-Pierre Ryngaert (Université Paris III). La réalisation de l'événement, du 28 au 31 octobre 2009, a été rendue possible grâce au soutien financier de Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ), du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCO, site Université de Montréal), de la Faculté des Arts et des Sciences de l'Université de Montréal, de la Société québécoise d'études théâtrales et du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada. La soirée inaugurale du 28 octobre 2009, consacrée à une lecture publique intitulée *Voix du théâtre francophone en Amérique depuis 1968*, a bénéficié du soutien du Centre de la francophonie des Amériques et du Centre des auteurs dramatiques (CEAD, Montréal).

Ni clos, ni ouvert, mais clos-et-ouvert, son moteur en soi-même dans ce vent des partages du Divers. (Chamoiseau, 1997 : 310-311)

Pour arpenter les territoires imaginaires de ces dramaturgies au Québec, au Canada français et dans les Antilles, le dossier propose deux grands axes complémentaires de réflexion, comprenant six articles chacun : « Échanges inter/trans/culturels et altérité dramaturgique » et « Écritures exploratoires du drame ».

ÉCHANGES INTER/TRANS/CULTURELS ET ALTÉRITÉ DRAMATURGIQUE

La fin du XX^e siècle a vu s'accroître le rythme des échanges, à la faveur de l'explosion des moyens de communication à l'échelle planétaire. Ainsi, pour le meilleur et pour le pire, vivons-nous une sorte d'éternel présent, qu'impose la consommation de masse. Et pourtant, ce sont aussi les échanges entre les petites cultures – désormais décomplexées – et les grandes – de plus en plus décentrées –, à la faveur des tensions qu'engendrent des inégalités d'accès aux moyens d'expression et de diffusion, et, il faut le reconnaître, dans la chaude solidarité entre les créateurs eux-mêmes, que se sont tissés des liens durables, du Sud au Nord et inversement, depuis les théâtres francophones d'Amérique vers les publics les plus lointains, y compris ceux qui ne partagent pas la même langue, en Europe et ailleurs dans le monde. Ce brassage des codes langagiers, dramaturgiques et scéniques, est incessant et il a pour horizon détectable l'apport grandissant de productions transculturelles, critiques, métissées, ouvertes sur la redéfinition des critères de l'art et la libre circulation des biens culturels.

En écho aux propos de Chamoiseau, cités plus haut, le dramaturge José Pliya, originaire du Bénin et devenu animateur culturel dans les Antilles au cours des années 2000, ouvre le dossier avec une réflexion sur le défi de « Faire du théâtre en français en continent dominé » qui marque bien la ligne de résistance et de risque qu'appelle le fait de vivre dans un continent dominé par l'anglais – et où fleurissent également les langages créoles². Sylvie Alix Chalaye s'intéresse

2. On ne reviendra pas ici sur les débats qui ont entouré la publication dans le journal *Le Monde* du 16 mars 2007 d'un manifeste intitulé « Pour une "littérature-monde" en français », signé par 44 écrivains, manifeste qui disqualifie le concept de francophonie littéraire au profit d'une littérature qui regroupe ceux et celles qui écrivent en français dans le monde entier ; voir l'ouvrage collectif, *Pour une littérature monde* (Le Bris et Rouaud, dir. 2007). Pour sa part, Lise Gauvin promeut l'appellation « littérature francophone », en y incluant la France, en s'opposant à son rôle centralisateur dans la consécration de la littérature écrite en français. Pour la discussion des « littératures de l'intranquillité », voir Lise Gauvin, 2010. On peut regretter que la dramaturgie soit la grande absente de ces considérations littéraires... alors que la diglossie, le multilinguisme et l'oralité plus ou moins radicale y sont des pratiques répandues, aux côtés d'écritures plus proches du champ dramaturgique de l'Hexagone.

ensuite aux « Dramaturgies d'Afrique et des diasporas sur la scène québécoise » en mettant en lumière la résonnance des écritures d'un José Pliya ou d'un Koffi Kwahulé auprès de l'auditoire québécois, alors que leurs univers, représentés par des metteurs en scène de talent qui évacuent tout exotisme, portent un regard incisif et sans compromis sur le chaos du monde actuel. Louis Patrick Leroux s'interroge quant à lui sur la situation problématique de l'auteur dans l'activité théâtrale du Québec contemporain, lorsque celui-ci n'est pas lui-même metteur en scène, directeur artistique ou acteur; Leroux en infère un diagnostic de la condition paratopique qui frappe des écritures dramatiques laissées en plan, faute de relais en provenance des décideurs de l'institution théâtrale; est-ce là une fatalité qui résulte de la marginalisation de l'auteur dans le monde théâtral ou un effet pervers de l'augmentation géométrique du nombre des joueurs culturels ? La question reste pendante, mais elle se doit d'être posée.

Le rayonnement du théâtre de Michel Tremblay à l'étranger ne fait aucun doute. L'auteur des *Belles-sœurs*, créée en 1968, a été la source d'un véritable *aggiornamento* de l'écriture dramatique au Québec, dont les répercussions se sont fait sentir bien au-delà de ses frontières. C'est ce qui a intéressé Rachel Killick pour l'étude des productions en Grande-Bretagne et aux États-Unis d'*Albertine, en cinq temps* : « Quand Albertine parle anglais : la dramaturgie de Michel Tremblay en terres anglo-saxonnes » analyse les choix interprétatifs de divers traducteurs et metteurs en scène de ce texte majeur, à la lumière d'une enquête fouillée de la réception critique. Pour leur part, Louise Ladouceur et Shavaun Liss cherchent à cerner un phénomène grandissant au sein de la francophonie canadienne avec une étude intitulée « Poétique de la marge : la parole bilingue sur les scènes francophones de l'Ouest canadien ». On y trouvera matière à réflexion sur les stratégies paradoxales par lesquelles des créateurs francophones cherchent à établir des ponts vers les publics exposés à l'anglais, voire unilingues anglais, avec ses répercussions sur le matériau langagier en tant que tel. Enfin, Brigitte Joinnault clôt cette section avec une étude des « Dramaturgies de Carole Fréchette sur les scènes françaises (1998-2009) »; après avoir brossé un tableau général de l'attraction exercée par les textes de Fréchette sur les producteurs hexagonaux, l'auteure s'arrête plus particulièrement sur l'approche comparée de trois mises en scène du *Collier d'Hélène*, dont celles de Nabil El Azan, d'origine libanaise, et de la Martiniquaise Lucette Salibur – preuve s'il en est de la fécondité des fraternités interculturelles.

ÉCRITURES EXPLORATOIRES DU DRAME

Cette deuxième section présente d'abord quatre études de cas et se conclut avec deux articles qui analysent des orientations thématiques tout à fait singulières dans la dramaturgie québécoise contemporaine. Claire Jaubert ouvre cette partie avec « Du "maghanage" : la représentation de

l'Histoire dans *Le marquis qui perdit* de Réjean Ducharme », une pièce qui n'a guère fait l'objet de travaux jusqu'à maintenant; l'auteure y détecte des procédés parodiques qui mettent à mal la prétention coloniale de l'aristocratie au moment de la chute de la Nouvelle-France, non sans égratigner au passage la portée symbolique, sinon mythique de la Conquête, transformée en farce débilite. Jean-Cléo Godin, avec « "Le texte de la pièce est sur la table" : Charette et la primauté du texte », propose une lecture saillante de l'écriture de l'un des auteurs du renouveau dramaturgique qui a marqué les années 1980 au Québec, en soulignant la distance avec l'oralité triomphante au profit d'une littérature soutenue. Dominique D. Fisher s'intéresse de son côté à un solo d'un auteur, acteur et metteur en scène migrant, originaire du Liban et vivant aujourd'hui au Québec et en France : « L'écriture du spectacle *Seuls* de Wajdi Mouawad : poétique et détours transculturels » examine les angoisses créatrices d'un fils face à son père et à une filiation artistique incertaine, suivant la double figure d'un tableau de Rembrandt, *Le retour de l'enfant prodigue*, et d'une recherche portant sur l'écriture scénique de Robert Lepage. Sylvie Romanowski, avec « Le huis clos tragique de *Comme deux frères* de Maryse Condé » pointe l'émergence d'un sentiment absurde chez deux hommes jetés en prison, qui incarnent le cul-de-sac social des collectivités antillaises.

Chacun à sa manière, Stéphanie Nutting et Jean-Pierre Ryngaert posent la première pierre de chantiers de recherche promis à des développements. Nutting cherche, dans « L'animal au théâtre ou la mise en jeu d'une altérité radicale », un levier pour questionner à nouveaux frais la condition humaine elle-même, confrontée qu'elle est à l'animalité qui ne se contente pas de faire de la figuration anthropomorphique; son enquête la conduit à repérer un certain nombre de manifestations troublantes des animaux dans la dramaturgie actuelle. Pour sa part, Ryngaert passe en revue les « Figures du mélodrame dans les écritures d'aujourd'hui », et médite sur le sens à donner à un tel recours à une dramaturgie de l'excès au Québec, alors que le mélo est tombé en désuétude partout ailleurs en Occident, notamment en France; cette résurgence du « méchant » et de sa victime nous informe peut-être sur un refoulé qui, bien entendu, se loge dans les fibres d'une collectivité plus mutilée qu'elle ne voudrait l'admettre...

Le présent dossier ne prétend aucunement avoir fait le tour de l'ensemble des écritures dramatiques de l'Amérique francophone depuis quarante ans. Plus modestement, il s'est agi de prendre le pouls d'une dramaticité volontiers aux abois, qui ne se prive d'aucun des moyens d'exploration thématique-formelle dans tout le registre de « langage »³. L'objectif principal fut

3. Voir Gauvin, 2000.

donc de faire droit à des questionnements stimulants et à des coups de sonde dans le matériau dramaturgique des francophonies de l'Amérique – un pluriel qui semble préférable à l'usage politique, encore dominant, d'une Francophonie majusculée qui a eu tendance à enfermer la France dans ses réflexes centralisateurs, en ne réservant le statut de « francophone » qu'à des cultures dites périphériques, c'est-à-dire hors Hexagone. En même temps, on ne saurait figer l'ancienne métropole dans une posture univoque à l'égard de l'Autre. Il y a du mouvement de ce côté, de l'écoute et de l'accueil, dont on serait bien malvenu de se priver. Mais l'essentiel se trouve sans doute dans les laboratoires des créateurs de tous horizons en Amérique même. D'autant que ces « horribles travailleurs » ne sont plus prisonniers de leur exiguïté native et qu'ils sont à pied d'œuvre pour renouveler sans relâche la dynamique transculturelle, en puisant certes dans le vieux fonds de la langue française, mais en ne se privant pas pour autant des sources vives de la culture populaire orale⁴ et de tous les langages concomitants.

Gilbert David

4. Voir Casanova, 2008.

CASANOVA, Pascale ([1999] 2008), *La république mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points-Essais ».

CHAMOISEAU, Patrick (1997), *Écrire en pays dominé*, Paris, Éditions Gallimard.

LE BRIS, Michel et **Jean ROUAUD** (dir., 2007), *Pour une littérature-monde*, Paris, Éditions Gallimard.

GAUVIN, Lise (2000), *Langagement, L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Éditions du Boréal.

GAUVIN, Lise (dir., 2010), *Les littératures de langue française à l'heure de la mondialisation*, Montréal, Éditions Hurtubise, coll. « Constantes ».

PARÉ, François (1992), *Les littératures de l'exiguïté*, Hearst, Le Nordir.



Échanges interculturels
et altérité dramaturgique

JOSÉ PLIYA

Dramaturge,
metteur en scène et directeur de L'Artchipel,
Scène Nationale de la Guadeloupe

Faire du théâtre en français en continent dominé

Mon texte se veut le témoignage d'un auteur d'expression française qui, de par son parcours professionnel et artistique, se retrouve depuis plus de dix ans au cœur d'une problématique que résume bien le titre de cet article : « Comment fait-on du théâtre en français dans cette partie caribéenne du continent américain, largement dominé par les langues anglaise et hispanophone ? »

J'ai fait ce choix du témoignage pour deux raisons :

Premièrement, la perspective d'une adresse de cette importance est assez paralysante pour l'ancien universitaire que je suis et qui n'a pas eu le temps de se remettre à l'école de la précision scientifique.

Deuxièmement, le champ ouvert par la thématique est vaste. Jugez-en plutôt. « Faire du théâtre... » : De quelle pratique théâtrale s'agit-il dans un continent héritier à la fois des traditions aristotélicienne, africaine, indienne et même hollywoodienne par l'influence du music-hall ? « Faire du théâtre en français... » : De quelle langue française est-il question ? Du français hérité de Molière ? De celui poétisé par Aimé Césaire ? De celui qui s'invente tous les jours dans les rues de Pointe-à-Pitre ou de Port-au-Prince et qui mélange sans complexe expressions anglophones, créolophones ou hispanophones ? Et puisqu'on est au théâtre, cette langue française ne doit-elle exister que par le verbe ? S'il existe un corps théâtral qui a son langage propre et autonome qui passe par l'imaginaire, peut-on se poser la question de l'existence d'une langue du corps et des esthétiques qui puiseraient dans l'imaginaire français ou francophone ? Quel serait alors cet imaginaire ? « Faire du théâtre en français, en continent dominé » : La question géographique

se pose : l'Amérique ou les Amériques ? Elle vient bientôt se heurter au poétique : selon Édouard Glissant, les îles de la Caraïbe excèdent le continent américain : par leur peuplement et leur histoire, par leurs langues transversales et surtout par leurs imaginaires, elles s'inventent dans un mouvement ininterrompu un nouveau continent, un nouveau monde, un « tout-monde¹ » où les questions anciennes, celles des vieux continents — dont fait partie l'Amérique — n'existent plus ; des questions comme celle que pose centralement mon texte : celle de la domination.

Il s'agit, on l'aura compris, d'une liste non exhaustive des questionnements sociologique, anthropologique, linguistique, magico-religieux, historique, politique et esthétique qu'une approche « universitaire » m'aurait amené à aborder. On en devine les difficultés... Aussi, qu'on me permette de ne proposer ici que diverses observations d'un acteur sur le terrain, en espérant que celles-ci alimenteront la réflexion et susciteront le désir de poursuivre la discussion à partir de ces pistes-là.

À travers quatre îles françaises et francophones de la Caraïbe — la Dominique, Haïti, la Guadeloupe et la Martinique —, je vais faire état de mon expérience de ces dix dernières années, d'une des pratiques théâtrales qui existe dans ce continent géographiquement délimité qu'il est convenu d'appeler l'Amérique : texte en français ou en langue francophone, interprété par des comédiens et des comédiennes (amateurs ou professionnels) qui sont dirigés par un metteur en scène. Le résultat de leur travail, communément nommé « spectacle », était représenté sur une scène face à un public.

LA DOMINIQUE, PREMIÈRE ÉTAPE D'UN QUESTIONNEMENT SUR LA LANGUE FRANÇAISE DOMINÉE

La Dominique est une toute petite île de 85 000 habitants, située entre la Martinique et la Guadeloupe. Elle est indépendante. Elle fait partie du Commonwealth. Ancienne colonie britannique, on y écrit et on y parle à cent pour cent en anglais.

J'ai été nommé directeur de l'Alliance française de Roseau, la capitale, en 1998 par le ministère français des Affaires étrangères. J'avais pour mission principale de développer les cours de langue française aux adultes et aux enfants non francophones. Le ministère me demandait

1. Édouard Glissant est l'auteur des concepts fondateurs d'« antillanité », de « créolisation » et de « tout-monde » ; « La créolisation, écrit-il, est la mise en contact de plusieurs cultures ou au moins de plusieurs éléments de cultures distinctes, dans un endroit du monde, avec pour résultante une donnée nouvelle, totalement imprévisible par rapport à la somme ou à la simple synthèse de ces éléments. » (Glissant, 1997 : 37)

aussi, vu mon parcours artistique, d'amplifier les actions culturelles francophones : gastronomie, cinéma, musique et théâtre. J'ai mis en place un atelier de jeu en français pour les étudiants et, en 2000, j'ai créé le premier festival de théâtre de la Dominique. Qui dit festival, dit *a priori* troupes invitées.

L'Alliance française défend et promeut la langue française. Les troupes de théâtre dominiquaises, à l'exception de celle des étudiants de l'Alliance, jouent en anglais. Les troupes de théâtre des îles voisines, Martinique et Guadeloupe, jouent en français, mais le public devant lequel elles joueraient à la Dominique ne comprend que l'anglais. Je me retrouvais devant un dilemme politique, artistique et pratique : une Alliance française ne peut pas organiser un festival de théâtre en anglais ; un programmateur aux modestes moyens – sans le secours, entre autres, du surtitrage – ne peut pas faire jouer des acteurs en français devant un public anglophone.

C'est rendu à ce point de mon questionnement que j'ai pris la pleine mesure, la mesure concrète de ce que la langue française qui est mienne depuis l'enfance, par mon parcours universitaire, par ma pratique littéraire dramatique, par mes voyages en vase clos entre la France et l'Afrique francophone, cette langue française qui a toujours, pour moi, relevé de l'évidence, trouvait là un coup d'arrêt à son hégémonie.

Je n'étais pas en France. Je n'étais pas en francophonie, malgré l'appartenance politique de la Dominique à l'Organisation internationale de la Francophonie. J'avais déjà voyagé et même vécu dans des pays non francophones, je vivais dans un pays anglophone, je parlais l'anglais au quotidien – sauf à l'Alliance française –, je connaissais la juste place statistique de la pratique du français sur l'échiquier mondial. Mais c'est par le théâtre et ma volonté de fonder ce festival que je m'interrogeais pour la première fois sur le « comment faire malgré tout ? »

Et, par une belle ironie de l'histoire, je me suis surpris à utiliser la rhétorique césairienne sur les peuples opprimés dont l'histoire n'est pas finie et qui eux aussi participent à l'édification du monde, pour défendre, non pas la langue de ceux qui oppressaient, mais mon festival de théâtre en français dans une île dominée par l'anglais.

La solution est venue par une troisième voix : ni en anglais, ni exclusivement en français, ce festival est devenu le « premier festival de théâtre franco-créole de la Dominique ». Des troupes sont venues de Sainte-Lucie, de la Martinique, de la Guadeloupe et de la Dominique, et aujourd'hui encore elles viennent de la Réunion, d'Haïti, de la Louisiane et elles ont toutes en commun la langue créole et, malgré les différences et les spécificités, ce qui permet au spectateur dominiquais de comprendre les histoires d'auteurs jouées par les acteurs, c'est la racine française commune à cette nouvelle langue qu'est le créole. Les pièces présentées sont parfois traduites – par

exemple, de Bernard-Marie Koltès ou de Jean-Marie Le Clézio) ou directement écrites en créole. Et une fois de plus l'ironie est belle de voir la langue ancestralement dominée venir au secours de la langue nouvellement dominée. C'est en tout cas le fruit concret d'une pratique théâtrale qui cherche à exister et qui, pour se montrer, trouve les voies et les moyens de son expression dans l'écrin confortable de la francophonie.

sourcils, de l'action des mains et de l'attitude d'ensemble du corps. Aussi existe-t-il au XVII^e siècle des ouvrages présentant une série de prescriptions où le jeu codifié est comparable à celui de l'orateur, de l'avocat ou du prédicateur : la voix et la mimique étant soumises aux règles de la déclamation. Les ouvrages de Grimarest⁴ (1659-1713), de Michel Le Faucheur⁵ (1585-1657) et de René Bary⁶ (16...-1680) soulignent l'influence considérable que les règles et les conventions de l'actio oratoire exercent sur l'orateur et le jeu de l'acteur. En somme, à cette époque, les fondements mêmes de l'art de l'acteur, se réclamant de savoirs et de codes associés à l'art de l'orateur, définissent et soulignent le dynamisme de l'interprétation.

HAÏTI OU L'EXEMPLE D'UNE ÉMANCIPATION DE LA LANGUE FRANÇAISE ET DES PRATIQUES THÉÂTRALES

Je ne suis jamais allé en Haïti. C'est pourtant le théâtre caribéen que je connais le mieux. C'est un théâtre en continuelle vitalité, des pièces sont écrites, elles circulent, des troupes comme celle du regretté Hervé Denis ou les mises en scène d'un Syto Cavé ont beaucoup tourné. Que peut nous dire Haïti à propos du sujet qui nous intéresse ici ?

Ancienne colonie française, pays francophone, la première république noire a très tôt pris un autre titre : celui du premier pays créolophone au monde. À la fois par le nombre d'habitants – 8 millions – et par la généralisation du créole comme langue parlée. C'est ainsi que la littérature haïtienne a été la première au monde à donner ses lettres de noblesse au créole.

C'est à un homme de théâtre que l'on doit cette consécration : le romancier, poète, plasticien, comédien et dramaturge Frankétienne, qu'on a pu voir à Montréal il y a quelques années au Festival de théâtre des Amériques avec *Kasélézo*, écrit, mis en scène et joué dans un créole littéraire où toute référence à des expressions françaises a quasiment disparu. Au théâtre, c'est une langue belle, forte et autonome qui, n'empruntant presque plus rien à l'étymologie française, développe son imaginaire propre, ses propres codes de jeu, son phrasé, son théâtre.

Il faut avoir vu Frankétienne lui-même jouer ce théâtre du spiralisme², comme dans *Foukifoura*, pour comprendre qu'on a affaire à un théâtre de l'inédit, émancipé de tous les codes de jeu qui, dans le théâtre français et même francophone, servaient de référence. La langue est pulsée, proférée, chantée et, par-delà le sens, semble importer à elle seule la puissance de la musicalité. Puis, sans prévenir, elle se fait murmure, chuchotement, soupir inaudible. Quant au corps de l'acteur, il est, comme dans un rituel vaudou, porté par la transe, offert à la démesure des gestes et des mouvements. Le spectateur en perte de repères est bousculé, violenté par cette débauche de mots éclatés, de chairs maltraitées. Il s'agit pour le poète de nous dérégler le cartésianisme, l'entendement, la raison et même l'émotion cathartique, qui tous relèvent d'une esthétique et d'une métaphysique de la transcendance qu'elle soit athénienne ou shakespearienne. Dans le spiralisme qu'adopte Frankétienne, la langue créole comme la langue théâtrale est tourbillon, cercle concentrique, retour, redite, contournement, désordre et chaos. Tel doit être le corps de l'acteur, telles doivent être la scénographie et la mise en scène.

Fils spirituel de Frankétienne, Baka Roklo, auteur, comédien et metteur en scène, s'inspire directement de ce courant d'émancipation langagière : il écrit aussi bien en créole qu'en français, traitant les deux langues comme deux entités indépendantes l'une de l'autre. Sur scène, il introduit les nouvelles technologies – environnement sonore et vidéo – pour amplifier le spiralisme. Il l'enrichit même du folklore carnavalesque avec le défilé obsédant et hypnotique du « rara³ » que ces acteurs investissent jusqu'à l'épuisement. Les spectateurs sont disposés debout, de manière bi-frontale, comme autour d'une parade, en état d'urgence et d'inconfort.

2. « Comme son nom l'indique, le spiralisme est "une invention qui ne plagie rien d'autre que la vie, la spirale en mouvement". L'œuvre spirale caractérise l'anxiété universelle dans sa hantise générale. Créer des principes nouveaux et élever la voix à la hauteur du siècle, c'est prôner le renouveau des sources d'inspiration locale et se tourner vers d'autres tentatives de l'écriture. Les représentants du spiralisme ont eu toutes les misères du monde à concrétiser et à définir pour les uns et pour les autres, leur mouvement. Frankétienne, dans une interview accordée à la revue *Dérives*, eut à le formuler en ces termes [...] "C'est une méthode d'approche pour essayer de saisir la réalité qui est toujours en mouvement. Le problème fondamental de l'artiste est celui-ci : essayer de capter une réalité, transmettre cette réalité, tout en gardant les lignes de force, de manière que ce réel transmis sur le plan littéraire ne soit pas une chose figée, une chose morte. C'est là le miracle de l'art : essayer de capter le réel sans le tuer. Capter : c'est saisir, c'est immobiliser. Il s'agit d'appréhender sans étouffer. Au fond, l'écrivain est un chasseur à l'affût d'une proie. Mais, il faut saisir cette proie sans la tuer. À ce niveau, le spiralisme est appelé à rendre certains services. Essayer d'être en mouvement en même temps que le réel, s'embarquer dans le réel, ne pas rester au-dehors du réel, mais s'embarquer dans le même train. Et, cela, à la longue, reproduit le mouvement de la spirale. La spirale est comme une respiration. Spirale signifie : vie par opposition au cercle qui, selon moi, traduit la mort." [Fleischmann, 1977 : 23]. La littérature haïtienne, avec le spiralisme, définit ainsi sa nouvelle démarche pour expliquer, par la parole et l'action, l'ambiguïté de la vie ou le désarroi général. » (Kauss, 2007)

3. « Le rara fait référence à un rythme musical haïtien caractérisé par la prédominance des percussions du vaudou. [...] Originaire d'Haïti, rara est une forme de festival de musique utilisé pour des défilés de rue, généralement au cours de la semaine de Pâques. » Article « Rara », Wikipédia : <http://fr.wikipedia.org/wiki/Rara> (page consultée le 15 août 2012).

Le théâtre haïtien fait ainsi coexister deux langues, le français et le créole, et les pratiques qui en découlent, cohabitent sans complexe, puisque les artistes et le public haïtien passent de l'une à l'autre sans conflit apparent.

MARTINIQUE/GUADELOUPE OU L'EXPÉRIENCE D'UNE PRATIQUE THÉÂTRALE TRANSVERSALE

En quittant la Dominique en 2002 pour m'installer d'abord à la Martinique puis en Guadeloupe, je songeais à ce mot de Saint-Exupéry : « Tu fondes ton ennemi si tu le combats. » La pratique du théâtre en langue française était-elle en péril dans une Caraïbe majoritairement non francophone ? Si oui, quelle était sa place dans les départements français d'outre-mer où je m'installais ? Allais-je trouver une situation de combat ou de résistance face à un ennemi dominant ?

J'ai trouvé en effet dans le paysage linguistique et théâtral martinico-guadeloupéen un affrontement de pratiques et d'esthétiques entre le théâtre en français et le théâtre en créole, les tenants du créole tels Daniel Boukman et Jeff Florentiny à la Martinique ou Arthur Lérus à la Guadeloupe, voyant dans la pratique du théâtre en français une domination, une aliénation.

Ainsi, ces deux langues qui dans l'île voisine s'alliaient pour exister face à l'anglais, devenaient de ce côté-ci des ennemis. Il en est ainsi des rapports de force : on trouve toujours un dominant et un dominé et cela peut être un cycle sans fin.

Pourtant ces querelles identitaires et idéologiques bien réelles ne constituent pas l'essentiel des pratiques théâtrales des Antilles françaises. Ce que je vais découvrir en animant des ateliers d'écriture à la Scène Nationale de Fort-de-France pendant un an, c'est que la majorité des auteurs, des comédiens et des metteurs en scène s'inscrivent, consciemment ou non, dans une approche glissantienne du théâtre.

Cette approche existe plus largement dans les pratiques artistiques de la Caraïbe : musique, arts plastiques, théâtre, conte, danse, et ce, depuis fort longtemps ; les publics de tous âges la reçoivent comme une évidence, car elle est le fruit de la violence des peuplements et de l'inéluctabilité de ce que Glissant appelle la relation⁴.

4. « Nous devons construire une identité instable, mouvante, créatrice, fragile, au carrefour de soi et des autres. Une Identité-relation. » (Glissant, 2011).

Comment se manifeste cette approche ? C'est le Cubain Yoshvani Médina qui, vivant à Fort-de-France, écrit en français des histoires de marginaux dans des scénographies baroques – *Suicidame*, 2003 –, et qui pose sur le plateau la question du corps créole. C'est le Martiniquais Marius Gottin qui, avec *Wopso* (1996), écrit une pièce burlesque où français et créole se mélangent naturellement, et que le metteur en scène José Exelis prolonge en improvisation musicale, chorégraphique et poétique par le corps des acteurs. C'est le Guadeloupéen Frantz Succab dont le *Conte à mourir debout* (2009) convoque l'art du masko⁵, du détour, constitutif de la langue, de l'âme créole. C'est le Martiniquais Bernard Lagier dont le *Moi chien créole* a été mis en lecture puis créé en 2007 par le Québécois Sylvain Bélanger⁶ avec trente pour cent de passages en créole joués sans surtitrage devant un public montréalais hilare. C'est le Guadeloupéen Frankito qui écrit tout en créole *Bòdlanmou pa lwen* et qui a été mis en lecture en 2007 devant le public ému de la Comédie-Française. En somme, c'est l'approche de la transversalité des langues, des pratiques, des formes et des arts.

Ma découverte de cette manière de faire du théâtre où le choix d'une langue n'est plus la question centrale puisqu'elle est mise en relation avec d'autres langues pour créer musicalité et poésie et inventer un nouveau rapport à la représentation, va être à l'origine de deux initiatives. La première voit le jour en 2003 par le biais de la fondation en Martinique, avec Danielle Vendé, de l'association ETC_Caraïbe qui a pour vocation de promouvoir et de défendre l'écriture théâtrale de toute la Caraïbe, de Caracas à Cuba, qu'elle soit anglophone, hispanophone, créolophone, néerlandophone ou francophone. La seconde se concrétise en 2005, lorsque je suis nommé à la direction de la Scène Nationale de Guadeloupe, et que je décide de mettre en œuvre un projet artistique autour de la transversalité des arts, ce que j'ai appelé « les nouvelles écritures scéniques ». L'ambition était de permettre aux artistes guadeloupéens et, plus largement, caribéens de profiter des outils et des moyens de création qu'offre une Scène Nationale pour mettre en œuvre et discours ce qu'ils pratiquent tous depuis toujours : le temps des *léwoz* ou veillée au cours desquelles parole, chant et danse s'entremêlent allègrement.

Les textes des auteurs d'ETC_Caraïbe existent : ils sont publiés aux éditions Lansman, ils sont créés sur les scènes d'Amérique et partout ailleurs dans le monde. Il revient aux chercheurs universitaires de prendre en compte ce corpus neuf, actuel, vivant. Il en est de même des pratiques théâtrales en pleine mutation dans toute la Caraïbe, des spectacles transversaux issus

5. Frantz Succab, écrivain et journaliste guadeloupéen, définit l'art du masko comme un procédé de l'esquive, du détour, que les anciens esclaves ont développé pour survivre, subsister à la domination. Il « propose un "*théâtre de l'esquive*", un téyat du masko qui mélange le boniment, les fables, et congédie la vérité tout en invitant à table la légende » (Leterrier, 2009).

6. Production du Théâtre du Grand Jour, présentée à l'Espace Libre (Montréal).

de résidences à la Scène Nationale, comme c'est le cas, entre autres, du *Conte à mourir debout* de Frantz Succab, mis en scène par Antoine Léonard-Maestrati, et qui, riche de sa langue franco-créole, a sillonné les scènes de la région parisienne à l'automne 2009.

Il n'est de servitude que volontaire ; il n'est de domination que consentie. Mon expérience de la vie artistique et tout particulièrement théâtrale dans la Caraïbe me donne de solides raisons d'espérer. S'il est sans doute légitime et même nécessaire qu'il existe une francophonie linguistique et politique de combat et de résistance, les hommes et les femmes de théâtre que je rencontre chaque jour dans mon théâtre me disent autre chose. Ils me disent, à l'instar de Derek Walcott⁷, que la multiplicité des langues et des pratiques du continent est une chance, une richesse, un chemin, et qu'il ne faut pas vivre sa position minoritaire comme une soustraction mais plutôt comme une addition d'humanité.

Pour terminer, je me permettrai de citer celui qui a inspiré le titre et l'esprit du présent témoignage, Patrick Chamoiseau qui, dans *Écrire en pays dominé*, propose à tous les créateurs un programme exigeant et incontournable :

Écrire en circulation, dans un non linéaire qui commerce avec théâtre et roman, essai méditatif et poésie, texte tournoyant sur mille strates de discours, s'en allant vers une fin qui appelle le début ; chaque paragraphe n'appelant pas cette fin seule, mais veillant, en boucle soutenue, à densifier la première ligne, et toutes les autres l'une après l'autre. Agrège tes ouvrages en réseau organique sans commencements ni fin, questionneurs toujours des feux de l'existence, liés par l'éloge du Lieu-en-devenir et de celui de la Pierre-Monde. À travers les genres et les langages, transversal fluide, prendre beauté dans l'intense organisé d'un tant de relations. Écrire en symboliques qui reviennent vers elles-mêmes, continues, et s'augmentent à chaque fois de poésies nouvelles. (Chamoiseau, 1997 : 309)

7. Derek Walcott, poète et dramaturge caraïbéen d'expression anglaise, a reçu le prix Nobel de littérature en 1992.

CHAMOISEAU, Patrick (1997), *Écrire en pays dominé*, Paris, Éditions Gallimard.

FLEISCHMANN, Ulrich (1977), « Entrevue avec Frankétienne sur son roman *Dézafi* », *Dérives*, n° 7, Montréal, p. 17-25.

GLISSANT, Édouard (1997), *Traité du Tout-monde*, Poétique IV, Paris, Éditions Gallimard.

GLISSANT, Édouard (2009), *Philosophie de la relation*, Paris, Éditions Gallimard.

GLISSANT, Édouard (2011), « Pour l'écrivain Édouard Glissant, la créolisation du monde est "irréversible" », *Le Monde*, 3 février.

KAUSS, Saint-John (2007), « Le spiralisme de Frankétienne », version en ligne du site Poto Mitan : <http://www.potomitan.info/kauss/spiralisme.php> (consulté le 15 août 2012).

LETERRIER, Étienne (2009), « Conte à mourir debout », *Le Matricule des Anges*, n° 101, reproduit en ligne à : http://www.lmda.net/din/tit_lmda.php?id=62063 (consulté le 15 août 2012).

Dramaturgies d'Afrique et des diasporas sur la scène québécoise : décapage esthétique aux couleurs du temps

La scène québécoise a largement contribué, ces dernières années, à révéler les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire et des diasporas à travers notamment le travail de Denis Marleau sur les textes du Béninois José Pliya, dont il a monté avec Ubu, sa compagnie, *Nous étions assis sur le rivage du monde...* à Ottawa au Centre national des Arts en 2005¹ et *Le Complexe de Thénardier* en 2008 au Théâtre Espace GO à Montréal². Cette reconnaissance d'une écriture francophone africaine contemporaine est aussi passée par des productions originales comme celle de *Big Shoot* de l'Ivoirien Koffi Kwahulé au Théâtre Denise-Pelletier à Montréal, en 2005, avec Daniel Parent et Sébastien Ricard sous la direction de Kristian Frédéric et avec l'accompagnement dramaturgique de l'auteur franco-canadien Denis Lavalou³. L'Afrique des villages et l'image paisible du griot sous l'arbre à palabres ne sont pas au rendez-vous de ces

-
1. Spectacle présenté par Ubu Compagnie de création (Montréal). Mise en scène : Denis Marleau ; costumes : Daniel Fortin ; lumière : Marc Parent ; environnement sonore : Nancy Tobin. Distribution : Nicole Dogué, Ruddy Sylaire, Mylène Wagram et Éric Delor.
 2. Spectacle présenté par Ubu Compagnie de création (Montréal). Mise en scène et scénographie : Denis Marleau, assisté de Francis Laporte ; conception lumière : Xavier Lauwers ; conception vidéo : Stéphanie Jasmin ; composition musicale : Nicolas Bernier et Jacques Poulin-Denis ; conception costumes : Isabelle Larivière ; conception et régie sonore : Jules Beaulieu. Distribution : Christiane Pasquier et Muriel Legrand.
 3. Spectacle présenté par la Compagnie Lézards qui bougent (Bayonne) et le Théâtre Denise-Pelletier (Montréal). Mise en scène : Kristian Frédéric ; scénographie : Enki Bilal ; conseiller à la dramaturgie : Denis Lavalou ; collaboration à la conception du décor : Charles-Antoine Roy ; collaboration à la conception des costumes : François Saint-Aubin ; création lumière : Nicolas Descôteaux ; création sonore : Larsen Lupin ; création vidéo : Le Bureau officiel ; chorégraphie des combats : Huy Phong Doan ; maquillages et tatouages : Jean Bégin. Distribution : Daniel Parent et Sébastien Ricard (Montréal) ou Stéphane Simard (en tournée).

spectacles, pas plus que forêt vierge, moustiques, latérite et machettes. Ce sont au contraire des histoires de fin du monde et d'altérité qui résonnent avec force. Elles convoquent une violence qui interpelle le public québécois, car elles déjouent ses attentes et s'inscrivent plus que jamais dans une tension triangulaire entre Afrique, Europe et Amérique(s), évacuant tout exotisme pour prendre « les couleurs du temps » au sens météorologique et cosmique. Les éléments se déchaînent, l'azur aveuglant d'un bord de mer pour *Nous étions assis sur le rivage du monde...*, le chaos assourdissant d'un ouragan qui ébranle le plateau pour *Le Complexe de Thénardier*, ou encore une nuit interstellaire et son vaisseau fantôme où tournoient les acteurs pour *Big Shoot*. La scène québécoise explore les lignes de faille qui traversent ces dramaturgies et les exacerbe même jusqu'à convoquer le fantastique pour mieux atteindre la portée métaphysique de ce théâtre africain des diasporas qui se révèle au plus près des mutations contemporaines.

Aucun exotisme dans ces productions des Amériques. L'Afrique de carte postale avec baobab et tam-tam ne vient pas à la rencontre des spectateurs. En revanche, se déploie une esthétique météorologique où l'expression des éléments naturels se trouve décuplée.

Pour *Nous étions assis sur le rivage du monde...*, Denis Marleau donne à voir une plage nimbée de lumière jusqu'à l'éblouissement, un ciel trop bleu, une étendue de sable trop blanc et des taches humaines réduites à de petites virgules sombres qui ponctuent cette transparence céleste et semblent se perdre dans l'infini maritime.

L'effet recherché est radicalement inverse dans *Le Complexe de Thénardier*, pas de lumière azurée, mais une scénographie qui donne l'impression d'un espace souterrain : cave ou abri atomique coupé de l'extérieur d'où proviennent les sons assourdissants d'un ouragan ou d'un tremblement de terre. Les deux mises en scène de Marleau fonctionnent clairement en diptyque comme les deux volets d'un même retable. L'Eden primitif, l'espace céleste, aérien d'un côté et l'enfer sombre, les profondeurs du brouillard et de la nuit de l'autre.

Avec *Big Shoot* de Kwahulé, mis en scène par Kristian Frédéric, on se retrouve cette fois dans un espace cosmique ; les comédiens jouent enfermés dans une espèce de vaisseau spatial cubique aux parois transparentes, lancé à toute allure dans un mouvement circulaire incessant au plus profond de la nuit galactique.

ALTÉRITÉ, CHOCS TECTONIQUES ET LIGNE DE FAILLE

Ces pièces disent toutes la rencontre impossible avec l'autre, l'irréductibilité de l'altérité et les rapports de force qui en découlent, l'incompréhension, la peur, l'aliénation. Toutes convoquent la tragédie du basculement et de la solitude de la condition humaine.

Nous étions assis... raconte le retour d'une femme sur son île après avoir dû s'exiler sans doute en Métropole. Elle revient pour les vacances et doit retrouver des amis sur la plage de son enfance. Mais sur ce rivage magnifique, un homme la somme de quitter les lieux, car elle n'est pas, dit-il, de « la bonne couleur » et il l'empêche de franchir la ligne. SA ligne. Une ligne pure tracée au cordeau. Celle de l'horizon des désirs, l'horizon des rêves. Le metteur en scène canadien a saisi la quintessence diaphane de *Nous étions assis sur le rivage du monde...*, une pièce de funambule, sur le fil du langage, qui n'avance que sur des mots qu'on lance, qu'on renvoie, qu'on échange, qu'on étouffe...

Tout le décor est réduit à cette ligne entre terre et ciel, entre le sable et la mer, cette ligne entre le blanc éblouissant de la plage et l'azur de l'eau. Une épure pour projeter ces frontières mentales qui se dressent comme des lignes de démarcation entre les êtres et parviennent à construire des murailles, des remparts de préjugés stigmatisant l'autre dans une différence insurmontable. Une muraille qui n'est parfois faite que de quelques soupçons de mélanine en manque ou en trop (on ne le saura pas...):

Vous n'avez pas la bonne couleur de peau. Elle n'est pas appropriée. Elle n'est pas réglementaire. Elle n'est pas homologuée pour circuler librement sur le Rivage du monde. Votre couleur de peau, Mademoiselle, fait tache sur mon rivage, et ni vous, ni les personnes qui déclinent la même gamme de couleurs ne sont autorisées à le traverser, à le fouler, à l'arpenter... (Pliya, 2004 : 104-105)

L'épure de ce rivage de lumière n'est pas pour autant désincarnée. Les acteurs convoquent avec force des corps. Une dimension physique qui reposait sur les larges épaules de Ruddy Sylaire dont la prestation était remarquable de justesse et d'humour. Ces rondeurs d'ours mal léché, enfant boudeur, égoïste et raisonneur qui ne veut pas partager sa plage donnaient le sentiment d'amortir avec une force tranquille toutes les velléités de la jeune femme volontaire et têtue que jouait Nicole Dogué avec cette candeur attardée et exaspérante : un couple improbable d'une grande efficacité théâtrale.

Dans *Le Complexe de Thénardier*, le rapport est inversé. Vido a été sauvée, puis protégée par Madame qui l'a cachée pendant la guerre et lui a offert l'hospitalité. Mais celle-ci refuse à présent de lui rendre sa liberté et de la laisser partir.

Au-delà de la situation dramatique première qui pourrait convoquer une nouvelle variation sur le rapport hégélien entre maître et esclave, la maîtresse ne voulant pas laisser partir l'esclave qui demande son affranchissement, il y a une portée métaphorique qui prend toute sa valeur dans la perspective transatlantique. Tandis que dans la tête de la jeune Vido qui demande à partir,

poussent des rêves de ciel et de grands espaces, comme celui du « beau soldat aux cheveux bleus qui sent fort le Dakota » (Pliya, 2001 : 11 et 19), celle de Madame, qui refuse de la laisser s'en aller, est au contraire encombrée de souvenirs sombres à l'obscurité inarticulable. Tout se passe un peu comme si le nouveau monde affrontait la vieille Europe en une tentative de se détacher par une inexorable dérive historique des continents.

On connaît le travail scénique de Denis Marleau, avant tout fondé sur une recherche scénographique et plastique, ainsi qu'une approche de la lumière qui transcende le plateau et fait surgir des images et des atmosphères d'une extrême profondeur. *Le Complexe de Thénardier* constitue bien le second volet d'un diptyque : la lumière azurée du rivage maritime contraste avec le jeu de clair-obscur intérieur. Il y a en effet quelque chose de très pictural dans les images scéniques que travaille Denis Marleau et les deux mises en scène sont à mettre en regard l'une de l'autre. Deux univers se répondent : les horizons bleutés du nouveau monde de *Nous étions assis...* et les fenêtres fermées de la maison claquemurée du Complexe de Thénardier, le jour et la nuit, l'ouverture, l'appel du large et la fermeture, le confinement, l'enfouissement... Les Amériques et le Vieux Continent... Le rivage du monde, son ensoleillement et son infini maritime versus les Thénardier et l'obscurité de l'aube...

Le titre de la pièce évoque ces tenanciers d'auberge qui incarnent dans le roman de Victor Hugo l'avarice et la méchanceté, celles d'un couple de harpies qui ne veut jamais rien lâcher et causera le malheur de Fantine, utilisant Cosette sa fille comme une monnaie d'échange, de chantage même et exploitant sans scrupule sa force de travail. Or il y a bien dans la pièce de José Pliya cette superposition inquiétante entre le monde du négoce, du commerce et le pouvoir du langage, comme si les mots que s'échangent les deux protagonistes, avaient une valeur numéraire. Rien ne se passe, pas d'action, un enfermement et un affrontement entre deux femmes qui ne se lancent que des mots à la tête et pourtant toute la dynamique de la pièce, toute l'énergie dramatique s'appuie sur les échafaudages linguistiques et la dentelle rhétorique que tissent les deux femmes. Cette toile que construit Madame autour de Vido afin de la retenir est un chef-d'œuvre d'intelligence arachnéenne. Et il faut ici rendre hommage au travail musical des comédiennes dont le timbre des voix très contrasté rythmait avec justesse les joutes verbales. Leur jeu donnait de la chair à ce qui aurait pu paraître artificiel si Christiane Pasquier n'avait convoqué avec une beauté de femme des années 40 la dignité d'une mère prête à toutes les compromissions pour protéger les siens et si Muriel Legrand ne s'était glissée avec beaucoup de naturel dans la silhouette naïve de la jeunesse des années 2000.

La pièce de Koffi Kwahulé, *Big Shoot* convoque également une confrontation, celle d'un bourreau et sa victime, dans une atmosphère de fin du monde. Monsieur tente d'extorquer un improbable aveu à celui qu'il a décidé d'appeler Stan et qui s'est livré à lui dans un ultime défi sacrificiel.

Le complexe de Thénardier de José Pliya, mise en scène et scénographie de Denis Marleau, coproduction d'UBU, compagnie de création (Montréal) et autres, 2008. Muriel Legrand (Vido) et Christiane Pasquier (La mère). Photo : Stéphanie Jasmin.



Enfermés dans un cube de verre qui tourne sur lui-même sous un ciel noir et nébuleux, suspendus dans une nacelle aux parois transparentes prise dans un vaste flux giratoire de bulles obscures, on ne saura jamais si les deux personnages de *Big Shoot*, tels que les a imaginés Kristian Frédéric, s'envolent vers les confins célestes de l'infini ou s'enfoncent dans des profondeurs abyssales. Ce Nautilus cyclopéen doté d'un seul hublot à lentille grossissante, tout droit sorti de l'imaginaire d'Enki Bilal, qui a en effet conçu le dispositif scénographique, a tout d'un vaisseau fantôme égaré dans l'espace, comme aspiré dans un trou de matière.

Soleil noir, tourbillon cosmique, reflets obscurs... les projections vidéo entretiennent cette ambiance intergalactique. Mais, en même temps, au fil du jeu des acteurs et sous la poussée de l'imaginaire qu'il convoque grâce à la chorégraphie scénique et aux lumières conçues par Nicolas Descoteaux, la machine ne cesse de se métamorphoser aux yeux des spectateurs : tantôt bureau de direction au sommet d'un building new-yorkais, tantôt cage de verre digne d'une exhibition de music-hall avec guirlandes lumineuses et bulles de champagne, tantôt cellule de prison et salle d'interrogatoire, tantôt plateau de show télévisé, tantôt bâtiment de marine au rebut, rouillé, tombé en panne au milieu d'un océan cosmique... À la fois tombe et cercueil, éprouvette de laboratoire mais surtout espace de monstration comme aux temps des zoos humains et des exhibitions de foire, la cage miroitante imaginée par Enki Bilal et qui fait même étrangement penser au dessin de couverture de l'album *Le Sarcophage*, épouse toutes les formes de l'aquarium médiatique où l'humanité finissante, épuisée de désir, a choisi de se perdre dans l'ultime vertige du combat fatal d'une mort annoncée : un seul fauteuil pour deux dans cet écrin de verre, tour à tour chaise électrique ou trône du pouvoir, tour à tour divan de l'analyste ou siège du pilote.

Ces pièces ont été montées dans d'autres régions du monde, mais ce n'est pas l'enjeu métaphysique qui ressort. Jean-Michel Ribes a monté *Le Complexe de Thénardier* dans un décor de maison coloniale faisant de Madame une grande bourgeoise. *Big Shoot* est tantôt représenté comme une performance clownesque, tantôt comme un show télévisé ou une garde à vue policière ou encore une séance de torture militaire.

Loin de replacer l'histoire dans une quotidienneté réaliste, les scènes du Québec retravaillent l'espace pour emporter la situation dramatique vers une dimension fantastique à la fois fascinante et inquiétante. Ces mises en scène se concentrent sur la ligne de faille. Dans *Nous étions assis...*, cette ligne de fracture est représentée par la ligne d'horizon, mais on retrouve dans *Le Complexe de Thénardier* la lisière, l'interzone figurée théâtralement par le panneau de fond de scène qui plante un décor de grande fenêtre fermée avec une curieuse porte coulissante comme un espace de communication entre l'envers du vélum et le plateau de jeu. Or l'envers du vélum apparaît comme un tulle qui laisse transparaître des ombres en mouvement et se meut finalement en une espèce de toile d'araignée pour emprisonner Madame comme dans un cocon monstrueux, un terrible suaire où elle se momifie. Dans *Nous étions assis...*, la douceur du tableau d'Eden n'est pas sans cacher une certaine brutalité: l'homme finit par agresser physiquement la femme, le viol n'est pas loin. Quant à l'espace du Complexe de Thénardier, il se métamorphose en vaste sépulcre.

Cette idée du vide, et d'une ligne au delà de laquelle la disparition est possible, est tout aussi présente dans *Big Shoot* avec le dispositif qui semble suspendu, comme une nacelle au dessus de l'abîme. Le basculement est toujours menaçant.

MÉTAPHYSIQUE AUX COULEURS DU TEMPS

Cette esthétique météorologique et cosmique se double clairement d'un enjeu métaphysique. L'univers plastique en diptyque de Marleau rappelle distinctement l'univers de la peinture mystique de la Renaissance. *Nous étions assis...* convoque les espaces célestes d'un Michel-Ange, dont les angelots auraient perdu leurs ailes et leur légèreté, tandis que *Le Complexe de Thénardier* joue sur les représentations de la cène, celle d'un Léonard de Vinci, mais elle est détournée et gauchie, la table est déserte, Jésus s'est absenté, les apôtres ont disparu, le vin a pris la couleur de la bile noire et le pain celle de la mort-aux-rats.

Cette cène vide se meut en table d'autopsie, non pas pour disséquer un corps, mais pour découper au scalpel, avec une finesse et une minutie nauséuses, ces liens infimes qui se tissent

entre les êtres et les attachent les uns aux autres à l'insu de leur conscience. Denis Marleau a rejeté tout traitement psychologique pour inscrire la pièce dans un registre plutôt cinétique, voire cinématographique. Le décor planté en toile de fond, fonctionne comme une membrane plus ou moins translucide derrière laquelle s'agitent des ombres inquiétantes et retentit également un bruit de guerre assourdissant que l'on ne perçoit qu'à l'entrebâillement de la porte coulissante quand Madame l'ouvre pour rentrer du dehors et qu'à son tour à la fin de la pièce, Vido sort et laisse le chaos extérieur s'engouffrer dans la salle. La fantasmagorie des ombres qui filtrent au travers des fenêtres de fond convoque un univers noir et blanc à la Fritz Lang, comme si ces formes projetées étaient celles d'un Nosferatu qui embrasserait dans ses ailes maléfiques de toile d'araignée la boîte à illusion du théâtre. Car il y est bien question de vampirisme. Ce vampirisme du dedans, cet abîme de souffrance qui creuse les êtres, aspire leur humanité de l'intérieur ouvrant le gouffre vertigineux de la solitude.

L'inspiration plastique est d'un autre ordre chez Kristian Frédéric dont la scénographie évoque plutôt la guerre des étoiles et le monde de la bande dessinée intergalactique. En travaillant à la conception des décors et des costumes, Enki Bilal a insufflé son univers au plateau. Monsieur, le personnage du bourreau, a tout d'un héros de bande dessinée fantastique et glaçant : long cache-poussière militaire, cheveux noirs plaqués à la Hitler, torse nu ceint d'un harnais de cuir, canon scié sous l'aisselle et front marqué d'une trace rouge, la seule note de couleur qui fait ressortir le noir et blanc de l'esthétique de la scène. Avec son dramaturge Denis Lavalou, Kristian Frédéric a construit sa lecture de la pièce autour de la dimension métaphysique. Dans une ambiance de fin du monde, lors d'un ultime show, un homme vient faire offrande de sa vie et fait un dernier tour de piste, celui des jeux du cirque médiatique où s'abîme une humanité prête à toute les exhibitions. Cette lutte ultime entre Monsieur et Stan s'inscrit sous le signe d'Abel et Caïn, c'est une représentation du dilemme intérieur, de la lutte entre la vie et la mort, de l'appel du vide et de l'éternel recommencement. Mais c'est une représentation du combat pour la création, de l'accouchement de l'art comme seule arme contre la mort, contre l'absurde et le néant. Car l'art seul a les moyens de distraire la mort, de tricher avec elle, de l'abuser, de la détourner pour un temps de son objectif, ce à quoi parvient Stan, celui à qui le metteur en scène fait dégorger un sang d'encre, l'humeur noire du poète maudit.

Le travail de Kristian Frédéric a quelque chose d'une transfiguration postmoderne de la gravure d'Albrecht Dürer, cet « Ange de la mélancolie », espèce d'Icare pris au piège du labyrinthe de la cité, et incapable de s'élever vers le soleil devenu noir. La mise en scène a la force d'une épure, celle de l'encre noire sur le papier blanc, elle dit avec le vocabulaire de notre temps et les sons de notre époque la même descente orphique aux enfers, le même combat fratricide de Caïn toujours réitéré, la même lutte avec l'Ange toujours recommencée. Stan reste marqué

par l'encre indélébile de la mort et Monsieur s'en couvrira le visage à la fin, marque frontale de Caïn, signe divin et fatal à la fois. Les Écritures sont au cœur des préoccupations de Kristian Frédéric qui a mis dans la bouche des deux personnages plusieurs versets bibliques en chaldéen, échos lointains d'une langue originelle, celle d'une harmonie perdue, langue d'avant Babel, dont quelques signes archaïques, vestiges des temps anciens, persistent sur le dossier du fauteuil ou le socle de la machine interstellaire qui ne sait plus que tourner sur elle-même et a perdu tout pouvoir de propulser l'homme vers Dieu.

On pense bien sûr à l'abandon de L'Éternel et à l'errance de Caïn condamné à marcher sans fin vers le soleil levant et à soulever la terre hors d'elle-même jusqu'au ciel en édifiant son rêve d'une cité aux murailles vertigineuses. Monsieur est une figure cainique, mais il est aussi le passeur du monde des morts, le Charon de la mythologie antique. Et, dans sa cage de verre, il a même quelque chose du Minotaure tapi au fond du Labyrinthe, espace du refoulement où tous les sacrifices consentis au monstre sont autant de fables et de subterfuges pour l'amadouer, mais aussi autant de fautes qui s'accumulent, autant de chemins sans issue où l'on s'égaré et qui ne mènent nulle part. Néanmoins l'univers mythologique, comme l'univers biblique sont ici transfigurés. Et quant le mythe fait résurgence, il est gauchi et retourné, vu au travers de la lentille déformante jusqu'à la dérision la plus humoristique : Stan n'a pas connu Ariane, mais il tricote et celui qui a soustrait Monsieur à l'amour paternel et pris sa place c'est le porcelet qui a partagé son enfance et qui répondait au nom de Stan !

Finalement le dialogue qui s'élabore entre la victime et son bourreau, comme entre Thésée et le Minotaure, avance sur les chemins d'un dédale qui pourrait bien représenter la construction initiatique de l'Œuvre, ce monde où il faut savoir s'égarer pour trouver son chemin.

Tragédie de la responsabilité humaine et du combat contre le refoulement, la pièce qui se joue est la danse de Thésée, celle de l'expérience initiatique qu'il fait dans le labyrinthe où il a résolu de se donner en sacrifice. Ce magnifique pas de deux, danse macabre, tango avec la mort, est réglé comme une partition musicale avec ses variations ses effets de surprise, ses tensions et ses retournements, ses leitmotiv aussi. Et le travail acoustique et chorégraphique de Kristian Frédéric avec Larsen Lupin a permis aux acteurs de s'emparer de la langue de Koffi Kwahulé et d'en faire résonner toute la chair. Daniel Parent jouait un bourreau psychopathe, aussi sensuel que cruel, tandis que Sébastien Ricard donnait à Stan un angélisme désarçonnant, celui du martyr qui finalement dynamite sournoisement la conscience de son tortionnaire en transformant aliénation, humiliation et soumission en un humus où s'enracinent les germes d'une renaissance possible celle de la création qui sauve, de *l'Œuvre au noir* promesse de transcendance.

Sur les scènes du Québec, le théâtre d'Afrique et des diasporas est abordé sans détour par l'entrée métaphysique, comme si le regard québécois percevait avant tout ce niveau de lecture là. Pas de référence à une quelconque guerre du Continent, à un quelconque génocide, pas d'exotisme tropical, pas d'allusion médiatique, historique ou documentaire de mise à distance, aucune fantasmagorie africaine, aucun effet d'étrangeté ou d'ostranéité, mais la condition humaine, perdu dans l'infini pascalien.

La scène québécoise creuse les dramaturgies contemporaines africaines jusqu'à la trame névralgique, faisant ressortir à quel point ce sont avant tout *des dramaturgies de la traversée* qui accompagnent les mutations profondes que connaissent les peuples du monde aujourd'hui. Cette approche esthétique ne s'arrête pas à la situation dramatique, et à un quelconque déterminisme géographique ou identitaire, mais convoque la dimension tragique d'une humanité prise dans l'accélération de l'histoire et qui n'a plus de repère existentiel.

Ces mises en scène touchent d'emblée au discours ontologique d'un théâtre de la recherche de soi dans le chaos du monde, une identité qui ne peut se construire que dans la relation au sens où l'entend Édouard Glissant, la friction à l'autre. Et cette altérité est la seule nacelle à suspendre au dessus du vide pour se sauver. À Québec, cet enjeu est sans doute perçu avec une telle acuité que le théâtre d'Afrique et des diasporas résonne d'emblée par cet angle, une identité ductile, une identité de traversée qui s'élance au dessus des manques et des pertes irrécupérables. La tension entre deux mondes, l'ancien monde nostalgique et raide et le monde à venir changeant et nécessairement aérien se retrouve dans ces esthétiques. Marleau retrouve cette opposition entre Madame et Vido à travers les costumes et le jeu, un clivage qui est énoncé clairement dans *Big Shoot*, une tension qui structure *Nous étions assis sur le rivage du monde...*

Tout se passe un peu comme si les dramaturgies d'Afrique et des diasporas trouvaient plus de résonance outre-Atlantique, sans doute parce que ce sont des dramaturgies d'un monde nouveau. Et on se demande si le détour par les Amériques n'est pas fondamentalement nécessaire à la découverte ou redécouverte d'un théâtre africain sclérosé par le regard réducteur de la vieille Europe, qui continue de l'enfermer dans de nouveaux exotismes.

BILAL, Enki (2001), *Le Sarcophage, Les correspondances de Pierre Christin*, Paris, Éditions Dargaud.

CHALAYE, Sylvie (2001), *L'Afrique noire et son théâtre au tournant du XX^e siècle*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

CHALAYE, Sylvie (2004a), *Afrique noire et dramaturgies contemporaines : le syndrome Frankenstein*, Montreuil, Éditions Théâtrales.

CHALAYE, Sylvie (dir.) (2004b), *Nouvelles dramaturgies d'Afrique noire francophone*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.

KWAHULÉ, Koffi (2000), *Big Shoot et P'tite-souillure*, Paris, Éditions Théâtrales.

PLIYA, José (2001), *Le Complexe de Thénardier*, Paris, *L'Avant-Scène Théâtre*, coll. « Les quatre-vents ».

PLIYA, José (2004), *Nous étions assis sur le rivage du monde...*, Paris, *L'Avant-Scène Théâtre*, coll. « Les quatre-vents ».

SOUBRIER, Virginie, et Sylvie CHALAYE (dir.) (2009), « Fratries Kwahulé : scène contemporaine chœur à corps », *Africultures*, n° 77-78.

Condition de l'auteur dramatique dans l'espace théâtral contemporain : des textes en trop ?

À qui s'adresse l'auteur dramatique québécois ? Non pas le théâtre québécois dans son ensemble; non pas les personnages de ce théâtre mais plus précisément l'auteur. Il fut un temps, c'est-à-dire aux origines itératives de cette dramaturgie – dont les origines multiples et répétées donnent l'impression de nombreux recommencements¹ –, où l'auteur s'adressait aux siens, à la famille, au clan, au peuple². Il se voyait tantôt comme porte-parole velléitaire, tantôt comme *récepteur* d'une parole. Transmetteur essentiel d'une sensibilité, d'une identité collective, passeur de mythes, façonneur d'une parole

-
1. À ce sujet, voir l'article de Jean-Marc Larrue, « Mémoire et appropriation : essai sur la mémoire théâtrale au Québec », *L'Annuaire théâtral*, n° 5-6, SHTQ, 1988-89, p. 61-72.
 2. Inutile de refaire l'histoire, mais Jean Cléo Godin et Laurent Mailhot écrivaient dans *Théâtre québécois II*, portant essentiellement sur les années 1970, que « [p]our la plupart des dramaturges québécois, même "nouveaux" - d'après leurs interviews comme d'après leurs œuvres - le théâtre est un miroir, le reflet d'un milieu, d'une époque. Mais un "reflet" historique et critique (Ferron, Germain), un reflet-rayon (Sauvageau, Garneau), un miroir-conscience, une vitre que l'on brise et qui brise, une porte-fenêtre » (Godin et Mailhot, 1980 : 203). Godin et Mailhot se demandent alors, en réaction à l'image consensuelle du miroir dont s'était alors doté le milieu : « Comment *réfléchir* ce qui est absence, manque, désir ? C'est là où la métaphore montre ses limites et le spectacle ses masques, ses décors, ses vitrines. » (Godin et Mailhot, 1980 : 203; souligné dans l'original). Au contraire, l'absence se trouvera réfléchi dans un cruel jeu de miroirs reflétant - réfractant ? - l'ultime miroir aux alouettes : celui du pays à (se) représenter. L'histoire servira de matrice d'exploration, sans toutefois donner d'exemples à suivre.

vivante, scribe de la communauté, chancre du lien social. L'auteur québécois qui carburait aux mythes déprimeurs anciens sur son état³ (et sur son État ?), soutenait la promotion d'une littérature *d'émancipation*, de *délivrance*. « J'écris pour être parlé/ et pour qu'il soit possible/à mon frère inconnu/D'entendre couler mes larmes/et ma joie se débattre/Entre les quatre grilles des prisons/de mon rêve » écrivait, par exemple, Marcel Dubé (1968 : 14). L'écriture, était alors prise de parole, geste de sollicitation et liberté rêvée. « J'écris pour ceux qui sont venus de/Normandie/Après quinze cent trente-quatre/Et dont on a soigneusement pillé/l'héritage » (Dubé, 1968 : 18). L'écriture des origines est un rappel de ce qui a été *perdu*. « J'écris pour que l'on parle/sans détour/Des années de noirceur et/de genuflexion/Pour réviser nos défaites et nos humiliations » (Dubé, 1968 : 18) : l'écriture comme entreprise de correction et de *redressement* collectif. Le projet *partipriste* visant à « Dire ce que je suis », puis, plus tard, faisant la promotion de la « langue québécoise », c'est-à-dire du jocal littérisé, sera en quelque sorte le *projet de fondation* de la littérature « québécoise », soit le parachèvement du rêve qu'avait entretenu un siècle plus tôt François-Xavier Garneau pour la société canadienne-française.

Lourde tâche que de prendre sur soi un tel programme prométhéen. La responsabilité n'aura été que de courte durée, le temps de transmettre le feu et de le voir embraser tout un milieu, du metteur en scène à l'acteur qui, *eux aussi plus que jamais*, revendiquent de *témoigner de leur présence*, tant par l'écriture que par leur prestation scénique. Les acteurs-écrivains et les metteurs en scènes-(ré)écrivains apportent autant de façons (innovatrices, déconcertantes, essentialistes) d'écrire et de concevoir dans l'action même de la création théâtrale, en une série d'emboîtements inévitables de l'écriture, de la mise en scène et des conditions actuelles de production où le théâtre repose d'abord sur un projet plutôt qu'un texte, sur une signature plutôt qu'une parole, bien qu'il y ait des exceptions : les démarches singulières et assumées d'écriture scénique de Marie Brassard, Marcel Pomerlo, Évelyne de la Chenelière; le génie créateur de Robert Lepage ou le verbe mythifiant de Wajdi Mouawad, pour ne nommer qu'eux.

3. Gérard Bouchard, intégrant de grands pans de la pensée de Fernand Dumont dans *Genèse des nations et cultures du nouveau monde. Essai d'histoire comparée*, écrit que les mythes déprimeurs et leurs effets répressifs sur le Québec sont nés d'une dépendance maintenue envers les puissances colonisatrices. Le « rapport de dépendance [du Québec] envers l'Europe, et en particulier envers la France, [...] a engendré des processus compliqués de rupture et de continuité marqués d'ambivalences et de volte-face. Ce rapport culturel intense et tourmenté que le Québec a entretenu avec la mère patrie s'est accompagné d'un *effet réprimeur*, inhibiteur, qu'il n'a jamais complètement surmonté » (Bouchard, 2000 : 82; souligné dans l'original). D'où l'instrumentalisation de la notion de *délivrance*, non seulement par rapport aux forces colonisatrices, mais aussi *délivrance* à l'égard de ses propres asservissements.

Ce serait se montrer complaisant que d'entretenir aujourd'hui une image démesurée de l'importance sociale ou même artistique de l'auteur dramatique qui, bien que prolifique, n'en demeure pas moins qu'un simple adjuvant dans la pratique théâtrale contemporaine. Une pratique, par ailleurs, foisonnante d'inventivité visuelle, sonore et interdisciplinaire; une pratique ouverte sur la multiplicité de signatures singulières; une pratique riche et dynamique qui intègre allègrement la vidéo, le cinéma, le cirque, la comédie musicale – le *divers* du divertissement contemporain, tout comme de sa diversité.

Cette perspective cache-t-elle une nostalgie pour une époque révolue où l'auteur avait une place vraiment déterminante dans le milieu théâtral ? Une telle place centrale a-t-elle déjà véritablement existé ? Jean-Claude Germain ne posait-il pas la question polémique, à l'orée de la naissance du théâtre proprement *québécois* (après *Les belles-sœurs*), à savoir si « l'auteur dramatique québécois [serait] un spécimen humain en voie d'extinction » (Germain, [1970] 1978 : 10) ? Après avoir opposé le théâtre d'auteur (d'abord classique, *étranger*) à celui de la création collective qui s'inspirait des manifestations cérémonielles à la *Living Theater*, Germain constate sardoniquement que « l'auteur dramatique est un intrus qu'on tolère et un autochtone qu'on méprise » (Germain, [1970] 1978 : 17). Il se demande ensuite s'il faut « conclure de tout cela que le jour où les comédiens s'assumeront comme *créateurs*, le théâtre pourra se passer d'*auteurs dramatiques* ou de *metteurs en scène* ? » (Germain, [1970] 1978 : 16; souligné dans l'original). La question demeure paradoxale pour l'éventuel animateur d'une troupe d'acteurs-créateurs avec lesquels il développera une relation fusionnelle et sans lesquels il n'écrirait (presque) plus pour la scène. Dès lors, l'auteur québécois (re-)naissant ne serait jamais maître d'œuvre, à moins d'être également metteur en scène, comédien, directeur de compagnie. « Pour les héritiers de Molière [...] l'auteur dramatique québécois n'a jamais été et n'est pas encore une *nécessité* vitale et impérieuse. C'est un luxe » (Germain, [1970] 1978 : 17; souligné dans l'original). À la même époque, Jacques Ferron faisait dire à son homonyme, dans *L'impromptu des deux chiens*, en l'opposant au metteur en scène Albert Millaire : « Le théâtre, tel que vous l'avez dit est cette entreprise communautaire que seul un esprit communautaire peut mener à bien. Vous êtes de la troupe et je fais bande seul : j'ai tort, c'est évident. Le cumul n'est pas nouveau; il existait du temps de Molière » (Ferron, 1975 : 189). Voilà encore Molière proposé en exemple. Le théâtre repose sur le jeu, sur le savoir-faire et la pratique de l'art dramatique. Qui sont les héritiers québécois de Molière, hormis ces « Mozart qu'on assassinait » selon Germain ? Chacun à sa manière : Gratien Gélinas, René-Daniel Dubois, Robert Lepage, Wajdi Mouawad, entourés, plongés dans le milieu, tout en préservant leur spécificité, leur individualité de créateur.

LA PLACE INCERTAINE DE L'AUTEUR DANS LES ORIENTATIONS DES PRATIQUES THÉÂTRALES

Aujourd'hui, le théâtre québécois est plus que jamais pluriel. Il est présent sur les scènes du monde entier et il est devenu on ne peut plus perméable aux différentes pratiques artistiques de notre temps avec tout ce qu'elles apportent de langages scéniques distincts. Malgré quelques relents d'une prise de position politique (trop rarement paradoxale puisque généralement en accord avec ce que pense la majorité des spectateurs), cette pratique se veut post-identitaire et – par moments exceptionnels de risque assumé – postdramatique : il suffit de penser aux écritures scéniques fortes et complexes de Marie Brassard, Christian Lapointe, Stéphane Crête, Brigitte Poupart et même Dave St-Pierre, lorsqu'il s'inscrit dans la foulée de Pina Bausch en créant de la danse-théâtre.

Sinon, la pratique n'en demeure pas moins foncièrement ancrée dans une conception assez traditionaliste de la « pièce bien faite », telle que l'auront revue et adaptée au XX^e siècle les Yasmina Reza, Michael Frayn et David Mamet de ce monde en lui appliquant des perturbations spatiotemporelles et autres effets esthétiques. Une telle écriture repose sur un récit dramatique empreint de causalité aristotélicienne, soit le mouvement inéluctable de l'action vers l'avant, vers son objet totémique. Comme l'affirme Martin Faucher avec volontarisme dans sa synthèse des *Seconds États généraux du théâtre québécois*, c'est tout « le théâtre québécois [qui] est tourné vers l'avenir » (CQT, 2008 : 3). En ce sens, le milieu théâtral québécois est d'abord à la recherche de « vérité émotionnelle » dans l'action.

Le Centre des auteurs dramatiques (CEAD), dans son document de réflexion en vue des Seconds États généraux du théâtre en 2007, se désolait de « la place qu'occupe actuellement l'auteur dans le paysage théâtral » (CEAD, 2007 : 1). Son apport lui apparaissait « infiniment discret ». On rappelait aux autres praticiens de la scène la nature du travail de l'auteur, en insistant sur le fait qu'il n'écrit pas seulement en fonction de la représentation unique mais plutôt sur la durée. « La notion de quête est inhérente au geste d'écriture. C'est du principe même de quête, de la friction ou de la résonance des différents textes entre eux, qu'émerge le sens de l'œuvre » (CEAD, 2007 : 1). L'œuvre, bien sûr, ne se limite pas à l'objet mis en marché, mais au discours auctorial qui s'articule d'une pièce à l'autre. On mettait en garde, dans le même document, contre une évacuation systématique de l'auteur des compagnies théâtrales institutionnelles. « Une présence accrue de la figure de l'auteur au sein des théâtres constituerait déjà un premier garde-fou, lumineux, à cette tendance. Écrire ce n'est que ça... c'est tout ça : combattre le vide pour créer du sens » (CEAD, 2007 : 2).

On pourra s'insurger, bien entendu, contre un tel discours en le taxant de logocentrisme, ou tenu par des fétichistes graphomanes : comment peut-on voir du *vide* là où les salles sont *pleines* de spectateurs ? Comme si *faire événement* équivalait à contribuer à l'évolution d'un théâtre. On rétorquera qu'en 2009, avec « près de deux pièces sur trois (62 %) écrites par des Québécois, la programmation des 12 principaux théâtres de la métropole est même exceptionnelle cette saison » (*La Presse*, 2009 : 1). Ou encore qu'il « y eut un temps où l'on comptait une poignée de dramaturges québécois. Par la force du nombre et la diversité des voix, on parle maintenant d'une véritable dramaturgie » (Girard, 2009a : 14). Ce bond statistique (la moyenne annuelle étant plutôt près de 46 % de pièces d'auteurs québécois, selon la présidente du CEAD, Lise Vaillancourt) reflète-t-il une amélioration du statut de l'auteur québécois ? La nouvelle fait mouche : « 62 % », c'est dire que les chiffres ne mentent pas⁴...

Dans son introduction au dossier portant sur la figure de l'auteur dramatique québécois paru dans *Voix et Images*, Yves Jubinville estime pourtant « qu'au Québec, le désir d'écrire pour la scène semble être inversement proportionnel au prestige déclinant de l'auteur dramatique » (Jubinville, 2009a : 7). L'auteur n'occupe plus le centre, bien au contraire, il semble cultiver une certaine marginalité, voire entretenir la *dispersion stratégique* : « Être à la périphérie, c'est prendre notamment fait et cause du fait que le texte n'a plus *force de loi* dans le travail de création théâtrale; que l'auteur n'intervient pas nécessairement en amont d'un projet mais parfois en parallèle ou en aval d'une exploration scénique » (Jubinville, 2009a : 8).

L'évacuation du texte, sa transformation de *monument* qu'il avait pu déjà être en simple document, pour reprendre les termes foucauldien qu'Yves Jubinville utilise pour expliquer l'évolution du métier d'auteur, donne lieu à l'émergence d'une nouvelle cohorte de créateurs scéniques souvent davantage intéressés par l'*expérience* théâtrale esthétisante et les

4. Lise Vaillancourt, citée en entrevue avec Yves Jubinville, dans *Voix et Images*, y affirmait que près de « 46 % des productions sont en effet créées à partir de textes québécois. C'est dire qu'il y a un avenir pour l'auteur dramatique si l'on reconnaît sa nécessité, si l'on tient compte du fait que l'impulsion première de la création vient le plus souvent de l'auteur » (Jubinville, 2009b : 13-14). Elle insiste sur la reconnaissance de l'apport essentiel de l'auteur en tant que géniteur et porteur du texte et se désole de la perte du statut de l'auteur au sein de l'institution théâtrale, mais aussi - et peut-être surtout - en rapport avec la société. Par ailleurs, l'Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ), qui calcule le nombre d'entrées par genres (théâtre de création, théâtre de répertoire, vaudeville, conte) plutôt que de comptabiliser par types de producteur, identifiait en 2011 un nombre plus important de représentations et d'assistance au théâtre de création (3 658 représentations pour les œuvres de création contre 1 858 pour le répertoire; 725 420 spectateurs contre 616 563). En revanche, l'assistance moyenne est nettement plus basse pour le théâtre de création, tout comme le taux d'occupation et le revenu de la billetterie. De plus, on ne sait pas non plus si le théâtre de création n'est que québécois (OCCQ, 2011 : 6).

« rites du scénario » (le canevas, la partition) que par sa portée symbolique et son inscription discursive : « Le document, dans l'optique foucaldienne, n'a pas de valeur en soi; anonyme, sans signature, il est "pris", recueilli dans la masse des discours en circulation, ce qui brouille toute trace d'énonciation autonome » (Jubenville, 2009c : 71). Et le chercheur de conclure : « (...) du *monument* qu'il était le texte de théâtre bascule ainsi dans la catégorie des *documents*. D'où ces rites du scénario, de la partition, du canevas, du *work in progress*, qui président souvent à un processus d'écriture résolument ouvert » (Jubenville, 2009c : 71; souligné dans l'original).

ÉCRIRE EN SITUATION PARATOPIQUE

Qu'en est-il de l'auteur dramatique esseulé, sans autorité – celui-là même qui ne dirige ni compagnie, ni acteurs ? Il se voit donc contraint à s'adresser d'abord à ceux qui lui donneront droit de Cité en produisant éventuellement ses textes : directeurs artistiques, metteur en scène, comédiens influents. Il s'adresse au *milieu* théâtral depuis sa propre marge, sa propre exigüité. Il habite, en cela, l'impossible lieu propre à l'écrivain – la *paratopie* –, cet espace littéraire qui vit de ne pas avoir de lieu véritable. Dominique Maingueneau a développé cette notion de la paratopie à partir des tropes romantiques de la singularité du créateur et en s'inspirant des trois plans de l'espace littéraire proposés par Bourdieu. L'écrivain paratopique d'un pays équivoque choisira tôt sa posture et ses communautés paratopiques dont les deux pôles sont, d'une part, *la bohème* (le terme est de Maingueneau), soit une adhésion aux exclus qui se regroupent et où dominera la tribu qui assume son nomadisme ou bien son exigüité par rapport à la société; d'autre part, la position du *solitaire* engagé dans une démarche intellectuelle et morale plutôt que dans un engagement sociétal. L'image caricaturale du solitaire renvoie à Montaigne prostré dans sa tour ou, plus près de nous, à Victor-Lévy Beaulieu s'exilant de la métropole culturelle afin de mieux investir Trois-Pistoles et qui y bâtit un théâtre pour accueillir son œuvre carnavalesque, ou à Normand Charette d'avant sa rencontre avec Denis Marleau, alors qu'on disait de son théâtre qu'il était « injouable ». Dès lors, la situation s'impose en ces termes : « L'écrivain est quelqu'un qui *n'a pas lieu d'être* et qui doit construire le territoire de son œuvre à travers cette faille même » (Maingueneau, 2004 : 85 ; les italiques sont de nous).

Les auteurs, par leur œuvre et leur discours, sont uniques, mais ils se positionnent néanmoins en fonction des embrayeurs paratopiques qui leur permettront de définir leur appartenance à la scène d'énonciation (le champ social). Le solitaire, à moins d'être récupéré par l'institution –

« découvert » par un directeur artistique; « accompagné » par un metteur en scène, jusqu'à s'en affranchir un jour; ou faisant l'objet de promotion d'un acteur, membre de la tribu –, demeurera esseulé et son théâtre demeurera dans son tiroir. Le fonctionnement même de l'institution théâtrale favorise une identification à la bohème paratopique selon Maingueneau et à ses valeurs. Cette « bohème » demeure paradoxale car, bien qu'elle ne veuille pas s'identifier aux valeurs du centre, elle ne s'empêche pas néanmoins d'imposer les us et coutumes de la tribu. Plus encore, elle exige la proximité, un certain emboîtement, voire des croisements multiples des réseaux, c'est-à-dire la *présence* réelle, physique de l'auteur au cœur de démarches créatrices qui ne trouvent pas nécessairement leur origine dans les textes dramatiques. Ainsi, l'auteur actif ne pourra être paratopique qu'en privé, c'est-à-dire qu'il puisera aux types de paratopies créatrices usuelles : celui qui n'est pas à sa place, celui qui va de place en place, celui qui ne trouve pas de place ou encore les autres types de paratopies associées aux marginaux : paratopies sexuelles, sociales, physiques, familiales (le dysfonctionnel au sein de sa propre famille). Sinon, en public, il adhèrera aux jeux de positionnement dans le champ restreint des écrivains qui sont joués sans qu'ils n'aient à produire eux-mêmes leurs textes. En prenant pour acquis qu'il s'agisse bien de leur texte plutôt que d'un *document*, c'est-à-dire des *matériaux* maintes fois triturés et récupérés par les créateurs scéniques. Cet auteur aura appris à se rendre utile, pour être ensuite prisé et, éventuellement, *indispensable* à la troupe ou à la compagnie d'accueil (comme la famille du même nom...).

L'auteur paratopique solitaire, s'il domine, pour sa part, le champ littéraire, demeure une figure énigmatique au théâtre. Cette figure « romantique » est récupérée avec délectation lorsque l'auteur singulier revendiquant sa singularité est décédé et ne risque plus d'indisposer (un Claude Gauvreau, par exemple). La paratopie solitaire contemporaine des auteurs vivants, hélas, présente plutôt un répertoire d'œuvres orphelines dispersées, soit des milliers de textes dramatiques d'auteurs qui ont fait leurs preuves, mais qui, pour diverses raisons, ne trouvent pas preneur. Il suffit de se rendre au Centre des auteurs dramatiques pour en mesurer l'ampleur. Autant de paroles que de discours qui errent sans attaches, sans contexte, sans les *embrayages* : ces matériaux déclencheurs nécessaires pour mener le projet à son aboutissement. Peut-être précisément à cause du fait qu'il ne s'agit pas de projets – c'est-à-dire d'une potentialité visant à rallier des créateurs autour d'une parole à construire et à prendre collectivement. Le texte achevé, le *monument* dont il était question plus tôt, n'est que très peu monté dans les salles institutionnelles. Mis à part ceux d'auteurs canoniques (Michel Tremblay, Michel Marc Bouchard) et ceux en voie de le devenir (Larry Tremblay, Évelyne de la Chenelière), sinon les textes seront d'abord *mis à l'épreuve* par la lecture

ou le laboratoire public, un processus dramaturgique visant à doter l'œuvre de son plein potentiel scénique. Un conseiller dramaturgique encadre le travail éditorial du texte, il sert de médiateur entre l'auteur et l'équipe de comédiens assemblés pour la mise en lecture. Le processus est généralement encadré par un metteur en scène qui n'est pas toujours au service du texte. Au pire, il en résultera des textes en rade, aux mieux, une production éventuelle qu'aura faite germer la lecture au sein de la bohème théâtrale qui aura eu le coup de foudre.

Yves Jubinville concluait son dossier sur les « Trajectoires de l'auteur dans le théâtre contemporain » en résumant fort bien le dilemme existentiel de l'auteur dramatique québécois actuel, tout en posant le problème dans la perspective de l'historien du théâtre. Selon lui, l'histoire, « face à l'éclatement des formes dramaturgiques, consiste à interroger non pas comment l'auteur et son texte appartiennent à une tradition mais plutôt comment, dans la dynamique sociale, intellectuelle et esthétique actuelle (au Québec, mais ailleurs aussi), le fait d'écrire pour la scène revêt (encore) une signification » (Jubinville, 2009c : 78). Sans signification sociale, le geste d'écrire est d'abord valorisé en tant que fonction complémentaire de la création théâtrale. Le rôle de l'écrivain traditionnel est aplati, ramené à celui de scribe. Des textes en trop ? Bien sûr qu'ils sont de trop. La pratique théâtrale contemporaine repose sur des *projets* et non pas sur des *textes*, sur une *volonté* de bien développer sa signature artistique. Dans ce contexte, le processus l'emporte sur le texte puisque ce dernier est plutôt fixe, alors que le premier admet toutes les variations. Finalement, il n'y a plus d'auteur véritable que le maître d'œuvre – le metteur en scène, le directeur artistique, ceux-là qui écrivent dans l'instant de la conception commune. Voilà peut-être en quoi la dramaturgie de l'auteur diffère de celle de l'acteur ou du metteur en scène. Ces derniers ont une sensibilité première à l'*instant présent*, à ce que Thornton Wilder nommait le moment présent *perpétuel*, l'ici-maintenant, de la représentation théâtrale. Ainsi rédige-t-on debout, dans le feu de l'action : cela donne un théâtre imagé, émotif, instinctif, reposant sur le non-dit, à partir de ce que les acteurs savent faire et de ce qu'ils ne disent pas. L'effet de cette écriture est parfois sublime mais lié à la performance même (*De l'impossible retour de Léontine en brassière* du Groupe de Poésie Moderne ou encore *Joie et Océan* de Pol Pelletier), et parfois racoleur (les exemples seraient trop nombreux, mais on pourrait nommer ici *Temps* de Wajdi Mouawad dont on sent les ficelles et les renvois aux comédiens sans qu'ils ne parviennent à servir l'œuvre).

SOLILOQUE OU ADRESSE À SOI ?

Qu'en est-il alors de ces textes inédits devant un milieu théâtral qui est, somme toute, autosuffisant en matière d'écriture ? Il n'est pas donné à tous de voir son œuvre récupérée par la postérité grâce aux bons soins d'un beau-frère prévoyant. Le fantasme d'une réhabilitation et d'une gloire posthume à la Büchner ou, plus près nous, à la Gauvreau motive-t-il peut-être quelques-uns de nos auteurs à écrire malgré tout depuis leur position de paratopie désertique. Ces déserts deviennent florissants lors de semaines de la dramaturgie, soit au CEAD, soit au Festival du Jamais Lu. Voilà l'occasion rêvée de révéler des textes tantôt achevés, tantôt atypiques; voilà l'occasion de faire entendre de nouvelles voix ou encore celles qu'on avait oubliées.

Or, au Québec, les compagnies institutionnelles, malgré des comités de lecture informels, semblent avoir laissé tout ce volet de développement et d'épuration darwinienne des textes dramatiques au CEAD, sans toutefois assister de manière systématique à leurs événements de mise en valeur des textes sélectionnés. Ainsi, les auteurs se retrouvent entre eux, heureux de se côtoyer, heureux d'être lus à voix haute et de s'entendre. Sauf qu'il n'y a là que des auteurs et les auteurs n'ont plus l'autorité liée à la production réelle. Ils se trouvent radicalisés dans leur position de solitaires paratopiques – des solitaires parmi les solitaires. Reste la bouche à oreille, les liens, les connivences, les affinités qui passent par la fréquentation des lieux de rassemblement de la bohème théâtrale.

À qui s'adresse l'auteur dramatique québécois si ce n'est qu'aux siens, ceux du clan des auteurs, ceux qui savent et qui aiment *lire* et concevoir le théâtre et ses possibles non pas en fonction de soi, mais à partir de ce que propose l'auteur ? Ces lectures publiques sont-elles devenues les reliquaires voués aux pièces mortes-nées puisque parachevées dans le geste même de leur profération ? La prise de parole sans signature, sans être inscrit dans un projet de production, un texte qui n'a d'autre attrait que celui d'exister atteindra-t-il seulement sa cible un jour ?

Reste un seul lecteur privilégié et une seule adresse qui soit essentielle : l'adresse à soi-même, pour soi-même. L'adresse à soi pour se convaincre d'exister, car sans public l'auteur dramatique n'est que simulacre.

Que faire ? S'approprier le propre de l'écrivain, faire du texte à la fois le lieu de sa propre paratopie et un monument inévitable qu'il sera impossible de mettre en morceaux par

sa cohérence interne absolue. Plonger en soi, dialoguer avec soi : René-Daniel Dubois le fait depuis des années avec ses entretiens socratiques entre Daniel et René-Daniel (ses *Entretiens et Morceaux*), Michel Ouellette fantasme sur la place potentielle d'un lectorat sur la résolution d'un drame dans *Götterdämmerung*, Larry Tremblay oppose LÉO et LÉØ dans *Le problème avec moi*. La rencontre de soi avec l'autre, dans le cas où l'autre est un reflet de soi, demeure chargée de danger. Voilà l'essentiel de l'*autofriction* (néologisme emboîté dans un néologisme; voir Leroux, 2009⁵) : ni autofiction ni fiction innocente puisqu'elle met en scène des doubles aux caractéristiques auctoriales, cette écriture renvoie bien sûr, ne serait-ce qu'en douce, à la pratique autoreprésentationnelle de plus en plus présente dans le théâtre québécois. Peut-être s'agit-il d'une dernière stratégie de monumentalisation du texte dramatique ? Prendre sur soi l'objet théâtral; s'*autolittériser*, se mettre en scène *soi-même*. Les artistes, jadis engagés dans la création de mythes populaires et porteurs d'une vision de la société et de ses aspirations profondes, sont aujourd'hui davantage intéressés par l'authenticité et la justesse de leur propre réflexion. Qu'est-ce que l'authenticité sinon une adhésion à une *expérience* de soi ? Certains allègueront qu'il s'agit là du reflet le plus authentique d'une société avant tout narcissique et d'un bienfait pour une littérature trop longtemps inféodée à son rôle social et politique.

L'égotisme des artistes n'a rien de nouveau. Qu'est-ce qui autoriserait l'artiste à prendre la parole, à créer une œuvre, à la rendre publique et à en assumer la portée si ce n'est la conviction qu'il contribue à sa façon – par son narcissisme, par sa sublimation, par ses obsessions mais, surtout, par son métier, par son talent – au récit de sa société ? Derrière l'œuvre promue, il y a la présomption de la validité de son discours. Il y a là un « devenir-fictionnel » deleuzien assumé, voire revendiqué.

5. La crise du personnage moderne décrite par Robert Abirached et précisée, dans le cas du personnage théâtral contemporain, par Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, loin d'être mortifère, serait devenue « l'un des signes de sa vitalité » (Ryngaert et Sermon, 2006 : 7). Quelque chose s'est fondamentalement modifié dans le rapport que peuvent entretenir les comédiens et les auteurs avec leurs personnages : « Chez les auteurs, les effets réels de la présence et du travail de l'interprète l'emportent sur tout substrat de fiction : sur le devant de la scène s'exposent des corps diseurs, des corps joueurs, dont il est spécifié qu'ils ne cherchent pas l'illusion » (Ryngaert et Sermon, 2006 : 9). Plutôt que de masquer l'identité du comédien, du comédien-auteur ou de simuler l'absence d'une voix d'auteur régissant la prise de parole, le théâtre autofictionnel se fait volontiers à visage découvert ; il en fait même un procédé authentifiant. La « contamination » auctoriale, par les interventions de l'auteur, non seulement n'est-elle plus proscrite, mais elle est recherchée. Paradoxalement, le réel, l'authentique, se réalise en performance théâtrale par l'aveu même de son caractère artificiel. À l'autofiction, contraction sémantique du paradoxe d'une fiction de soi, sont adjoints les autofrissons et les autofrictions, comme autant de variations sur une exposition contingente, contrôlée, de soi. L'autofriction devient alors une confrontation de soi à soi, l'auteur bousculé par l'image de soi que l'écriture lui renvoie.

Mais le devenir en cause ne sera que fiction tant que l'œuvre demeurera inédite. Nous en avons vu les embûches prévisibles. L'auteur non affilié, non canonique peut toujours rêver d'un théâtre d'auteur au Québec, c'est-à-dire un théâtre consacré à ses auteurs et dirigé par eux. Encore faut-il que l'initiative vienne des auteurs, encore faut-il qu'il délaisse sa paratopie au profit d'un investissement du territoire et de la *pratique*, par un engagement, en somme, qui relève d'une habileté à animer une communauté, à rallier les gens à l'idée d'une parole qui l'emporterait sur une prolifération du spectaculaire à tout prix. Ce théâtre existe de manière éclatée, par les initiatives de douzaines de petites compagnies nées d'un projet d'auteurs assumant le caractère théâtral de leur œuvre et parfois même la fonction de metteur en scène (en ce moment, aucun théâtre institutionnel québécois n'est dirigé par un auteur). Ce théâtre existe malgré tout dans la potentialité des milliers de textes du Centre des auteurs dramatiques et dans le regard enjoué des comédiens qui s'engagent envers les auteurs avec leurs projets confidentiels de textes en devenir et leurs gages de participation au monde théâtral dont le milieu n'est pas statique, finalement, mais mouvant, selon les déplacements de ses marges.

À qui s'adresse l'auteur dramatique québécois ? À soi, tel qu'il se voit réfléchi dans le regard de ces comédiens qui le rapprochent, ne serait-ce que par moments, du centre et qui lui confèrent un sentiment de pertinence. À soi, pour l'aventure à vivre avec les comédiens, pour le compagnonnage des pairs, pour l'échange avec le public qui se reconnaît ou se laisse emporter par l'œuvre qui porte en elle autant de ratages que de tentatives, pour l'auteur, d'exister⁶.

6. Le présent texte est signé par un auteur dramatique et universitaire qui s'emploie depuis vingt ans à réfléchir aux mécanismes qui promeuvent ou entravent le rôle de l'écriture dans le champ des pratiques théâtrales. J'assume entièrement une approche critique et délibérément provocante.

- BARTHES, Roland** (1973), *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, collection « Essais ».
- BOUCHARD, Gérard** (2000), *Genèse des nations et cultures du Nouveau Monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal.
- CENTRE DES AUTEURS DRAMATIQUES** (CEAD, 2007), *Réflexions en vue des États généraux du théâtre*, mémoire déposé par le Centre des auteurs dramatiques (CEAD), Montréal.
- CONSEIL QUÉBÉCOIS DU THÉÂTRE** (CQT, 2008), *Les seconds États généraux du théâtre québécois... les suites*, document de synthèse du Conseil québécois de théâtre (CQT), Montréal.
- DUBÉ, Marcel** (1968), *Textes et documents*, Montréal, Leméac.
- DUBOIS, Daniel & René-Daniel** (2006), *Entretiens. Janvier-avril 2005*, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire ».
- DUBOIS, Daniel & René-Daniel** (2009), *Morceaux. Entretiens sur l'écho du monde, l'imaginaire et l'écriture*, Juillet 2005-janvier 2006, Montréal, Leméac, coll. « L'écritoire ».
- FERRON, Jacques** (1975), « L'impromptu des deux chiens », dans *Théâtre II*, Montréal, Librairie Déom, p. 153-192.
- FORTIER, Claude** (2012), « La fréquentation des arts de la scène en 2011 », *Optique culture*, no 21, septembre.
- GERMAIN, Jean-Claude** ([1970] 1978), « C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine », *L'Illettré*, vol. I, n° 1, janvier, repris dans le dossier « Manifestes et textes théoriques », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 7, hiver, p. 9-20.
- GIRARD, Marie-Claude** (2009a), « Les auteurs québécois à l'âge de la majorité », *La Presse*, samedi 14 novembre, section « Arts et Spectacles », p. 14.
- GIRARD, Marie-Claude** (2009b), « Saison record et auteurs-vedettes », *La Presse*, samedi 14 novembre, section « Arts et Spectacles », p. 15.
- GODIN, Jean Cléo et Laurent MAILHOT** (1980), *Théâtre québécois II, Nouveaux auteurs, autres spectacles*, Montréal, Hurtubise-HMH.
- JUBINVILLE, Yves** (2009a), « Auteur dramatique à l'œuvre », *Voix et images*, volume XXXIV, n° 3 (102), printemps-été, p. 7-11.
- JUBINVILLE, Yves** (2009b), « L'auteur dramatique du laboratoire à l'espace public. Entretien avec Lise Vaillancourt », *Voix et images*, volume XXXIV, no 3 (102), printemps-été, p. 13-20.
- JUBINVILLE, Yves** (2009c), « Portrait de l'auteur dramatique en mutant », *Voix et images*, volume XXXIV, n° 3 (102), printemps-été, p. 67-78.

LA PRESSE (2009), « 62 % pure laine », *La Presse*, samedi 14 novembre, section « Arts et Spectacles », p. 1 (avec dossier sur les pages 2, 3 et 14 à 17).

LARRUE, Jean-Marc (1988-89), « Mémoire et appropriation : essai sur la mémoire théâtrale au Québec », *L'Annuaire théâtral*, n° 5-6, SHTQ, p. 61-72.

LEROUX, Louis Patrick (2009), *Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire vers celle de l'individu*, thèse de doctorat. Institut d'études théâtrales, Université de Paris III–Sorbonne nouvelle. Sous la direction de Jean-Pierre Ryngaert.

MAINGUENEAU, Dominique (2004), *Le discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U ».

OBSERVATOIRE DE LA CULTURE ET DES COMMUNICATIONS DU QUÉBEC (OCCQ, 2011), *Optique culture*, n° 21.

QUELLETTE, Michel (2006), *Götterdämmerung*, tapuscrit déposé au Centre de documentation du Centre des auteurs, Montréal.

PAIEMENT, Benoît et Bernard DION (2011), *De l'impossible retour de Léontine en brassière*, texte inédit, créé par le Groupe de poésie moderne et présenté au Théâtre d'Aujourd'hui en mars 2011.

RYNGAERT, Jean-Pierre et Julie SERMON (2006), *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales.

TREMBLAY, Larry (2007), *Le problème avec moi*, Carnières-Morlanwelz, Lansman.

Quand Albertine parle anglais : la dramaturgie de Michel Tremblay en terres anglo-saxonnes

1. INTRODUCTION

Le théâtre, comme art public, a joué un rôle d'une grande importance dans l'affirmation de l'identité québécoise au XX^e siècle : dans un premier temps à l'intérieur du Québec où l'idée d'un théâtre national populaire, avancée tout d'abord par Gratien Gélinas à la fin des années 40¹, a été relancée avec brio par *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay en 1968 ; dans un deuxième temps à l'extérieur du Québec, où l'exportation de la dramaturgie de Tremblay fut le fer de lance du rayonnement de la culture québécoise à l'étranger. Sa pièce, *Albertine, en cinq temps*, coproduite par le Théâtre français du Centre national des Arts à Ottawa et le Théâtre du Rideau Vert à Montréal en 1984, a voyagé ainsi à Toronto, aux États-Unis, à Paris et au Royaume-Uni, périple comprenant les quatre points d'attache – français, britannique, canadien et états-unien – à partir desquels s'est formée au cours des siècles l'identité québécoise. Impliquant une variété de traducteurs, de metteurs en scène, et de comédiennes, œuvrant sous différentes conditions d'écoute et selon des horizons d'attente différents, les traductions et les productions de la pièce hors Québec permettent de comparer la réception au pays et la réception étrangère, en mettant ainsi en relief les enjeux exigeants de la transmission culturelle et les défis qu'elle représente pour les valeurs locales et universelles du projet identitaire national.

1. Voir notamment son allocution « Pour un théâtre national populaire » prononcée à l'Université de Montréal le 31 janvier 1949 (Gélinas, 1949).

C'est en parlant non pas le français mais l'anglais, dans la traduction anglo-canadienne de John Van Burek et Bill Glassco, qu'Albertine a tout d'abord franchi les frontières de son pays et de sa communauté, se produisant à plusieurs reprises en terre nord-américaine au cours des années 1980 à Toronto, à Montréal, à Ottawa, et aussi aux États-Unis. La tournée de la production torontoise au Royaume-Uni en 1986 a de plus fait connaître Albertine outre-Atlantique. Par la suite elle s'y est retrouvée de nouveau dans les années 1990, sans équipe québécoise en voyage « non accompagné », avec trois productions en Grande-Bretagne faites par des Britanniques, dont deux à Londres, toujours dans la traduction de Van Burek et Glassco, et l'autre en Écosse, dans une version écossaise de Bill Findlay et Martin Bowman. Les similitudes et les différences de réception dans ces milieux si différents et devant des publics si variés permettent une réflexion très intéressante sur les potentialités de la « partition » théâtrale qu'est *Albertine, en cinq temps* et sur les facteurs qui favorisent ou qui limitent sa transmission en milieu extérieur ou milieu étranger anglophone.

2. ALBERTINE IN FIVE TIMES, TRADUCTION DE JOHN VAN BUREK ET BILL GLASSCO

La traduction anglo-canadienne de Van Burek et Glassco a été entreprise avant même la création d'*Albertine, en cinq temps* dans la mise en scène d'André Brassard², de sorte qu'Albertine a parlé anglais au Tarragon Theatre de Toronto dans une mise en scène de Glassco dès avril 1985, six mois à peine après la première en français de la pièce au Centre national des Arts à Ottawa en octobre 1984, et trois mois seulement après sa première montréalaise au Théâtre du Rideau Vert en janvier 1985. Reprise pendant quatre semaines au Tarragon à partir du 14 juillet 1986, *Albertine in Five Times* est partie ensuite en tournée au Royaume-Uni, se produisant au Festival d'Édimbourg, à Birmingham, et au Donmar Warehouse à Londres, avant de repartir au Canada pour une tournée dans l'Ouest canadien (Edmonton, Expo 86 à Vancouver et Saskatoon). Entretemps, la traduction de Van Burek et Glassco a été jouée au Centaur, le principal théâtre anglophone de Montréal, dans une mise en scène de son directeur, Maurice Podbrey ; puis à Ottawa au English Theatre du Centre national des Arts dans la mise en scène originale de Brassard avec la distribution québécoise originale jouant cette fois-ci en anglais³; et ensuite au Lincoln Theater

2. D'après la correspondance de John Goodwin, l'agent de Tremblay, avec Glassco et Van Burek, conservée à la Bibliothèque nationale du Canada, Fonds Tremblay LMS-0133.

3. Marie-Hélène Gagnon s'est jointe dans cette production à l'équipe originale - Huguette Oligny (70 ans), Giselle Schmidt (60 ans), Rita Lafontaine (40 ans), Paule Marier (30 ans) et Murielle Dutil (Madeleine) -, en remplacement d'Amulette Garneau (50 ans), prise par un autre engagement au Théâtre d'Aujourd'hui.

de l'Université de Hartford dans le Connecticut avec des comédiennes américaines dans une nouvelle mise en scène, toujours de Brassard.

En faisant leur traduction, Van Burek et Glassco ont dû faire face à deux grands problèmes. Il leur fallait, dans un premier temps, essayer de trouver une langue qui situe les Albertine dans la spécificité de leur milieu socioéconomique et socioculturel. Mais comment le faire puisqu'on ne retrouve pas au Canada anglais une parole portant des marques sociolinguistiques représentatives d'un rapport de force inégal entre des communautés et des classes différentes et susceptibles ainsi de rendre les nuances joualissantes de la pièce originale ? Puis, deuxième défi, comment capter les rythmes à la fois subtils et puissants par lesquels Tremblay est parvenu à transformer le sociolecte méprisé d'une communauté dévalorisée en une expression si émouvante et si poétique de la rage et de la souffrance, tâche d'autant plus urgente que la résonance locale qui donne une saveur particulière au portrait d'Albertine, risque d'être grandement atténuée en traduction. Dans une entrevue de 1979, Van Burek s'était déjà montré très sensible aux particularités expressives de la langue de Tremblay

His language is tremendously vibrant. [...] [Don Rubin : The music [...] really is important.] and because it's so subtle it's easy to miss [...] And I'm not sure that music is even the right word. It's almost a language of incantation – strong, heightened language like that of a religious ritual. Yet it's also deceptively simple. That's the beauty of it⁴.

Mais s'il propose, de concert avec Glassco, une version consciencieuse du texte de Tremblay avec peu de vraies bavures⁵, cette dernière néglige assez souvent les nuances et les subtilités de l'original et, parfois maladroite dans ses tournures, n'arrive pas à rendre la suggestivité, la musicalité, le rythme, tout le côté incantatoire en somme, du texte québécois. La place manque ici pour un examen détaillé des aspects sociolinguistique, morphologique, syntaxique et lexical de la traduction, mais, à titre d'exemple au niveau du seul lexique, remarquons dès le début de la pièce, l'hésitation symptomatique vis-à-vis le « Tant qu'à ça » d'Albertine, expression si finement analysée dans sa « riche polyvalence » par Jean-Cléo Godin (Godin, 1990-1991 : 111).

4. « C'est une langue extrêmement riche. [Don Rubin : L'aspect musical est d'une très grande importance] et parce que tout cet aspect-là est si subtil, il est facile de ne pas s'en rendre compte. Je ne suis même pas sûr que le mot "musical" soit le bon. C'est presque de l'incantation – une langue puissante, intense, comme celle d'un rite religieux. Mais en même temps, elle paraît tellement simple. C'est là sa beauté. » (Rubin, 1979 : 43). NDLR : toutes les traductions de l'anglais, dans le texte courant et dans les notes, sont de l'auteure.

5. Par exemple, Albertine à 30 ans évoquant le vol des oiseaux, « pis y'avaient les ailes rondes » (Tremblay, 1984 : 32), devenue dans la version incongrue de Van Burek et Glassco : « *They gulped their food* [avaient leur nourriture] » (Tremblay, 1991 : 113).

Utilisée onze fois par Albertine à 70 ans au cours de la pièce, dont trois dans son monologue initial, cette petite phrase, toute québécoise, de sens parfois précis, parfois imprécis, résume à elle seule une gamme large et variée de réflexions ou d'émotions – acceptation, contestation, résignation, regret –, tout en établissant par la répétition une continuité dans la caractérisation d'Albertine à 70 ans qui déborde aussi parfois sur celle de ses *moi* antérieurs. Van Burek et Glassco semblent peu attentifs cependant à ces nombreuses résonances. Déjà dans la toute première réplique de la pièce, long monologue d'Albertine à 70 ans qui doit établir une base solide et cohérente pour la présentation ultérieure de son moi éclaté, les traducteurs abandonnent aussitôt leur premier choix « *Mind you* », qui rend plutôt bien l'aspect méditatif de l'expression québécoise, pour des tâtonnements d'une insuffisance croissante, d'abord avec le moins suggestif « *actually* », à l'origine affirmation d'une vérité contestée mais qui s'affaiblit le plus souvent en simple remplissage, ensuite avec « *what the heck* », américanisme d'une laideur et d'une brusquerie déplaisantes, avant de revenir de nouveau un peu plus loin à leur choix initial « *Mind you* ».

QUAND ALBERTINE PARLE ANGLAIS AU TARRAGON

Ces problèmes de traduction restent pourtant invisibles à ceux qui ne connaissent pas le texte en français, et la réception enthousiaste de la pièce à Toronto, couronnée par l'attribution à Tremblay en janvier 1986 du prix Floyd S. Chalmers pour la meilleure nouvelle pièce de l'année précédente, témoigne, malgré les pertes linguistiques, de la robustesse et de l'adaptabilité d'Albertine en langue anglaise et en milieu anglophone. Sa résistance à « l'épreuve du voisin étranger⁶ » peut s'expliquer, il est vrai, en partie du moins, par le long travail de Glassco et du Tarragon pour faire connaître le théâtre de Tremblay au public canadien anglophone⁷. Cependant la familiarité des Torontois avec cette œuvre semble loin d'être complète, si on se fie au compte rendu de Ray Conlogue, qui ne semble connaître ni *En pièces détachées* ni les premiers romans des *Chroniques du Plateau-Mont-Royal* et qui reproche à la pièce de ne pas donner assez de contexte à la rage d'Albertine et de ne pas présenter sur scène le personnage de sa fille (Conlogue, 1985). Les chiffres de l'assistance et les rapports du régisseur conservés au L. W.

6. Voir Mailhot (1992), formule retravaillée et empruntée à Antoine Berman, *L'épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, 1984.

7. Pour des raisons politiques, Tremblay avait d'abord refusé que les traductions de ses pièces en anglais soient produites au Québec. Ce refus a duré jusqu'à l'avènement au pouvoir en 1976 du Parti québécois. En dehors du Québec pourtant, une rencontre avec Bill Glassco a mené à la traduction d'*À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* et la production de la version anglaise au Tarragon en 1972. Plusieurs autres traductions / productions en anglais ont suivi.

Connolly Theatre Archive de l'Université de Guelph confirment pourtant l'accueil très chaleureux du public anglophone torontois. La plupart des journalistes de théâtre torontois s'unissent, eux aussi, pour louer « l'énorme humanité » de ce portrait de la femme, la compassion immense avec laquelle la vie tragique d'Albertine est racontée (Pennington, 1985) et la valeur universelle de la rage qui l'habite⁸. La présentation éclatée du personnage a aussi retenu l'attention des critiques, la plupart d'entre eux commentant de façon positive la conception et la structure innovatrices de l'œuvre, quelques-uns s'interrogeant pourtant sur le manque d'action sur scène et le caractère surtout verbal de la pièce. Conlogue en particulier regrette le « *theatrical rough-and-tumble* [le chahut théâtral] » des pièces antérieures de Tremblay, critiquant ce qu'il ressent comme la lenteur de la pièce et l'absence d'une structure dramatique efficace⁹. La langue de la pièce, elle, n'a guère suscité de commentaire, sauf – et cela est sans doute significatif – de la part de la critique francophone Marie-Andrée Michaud. Écrivant dans *L'Express de Toronto*, elle affirme qu'« au-delà d'une mise en scène respectueuse du texte et d'une interprétation splendide de la part des six comédiennes », c'est l'importance prééminente du texte, qui « retient, émeut, et surtout reste avec nous et nous fait réfléchir sur la vie ». À cet égard elle avoue avoir ressenti une certaine distance entre le texte anglais et elle-même, et regrette de ne pas avoir pu « vibrer [aux rythmes et aux mots du] texte original » (Michaud, 1985). C'est un plaisir qu'elle se promet pour la production au Théâtre du P'tit Bonheur, où John Van Burek, dans son rôle cette fois-ci de directeur de théâtre, va monter *Albertine, en cinq temps*, en version originale¹⁰. Pour animer ce texte dans sa version anglaise, le jeu des interprètes du Tarragon a été généralement jugé de façon positive, bien qu'attirant des remarques parfois contradictoires sur les prestations individuelles. Quelques critiques s'unissent cependant pour faire une distinction entre le jeu des individus et

-
8. Marie-Andrée Michaud écrit dans *L'Express de Toronto* : « Retraçant [...] l'évolution tragique d'une vie féminine ordinaire, la pièce s'adresse à chacun et chacune d'entre nous. La rage issue de la faiblesse et l'impuissance d'Albertine est une rage qui provient des tréfonds mêmes de l'être humain. Elle nous habite autant qu'elle habite Albertine. » (Michaud, 1985) En revanche Ray Conlogue, lui, réagit encore une fois de façon négative : « *It is rage against everything. No, it is against men. No, it is because (here a bare political bone juts out) women must be either drones or whores and why isn't there a third choice?* [C'est de la rage envers et contre tout. Non, c'est contre les hommes. Non, c'est parce que (ici un parti pris politique montre le nez) les femmes sont forcément soit des esclaves soit des putains, et pourquoi n'y-a-t-il pas de troisième choix ?] » (Conlogue, 1985)
9. Se souvenant sans doute des *Belles-Sœurs*, Conlogue ouvre son compte rendu d'*Albertine in Five Times* avec la remarque : « *It's a lovely title. Now, if only they'd done it five times faster.* [C'est un beau titre. Si seulement on l'avait jouée [la pièce] cinq fois plus vite] », renchérissant par la suite : « *The execution is soporific. [...] Events do not really build.* [L'interprétation est soporifique. [...] Il n'y a pas de vraie progression dans l'enchaînement des événements]. » (Conlogue, 1985).
10. Lisbie Rae et Paulette Collet offrent toutes les deux des informations et des remarques intéressantes au sujet de la production en mai 1985 d'*Albertine, en cinq temps*. Voir Rae (1987) et Collet (1988). Il n'y a pas d'espace ici pour une comparaison détaillée des comptes rendus de la production anglophone du Tarragon et de la production francophone du P'tit Bonheur.

celui de l'ensemble, jugé, lui, moins réussi, ce qui pose un problème pour la cohérence globale de la pièce¹¹. Quant aux spécificités de la dimension québécoise, on ne retrouve dans les comptes rendus de la production au Tarragon aucune référence à la réalité montréalaise d'Albertine, ce qui semble confirmer l'observation de Robert Wallace que les Canadiens anglophones, recevant les pièces québécoises, et notamment les pièces de Tremblay en version anglaise, ont tendance à les accueillir tout simplement comme des pièces canadiennes, évacuant ainsi, sans s'en rendre vraiment compte, les différences linguistiques et culturelles (Wallace, 1988).

QUAND ALBERTINE PARLE ANGLAIS EN TOURNÉE AU ROYAUME-UNI

La tournée de la production du Tarragon au Royaume-Uni a donné lieu à des appréciations assez semblables à celles de Toronto : un accueil très enthousiaste, particulièrement au Festival d'Édimbourg, où les critiques se sont accordés pour louer le « *powerful examination of inner rage and torment*¹² » ainsi que la force émotionnelle et l'intensité poétique du portrait d'Albertine ; une réception généralement positive de la structure de la pièce où les réserves de quelques-uns, rappelant des remarques déjà faites à Toronto sur le caractère plus descriptif que dramatique du texte¹³, ont été contrebalancées par le commentaire pointu d'Irving Wardle, critique du *Times*, insistant sur le rassemblement de toutes les Albertine hors temps comme moyen des plus

-
11. Ray Conlogue : « *There is no physical resemblance [between the Albertines] which is fair enough, but there is also no stylistic resemblance. Each plays her own character exactly as it suits her.* [Il n'y a aucune ressemblance physique (entre les Albertine) ce qui ne fait pas problème, mais il n'y a pas non plus de ressemblance stylistique. Chacune des comédiennes n'en fait qu'à sa tête en interprétant son personnage] » (Conlogue, 1985); Bob Pennington : « *Individually, if not collectively, this is an extremely strong cast. Clare Coulter [Albertine at 40] has such dramatic power, indeed, that she comes close to unbalancing the play by making her Albertine seem poles apart from the rest and worthy of a play to herself.* [Sur le plan individuel, sinon sur le plan collectif, la distribution est très forte. Clare Coulter (Albertine à 40 ans) joue en effet avec une telle puissance dramatique qu'elle risque de détruire l'équilibre de la pièce, en créant une Albertine qui semble exister à mille lieues des autres, et qui semble mériter une pièce consacrée uniquement à elle.] » (Pennington, 1985).
 12. « [...] l'examen puissant de la rage et du tourment intérieur » (Royle, 1986). Par contre, Lyn Gardener, dans son compte rendu de la représentation au Donmar Warehouse, reproche à Tremblay le portrait éculé de la femme victime. Elle apprécie cependant la structure innovatrice de la pièce. Voir Gardener (1986).
 13. Michael Billington écrit dans *The Guardian* : « *[the] play strikes me as more literary than dramatic. [Its] originality lies in the fact the heroine is represented by five different actresses [...] and as [they] switch from soliloquy to dialogue, one gets a strong sense of rage, frustration, imprisonment and despair [...] what nagged me was that the heroine's experiences were constantly being recounted rather than portrayed* [la pièce me semble plus littéraire que théâtrale. [(Son) originalité provient du fait que l'héroïne est représentée par cinq comédiennes différentes [...] et comme (elles) passent du soliloque au dialogue, on reçoit une forte impression de rage, de frustration, d'emprisonnement et de désespoir [...] ce qui me gênait, c'était que les expériences de l'héroïne étaient constamment décrites plutôt que d'être incarnées] » (Billington, 1986).

efficaces pour que « *the memories inside one's head change into a plot in the present tense*¹⁴ ». Cependant, encore une fois on a passé sous silence le contexte québécois, de même que les aspects linguistiques de la pièce, toute cette problématique étant sans doute encore moins parlante pour le public britannique que pour celui de Toronto. En revanche, des critiques, tels Trevor Royle et Joseph Farrell, se montrent très sensibles aux tonalités « musicales » complexes de l'écriture tremblayenne : « *Tremblay's writing has a sweet poetic ring, yet the acid tones are never far away*¹⁵ » ; « *The language has a haunting poetic quality and the women's speeches cut into and mingle with each other, forming harmonies or jarring discords in a style more commonly found in music*¹⁶. »

ALBERTINE EN VISITE AUX ÉTATS-UNIS

Le manque de connaissances concernant le contexte québécois semble caractériser de la même façon, sinon plus, la réception d'*Albertine in Five Times*, au Lincoln Theater de l'Université de Hartford, dans le Connecticut, en 1986, et ce malgré le fait que c'était la deuxième pièce de Tremblay à y être montée¹⁷. André Brassard, dans une longue entrevue avec Markland Taylor dans le New Haven Register du 5 octobre 1986, a fait de son mieux pour sensibiliser le public états-unien aux particularités socioculturelles du Québec et à leurs répercussions dans l'œuvre de Tremblay en général et dans *Albertine* en particulier, mais d'après le petit nombre de pré-papiers et de comptes rendus conservés à l'Agence Goodwin, il semble y avoir eu peu de vraie compréhension des enjeux du texte, les critiques mettant surtout en relief la participation de la comédienne Tammy Grimes dans le rôle d'Albertine à 60 ans¹⁸. Seule exception, le compte rendu de Malcolm L. Johnson

14. [pour que les souvenirs à l'intérieur de la tête se transforment en une action ayant lieu sur le mode temporel du présent] (Wardle, 1986).

15. [L'écriture de Tremblay a des tonalités d'une douceur poétique, mais les tons aigus ne sont jamais loin.] (Royle, 1986).

16. [Le langage a une qualité poétique envoûtante et les discours des femmes s'entrecourent et s'entremêlent, créant des harmonies et des désaccords abrupts dans un style qui rappelle plutôt celui de la musique.] (Farrell, 1986).

17. Il est vrai que L'Impromptu d'Outremont (1980) qu'on avait monté en traduction au Lincoln Theater en 1985 est très différent, avec ses personnages bourgeois, d'*Albertine, en cinq temps*.

18. C'est le cas du pré-papier de Malcolm L. Johnson, ce qui s'explique bien sûr par le fait qu'il s'agit, avant l'ouverture de la pièce, d'un effort publicitaire misant sur le profil d'actrices très connues pour attirer le public. Voir Johnson (1986). Le même manque de prise en compte de la pièce elle-même caractérise de façon plus discutable le compte rendu d'Alvin Klein. Ce dernier, dans un article de douze paragraphes, consacre les quatre premiers à l'évolution des rapports entre Tremblay et l'Université de Hartford, le suivant à évoquer très brièvement, quelques titres à l'appui, les aspects de l'œuvre tremblayenne vus comme scandaleux ou obscurs, les deux autres à présenter Brassard et à le citer en entrevue. Les trois paragraphes suivants servent à citer Tammy Grimes en entrevue, et le dernier à donner la liste des autres productions de la saison 1986-1987 au Lincoln Theater. Il n'y a donc que le très court sixième paragraphe, qui est consacré à Albertine, et encore pour n'en donner qu'un résumé des plus succincts. Voir Klein (1986).

dans le *Hartford Journal* du 10 octobre 1986 qui, complétant son pré-papier du 8 octobre dans le *Hartford Courant*, offre une appréciation très enthousiaste d'une pièce qu'il qualifie de « *moving, forceful, and superbly crafted* [émouvante, puissante, et savamment construite] », accompagnée de quelques remarques bien senties sur les personnages, le jeu des comédiennes, l'éclairage et la scénographie. Il semble néanmoins qu'une production envisagée à New York n'ait pas abouti, en partie à cause de ce qu'on a vu comme l'éventuelle difficulté de retrouver cinq comédiennes ayant une certaine ressemblance physique entre elles, mais surtout parce qu'on aurait voulu plus de motivation pour la rage d'Albertine et quelque chose de plus décisif comme dénouement¹⁹.

QUAND ALBERTINE PARLE ANGLAIS À MONTRÉAL

Tout à l'opposé de cette ignorance des spécificités socioculturelles de la pièce, la mise en scène de la traduction de Van Burek et Glassco au Centaur Theatre à Montréal a été présentée à un public local comprenant certains spectateurs bilingues ou du moins capables de faire des comparaisons entre la langue originale de la pièce et l'anglais de la traduction. Deux grands articles parus dans *The Gazette* et signés par la critique de théâtre Marianne Ackermann évoquent ainsi d'un côté les préparatifs du spectacle et, de l'autre, la représentation elle-même. Dans le premier article, Ackermann se concentre d'abord sur la rencontre qui a eu lieu entre les comédiennes et le dramaturge à mi-chemin des répétitions pour les sensibiliser au milieu familial d'Albertine dans le quartier du Plateau Mont-Royal. Par la suite, par le biais de quelques questions sur l'art de la traduction tel que pratiqué par Tremblay lui-même, elle en vient à des réflexions sur l'effet amoindrissant de la traduction en anglais des pièces tremblayennes (« *With or without Quebec accents, Tremblay in English has often seemed smaller, flatter*²⁰ »), sur le défi compensatoire ainsi posé au directeur Maurice Podbrey et sur le besoin ressenti par celui-ci d'adapter la traduction de Van Burek et Glassco au contexte montréalais²¹. Dans le deuxième article, Ackermann reconnaît l'intérêt thématique et formel d'Albertine, mais s'avoue quand même déçue par la production

19. D'après des documents conservés à la Bibliothèque nationale du Canada, Fonds Tremblay LMS-0133.

20. [Avec ou sans accent québécois, Tremblay en anglais paraît souvent plus petit, plus plat.] (Ackermann, 1985a).

21. En faisant appel aux services du poète bilingue montréalais Robert McGee. Cité en entrevue par Ackermann, il relève en particulier le problème posé par l'expérience linguistique double du paysage montréalais : « *When you mention Rue de Fabre [sic] while speaking English, it gives a kind of Left-Bank cachet which obviously doesn't exist in the original. So I changed it to the anglicized Fabre St (pronounced Fayber)* [lorsqu'on dit la rue de Fabre [sic] en parlant anglais, cela donne à cette rue une sorte de cachet Quartier latin qui n'existe évidemment pas dans l'original. Je l'ai donc changé pour la forme anglicisée "Fabre St." (prononcée Fayber)] » (Ackermann, 1985a). La faute « Rue de Fabre » (que ce soit celle de McGee, d'Ackermann, ou du journal) crée un certain manque de confiance vis-à-vis de l'adaptateur ! Pour se faire une idée juste de l'adaptation dans son ensemble, il faudrait cependant en retrouver une copie et consulter directement le texte, ce à quoi, jusqu'ici, je ne suis pas parvenue.

anglophone du Centaur, déception tenant en grande partie aux faiblesses de la traduction. Selon elle, les traducteurs ont manqué leur coup et ne sont pas arrivés à capter ni le quotidien montréalais spécifique aux protagonistes²², ni le dépassement lyrique qui transforme Albertine, femme quelconque, en personnage majestueux et tragique. De plus, l'interprétation n'a rien apporté pour sauver la situation, le jeu inégal des comédiennes anglophones et la diversité de leurs accents engendrant plutôt une difficulté de plus²³.

3. QUAND ALBERTINE PARLE ANGLAIS AU ROYAUME-UNI DANS DES PRODUCTIONS BRITANNIQUES

L'appréciation du théâtre de Tremblay au Royaume-Uni doit énormément au travail des traducteurs Martin Bowman et Bill Findlay. *The Guid Sisters*, leur traduction en écossais des *Belles-Sœurs* qui a fait l'objet d'une lecture à l'Université de Stirling en 1988 avant d'être mise en scène par Michael Boyd en 1989, a beaucoup contribué à la renommée britannique du dramaturge québécois, en provoquant un intérêt grandissant pour son œuvre non seulement en Écosse mais aussi à Londres. C'est dans ce contexte qu'*Albertine in Five Times* a connu à Londres au cours des années 1990 (dans la traduction pourtant de Van Burek et Glassco) deux productions, dont une professionnelle et l'autre quasi professionnelle. En 1995 la troupe d'orientation féministe Zenana Theatre a monté la pièce au Bridewell sous la direction de Madeleine Wynn. Cependant, malgré ou, peut-être, à cause de cet encadrement perçu comme trop doctrinaire, la production n'a suscité que des appréciations mitigées. Des quatre comptes rendus retrouvés, un seul, celui de Naomi Conran, est généralement positif²⁴. Kate Kellaway, par contre, dans un très court commentaire paru dans *l'Observer*, a vite réglé le compte de ce qu'elle appelle une « *loathsome play* [une pièce détestable] » (Kellaway, 1995), tandis que Robert Lloyd Parry, comme Ray Conlogue l'avait fait dix ans plus tôt à Toronto, relève ce qu'il perçoit comme une absence de

22. « *In this production we have no clear idea of Albertine's class, education or background, no firm sense of community texture or roots.* [Dans cette production, nous n'avons aucune idée claire de la classe sociale d'Albertine, de son éducation, de son milieu, aucun sens bien arrêté de ses liens communautaires, ni de ses racines familiales.] » (Ackermann, 1985b).

23. « [...] *the roughness of individual performances is less bothersome than the wobbly bridge between the Albertines. Three out of five onstage have British accents, and none of those seems to have attended the same grammar school.* [...] les manques dans les prestations individuelles sont moins inquiétants que le pont branlant entre les Albertine. Sur les cinq comédiennes, trois ont un accent britannique, mais aucune d'entre elles n'a fréquenté le même collège ». (Ackermann, 1985b).

24. Selon elle : « *"Albertine in Five Times" is a delicate, sensitive exploration of one woman's difficult life.* [Albertine, en cinq temps est une exploration fine et sensible d'une vie difficile de femme] » (Conran, 1995). Conran regrette cependant ce qu'elle voit comme l'atmosphère trop uniformément noire de la pièce.

motivation chez la protagoniste²⁵. Kate Bassett, pour sa part, reconnaît l'intérêt de la structure de la pièce, mais trouve que la narration reste quand même essentiellement linéaire et la présence organisatrice du dramaturge trop visible. Elle critique de plus le langage de la pièce qu'elle trouve, tout comme Robert Lloyd Parry, trop sentimental et trop sentencieux, du moins dans sa version traduite²⁶. Tous les quatre s'accordent cependant pour louer l'excellence des comédiennes et de la direction²⁷, excellence qui, dans les mots de Parry, « *almost overcomes the play's deficiencies* [en vient presque à combler les défauts de la pièce] » (Parry, 1995).

En 1997, la mise en scène d'*Albertine in Five Times* par Jeremy Kingston, journaliste de théâtre du *Times*, constitue un cas spécial, d'un intérêt tout particulier, car elle a eu lieu dans le cadre de l'événement *The Critics - Up for Review*, organisé au Battersea Arts Centre de Londres, où critiques de théâtre et metteurs en scène ont fait le pari, le temps d'une mise en scène, d'échanger leurs rôles. Le choix de la pièce par Kingston offre déjà à lui seul une preuve de l'intérêt porté à la dramaturgie de Tremblay au sein du milieu théâtral de Londres, même si le compte rendu pourtant très positif de Louise Doughty dans le *Evening Standard* indique de façon claire combien de chemin il restait encore à parcourir : « *Canadian playwright Michel Tremblay is shockingly unheard of this side of the Atlantic – but "Albertine in Five Times" confirms him as a talent deserving of much greater exposure*²⁸. » Les cinq autres comptes rendus recueillis dans le *Theatre Record* ne sont pas tous aussi globalement favorables dans leurs appréciations. On y retrouve les mêmes réserves en ce qui concerne la vision stéréotypée de la femme victime²⁹, le manque d'action sur scène³⁰, l'absence d'une motivation convaincante pour la rage

25. D'après lui : « [...] *the crucial question – why is Albertine such a man hater? – remains unanswered* [...] la question capitale – pourquoi Albertine éprouve-t-elle une telle haine des hommes? – reste sans réponse] » (Parry, 1995).

26. Elle est d'ailleurs la seule à indiquer qu'il s'agit d'une traduction, même si ce n'est qu'en passant. Voir Bassett (1995).

27. Selon Naomi Conran : « *All the Albertines are quite beautifully played, hitting that elusive spot between autonomy and unity* [Toutes les Albertine sont jouées de façon admirable, les comédiennes visant juste pour atteindre le point de jonction si difficile à saisir entre autonomie et unité] ». (Conran, 1995).

28. « Il est choquant qu'on ait si peu entendu parler de ce côté-ci de l'Atlantique du dramaturge canadien Michel Tremblay – car, comme le fait clairement voir *Albertine, en cinq temps*, c'est un talent qui mérite d'être beaucoup mieux connu. » (Doughty, 1997).

29. Selon Kate Stratton dans le *Glasgow Herald* : « *The structure is intriguing, but the picture of woman as victim is not. This is an all too familiar story of the sins of a mother being taken out on the daughter [...], guilt and the impossibility of escape.* [La structure intrigue, mais le portrait de la femme victime laisse froid. C'est l'histoire rabattue des péchés de la mère qui sont punis chez la fille [...], de la culpabilité et de l'impossibilité de s'en sortir].

30. « [...] *the piece cries out for some of the drama of Albertine's life to take place on stage* [...] la pièce a grandement besoin d'une représentation sur scène de quelques-uns des événements dramatiques de la vie d'Albertine]. » (Stratton, 1997).

d'Albertine³¹. Cette fois-ci, cependant, ce qui contraste avec les comptes rendus de la production du Zenana Theatre en 1995, personne ne parle du langage des personnages et personne ne semble se rendre compte qu'il s'agit d'une pièce en traduction. En fait, le contexte québécois de la pièce, déjà à peine perceptible en 1995, est maintenant complètement occulté, Tremblay étant qualifié partout de « *Canadian* ». L'échange de rôles entre critiques et metteurs en scène mène inévitablement à des réflexions variables sur le travail de mise en scène de Kingston : par exemple, si Peter Hall se montre particulièrement féroce et pour le choix de texte et pour la mise en scène, Sam Marlowe, par contre, parle d'une « *remarkably complex study of a life* », d'une lutte « *[which] makes uncomfortably compelling viewing* » et d'une « *production which has the feel of a sharp intelligence behind it, engaged with the clear-sighted elegance of the text. [...] It is also totally, genuinely human in a way that so much theatre fails to be. It grapples with emotional and intellectual intricacy without sacrificing theatrical clarity and focus. Any director could feel proud of such work*³². »

ALBERTINE IN FIVE TIMES EN ÉCOSSAIS : LA TRADUCTION DE MARTIN BOWMAN ET BILL FINDLAY

Dans la discussion portant sur les productions londonniennes, j'ai jusqu'ici fait exprès de ne rappeler qu'en passant que la traduction utilisée a été celle de Van Burek et Glassco. Il faut d'abord noter que les traductions en écossais de l'œuvre de Tremblay n'ont été produites à Londres que dans le cadre d'un festival, tel BITE du Barbican³³, car les théâtres commerciaux semblent craindre qu'un dialogue en écossais ne rebute leur public et, par conséquent, ne nuise à la vente de billets. En Écosse, par contre, le projet linguistique et socioculturel de Tremblay a toujours semblé correspondre parfaitement à la tentative de Bowman et de Findlay de faire accepter

31. D'après Nica Burns dans le *Sunday Times* : « *There is much to interest us [in Albertine's life], yet the author Michel Tremblay does not attempt to address why Albertine is so full of self-loathing. [Il y a beaucoup de choses pour nous intéresser [dans la vie d'Albertine], mais l'auteur Michel Tremblay ne tente pas d'expliquer pourquoi Albertine est tellement remplie de haine contre elle-même].* » (Burns, 1997).

32. Sam Marlowe, *What's on*, 23 avril 1997 : « une étude remarquablement complexe d'une vie [...] qui commande toute notre attention et qu'on suit avec une fascination angoissée [...] une production qui porte la marque d'une intelligence aiguë, pleinement soucieuse de restituer la subtile clairvoyance du texte. (La production) est totalement, authentiquement humaine, ce qui fait si souvent défaut dans les mises en scène au théâtre. Elle se collette aux complexités émotionnelles et intellectuelles sans sacrifier la clarté et la finition théâtrales. N'importe quel directeur pourrait se sentir fier d'une telle réalisation. » (Marlowe, 1997).

33. BITE (Barbican International Theatre Events) offre à longueur d'année une programmation de productions internationales en théâtre, en danse et en musique.

l'écossais comme langue de culture au théâtre³⁴ et au désir du public écossais de retrouver au théâtre les préoccupations et les rêves qui lui sont propres. Leur traduction d'*Albertine, en cinq temps*, comme toutes leurs autres traductions des pièces de Tremblay, est remarquable par la transformation de la langue familière des personnages en composition musicalisée, par un jeu de correspondances en dialecte écossais de toutes les nuances expressives du texte tremblayen d'une façon qui s'adapte finement à la technique de l'original³⁵.

Deux ou trois exemples, tirés du monologue initial d'Albertine à 70 ans et du grand morceau choral du « concert des odeurs » seront comparés à la version anglo-canadienne et serviront à mettre en relief le doigté de la traduction écossaise. La toute petite phrase « Je reviens de ben loin » (Tremblay, 1984 : 17) qui met d'emblée en situation Albertine à 70 ans, ressuscitée de force à l'hôpital et maintenant logée dans le lieu liminaire de la maison de retraite, dans un état de quasi-fantôme, devient chez Van Burek et Glassco : « *I've come back from a long way off* » (Tremblay, 1991 : 106). Cette version ignore le lien étymologique entre « revenir » et « revenant », ainsi que la concision verbale et l'équilibre rythmique du français (un véritable hémistiche d'alexandrin, en l'occurrence³⁶) qui se désagrègent dans la traduction anglaise en une phrase traînante de huit syllabes dépourvue d'accentuation rythmique. En revanche, la solution de Bowman et de Findlay : « *I'm back in the land of the living* » a tous les atouts, remplaçant l'association « revenir / revenant » par « *land of the living* », créée et consacrée par l'accentuation allitérative, et fort de ses trois accents toniques, gardant pour l'ensemble de la phrase la concision et la bonne accentuation rythmique de l'original. Notons en plus, à la fin du même monologue, une autre trouvaille de la version écossaise. Là où Tremblay écrit : « C'est vrai qu'après ma deuxième mort j's'rai peut-être pas là pour le conter non plus » (Tremblay, 1984 : 17), Bowman et Findlay reprennent : « *Second time roond ah doot ah' Il be back here tae tell the tale* », version qui emploie de nouveau des tournures familières « *second time roond* » et « *tae tell the tale* » qui forment ensemble une phrase énergique, concise et bien rythmée³⁷.

34. Cela a été l'ambition et la mission de l'Écossais Findlay, professeur de théâtre au Queen Margaret's College d'Édimbourg. Voir Findlay, 2000. De son côté, le co-traducteur Bowman, membre d'une famille originaire de l'Écosse, est montréalais.

35. Martin Bowman m'a très gentiment fourni un tapuscrit de la traduction.

36. Avec ses six syllabes organisées en deux syntagmes d'une même longueur syllabique et d'une même accentuation phonétique et rythmique.

37. On pourrait ajouter en plus que l'expression « *tae tell the tale* » en développant le « conter » de la version originale renvoie de façon encore plus suggestive à une des idées de base de la pièce, celle des histoires qu'on raconte aux autres, qu'on se raconte, que les autres racontent à notre sujet, et qui font partie de l'image d'un moi qu'on essaie, à longueur de vie, le plus souvent sans succès, de nettoyer, de défendre, de (re)construire – en plus beau, si possible. La traduction de Van Burek et Glassco : « *Mind you, after my second time, I won't be telling anybody anything* » (Tremblay, 1991 : 106) exclut l'idée essentielle du mensonge et de la vérité, en ne renvoyant tout simplement qu'à la finalité de la mort.



Albertine in Five Times de Michel Tremblay, traduction de Martin Bowman et Bill Findlay, mise en scène de John Binnie, production du Clyde Unity Theatre (1998). De gauche à droite : Deirdre Davis (Albertine à 30 ans) ; Katherine Connolly (Madeleine) ; Alison Peebles (Albertine à 40 ans) ; Una McLean (Albertine à 70 ans) ; Hope Ross (Albertine à 50 ans). Photo : Alan Crumlish.

Plus loin, on peut relever deux autres exemples tirés du « concert des odeurs ». La première réplique, celle de Madeleine sur les odeurs rafraîchissantes et naturelles de la campagne, se termine par la petite phrase, toute simple en apparence, mais portée et soutenue par l'accentuation finale caractéristique du français : « Ça sent la vie » (Tremblay, 1984 : 33). Glassco et van Burek traduisent platement : « *It smells of life* » (Tremblay, 1991 : 113). Bowman et Findlay, par contre, choisissent de renchérir : « *It smells of life itsel* », en compensant par la répétition du pronom personnel le manque d'accentuation finale de la version anglaise, ce qui donne ainsi aux mots de Madeleine une intonation équivalente à celle du texte original. De même, à la page suivante, la réplique d'Albertine à 70 ans concernant l'odeur fade de la chambre au centre d'accueil pour vieillards : « Mais j'suppose qu'à force de rester dedans, j'le sentirai pus ! » (Tremblay, 1984 : 34) est traduite ainsi par Van Burek et Glassco : « *I guess after I've lived with it for a while, I won't notice it any more* » (Tremblay, 1991 : 114). Pour leur part, Bowman et Findlay imaginent l'équilibre allitératif entre deux adverbes de comparaison, créant ainsi une formulation remarquable par sa concision et l'efficacité de son accentuation, qui rend avec force la résignation poignante d'Albertine : « *Ah suppose the langer ah'm here, the less ah'll notice it.* »

Quand Albertine parle écossais

La réputation et l'appréciation des pièces de Tremblay, bien établies en Écosse depuis le début des années 1990, viennent non seulement d'en haut, des gens du métier, mais aussi d'en bas, d'un public et d'un peuple écossais qui se sentent placés dans un rapport à la culture et aux institutions anglaises analogue à celui du Québec face au Canada anglophone. À l'encontre des productions londoniennes, Albertine, dans la version écossaise, s'est ainsi trouvée en Écosse en territoire connu et quasi familial. Clydeside Unity Theatre a donc monté la pièce non seulement au Tron Theatre de Glasgow, mais aussi, d'une façon qui rappelle les tournées de la pièce au Québec³⁸, en tournée dans sept autres villes de l'Écosse. La réception critique, qui n'a pas manqué de souligner la peinture de la vie féminine

38. Clydeside Unity Theatre avait pour mission, selon sa publicité de l'époque, « *to present theatre which reflects the concerns of ordinary men and women in Scotland and which gives people who might not normally be able to go to the theatre a chance to see plays in their own community. Most importantly we aim to use entertainment to make people question their own attitudes towards social issues such as sexuality, health, race and the position of women* [...] de présenter des pièces qui font écho aux préoccupations des Écossais et des Écossaises ordinaires et de donner aux gens qui peut-être ont peu de possibilités d'aller au théâtre l'occasion de voir des pièces dans leurs propres communautés. Nous avons surtout pour but d'utiliser le théâtre pour encourager les gens à mettre en question leurs attitudes sur des enjeux sociaux telles que la sexualité, la santé, la race et la condition des femmes. » De façon analogue, *Albertine*, dans la mise en scène originelle de Brassard, a parcouru le Québec avec le Théâtre Populaire du Québec en 1986, et l'expérience a été refaite dix ans plus tard en 1997 avec une nouvelle tournée à travers la province, sous l'égide de l'Espace GO, dans la mise en scène célébrée de Martine Beaulne.

(« *a terrific portrait of twentieth-century womanhood*³⁹ »), se différencie pourtant de la critique torontoise et londonienne en faisant surtout état de la vieillesse du personnage (« *a closely observed study of a 70-year old widow waiting for death in what is euphemistically described as a "retirement home"*⁴⁰ ») et des processus mémoriels (« *a tale of confession, redemption and transgression [...] that examines the processes of memory*⁴¹ ») – la thématique du souvenir s'avérant, soulignons-le, aussi populaire en Écosse qu'au Québec. En effet, partout dans les comptes rendus on retrouve l'insistance mise sur les similitudes entre culture écossaise et culture québécoise. Colin Donald, dans le *Scotsman*, évoque sans ambages : « *Bill Findlay and Martin Bowman's uncanny ability to relocate Tremblay's aching hymns to the working class families of Quebec to West Coast Scotland. [...] Tremblay is contemporary theatre's great melancholy realist; he fits Scotland like a glove, and it was a stroke of luck that we had the translators with the vision to see this*⁴². » Dans cette perspective, on ne manque pas non plus de pointer l'importance des équivalences linguistiques, si bien maîtrisées par Bowman et Findlay. Selon Neil Cooper, dans *Scotland on Sunday* : « [...] *there's a sinewy muscular feel to the words, seemingly unique to Québécois writers, that's sensitive without being wet, but also able to explode into verbal violence. Translators Martin Bowman and Bill Findlay have captured this essence in all its gritty contradiction*⁴³. Ces convergences interculturelles de goût et d'expression expliquent sans doute aussi la réaction très positive en Écosse à la structure de la pièce, telle que formulée par Cathryn O'Neill : « *This is not an easy play to watch and Albertine is often a difficult character to like, yet the*

39. « [u]n portrait formidable de la femme au XXe siècle. » (McMillan, 1998).

40. « une étude minutieuse d'une veuve de 70 ans, attendant la mort dans ce qu'on appelle par euphémisme une "maison de retraite" » (McLean, 1998). La plupart des comptes rendus en Écosse se focalisaient ainsi sur le portrait d'Albertine à 70 ans, et non sur la rage des plus jeunes.

41. « une histoire de confession, de rédemption et de transgression [...] qui interroge les processus de la mémoire ». Colin Donald parle de même d'un « *fascinating account of the paradoxes of life that can be read in opposing ways by the same plain, ordinarily remarkable woman [...] director John Binnie [...] plays on the ambiguity of personality: are we different people at different stages in our lives? [...] récit fascinant des paradoxes de la vie qui se laissent interpréter de façons contradictoires par la même femme, une femme ordinaire qui n'est remarquable que par son manque de qualités exceptionnelles [...] le metteur en scène John Binnie joue sur l'ambiguïté de la personnalité: sommes-nous à différentes étapes de notre vie des personnes différentes?]* » (Donald, 1998).

42. « la capacité quasi miraculeuse de Bill Findlay et Martin Bowman de relocaliser sur la côte ouest de l'Écosse les chants poignants adressés par Tremblay aux familles ouvrières du Québec; Tremblay est le plus grand représentant contemporain du réalisme mélancolique au théâtre; il va à l'Écosse comme un gant, et ce fut un grand coup de chance d'avoir un couple de traducteurs assez perspicaces pour s'en rendre compte. » (Donald, 1998).

43. « Les mots ont une sorte de force musculeuse, particulière, semble-t-il, aux écrivains québécois, une force qui est pleine de sensibilité sans pour autant être sentimentale et qui est capable en même temps d'exploser en violence verbale. Les traducteurs Martin Bowman et Bill Findlay ont capté cette qualité distinctive dans toutes ses aspérités contradictoires. » (Cooper, 1998).

*structure is so ingenious and the idea behind it so rich with both dramatic and philosophical possibilities that we are inevitably drawn into a life story that is both painful and hopeless*⁴⁴. » À l'encontre des autres auditoires anglophones, le public écossais s'accommode bien, semble-t-il, d'un théâtre d'introspection où les actes de pensée prennent corps et s'affrontent en une représentation dynamique.

3. CONCLUSION

La rapidité de la diffusion de la pièce, dans sa version anglaise, auprès des publics de Toronto, de Montréal et d'Ottawa, diffusion suivant de près, et bientôt accompagnant la diffusion de la pièce dans les milieux francophones hors d'Ottawa et de Montréal, fournit une indication claire du statut de Tremblay comme écrivain et dramaturge bien connu au Canada, au-delà des confins immédiats du Québec et du public québécois. À l'extérieur du Canada, il est également intéressant de constater que la pièce a atteint un public international d'abord par l'anglais, la tournée du Tarragon précédant de deux ans la création à Paris par le Studio du Théâtre des Champs-Élysées⁴⁵. Cependant, il faut admettre qu'il y a quatre éléments de toute première importance dont on aurait parfois manqué de tenir suffisamment compte dans les productions anglophones discutées, ce qui a entravé le rayonnement de la pièce à l'extérieur du Québec.

Le point de départ pour un voyage réussi d'Albertine en terres anglo-saxonnes (et partout en fait à l'étranger) est bien évidemment une traduction qui réunit autant que possible à parts égales, à l'instar du texte tremblayen lui-même, un parler familier et une parole poétique, de sorte que cette langue savamment théâtralisée soit perçue comme naturelle par des spectateurs qui, dès lors, l'acceptent sans problème dans sa double composante réaliste et lyrique. C'est Bowman et Findlay qui semblent le mieux avoir relevé ce défi. Cependant, force est d'admettre que l'utilisation d'un parler populaire, que ce soit celui du Québec ou de l'Écosse, risque de limiter l'accès à la pièce de bien des publics non indigènes – ce qui rend certainement frileux les producteurs commerciaux⁴⁶. Dans cette perspective pragmatique, la version américanisée des Anglo-Canadiens Van Burek et Glassco, malgré son aspect plus prosaïque, offre l'avantage d'être

44. « C'est une pièce pas facile à regarder, et Albertine est souvent un personnage peu aimable, et pourtant la structure est tellement ingénieuse, et l'idée qui l'informe tellement riche de possibilités dramatiques et philosophiques que nous sommes inévitablement entraînés dans le récit d'une vie à la fois douloureuse et désespérée. » (O'Neill, 1998).

45. Sur le passage de la pièce à Paris, voir Killick 2010.

46. De la même façon, lors de la représentation d'*Albertine* à Paris en 1988, la direction du Studio du Théâtre des Champs-Élysées a exigé une « transcription » de la pièce en français hexagonal.

universellement comprise en milieu anglophone et peut représenter pour les producteurs de théâtre hors Québec une promesse de rentabilité beaucoup plus sûre.

En deuxième lieu, la transposition d'*Albertine* dans des milieux extérieurs exige plus que jamais du metteur en scène la capacité de bien prendre en compte non seulement toutes les subtilités thématiques de la pièce mais surtout les multiples dynamiques de sa structure formelle. Cela revêt une importance particulière pour les productions dans des milieux anglophones où l'auditoire tend à moins valoriser les pièces où le dialogue semble prévaloir sur l'action. Soulignons ici la réserve exprimée par des journalistes de théâtre torontois et londoniens quant au manque d'action de la pièce – dimension nullement ressentie par la critique et le public québécois lors des mises en scène de la pièce au pays, ni par la critique et le public écossais qui semblent en accepter sans problème le mode plus introspectif et plus lyrique, caractéristique de la tradition française et francophone.

Le troisième élément indispensable pour assurer la réussite d'*Albertine* est celui de l'excellence des comédiennes, toutes ayant un rôle d'une importance égale dans la représentation à la fois éclatée et unitaire de l'héroïne. Cette excellence est d'autant plus nécessaire quand la pièce se joue en traduction, car c'est aux interprètes qu'il revient à ce moment-là de compenser les pertes linguistiques inévitables et d'ancrer les résonances de l'œuvre tant réalistes que poétiques dans la corporalité théâtrale de leur présence scénique et l'expressivité de leur jeu verbal et gestuel. D'après les comptes rendus des diverses mises en scène anglophones, la production de la pièce au Centaur semble bien exemplifier les difficultés considérables rencontrées par *Albertine* en traduction quand la distribution n'est pas à la hauteur. En revanche, au Tarragon Theatre de Toronto, et encore plus en Écosse, l'apport important des comédiennes au succès de la pièce ressort clairement des comptes rendus des critiques de théâtre.

Le quatrième facteur qu'on a trop souvent tendance à négliger, mais sans lequel *Albertine* serait restée chez elle, concerne les aspects financiers et commerciaux des productions théâtrales et la nécessité d'un bon encadrement gestionnaire et administratif. Pour qu'*Albertine* parle anglais et pour qu'elle se produise en terres anglo-saxonnes, il faut un effort d'autant plus grand que le milieu anglophone en question est éloigné du milieu québécois et sur le plan de la distance physique et sur celui, pas nécessairement le même, de la distance culturelle. Laissant de côté toutes les complexités de la sponsorisation et des subventions, relevons tout simplement à cet égard l'importance indiscutable d'une bonne préparation publicitaire. Parmi les productions discutées, celle du Tarragon à Toronto et celle du Clydeside Unity Theatre en Écosse ont bénéficié toutes les deux de publics qui, chacun à sa façon, connaissaient déjà

bien l'œuvre de Tremblay⁴⁷. De plus, en Écosse en particulier, de même que pour la création originale au Québec en 1984 ou pour la mise en scène acclamée de Martine Beaulne à l'Espace GO en 1995, *Albertine* a pu bénéficier du « *star system* » local : ainsi, les comédiennes, en tant que visages et présences bien connus du public non seulement au théâtre mais surtout à la télévision, ont-elles joué un rôle clé dans la diffusion. Là où ces conditions n'existent pas, l'effort publicitaire est d'autant plus indispensable et d'autant plus périlleux. Ainsi aux États-Unis, la présence d'une comédienne bien connue n'a pas pu à elle seule attirer le public pour assurer le succès de la pièce québécoise, et en Grande-Bretagne, il a fallu un détour par les « cousins » de l'Écosse pour consolider la réputation de Tremblay auprès du monde théâtral londonien. Il faut noter de plus qu'en terre britannique, malgré une réception somme toute positive, la bataille est loin d'être complètement gagnée. Fait symptomatique à cet égard, la traduction en écossais d'*Albertine in Five Times*, si réussie qu'elle ait été sa production en Écosse, n'a pas encore été jouée à Londres et reste encore à ce jour inédite⁴⁸.

47. Par contre, la tournée du Tarragon en Grande-Bretagne a eu beaucoup plus de succès en Écosse dans le cadre du Festival d'Édimbourg qu'en tant qu'événement isolé à Birmingham, ainsi que le fait remarquer le compte rendu de Terry Grimley : « *A bleak but superb play* », dans le *Birmingham Evening Mail* : « *Opportunities to see international drama in Birmingham are rare, and it is a pity that the [...] Tarragon Theatre of Toronto did not draw a bigger audience [Il est rare d'avoir à Birmingham l'occasion de voir des pièces internationales, et c'est dommage que le Tarragon Theatre de Toronto n'ait pas attiré un auditoire plus grand.]* » (Grimley, 1986).

48. Je tiens à remercier pour leur aide dans la préparation de cet article les organisateurs du colloque *L'Amérique francophone* pièce sur pièce, le Arts and Humanities Research Council du Royaume-Uni et le Centre des études canadiennes de l'Université de Leeds.

- ACKERMANN, Marianne** (1985a), « *Albertine in English: Tremblay's latest on stage at Centaur* », *The Gazette*, 12 octobre, p. C1.
- ACKERMANN, Marianne** (1985b), « *The power of Tremblay's Albertine is difficult to uncover* », *The Gazette*, 12 octobre, p. C9.
- BASSETT, Kate** (1995), *The Times*, 13 avril.
- BILLINGTON, Michael** (1986), *The Guardian*, 15 août.
- BURNS, Nica** (1997), *Sunday Times*, 20 avril.
- COLLET, Paulette** (1988), « Les pièces de Michel Tremblay au Théâtre du P'tit Bonheur devant la critique torontoise », *Histoire de théâtre au Canada*, vol. 9, n° 1, printemps, p. 19-29.
- CONLOGUE, Ray** (1985), « *Poem-like Albertine is soporific in execution* », *Globe and Mail*, mercredi 10 avril.
- CONRAN, Naomi** (1995), *What's On*, 12 avril.
- COOPER, Neil** (1998), *Scotland on Sunday*, 15 février.
- DONALD, Colin** (1998), « *What's on* », *The Scotsman Weekend*, 7 février.
- DOUGHTY, Louise** (1997), *Evening Standard*, 14 avril.
- FARRELL, Joseph** (1986), *The Scotsman*, 14 août.
- FINDLAY, Bill** (2000), « *Translating Standard into Dialect. Missing the Target ?* » dans *Moving Target. Theatre Translation and Cultural Relocation*, Carole-Anne Upton (dir.), Manchester U.K. & Northampton MA, St Jerome Publishing, 2000, p. 35-46.
- GARDENER, Lyn** (1986), *City Limits*, London, 4 septembre.
- GÉLINAS, Gratien** (1949), « Pour un théâtre national populaire », allocution prononcée à l'Université de Montréal le 31 janvier 1949, *Amérique française*, Nouvelle série, vol. 3, n° 3, p. 31-42.
- GODIN, Jean-Cléo** (1990-1991), « Le "Tant qu'à ça" d'Albertine », *Quebec Studies*, n° 11, automne-hiver, p. 111-116.
- GRIMLEY, Terry** (1986), « *A bleak but superb play* », *Birmingham Evening Mail*, 19 septembre.
- JOHNSON, Malcolm L.** (1986), « *Love of Theater Lands Tammy Grimes at U of H* », *The Hartford Courant*, 8 octobre.
- KELLAWAY, Kate** (1995), *The Observer*, 9 avril.
- KILLICK, Rachel** (2010), « "L'épreuve parisienne": le cas d'Albertine, en cinq temps de Michel Tremblay », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 13, n° 2, p. 233-250.
- KLEIN, Alvin** (1986), « *Playwright's Alliance Grows* », *New York Times*, 12 octobre.

MAILHOT, Laurent (1992), « Traduction et "non-traduction" : l'épreuve du voisin étranger dans la littérature québécoise », dans *Ouvrir le livre*, Montréal : L'Hexagone, p. 271-298.

MARLOWE, Sam (1997), *What's on*, 23 avril.

MCLEAN, Bill (1998), *The Express*, 11 février.

MCMILLAN, Joyce (1998), *Glasgow Herald*, 13 février.

MICHAUD, Marie-Andrée (1985), « Michel Tremblay: programme double (anglais et français) à Toronto », *L'Express de Toronto*, mardi 23 avril.

O'NEILL, Cathryn (1998), *The Herald*, 7 février.

PARRY, Robert Lloyd (1995), *The Stage*, 27 avril.

PENNINGTON, Bob (1985), « *Right play, right now* », *Toronto Sun*, jeudi 11 avril, p. 86.

RAE, Lisbie (1987), « Tremblay at P'tit Bonheur 1982-1985 », *Canadian Drama / L'Art dramatique canadien*, vol. 13, n° 1, p. 1-26.

ROYLE, Trevor (1986), *Glasgow Herald*, 19 août.

RUBIN, Don (1979), « *John Van Burek. Tremblay in Translation* », *Canadian Theatre Review*, n° 24, automne, p. 42- 46.

STRATTON, Kate (1997), *Time Out*, 23 avril.

Theatre Record (26 mars-8 avril 1995), *Albertine in Five Times*, 400 (comptes rendus de Conran, Bassett et Kellaway).

Theatre Record (9-22 avril 1997), *Albertine in Five Times*, 501-3 (comptes rendus de Stratton, Burns, Horn, Doughty, Marlowe et Hall).

TREMBLAY, Michel (1984), *Albertine, en cinq temps*, Montréal, Leméac.

TREMBLAY, Michel (1991), *The Guid Sisters and Other Plays : Les Belles-Sœurs*, trad. Bill Findlay et Martin Bowman; *Albertine, en cinq temps*, trad. John Van Burek et Bill Glassco; *Damnée Manon, sacrée Sandra*, trad. John Van Burek, London, Nick Hern Books.

WALLACE, Robert (1988), « D'où cela vient-il ? Réflexions sur la réception critique du théâtre francophone récent à Toronto », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 49, p. 9-21.

WARDLE, Irving (1986), *The Times*, 26 août.

LOUISE LADOUCEUR
ET SHAVAUN LISS
Université de l'Alberta

Une poétique de la marge : bilinguisme et surtitrage sur les scènes francophones de l'Ouest canadien

Parce qu'il fait résonner la langue sur la place publique, le théâtre est une forme d'art privilégiée pour les francophones du Canada. Dans un contexte où le français est une langue menacée, la parole théâtrale devient un acte d'affirmation et de résistance culturelles (Ladouceur, 2005). Dans l'Ouest canadien, où les francophones doivent s'accommoder de la présence écrasante de l'anglais, le théâtre a d'abord servi à défendre un français idéalisé, non traversé par des influences anglophones. Longtemps perçu comme néfaste au français, le bilinguisme des francophones minoritaires a toutefois vu sa valeur rehaussée au cours des dernières années et il s'affiche de plus en plus dans des productions qui en exploitent les possibilités dramaturgiques et esthétiques. Ce bilinguisme est aussi mis à profit dans le surtitrage anglais de spectacles produits par des théâtres francophones désireux d'élargir leur auditoire. L'étude qui suit examine quelques manifestations de bilinguisme affichée dans certaines pièces créées au Manitoba et en Alberta. Elle se penche aussi sur l'emploi des surtitres dans les théâtres franco-canadiens et sur les perspectives qu'ils ouvrent pour rejoindre un public linguistiquement et culturellement diversifié.

THÉÂTRES FRANCOPHONES DE LA MARGE

Selon le recensement de 2006, les Canadiens qui disent connaître le français représentent 30,68 % de la population. Ce pourcentage comprend 13,25 % d'unilingues, concentrés au Québec et en Ontario, et 17,43 % de bilingues répartis sur tout le territoire, dont 2,13 % dans les quatre provinces de l'Ouest du Canada¹. Ce dernier chiffre met en relief l'exigüité des communautés franco-canadiennes de l'Ouest en comparaison avec celles du Québec et de l'Ontario. Avec sa forte majorité de francophones unilingues et bilingues et une politique linguistique qui donne la primauté au français, le Québec est le centre de la francophonie canadienne et du marché théâtral francophone au Canada. On y retrouve une masse critique d'artistes, de producteurs, d'artisans, de compagnies, de critiques, de salles de spectacles, de spectateurs et de chercheurs. Les institutions théâtrales québécoises sont les plus nombreuses ; elles possèdent, dès lors, un plus grand pouvoir de légitimation et leurs productions sont plus visibles sur les marchés national et international, où elles jouissent d'une reconnaissance grandissante. À l'extérieur du Québec, toutefois, les treize compagnies francophones professionnelles membres de l'Association des théâtres francophones du Canada² élaborent, dans des conditions ardues et précaires, un répertoire qui demeure le plus souvent confiné au public restreint des petites communautés franco-canadiennes.

Ces théâtres francophones de la marge sont pourtant très dynamiques et souvent novateurs. Investissant cette marginalité qui leur est propre, les artistes franco-canadiens de l'Ouest donnent à voir des réalités méconnues dans des œuvres dont la théâtralité reflète les contextes dont elles sont issues. Une des particularités mises en avant dans plusieurs productions théâtrales récentes réside dans l'hétérolinguisme qu'elles donnent à entendre. Cet hétérolinguisme est représentatif d'une réalité où l'on ne peut être francophone sans être bilingue, l'usage du français étant réservé à l'espace de la vie privée et à quelques rares institutions francophones, alors que la vie publique se déroule exclusivement en anglais. Dans ces espaces réservés au français, on le parle de façons variées, selon la situation d'énonciation et le registre qui lui convient. Si l'on a recours à une langue correcte ou soutenue dans les circonstances requises par ces registres, les échanges quotidiens peuvent toutefois faire appel à une langue populaire qui affiche un fort

1. Voir les tableaux de Statistiques Canada portant sur la connaissance des langues officielles : http://www40.statcan.ca/102/cst01/demo15_f.htm?searchstrdisabed=lang ues%202006&filename=demo15_f.htm&lan=fre

2. L'Association des compagnies de théâtre (www.act-theatre.ca) compte une centaine de compagnies québécoises francophones, alors que l'Association des théâtres francophones du Canada (<http://atfc.ca>) regroupe 13 compagnies professionnelles d'expression française situées à l'extérieur du Québec et œuvrant à travers le Canada.

degré d'hétérolinguisme, quand on n'alterne pas fréquemment entre les deux langues, ce qui permet de rejoindre des interlocuteurs francophones et anglophones. Ces différents scénarios ont été exploités par des artistes désireux de rendre compte d'une dualité linguistique qui est au cœur de leur identité francophone.

DES DEGRÉS D'HÉTÉROLINGUISME

Comme le signale Pascale Casanova, la langue populaire possède une valeur distinctive très élevée pour les petites littératures qui s'écrivent dans une grande langue littéraire, puisqu'elle leur permet de se réapproprier cette langue prestigieuse tout en revendiquant leur spécificité (Casanova, 1999 : 386). Représentatif de la façon dont une communauté s'est appropriée la langue, le registre populaire est aussi celui qui est investi du coefficient identitaire le plus élevé. C'est ainsi que le recours au joul, consacré par la création des *Belles-sœurs* de Michel Tremblay en 1968, a permis d'inaugurer un répertoire qui, mettant à profit les ressources de la langue populaire, allait désormais être qualifié de « québécois », rejetant ainsi l'ancienne désignation « canadienne-française » qui englobait auparavant toutes les francophonies du Canada.

Se démarquant du français standard par l'inclusion d'archaïsmes remontant au début de la colonisation, de nombreux anglicismes façonnés par des siècles de cohabitation avec un anglais dominant et de quelques amérindianismes acquis au contact de la culture autochtone, la langue chargée d'affirmer une identité québécoise spécifique est pourtant celle qui proclame sa filiation canadienne-française avec le plus d'éloquence. Cette parenté n'est nulle part aussi manifeste que dans l'hybridité des vernaculaires francophones du Canada, tous traversés par l'anglais à des degrés divers selon la position géographique occupée. Plus on s'éloigne du Québec vers l'ouest, plus les vernaculaires francophones se montrent perméables à l'anglais, et ce degré d'altérité anglophone au sein de la matrice commune du français exprime une réalité spécifique à chaque communauté.

C'est d'abord l'accent qui se voit chargé d'affirmer une spécificité franco-ontarienne. Dans la pièce *Lavalléville*, publiée en 1974, André Paiement précise dans une note liminaire que « [l]e langage utilisé dans la mise en scène était celui de la région : le joul franco-ontarien. Il est très important que le texte de la pièce soit adapté à l'accent de la langue (quel qu'il soit), de la région où cette pièce est jouée » (Paiement, 1974 : III). L'oralité spécifique de la langue parlée est ici primordiale, puisque c'est le seul marqueur d'une particularité franco-ontarienne dans un texte dont la graphie et la syntaxe demeurent fidèles au français standard³.

3. Pour une analyse plus détaillée, voir Ladouceur (2010b).

La présence de l'anglais demeure également minimale dans les pièces de Jean Marc Dalpé. Auteur franco-ontarien très en vue et reconnu au sein de l'institution théâtrale québécoise, Jean Marc Dalpé jouit d'une grande légitimité dans le champ théâtral québécois et franco-canadien. Sa première pièce en solo, *Le chien*, a connu un succès éclatant lors de sa création par le Théâtre du Nouvel-Ontario en 1987. Elle a été produite en 1988, au Théâtre de Quat'Sous, à Montréal et couronnée du prix du Gouverneur général la même année. Dans cette pièce qui raconte le retour du fils dans sa ville natale du nord de l'Ontario, où il découvre les ravages causés par la violence du père, la langue affiche un haut degré d'oralité, avec des élisions, un lexique, une grammaire et des anglicismes semblables à ceux que l'on retrouve dans le jocal québécois. Quelques rares énoncés en anglais surgissent parfois dans les dialogues, mais ils n'ont pratiquement aucune valeur diégétique⁴, puisque l'information livrée en anglais n'est pas essentielle pour faire avancer le récit et ne met jamais en péril la suprématie du français comme langue de narration. Comme le souligne Jules Tessier, « Dalpé utilise le procédé à des fins documentaires, comme outil, toujours, pour évoquer une société en situation de langue dominée » (Tessier, 2001 : 63). Il s'agit ici d'un hétérolinguisme minimal et accessoire qui n'a pas entravé la compréhension de la pièce lors de sa production à Montréal en 1988. Il faut dire que la proximité avec la métropole montréalaise fait en sorte que les auteurs franco-ontariens peuvent difficilement échapper à son influence culturelle et linguistique. Si une telle proximité procure des avantages certains sur le plan de la vitalité linguistique, elle impose aussi des contraintes linguistiques et des modèles difficiles à contourner.

Plus loin vers l'ouest, on assiste à l'émergence d'une poétique bilingue ancrée dans la nécessité de recourir au français ou à l'anglais selon les besoins de la communication. C'est en 1975 que Le Cercle Molière de Saint-Boniface produit « la première véritable pièce franco-albertaine *Je m'en vais à Régina* de Roger Auger » (Léveillé, 2005 : 345). Cette pièce met en scène la famille Ducharme de Saint-Boniface dépeignant des francophones bilingues qui passent aisément d'une langue à l'autre selon l'interlocuteur à qui ils s'adressent. Comme le fait remarquer Roger Léveillé dans son histoire du théâtre franco-manitobain moderne, « [s]i Tremblay peut faire parler en jocal les gens des quartiers populaires de Montréal, pourquoi les Franco-Manitobains ne pourraient-ils pas s'entendre parler sur scène en français ou en anglais selon la réalité de leur milieu ? » (Léveillé, 2005 : 347). L'alternance codique est donc mise ici dans un rapport d'équivalence avec la langue populaire québécoise comme représentation d'une réalité linguistique propre au contexte franco-manitobain. Dans la pièce, plusieurs passages en anglais ont une valeur diégétique élevée, puisqu'ils livrent une information essentielle pour faire avancer l'action. Ainsi, la scène où Walter informe Julie qu'ils doivent se séparer puisqu'il quittera bientôt Winnipeg pour

4. Voir l'étude de Gérin-Lajoie (2001).

aller travailler à Régina se déroule exclusivement en anglais. Cette pièce fait donc appel à une alternance de langues au sein de laquelle l'anglais occupe une fonction diégétique importante.

FONCTIONS DU BILINGUISME

Publiée aux éditions Leméac en 1976, *Je m'en vais à Régina* paraît à nouveau aux Éditions du Blé de Saint-Boniface en 2007 dans une trilogie intitulée *Suite manitobaine*, qui comprend deux autres pièces d'Auger, *John's Lunch* et *V'là Vermette*, produites respectivement en 1976 et 1978 au Cercle Molière. L'hétérolinguisme présent dans les trois pièces se déploie de façons variées : outre des répliques entières livrées en anglais, on peut y observer de multiples alternances codiques à l'intérieur d'une même phrase⁵. Dans la préface qu'il leur consacre, Bryan Rivers soutient que « ce qui distingue les trois pièces, plus que leur contenu, c'est qu'elles constituent la pierre d'angle du théâtre franco-manitobain » (Rivers, 2007 : 14). Elles ont initié le public francophone du Manitoba à un théâtre qui pouvait refléter leur réalité et elles ont inspiré d'autres auteurs à écrire du théâtre en langue franco-manitobaine.

Cette conception de l'œuvre d'Auger tranche radicalement avec celle que proposait Jacques Godbout dans la préface accompagnant la première publication de *Je m'en vais à Régina*, à Montréal, en 1976. Selon Godbout, le bilinguisme des personnages ne peut que mener à l'assimilation, car « quand tous les Canadiens français sont bilingues, comme dans les plaines, ils choisissent l'anglais » (Godbout, 1976 : X). Plus symptomatique encore, il y voit « l'avenir que nous préparent les tenants du bilinguisme [...] le mélodrame québécois transposé » (Godbout, 1976 : X-XI). Très prononcée chez les Québécois, cette perception d'un anglais corrosif « tapi à l'intérieur du cheval de Troie du bilinguisme » (Tessier, 2001 : 29) a longtemps dominé le discours sur la langue au Québec. C'est ce que démontre Karim Larose dans un ouvrage qui « revisite l'histoire de la langue au Québec, marquée en particulier par le projet et l'idée d'unilinguisme » (Larose, 2004 : 4^e de couverture). Selon Larose, « la proposition d'unilinguisme, qui est la principale innovation des années 1960 sur le plan de la spéculation linguistique [...] est d'abord l'expression d'une résistance aux effets concrets du bilinguisme » (Larose, 2004 : 398)⁶.

Si cette perception néfaste du bilinguisme est justifiable dans un contexte québécois où le français, même menacé par un anglais envahissant, demeure la langue majoritaire et la langue véhiculaire de l'espace public, elle ne rend pas compte de la réalité des petites communautés

5. Pour une analyse plus détaillée, voir Ladouceur (2010b).

6. Les auteurs remercient Gilbert David pour ses conseils judicieux et la référence à l'ouvrage de Karim Larose.

francophones du Canada. Dans ces contextes minoritaires, où il n'est pas possible de vivre uniquement en français, le bilinguisme remplit une autre fonction : plutôt que de nuire au français, il sert à le préserver, car être bilingue constitue alors la condition *sine qua non* pour demeurer francophone. Qui plus est, la mondialisation des marchés en a fait un atout qu'on peut mettre à profit dans la nouvelle économie mondiale (Heller et Labrie, 2003). Ainsi, d'un mal nécessaire minant leur identité francophone, le bilinguisme des Franco-Canadiens de l'Ouest est devenu un objet d'exploration et d'expérimentation pour certains auteurs qui vont jusqu'à revendiquer leur dualité linguistique comme élément fondamental de leur identité propre.

UN BILINGUISME DE CRÉATION

Dans la pièce *Sex, lies et les Franco-Manitobains* de l'auteur manitobain d'expression française Marc Prescott, créée à Saint-Boniface en 1993⁷, le bilinguisme des francophones de l'Ouest canadien est non seulement l'objet de la pièce, il en informe la structure et constitue le moteur de l'action. Après avoir surpris et ligoté un premier cambrioleur, qui se révèle être francophone, la locataire d'un appartement est victime d'un second cambrioleur, anglophone cette fois. Comme ce dernier ne parle et ne comprend que l'anglais, on doit lui parler en anglais ou traduire les répliques échangées en français par les deux autres personnages. L'alternance constante d'une langue à l'autre donne lieu à des équivoques et des jeux de mots dont la compréhension exige une bonne connaissance des deux langues, ce qui permet aux francophones de bernier le cambrioleur anglophone lorsque ce dernier demande qu'on lui lise et traduise le journal intime de la jeune femme rédigé en français :

LUI – “Je me demande si un jour je pourrai me donner à un homme. Pour l'instant, je devrai me contenter de mes fantasmes en attendant mon prince charmant”. (À elle.)

Comment ça tu pourrais pas ?

ELLE – C'est pas de tes affaires.

HIM – *What does it say ?*

LUI – *It says she couldn't.*

HIM – *Couldn't what ?*

LUI – *Couldn't ...Euh... Couldn't join him in his exploration of the continent down under because...*

HIM – *Because ?*

7. Une version remaniée de cette pièce a été présentée par les Chiens de Soleil et le Théâtre au Pluriel à Saint-Boniface du 28 au 31 octobre 2009 et à Edmonton les 5 et 6 novembre de la même année.

LUI – ...because. (Rapidement)...because she didn't have any experience, she had never been to Australia and she didn't like kangaroos (Prescott, 2001 : 74-75).

Outre un bilinguisme affiché, la pièce donne à entendre une critique acerbe de construits identitaires jugés désuets, comme le démontre cet échange entre Nicole (Elle), qui travaille dans le milieu protégé d'une école francophone, et Jacques (Lui), un apprenti cambrioleur qui s'exprime dans un français vernaculaire cumulant les alternances de langues et les anglicismes :

ELLE – Je n'ai pas besoin de vivre au Québec pour vivre en français ! Je peux la vivre pleinement ma culture au Manitoba.

LUI – *Bullshit* ! Ça c'est de la *bullshit* pure et simple. Tu peux pas vivre en français au Manitoba. C'est mort. [...] Moé, je suis bilingue, pis tous les Franco-Manitobains que je connais sont bilingues (Prescott, 2001 : 48-51).

Dans une version remaniée, produite en 2009 à Saint-Boniface et à Edmonton, Prescott va encore plus loin dans l'affirmation du bilinguisme en revendiquant une identité bilingue. À la seconde réplique citée plus haut, il ajoute : « Pis c'est ça que je suis : bilingue. Pas anglophone, pas francophone : BILINGUE » (2009b : 51). Cette revendication révèle un changement de perspective radical dans la façon dont on perçoit le bilinguisme, un changement qui se remarque surtout chez les jeunes, pour qui le bilinguisme est un « phénomène de mouvance » (Gérin-Lajoie, 2001 : 68) permettant d'aller et venir entre les langues et les cultures.

En Alberta, pour la pièce de Kenneth Brown *Cow-boy poétrié*, créée à Edmonton en 2005 par L'UniThéâtre – seule troupe francophone professionnelle en Alberta –, le bilinguisme des créateurs investit non seulement l'écriture et la performance du texte, mais toutes les étapes de conception et de production du spectacle. Située dans le monde du rodéo, la pièce met en scène trois cow-boys et une chanteuse country qui parlent un franglais très prononcé contenant plusieurs termes anglais empruntés à l'élevage et au rodéo, comme le montre l'extrait suivant :

LUKE – L'monde pense que les *bull riders* sont des gros hommes. Y nous prenne[nt] pour des osties de *steer wrestlers*. J'peux vous dire qu'y en pas d'*bull riders* plus haut que cinq pieds huit... pis ça c'est sans bottes. Mais c'est qui les osties d'stars du rodéo ? Ben j'peux vous dire que c'est pas (...) les p'tits fifis d'*bronc riders*. (...) Y a une raison que le *bull-riding* c'est le dernier *event* du rodéo (Brown, 2010 : 15).

Le cinquième personnage est un annonceur de rodéo qui ne s'exprime qu'en anglais, comme on peut le constater dans l'extrait qui suit, et dont les répliques constituent environ un quart de la pièce :

ANNONCEUR – *Folks, one of our favourite rodeo cowboys, Withey McLeod, out of Longview, Alberta. Withey has had some bad luck on the rodeo circuit this year. Finished out of the money last week at the Patricia Stampede Days, and didn't quite make the cut for the big rodeo in Calgary. But it ain't for lack of trying, and he's one tough hombre. Withey is riding Buckaroo today, and watch out cause that's one hell of a horse* (Brown, 2010 : 32-33).

Ce profil linguistique des personnages témoigne d'une réalité où le français est une langue réservée aux échanges qui ont lieu en privé – chambre d'hôtel, écurie ou corridor d'hôpital – ou encore lorsqu'un personnage s'adresse au public. Autrement, on a recours à l'anglais, seule langue véhiculaire des communications et des activités publiques, telles le rodéo. La genèse de la pièce est d'ailleurs révélatrice d'un contexte et d'une situation propres aux Prairies canadiennes.

Pour cette création franco-albertaine, on fait appel d'abord à Kenneth Brown, dramaturge albertain anglophone dont l'écriture est enracinée dans l'Ouest canadien et qui a fréquenté le monde du rodéo. Il rédige une première version entièrement anglaise, qui est suivie d'une première lecture en anglais. On demande ensuite à Laurier Gareau, auteur et traducteur fransaskois, d'en faire une traduction française qui sera partielle, puisqu'il décide de conserver le texte de l'annonceur en anglais. L'aller-retour entre les langues se poursuit pendant les répétitions, car toutes les révisions majeures apportées au texte bilingue sont faites en anglais, puis traduites en français au besoin, c'est-à-dire dans la mesure où elles s'inscrivent dans les portions du texte dites en français. On est donc en présence ici d'une activité complexe de traduction et d'imbrication des langues qui façonne non seulement le texte, mais tout le processus de création qui lui donne naissance.

La pièce a fait l'objet d'une reprise en 2012 par le Théâtre à Pic de Calgary dans une version complètement remaniée par Inouk Touzin, fondateur et directeur du théâtre. Désireux de rejoindre un public autant francophone qu'anglophone, Touzin conçoit un texte bilingue en imbriquant des portions de la version traduite par Gareau, produite en 2005, et des extraits de la version anglaise réécrite par Brown et produite au Festival Fringe d'Edmonton en 2011 sous le titre de *Cowboy Gothic*⁸. Le collage ainsi obtenu contient des dialogues en français et en anglais, qui sont accompagnés de surtitres français ou anglais, selon la langue utilisée sur scène pendant la représentation. L'alternance des codes peut se produire à plusieurs niveaux dans le texte, que ce soit à l'intérieur de la phrase, entre les répliques ou lors d'un changement de scène, et tous les personnages – sauf l'annonceur – font alterner fréquemment le français et l'anglais. Cette « production bilingue », comme le précise la publicité du spectacle présenté à Calgary du 5 au 13 octobre 2012 par le Théâtre à Pic, qui se qualifie de « coopérative théâtrale

8. Propos recueillis lors d'un entretien avec Inouk Touzin qui a eu lieu le 13 octobre 2012 à Calgary.

francophone »⁹, mettait en scène des personnages passant aisément d'une langue à l'autre, comme le font couramment les francophones en situation minoritaire. Ce spectacle s'adressait autant au spectateur francophone qu'anglophone, puisque tous les énoncés dans une langue étaient surtitrés dans l'autre langue.

Dans cette production, les surtitres pouvaient remplir diverses fonctions. En plus d'offrir une traduction des dialogues, ils invitaient l'auditoire à applaudir après chaque chanson de la chanteuse country franco-albertaine Crystal Plamondon qui interprétait le personnage de Chantal Levis. Cet emploi ludique des surtitres poursuit une exploration amorcée depuis quelques années dans certains spectacles multilingues¹⁰.

DE L'USAGE DES SURTITRES¹¹

Le surtitrage est devenu pratique courante dans les théâtres francophones de l'Ouest et de l'Ontario. Instaurée en 2005 au Théâtre français de Toronto, cette pratique a par la suite été reprise par quelques théâtres franco-ontariens. Les théâtres professionnels de l'Ouest ont rapidement emboîté le pas : la Troupe du Jour de Saskatoon en 2007, puis L'UniThéâtre d'Edmonton et le Théâtre la Seizième de Vancouver en 2008. Il s'agit d'une initiative qui témoigne non seulement d'une ouverture envers une communauté anglophone avec laquelle on a tissé des liens, mais aussi d'une volonté d'exploiter le contexte dans lequel ces théâtres évoluent plutôt que d'en subir les contraintes. En ouvrant les productions francophones à un public anglophone nombreux, auquel ces théâtres n'avaient pas accès auparavant, cette stratégie accroît leur diffusion et leur rentabilité. On attire ainsi un public anglophone désireux de découvrir de nouveaux auteurs ou des textes qui ne sont pas présentés en anglais. Les francophones peuvent aussi inviter amis et conjoints anglophones à les accompagner au théâtre. Une conséquence non anticipée de l'emploi des surtitres est de permettre aux francophones et francophiles qui n'utilisent pas fréquemment le français d'être exposés à la langue française, tout en profitant d'un appui en anglais pour faciliter la compréhension. Ainsi les surtitres peuvent-ils répondre à divers besoins correspondant aux divers profils linguistiques des spectateurs. L'emploi des surtitres suscite toutefois des critiques. On craint que cela n'encourage une certaine paresse linguistique chez les francophones et contribue à l'anglicisation déjà très accentuée dans les

9. Voir le site web du Théâtre à Pic : <http://www.theatreapic.ca/>

10. Sur l'utilisation ludique des surtitres, voir Nolette (2008, 2010), Liss, (2012), Ladouceur (à paraître en 2013), Ladouceur et Liss (à paraître en 2013).

11. Cette section reprend en partie l'étude de Ladouceur et Liss (à paraître en 2013).

milieux francophones minoritaires. Sensibles à ces critiques, plusieurs théâtres n'offrent la version surtitrée que certains soirs, laissant ainsi à ceux qui le désirent la possibilité d'assister à la pièce sans surtitres.

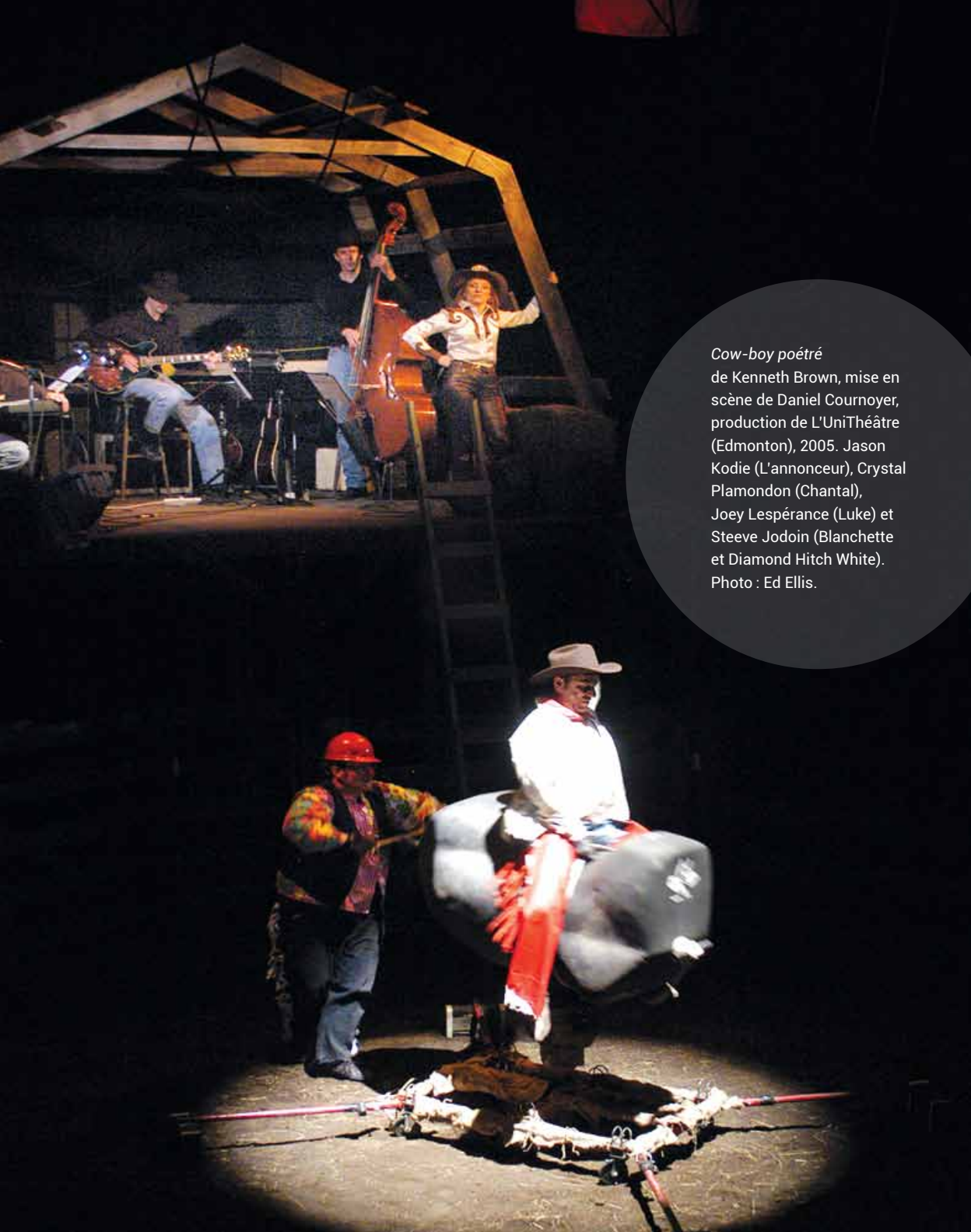
Suivant le modèle des sous-titres utilisés au cinéma, les surtitres sont projetés sur un écran situé près de la scène ou intégré au décor. Ils transmettent l'information visuellement et n'interfèrent pas avec l'écoute du spectateur, ce qui lui permet d'entendre les dialogues et l'environnement sonore dans leur version originale. Cette sollicitation visuelle peut cependant causer une distraction et nuire à la réception du message, comme le souligne Marvin Carlson :

*Supertitles, forcing spectators to shift their focus, even if momentarily, away from the stage, are much more actively disruptive, since they are directly competing with other stimuli to the visual channel, leaving unimpeded the auditory channel. [...] Thus in the spoken theatre the supertitle leaves open the reception channel it is designed to replace [aural] and blocks the major one not involved in the problem it seeks to solve [visual]*¹² (Carlson, 2006 : 197).

Cette remarque s'applique plus particulièrement à un public qui ne comprend pas les dialogues livrés sur scène dans une langue étrangère, mais elle concerne moins le spectateur bilingue capable de saisir à la fois les messages transmis oralement par les interprètes et visuellement par les surtitres et donc susceptible de passer de l'un à l'autre à son gré, comme c'est le cas des francophones de l'Ouest canadien. Cette compétence langagière génère toutefois une contrainte particulière, car, afin de ne pas nuire à la communication auprès des spectateurs bilingues capables de comprendre les messages livrés dans les deux langues, les surtitres doivent demeurer très fidèles au texte de départ. Outre une équivalence sémantique, ils doivent rechercher une économie dans les moyens linguistiques retenus, éliminer l'information jugée non essentielle et privilégier un énoncé rapide à lire afin d'atteindre la plus grande efficacité.

À titre d'exemple, une comparaison entre la version originale de la pièce d'Évelyne de la Chenelière, *Bashir Lazhar*, créée au Théâtre d' Aujourd'hui en janvier 2007, et ses versions traduites et surtitrées met en évidence les écarts entre les deux types de traduction. Dans l'extrait suivant, tiré du texte original, un enseignant corrige au tableau la dictée donnée à ses étudiants et explique les erreurs auxquelles elle a donné lieu :

12. « Les surtitres, parce qu'ils obligent les spectateurs à détourner les yeux de la scène, ne serait-ce que momentanément, sont très perturbants, car ils sont en concurrence directe avec d'autres stimuli d'ordre visuel, sans toutefois encombrer la transmission auditive. [...] Dans le théâtre parlé, le surtitre laisse intouché le canal de transmission qu'il a pour fonction de remplacer [auditif] tout en bloquant le canal de transmission majeur qui n'est pas en cause dans le problème qu'il tente de résoudre [visuel]. » Notre traduction.



Cow-boy poétre
de Kenneth Brown, mise en
scène de Daniel Cournoyer,
production de L'UniThéâtre
(Edmonton), 2005. Jason
Kodie (L'annonceur), Crystal
Plamondon (Chantal),
Joey Lespérance (Luke) et
Steeve Jodoin (Blanchette
et Diamond Hitch White).
Photo : Ed Ellis.

« Mes onze cent francs devaient suffire... » Devaient. Imparfait du verbe « devoir », à la troisième personne du pluriel : « a-i-e-n-t ». Vous avez tendance à mettre un « s » dès qu'il s'agit du pluriel. Pourtant, en conjugaison, cette règle ne s'applique pas. Un peu plus difficile : « Un ouvrage qui pût ... » non pas du verbe « puer » mais bien du verbe « pouvoir ». Silence. C'était une plaisanterie. Silence. La plaisanterie ne doit pas être un prétexte à abandonner le travail (De la Chenelière, 2003 : 56).

Dans la traduction anglaise de la pièce, signée par Morwyn Brebner et produite au Tarragon Theatre de Toronto en novembre 2008, le même extrait se lit comme suit :

"My eleven hundred francs would have to last me three years." That's future conditional. Note the use of the auxiliary "would". A little more difficult : "A sphere of joy and silence in which --" No, not "witch" with a broom but "which" the non-restrictive pronoun. Quiet. That was a joke. Quiet. Jokes aren't an excuse to stop working (De la Chenelière, 2008a : 5).

On voit que le texte a été considérablement modifié pour faciliter sa réception auprès d'un public torontois peu familier avec la grammaire française. Les informations qui auraient pu lui échapper ont été adaptées ou éliminées. Il est possible de prendre de telles libertés avec une traduction conventionnelle, puisque l'auditoire n'a pas accès au texte original. Ce n'est pas le cas avec une traduction surtitrée, car les textes source et cible sont livrés simultanément pendant le spectacle et les spectateurs multilingues peuvent forcément les comparer. Les divergences entre les textes peuvent alors causer une interférence et nuire à la réception du spectacle.

Invitée à Edmonton par L'UniThéâtre, la production québécoise originale y a été présentée en octobre 2008 en français avec surtitres anglais devant un public majoritairement composé de francophones bilingues et d'anglophones unilingues. Le surtitrage a été effectué par Shavaun Liss, sous ma supervision¹³. D'abord inspirée de la traduction de Brebner, la version surtitrée a dû être considérablement remaniée dans un souci de fidélité au message du texte source et en raison de la parcimonie nécessitée dans la formulation du texte cible. Voici la version surtitrée de l'extrait déjà cité en français :

"My eleven hundred francs were supposed to last me..." That is the past tense. Make sure you use the past tense of the third person plural.

You have a tendency to put an "s" at the end of a verb to make it plural. But for verbs that rule doesn't apply.

13. Shavaun Liss et Louise Ladouceur ont aussi produit les surtitres anglais de sept autres spectacles présentés par L'UniThéâtre de 2008 à 2012.

*A little more difficult : "A work touted to draw public attention to me."
Not trout as in the fish, but tout as in to praise.*

*Quiet. That was a joke. Jokes are not an excuse to stop working
(De la Chenelière, 2008b : diapos 143-150).*

Si les surtitres présentent des avantages, ils suscitent aussi une résistance, souvent plus marquée chez les francophones qui adhèrent à des valeurs traditionnelles et refusent que leur théâtre soit envahi par des spectateurs anglophones¹⁴. Ce phénomène rappelle la réaction négative suscitée par les surtitres à l'opéra auprès des professionnels et d'une certaine élite lors des premières productions surtitrées¹⁵. Toutefois, selon Lucille Desblache, le grand public a pour sa part apprécié l'apport des surtitres : « [...] in spite of the spectacular rage expressed by a number of leading professionals in opera, the public is nearly unanimously hungry for surtitles¹⁶ » (2007 : 166).

UNE POÉTIQUE BILINGUE

Marc Prescott a publié en 2009 un court monologue intitulé *Bob Burns/Robert Brûlé* dont il avait entrepris la rédaction à Montréal pendant son séjour à l'École nationale de Théâtre du Canada entre 1995 et 1998. Exilé dans la métropole québécoise, où son accent et son bilinguisme tendaient à l'isoler face à ses camarades « purement » francophones ou anglophones, Prescott n'est pas arrivé à souscrire à la catégorisation voulant qu'on appartienne à l'un des deux programmes, francophone ou anglophone, offerts séparément à l'École¹⁷. Suivant le conseil de Jean Marc Dalpé, alors enseignant à l'École, il entreprend un travail d'écriture dans lequel son bilinguisme est mis à l'épreuve dans le cadre d'une démarche esthétique fort audacieuse. Construit sur des alternances de codes de nature non mimétique, puisqu'elles ne tentent pas de reproduire un usage réel, son écriture propose une véritable poétique bilingue, fondée sur un emploi novateur du *code switching* français-anglais qui déjoue nos attentes et crée l'effet de défamiliarisation cher aux formalistes russes¹⁸. Dans un désordre linguistique qui illustre le

14. Voir Liss, 2012.

15. Selon Peter Low, les surtitres anglais ont été utilisés pour la première fois au Canada en 1983 (2002 : 97).

16. « [...] malgré la colère retentissante d'un certain nombre de professionnels réputés du milieu de l'opéra, le public est pratiquement unanime à demander des surtitres ». Notre traduction.

17. Propos de l'auteur, lors de la présentation de son texte au Midi littéraire du Centre de littérature canadienne et au Campus Saint-Jean de l'Université de l'Alberta, 4-6 novembre 2010.

18. Selon Victor Chklovski, « le procédé de l'art [...] consiste à obscurcir la forme, à augmenter la difficulté et la durée de la perception », ce qui crée un effet d'étrangeté propre à la langue littéraire (1965 : 83).

désordre intérieur qui le ronge, un jeune homme raconte presque simultanément en français et en anglais sa conquête amoureuse et la catastrophe qui en a résulté. L'histoire qu'il raconte diverge toutefois selon la langue employée, créant une dissociation de l'expérience vécue dans chaque langue et révélant une rivalité entre les narrateurs francophone et anglophone dans la reconstitution du récit. Ce dédoublement antagonique brouille la cohérence du récit et crée une ambiguïté sémantique représentative d'une difficulté inhérente à la condition bilingue, qui demande de faire coïncider différentes façons d'être, de percevoir et d'être perçu qui ne sont pas toujours compatibles, comme en témoignent les premières lignes de *Bob Burns/Robert Brulé* :

My nom my nom-nom is Robert c'est is Bob c'est Robert baptême Robert sur mon Bob baptistaire baptême my-my Bob Burns nom-nom chus pas Bob Burns c'est Bob Burns- Burns-Burns baby Burns c'est Robert Brulé-Brulé baptême my-my nom-nom ! C'est mon-mon-mon histoire and mine too mais plusse as much mine la mienne as yours que la sienne than mine. Quand-quand j'étais petit so cute-so cute-so cute je parlais pas cute-cute je parlais pas un traître mot-mot traître english traître mot d'english la langue de Shakespeare je savais-je savais-je savais Shakespeare même pas quoi c'était it's cool. Quand j'allais-j'allais-j'allais en ville Winnipeg en ville Portage and Main, je prenais le bus avec with ma memère-ma me ma memère granny chez Monsieur Euh-A-ton, chez Eaton's, avec le « s », Eaton's pis je parlais-je parlais avec elle granny, mais là, out of the blue-blue-blue quand a s'adressait à la madame excuse me ? je comprenais pus excuse me ? ce qu'a disait excuse me ? (...) C'est là qu'on cute-cute-cute qu'on cute s'est rendu compte-compte-compte qu'y avait une other-autre other-autre other langue pis que-pis que-pis que-pis la plupart well almost la plupart du monde the whole world, estie, la plupart du monde the whole world darling parlait speak white c'te langue là-là-là (Prescott, 2009a : 211-217).

On est ici en présence d'un hétérolinguisme qui investit chaque langue d'une forte valeur diégétique au sein d'un texte où le bilinguisme du personnage est à la fois le sujet de l'énoncé et le matériau servant à représenter une problématique identitaire, linguistique et narrative. Dans cette écriture, pour reprendre la célèbre formulation de Marshall McLuhan, le médium est véritablement le message.

CONCLUSION

Les pièces de Roger Auger, produites en 1975, 1976 et 1978, ont ouvert la voie à l'élaboration d'une dramaturgie bilingue dans l'Ouest canadien, à laquelle les œuvres de Marc Prescott ont

contribué de façon importante à partir de 1993. L'itinéraire de la pièce de Kenneth Brown illustre bien le constant aller-retour entre les langues et les cultures propre à la création théâtrale dans les petites communautés francophones de la « marge ». D'abord rédigée en anglais et traduite partiellement pour la création française en 2005 (version publiée en 2010), elle est révisée par l'auteur et produite en anglais en 2011, avant de faire l'objet d'une production bilingue en 2012, pour laquelle on assemble des extraits empruntés au texte anglais révisé et au texte français traduit. Cette mouvance linguistique et culturelle dans la conception des œuvres, de l'écriture à la production, constitue une particularité par rapport à un répertoire québécois résolument unilingue où les manifestations d'hétérolinguisme font figure d'exceptions. Le multilinguisme exotique de Robert Lepage – dont le théâtre d'images fait un usage secondaire de la langue – ou l'anglais minimaliste de Gaston, résultant d'un traumatisme et calqué sur une syntaxe française, dans *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay ne sauraient prouver l'existence d'un bilinguisme actif, représentatif d'une dualité linguistique qui imprègne la vie au quotidien. En ce sens, la démarche de Prescott est éloquente. Non seulement il s'engage dans l'exploration des possibilités esthétiques qu'offre le bilinguisme dans l'écriture, il fonde en 2011 une compagnie de théâtre bilingue, le Théâtre Vice Versa Theatre, qui se consacre au développement, à la création, à la traduction et à la production d'œuvres originales en français et en anglais et se veut « le pont véritable entre le théâtre de création francophone et anglophone au Canada¹⁹».

Plusieurs théâtres francophones de l'Ouest accompagnent leurs productions de surtitres anglais afin de les rendre accessibles à un plus large public. Ce mode de traduction sert remarquablement bien les textes francophones et bilingues, car il donne accès à la production originale et préserve ainsi l'empreinte linguistique qui en a fait une œuvre pertinente dans le contexte de sa création. Il permet de conserver l'oralité spécifique de l'œuvre et la dualité linguistique sur laquelle elle est construite et qui est au cœur de l'identité francophone ainsi représentée. Juxtaposant les langues pendant le spectacle, puisqu'on lit dans une langue ce qu'on entend dans l'autre, le surtitrage est en soi une manifestation de multilinguisme qui se fait de plus en plus présente dans les théâtres de l'Ouest canadien. Ce procédé de traduction scénique n'efface pas les différences linguistiques et culturelles inconnues du public visé, comme c'est souvent le cas avec la traduction conventionnelle qui substitue le texte traduit au texte original. Il nourrit ainsi une dynamique multilingue et transculturelle en ce qu'il donne accès simultanément à plusieurs langues et constitue, pour le spectateur unilingue, une fenêtre sur une culture et une théâtralité autres. Il offre aussi un terrain propice à l'expérimentation en dotant les surtitres de fonctions multiples, poursuivant ainsi l'exploration d'une théâtralité bilingue et interculturelle, nourrie à même les conditions de vie propres aux francophones en situation minoritaire et les horizons qu'elles déploient.

19. Voir le site web du Théâtre Vice Versa Theatre : <http://www.tvvt.ca/>

- AUGER, Roger** (1976), *Je m'en vais à Régina*, Montréal, Leméac.
- AUGER, Roger** (2007), *Suite manitobaine*, Saint-Boniface, Éditions du Blé.
- BROWN, Kenneth** (2010), *Cow-boy poétre*, traduction française partielle de Laurier Gareau, Saint Boniface, Éditions du Blé.
- CARLSON, Marvin** (2006), *Speaking in Tongues: Language at Play in the Theatre*, Ann Arbor, The University of Michigan Press.
- CASANOVA, Pascale** (1999), *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil.
- CHKLOVSKI, Victor** ([1917] 1965), « L'art comme procédé », dans Tzvetan Todorov, *Théorie de la littérature*, Paris, Seuil, p. 76-97.
- DALPÉ, Jean Marc** (1987), *Le chien*, Sudbury, Prise de parole.
- DE LA CHENELIÈRE, Évelyne** (2003), *Au bout du fil. Bashir Lazhar*, Paris, Éditions Théâtrales.
- DE LA CHENELIÈRE, Évelyne** (2008a), *Bashir Lazhar*, traduction anglaise de Morwyn Brebner, version manuscrite fournie par la traductrice.
- DE LA CHENELIÈRE, Évelyne** (2008b), *Bashir Lazhar*, surtitres de Shavaun Liss sous la supervision de Louise Ladouceur, d'après la traduction de Morwyn Brebner.
- DESBLACHE, Lucile** (2007), « Music to my ears, but words to my eyes ? Text, opera, and their audiences », *Linguistica Antverpiensia*, vol. 6, p. 155-170.
- GENETTE, Gérard** (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil.
- GÉRIN-LAJOIE, Diane** (2001), « Identité bilingue et jeunes en milieu francophone minoritaire: un phénomène complexe », *Francophonies d'Amérique*, no 12, p. 61-69.
- GODBOUT, Jacques** (1976), « Avant-propos », dans Roger Auger, *Je m'en vais à Régina*, Montréal, Leméac.
- HELLER, Monica et Normand LABRIE** (2003), *Discours et identité: la francité canadienne entre modernité et mondialisation*, Fernelmont (Belgique), Éditions modulaires européennes.
- LADOUCEUR, Louise** (2005), *Making the Scene: La traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Éditions Nota bene, Québec.
- LADOUCEUR, Louise** (2008), « Bilinguisme et performance: traduire pour la scène la dualité linguistique des francophones de l'Ouest canadien », *Alternative francophone*, vol. 1, n° 1. Journal électronique, <http://ejournals.library.ualberta.ca/index.php/af/article/view/4136/3375>.
- LADOUCEUR, Louise** (2010a), « La parole bilingue des minorités francophones de l'Ouest sur les scènes canadiennes », dans Patrice Brousseau, et Madalena Gonzales (dir.), *Authenticity and Legitimacy in Minority Theatre: Constructing Identity* (Théâtre des minorités: l'identité en construction), Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, p.197-212.

LADOUCEUR, Louise (2010b), « Unilinguisme, bilinguisme et esthétique interculturelle dans les dramaturgies francophones du Canada », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 13, no 2, p. 183-200.

LADOUCEUR, Louise, « Exploring a Bilingual Aesthetics through Translation in Performance », dans Paola Ambrosi, Silvia Bigliazzi, Peter Kofler (dir.), *Translation in Theatre and Performance*, London, Routledge (à paraître en 2013).

LADOUCEUR, Louise et Shavaun LISS, « Identité bilingue et surtitres ludiques dans les théâtres francophones de l'Ouest canadien », *Francophonies d'Amérique* (à paraître en 2013).

LAROSE, Karim (2004) *La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec*. Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

LÉVEILLÉ, Roger (2005), *Parade ou les autres*, Saint-Boniface, Éditions du Blé.

LISS, Shavaun (2012), « Le surtitrage anglais du théâtre francophone de l'Ouest canadien: application et expérimentation », mémoire de maîtrise en études canadiennes, Campus Saint-Jean, Université de l'Alberta.

LOW, Peter (2002), « Surtitles for Opera: A Specialized Translating Task », *Revue Babel (Fédération Internationale des Traducteurs)*, vol. 48, no 2, p. 97-110.

NOLETTE, Nicole (2010), « Surtitrage et colinguisme: des histoires à (se) raconter », dans Lucie Hotte (dir.), *(Se) raconter des histoires: Histoire et histoires dans les littératures francophones du Canada*, Sudbury, Prise de Parole, p. 197-211.

NOLETTE, Nicole (2008), « Traduire la dualité linguistique de l'Ouest canadien pour la scène anglophone », mémoire de maîtrise en études canadiennes, Campus Saint-Jean, Université de l'Alberta.

PAIEMENT, André (1974), *Lavalléville*, Sudbury, Prise de parole.

PRESCOTT, Marc (2001), *Big ; Bullshit ; Sex, lies et les Franco-Manitobains*, Saint-Boniface, Éditions du Blé.

PRESCOTT, Marc (2009a), « Bob Burns/Robert Brûlé », dans Lise Gaboury-Diallo (dir.), *Sillons: hommage à Gabrielle Roy*, Saint-Boniface, Éditions du Blé.

PRESCOTT, Marc (2009b), *Sex, lies et les Franco-Manitobains*, version révisée manuscrite.

RIVERS, Bryan (2007), « Roger Auger, fondateur du théâtre moderne franco-manitobain », dans Roger Auger, *Suite manitobaine*, Saint-Boniface, Éditions du Blé.

STATISTIQUES CANADA, « Recensement de 2006. Le portrait linguistique en évolution: Bilinguisme » <http://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2006/as-sa/97-555/p13-fra.cfm> (consulté le 2 septembre 2012).

TESSIER, Jules (2001), *Américanité et francité: essais critiques sur les littératures d'expression française en Amérique du Nord*, Hull, Le Nordir.

THÉÂTRE À PIC, <http://www.theatreapic.ca> (consulté le 17 octobre 2012).

THÉÂTRE VICE VERSA THEATRE, <http://www.tvvt.ca> (consulté le 17 octobre 2012).

Les dramaturgies de Carole Fréchette sur les scènes françaises (1998-2009) : figures d'une rencontre

Depuis la fin des années 1990 l'œuvre dramatique de Carole Fréchette se diffuse dans toutes les sphères du paysage théâtral français¹. Sur les scènes professionnelles, de la première création d'un de ses textes en février 1998² (Fréchette, 1998a) à juin 2009, plus de trente metteurs en scène se sont emparés de ses pièces produisant quarante trois spectacles³ en douze saisons. Dans les espaces de pratiques amateurs, les données de la Société des auteurs et compositeurs dramatiques (SACD) attestent également d'une pénétration importante de l'œuvre⁴, y compris dans des régions où elle est peu présente sur les scènes professionnelles.

1. Pour la seule saison 2008-2009, ses textes ont été présents aussi bien dans des établissements publics (La Comédie-Française, Le Théâtre du Rond-Point à Paris, le Théâtre des Quartiers d'Ivry ou le Théâtre National de Bretagne, par exemple), sur de petites scènes privées (au festival off d'Avignon, au Théâtre du Lucernaire ou au Guichet Montparnasse, par exemple) ou dans des espaces moins en vue de pratiques en amateur.
2. *Les quatre morts de Marie*, mise en scène par Catherine Anne, elle-même auteure dramatique, au Théâtre Gérard-Philipe de Saint-Denis, alors dirigé par Stanislas Nordey.
3. D'après la version de la théâtrographie établie par Carole Fréchette en date du mois de juin 2009, *Les sept jours de Simon Labrosse* (édité en juin 1999) avait, à cette date, été mis en scène douze fois, *La peau d'Élisa* (édité en février 1998) dix fois, *Jean et Béatrice* (édité en janvier 2002) six fois, *Le collier d'Hélène* (édité en août 2001) quatre fois, *Les quatre morts de Marie* (édité en février 1998) trois fois, *Violette sur la terre* (éd. 2002), *Morceaux choisis* (éd. 2008) et *Serial Killer* (édité en 2008) deux fois, *Route 1* (édité en 2008) et *La petite pièce en haut de l'escalier* (édité en 2008), une fois. Des pièces écrites après *Baby Blues*, seule *La pose*, publiée par *L'Avant-Scène Théâtre* en 2007 et donnée en lecture publique à la Comédie-Française en octobre 2008 par Nicolas Lormeau, n'avait pas encore été mise en scène.
4. En ce qui concerne les lieux de pratiques amateurs, la situation est plus difficile à appréhender et les informations plus difficiles à collecter. Mais les droits d'auteur perçus nous informent que, pour les deux dernières saisons, au moins dix réalisations du secteur amateur ont été déclarées à la SACD et présentées en public avec des entrées payantes ; douze productions professionnelles ont été diffusées sur la même période, ce qui, quantitativement, est à peu près équivalent.

En Bretagne et en Basse Normandie par exemple, des associations amateurs, discrètes mais fidèles à l'esprit et aux valeurs de l'éducation populaire, ont été les premières à la porter en scène⁵. Ces quelques constats révèlent un réel engouement pour les dramaturgies de l'auteure québécoise et une circulation singulière de son œuvre dans le monde théâtral français.

MOTIVATIONS

Il ressort des dossiers de présentation des spectacles et des propos recueillis auprès des compagnies que les motivations exprimées par les praticiens sont de quatre types : le fait que Carole Fréchette soit une auteure francophone vivante, l'importance des figures féminines dans ses dramaturgies, le sentiment qu'elle aborde une actualité préoccupante d'une manière originale et nouvelle, les défis formels que son écriture pose à la scène.

Le soutien aux auteurs vivants, voire la recherche de compagnonnage, est un motif avancé par tous ceux qui ont réalisé les premières créations françaises. Il s'agit en général d'artistes ancrés dans un territoire et chargés d'une triple mission de création, de diffusion et d'action culturelle⁶. Ils se vouent à l'exploration des écritures contemporaines, par goût et par conviction, poétique et politique bien sûr, mais aussi par intérêt socioéconomique puisque la création d'œuvres nouvelles est un moyen d'accéder à la reconnaissance des tutelles nationales et régionales. Cette situation conduit parfois artistes et producteurs à préférer commander aux auteurs un texte inédit, qu'ils sont certains d'être les premiers à mettre à l'affiche, plutôt que d'explorer des œuvres existantes. Anne Courel, par exemple, raconte que c'est en lisant *Les sept jours de*

5. C'est le cas d'associations comme Débrouillar'Art à Saint-Lô, Campagn'Art à Chanteloup, ou La Fontaine aux chevaux à Lanester par exemple, qui travaillent avec des professionnels attachés aux valeurs de l'éducation populaire et à l'ancrage dans un territoire, et au développement d'actions de formation et de pratiques théâtrales pour tous. L'association Débrouillar'Art a, par exemple, découvert l'œuvre de Carole Fréchette lors des stages d'été proposés par Robin Renucci dans le cadre de l'ARIA (Association des rencontres internationales artistiques, en Corse).

6. Les premières créations des *Quatre morts* de Marie par Catherine Anne en 1998 au TGP (Seine Saint-Denis), de *La peau d'Élisa* par Vincent Dhelin des *Fous à réaction* à Armentières (Pas-de-Calais) en 1999, des *Sept jours de Simon Labrosse* par Didier Kerkaert au Théâtre Octobre à Lhomme (Nord) et par Hélène Gay pour le Théâtre du Bocage de Bressuire (Pays de la Loire) en 1999, de *Morceaux choisis* par Anne Courel de la Compagnie Ariadne (Rhône-Alpes) en 2000, du *Collier d'Hélène* par Nabil El Azan de La Compagnie Barraca (Ile-de-France) et par Anne Courel de la Compagnie Ariadne en 2002, de *Violette sur la terre* par Vincent Goethals pour Théâtre en Scène à Roubaix en 2002, de *Jean et Béatrice* par Catherine Anne au Théâtre de l'Est Parisien, et de *La petite pièce en haut de l'escalier* par Blandine Savetier dans le cadre du festival Mettre en Scène au Théâtre National de Bretagne en 2008 sont dues à des metteurs en scène ou à des structures engagés dans les politiques de soutien aux auteurs.

Simon Labrosse (Fréchette, 1999), qu'elle a découvert l'écriture de Carole Fréchette ; à l'époque ce texte avait été déjà plusieurs fois mis en scène⁷, elle a donc décidé de contacter l'auteure pour lui commander une forme brève, sur un thème en lien avec le projet de sa compagnie qui était alors de mettre en scène *Le faiseur de Balzac*⁸ Commandes et résidences d'écriture sont ainsi à l'origine de huit des onze textes dramatiques écrits depuis 1998⁹.

La place centrale octroyée aux figures féminines est un motif avancé essentiellement par des artistes femmes. L'on ne s'étonnera pas que des désirs d'actrices soient souvent à l'origine des réalisations scéniques de *La peau d'Élisa* (Fréchette, 1998b), quasi-monologue mettant en scène une femme qui, pour ne pas disparaître, doit raconter des histoires d'amour. Mais l'on remarquera qu'un peu plus d'un tiers des mises en scène professionnelles sont signées par des femmes (35 %) ; sans être considérable, cette proportion est loin d'être négligeable dans un contexte où la domination masculine sur les activités de mise en scène, de production et de programmation est avérée¹⁰. On signalera également l'existence d'un groupe de femmes amateurs, mères de famille, salariées et vivant en milieu rural, qui a cheminé quelques années en compagnie des textes de Carole Fréchette¹¹.

Mais plus que ces deux facteurs – contemporanéité de l'écriture et épaisseur des rôles féminins –, c'est avant tout la réception très émotive de la parole dont les textes sont porteurs qui semble être à l'origine de la plupart des projets scéniques. Les praticiens parlent en effet de leur première rencontre avec l'œuvre comme d'un choc, d'une révélation. Ils disent avoir été frappés, touchés,

7. D'après la théâtrographie établie par Carole Fréchette, à l'époque de la création de *Morceaux choisis* en octobre 2000, *Les sept jours de Simon Labrosse* avait été mis en scène six fois, deux au Québec, une à Bruxelles et trois en France (dans la banlieue de Lille, dans une petite commune près d'Angers et dans la banlieue parisienne).

8. Sa compagnie, la Compagnie Ariadne, implantée dans la région Rhône-Alpes et engagée dans la défense du théâtre contemporain depuis presque vingt ans, prévoyait alors de mettre en scène *Le faiseur de Balzac*. Souhaitant mettre l'écriture balzacienne en regard d'écritures contemporaines, elle passa commande de formes brèves sur le thème de la spéculation à quatre auteurs francophones : Carole Fréchette, Eugène Ionesco, Ahmed Kalouaz et Olivier Chiacchiari. Carole Fréchette écrivit *Morceaux choisis*. Un spectacle réunissant les quatre textes, sous le titre de *Courtes pièces*, a été créé en 2000 et, conformément au projet initial, s'est joué une soixantaine de fois en accompagnement du *Faiseur*, puis répondant à l'accueil du public et au désir des programmeurs, il a été repris seul sous le titre d'*Argenteries*.

9. *La peau d'Élisa*, *Violette sur la terre*, *Le collier d'Hélène*, *Morceaux choisis*, *Serial Killer*, *Route 1*, *La pose*, et *La petite pièce en haut de l'escalier*.

10. D'après le rapport de la Mission ÉgalitéS portant sur la saison 2004-2005, à peine plus d'un cinquième (22 %) des spectacles programmés dans les institutions subventionnées par le ministère de la culture et seulement 15 % des spectacles produits par le réseau de la décentralisation dramatique auraient été mis en scène par des femmes cette année-là. Voir Prat, 2006 : 41-44.

11. La Troupinette, association Campagn'Art, Chanteloup, Ille-et-Vilaine.

saisis, happés, et expriment, en des termes souvent affectifs, des sentiments de proximité, de compréhension voire de complicité avec l'auteure. Comme si cette dernière répondait à un besoin, à un désir, se faisait leur porte parole, suscitant chez eux, qui disent se retrouver dans ses textes, une réelle gratitude et une volonté de « donner à entendre » une voix si proche qu'elle les affecte. « C'est peu dire que j'ai été bouleversé à la lecture du *Collier d'Hélène* », dit Nabil El Azan, en précisant : « Pour une fois que le théâtre réussit à dire à la fois la (ma) douleur libanaise – et j'ai envie de dire régionale (peut-on dissocier le drame libanais du contexte régional) – et la douleur d'exister tout court¹²! ». *La peau d'Élisa*, *Les sept jours de Simon Labrosse* et *Jean et Béatrice* (Fréchette, 2002) sont les trois textes qui ont été les plus souvent mis en scène en France entre 1998 et 2009¹³. Deux caractéristiques essentielles les distinguent des autres pièces : un nombre réduit de personnages (2 ou 3) – qualité recherchée par les compagnies peu fortunées – et une manière très directe de traiter explicitement du pourquoi et du comment du geste théâtral dans les sociétés occidentales contemporaines. Les relations entre Élisa et le jeune homme, entre Jean et Béatrice, ou entre Simon, Léo et Nathalie interrogent en effet continuellement les raisons d'être du théâtre, son rapport au réel, à la vérité, au mensonge. Jouer, raconter et être spectateur sont les trois actions qu'accomplissent les personnages, et qu'ils se fassent spectateur, acteur ou conteur, que les frontières entre leurs rôles deviennent incertaines, toujours ces actions ont pour eux un enjeu vital¹⁴. Plus largement, les difficultés de l'adresse et de l'écoute sont au cœur de toutes les dramaturgies de Carole Fréchette. Ses personnages ont besoin de l'autre pour exister et se sentir présents. Mais comment provoquer son attention ? Comment l'intéresser et comment l'accueillir, quand on a peur, que l'on se sent fragile, perdu, pressé, ou inutile ? Que peut-on faire ? Mourir comme Marie ? Se donner en spectacle comme Simon ? Raconter des histoires d'amour comme Élisa ? Tenter d'écrire comme Violette ? Crier ? Cacher la tristesse qu'on a au fond des yeux ? Ouvrir la petite porte en haut de l'escalier ? D'une pièce à l'autre, comme les fils de trame passent entre les fils de chaîne, les thèmes abordés – la ville, la mine, la spéculation, les frontières, la famille, le siècle – croisent constamment cette quête de l'autre et de soi à travers l'autre. Plus que l'actualité et la gravité des sujets abordés, c'est donc surtout la manière dont ils le sont, sans condamnation, sans culpabilité, mais dans

12. Nabil El Azan, dossier de présentation de sa première mise en scène du *Collier d'Hélène*, archives de la compagnie La Barraca.

13. Édités respectivement en février 1998, juin 1999 et janvier 2002, *La peau d'Élisa*, *Les sept jours de Simon Labrosse* et *Jean et Béatrice* avaient déjà, en mai 2009, suscité respectivement dix, douze et six réalisations.

14. « J'ai un peu travaillé des extraits des *Sept jours de Simon Labrosse* dans des ateliers, raconte Alain Rault, salarié permanent d'un lieu de ressources et d'information pour le théâtre amateur (ADEC 56, Art Dramatique Expression Culture du Morbihan), parce que c'est une écriture qui pose des questions de théâtre, et on ne peut pas passer à côté, sinon, si on passe à côté, c'est un texte de boulevard. Alors qu'en fait c'est un texte qui dérange et qui pose plein de questions, c'est très écrit et très énigmatique. Qu'est ce que ça raconte ? À qui ça parle ? Qui parle à qui ? ». Propos recueillis par l'auteure, lors du festival de théâtre amateur de Josselin, 21 mai 2009.

l'aveu d'un immense désarroi, qui paraît nouvelle à ceux pour qui l'œuvre est une révélation. « C'est la première fois que je trouve un texte qui accepte de reconnaître notre point de vue, notre regard d'occidental », constate Anne Courel, et d'ajouter : « Moi je suis comme Hélène : des textes qui expliquent la misère dans le monde, j'en ai plein les placards, mais des textes qui reconnaissent que notre regard ne fait pas avancer les choses, c'est plus rare¹⁵. »

Dans l'expression des motivations, le désir et le plaisir esthétiques de se confronter aux problèmes très concrets que pose cette écriture dans le passage à la scène, sont souvent seconds, ce qui manifeste, me semble-t-il, une persistance bien réelle de la dissociation fond/forme dans l'appréhension des textes de théâtre. Pourtant, concrètement, les textes de Fréchette posent à la scène des questions formelles. Comment matérialiser la mobilité des modes narratifs ? Comment incarner des personnages qui glissent continuellement du récit au dialogue, au soliloque ou à l'adresse publique, comme si leurs présences étaient multiples et partagées, réparties entre des espaces temps coexistants – celui de l'action, celui de l'auto-récit, et celui du monde mental mêlant mémoire et projections ? Comment donner corps à ce rythme si particulier de l'écriture, à ce flux de phrases courtes, économes, mesurées, parsemé de phrases plus déliées ? Comment mettre en jeu des constructions fondées sur l'itération, le cumul, la série ? Série de micro récits bien sûr¹⁶, mais aussi série de formules narratives, série de changements de voix et de perspectives, série de stratégies d'énonciation. Comment mettre en scène des débuts et des fins qui semblent purement arbitraires, justifiées par la seule nécessité de faire comprendre que l'histoire racontée n'est qu'un extrait, choisi pour dire une réalité installée dans la longueur et la répétition, celle de séries dont les limites débordent le temps de la pièce ?

PARTIS PRIS SCÉNIQUES

Schématiquement les réalisations françaises peuvent se répartir en deux groupes. Les unes, discrètes ou bien en vue, tendent, malgré le sérieux du travail réalisé, à faire disparaître les singularités de l'écriture, soit en banalisant les textes, soit en les enfermant dans des lectures très univoques, soit encore en les étouffant dans des formalismes pesants. La banalisation peut consister, par exemple, à effectuer des coupes ou des réorganisations pour remanier un début qui semble embarrassant, une fin jugée insatisfaisante, ou pour atténuer le caractère itératif d'une structure, transformant ainsi un texte dans lequel, comme l'écrivait Patrice Pavis à propos

15. Anne Courel, « *Le collier d'Hélène*, "l'histoire d'une étrangère" », interview, *Le Progrès*, 17 octobre 2002.

16. Les morts de Marie, les histoires d'amour d'Élisa, les jours de Simon, les clients de Julie, les meurtres d'Estelle, les épreuves de Béatrice, les visites à Violette, les rencontres d'Hélène, les poses photos de la famille de Marie-Luce.

de *La peau d'Élisa*, « aucune dramaturgie classique ou postmoderne ne transparaît » (Pavis, 2000 : 6), en le rendant conforme à des schémas dramatiques souvent plus convenus et plus ternes. L'enfermement, lui, peut par exemple se produire quand un metteur en scène imagine une situation d'énonciation scénique qui entretient avec le texte un rapport si lointain, ou tout du moins si subjectif, qu'elle semble plaquée de l'extérieur comme une fiction autonome. Carole Fréchette confie avoir été plusieurs fois étonnée par des spectacles où elle ne retrouvait pas ce qu'elle pensait avoir mis dans les textes et constate : « Ce n'est pas facile de rencontrer quelqu'un qui a envie de défendre une œuvre, qui la comprend, ça n'arrive pas tout le temps¹⁷. » Les autres réalisations parviennent à traduire scéniquement quelques-uns des traits essentiels de l'écriture et à rendre sensibles la richesse et l'ouverture de sens contenues dans les textes. Les metteurs en scène de ces spectacles ont en commun de se positionner de manière plus intégrative que ceux du premier groupe, combinant un réel effort d'empathie vis à vis de l'œuvre dramatique et l'affirmation d'un imaginaire propre.

Les quatre mises en scène du *Collier d'Hélène* (Fréchette, 2001) par Nabil El Azan (qui en a signé deux), Anne Courel et Lucette Salibur illustrent bien ce dernier type de positionnement¹⁸. Interrogés sur leurs motivations, tous trois expriment d'abord le souvenir d'une forte émotion à la première lecture d'un texte en résonance avec leurs propres histoires, traversées par le drame libanais pour Nabil El Azan, le colonialisme et les relations franco-algériennes pour Anne Courel, la mémoire de l'esclavagisme pour Lucette Salibur, histoires collectives qui toutes posent le problème d'une violence perpétuée au nom de l'altérité. Tous disent ensuite l'attrait d'un texte qui pose des problèmes de réalisation scénique et leur impression de se trouver face à une écriture qui pense conte et cinéma. Pour Nabil El Azan, « le regard d'Hélène est comme une caméra subjective¹⁹ », pour Lucette Salibur, « la première difficulté du texte c'est que l'écriture est très cinématographique et la partie narrative très importante. La narration donne du relief pour mettre en scène une Hélène qui se joue et qui se conte, mais sans entrer dans le conte traditionnel²⁰ », et pour Anne Courel « Le spectacle s'écrit au fil des paysages qui défilent, au fur

17. Propos recueillis par l'auteure, entretien avec Carole Fréchette, 2 juin 2009, Paris.

18. Nabil El Azan, Anne Courel et Lucette Salibur sont tous trois à la tête de compagnies professionnelles subventionnées, implantées en régions : La Barraca en Ile-de-France, La Compagnie Ariadne en Rhône-Alpes, et Le Théâtre du Flamboyant en Martinique. Fondée au milieu des années 1970, La Barraca essaie de développer des projets mêlant des artistes de différents pays et de produire des spectacles multiculturels, favorisant un axe Nord-Sud. La compagnie Ariadne, à l'époque de sa mise en scène du *Collier d'Hélène*, menait une expérience d'actions culturelles en milieu rural dans le département de l'Ain. Le Théâtre du Flamboyant s'efforce, depuis vingt ans, de développer des activités de spectacles vivants et de mettre les pratiques artistiques au service de projets sociaux, éducatifs ou culturels.

19. Propos recueillis par l'auteure, entretien avec Nabil El Azan, 9 juillet 2009, Avignon.

20. Propos recueillis par l'auteure, entretien avec Lucette Salibur, 11 juillet 2009, Avignon.

et à mesure des étapes de son périple. C'est le comble de la mise en scène. Le théâtre fait son cinéma!²¹ ». Concrètement, dans le passage à la scène, *Le collier d'Hélène* pose deux difficultés majeures : la figuration du taxi avec lequel Nabil et Hélène se déplacent dans les rues de Beyrouth, et la représentation des rapports d'altérité entre une femme qui n'a jamais connu la guerre et des êtres qui vivent au milieu des ruines, ayant perdu qui sa maison, qui son fils, qui son pays.

LE TAXI

Dans la première mise en scène de Nabil El Azan (répétée à Beyrouth en 2002), une caméra fixée sur un pied à roulettes était manœuvrée par l'acteur qui jouait le chauffeur, tandis que les récits d'Hélène décrivant les paysages traversés étaient accompagnés de projections de films tournés à Beyrouth – bords de route, chantiers, façades, murs, escaliers, site archéologique : ruines du présent, ruines du passé. Le montage des projections, du récit et du texte troublait les distinctions entre document et imaginaire²². Ainsi, quand Hélène raconte que Sarah, la femme qui a perdu son fils et cherche sa petite balle rouge, l'entraîne par un dédale de cours et d'escaliers sur le toit d'un immeuble, les deux actrices qui jouaient Hélène et Sarah étaient toutes proches de l'écran, dos au public, silhouettes en contre jour. Leurs ombres, fixes devant les images qui défilaient, semblaient entraînées dans un mouvement vertigineux comme si elles gravissaient quatre à quatre les escaliers, couraient dans les couloirs. Jusqu'au moment où, alors que le récit décrit l'arrivée sur le toit d'un immeuble et que les actrices, comme projetées dans un autre espace, se détachaient de l'écran, le mouvement des images ralentissait brutalement et laissait place à une vue plongeante sur la ville.

Pendant les répétitions de sa deuxième mise en scène à Jérusalem Est en 2008, Nabil El Azan se retrouva en territoire inconnu, comme Hélène dans la pièce et comme Carole Fréchette invitée au Liban par Monique Blin²³. Au désir de proposer au public français des images de Beyrouth, sa ville natale, se substituèrent la confrontation avec la tragédie du peuple palestinien et la découverte d'une ville que le metteur en scène trouvait oppressante, hantée par les contrôles et la vidéosurveillance. Caméra mobile et films documentaires de la version libanaise furent

21. Anne Courel, « Notes d'intention », dossier de présentation, octobre 2002, archives de la Compagnie Ariadne.

22. Le récit du point de vue d'Hélène sur le trajet la menant au chantier où elle a rencontré le contremaître est ainsi accompagné d'images qui montrent successivement des quartiers dévastés, tels qu'ils pourraient être vus par le passager d'une voiture roulant à vive allure, puis un chantier désert vu d'une voiture ralentissant jusqu'à l'arrêt, et enfin une gueule de grue béante, vue en contre plongée.

23. Voir *Liban, Écrits nomades*, tome 2, éd. Lansman, coll. « Écritures vagabondes », 2001.

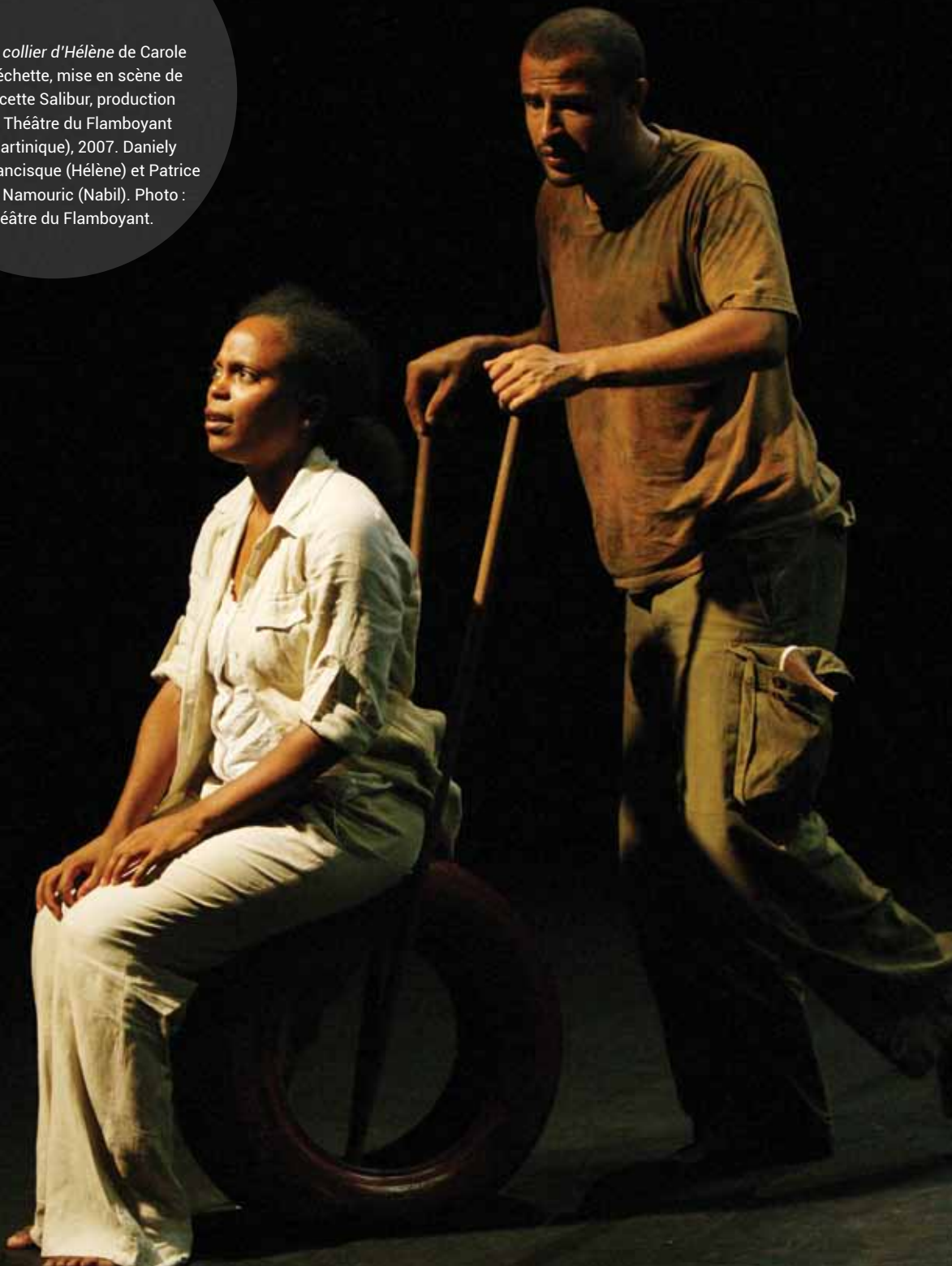
abandonnés au profit d'un dispositif de panneaux pivotants répartis en arc de cercle qui indiquait, sans la délimiter vraiment, une aire de coprésence, créant des zones de passage et de surgissement, propices aux jeux d'apparition/disparition. Le voyage et la succession des paysages traversés étaient figurés abstraitement par des successions d'ambiances lumineuses très colorées et des changements d'orientation des panneaux qui faisaient du début à la fin de la pièce un demi-tour complet, pour, en fin de course, se muer en grands miroirs réfléchissants. Du taxi, le metteur en scène s'attacha à transposer certaines caractéristiques spatiales et visuelles par des jeux de lumière et d'optique. Ainsi par exemple, quand dans le texte Nabil conduit Hélène, le comédien qui jouait le chauffeur se postait devant l'un des panneaux et une découpe de lumière blanche rectangulaire surexposait son visage qui apparaissait alors comme s'il était vu de l'arrière d'une voiture, par le reflet de son image dans un rétroviseur.

Dans la mise en scène d'Anne Courel en 2002, le taxi était matérialisé par deux structures métalliques, en forme de banquette arrière et de siège avant, qui coulissaient sur des rails parallèles. Leur déplacement combiné avec la rotation du siège du chauffeur, orientable à 360 degrés, permettait de matérialiser spatialement les variations de distance et de points de vue entre Hélène et Nabil. « Les "kilomètres parcourus" ne m'intéressaient pas, je me suis seulement attachée à raconter l'évolution de leurs rapports : vers un "apprivoisement" progressif en quelque sorte, avec des rapports de plus en plus proches, intimes, voire "ludiques"²⁴», explique Anne Courel qui raconte s'être beaucoup nourrie, pour les répétitions, des travaux de l'anthropologue Edward Twitchell Hall sur la proxémique. Symbole d'une culture technologique, les rails renvoient bien sûr aux techniques cinématographiques du travelling et au rapport entre image et mouvement, mais aussi à l'usage et au rôle des chemins de fer dans l'histoire de l'Occident. Pour se démarquer d'un quotidien trop plein d'images, Anne Courel opta pour une figuration sonore du périple dans Beyrouth, s'efforçant de transposer par des moyens musicaux, vocaux et électroacoustiques, les sensations auditives d'Hélène immergée dans l'univers libanais. Une photo de Beyrouth représentant des bâtiments partiellement en ruines avait été imprimée sur le tissu des costumes portés par les comédiens figurant les personnages rencontrés par Hélène à travers la ville. Mais l'effet visuel et esthétique obtenu sembla trop décoratif, et l'apport documentaire trop imperceptible, l'idée fut donc abandonnée et les costumes refaits dans un tissu noir.

Dans la mise en scène de Lucette Salibur en 2007, un pneu qu'un acteur dirigeait avec deux baguettes de bois figurait le taxi. L'image renvoyait aux jeux d'enfants et opérait un rapprochement entre l'inventivité de ceux qui sont contraints à la débrouillardise et la simplicité volontaire d'une proposition artistique qui reposait avant tout sur la mise en jeu des aptitudes spécifiques des

24. Anne Courel, propos extraits de courriers échangés avec l'auteure, 18 septembre 2009.

Le collier d'Hélène de Carole Fréchette, mise en scène de Lucette Salibur, production du Théâtre du Flamboyant (Martinique), 2007. Daniely Francisque (Hélène) et Patrice Le Namouric (Nabil). Photo : Théâtre du Flamboyant.



acteurs et sur un parti pris ludique. D'emblée, la souplesse féline de l'acteur qui faisait rouler le pneu s'opposait aux mouvements saccadés et répétitifs de l'actrice qui jouait l'agitation fébrile d'Hélène à la recherche de son collier, matérialisant corporellement la différence entre deux mondes.

L'ALTÉRITÉ

Le problème de la représentation scénique de l'altérité fut lui aussi résolu de manière très différente par les trois metteurs en scène. Nabil El Azan avait distribué le texte entre six acteurs, un par personnage. *A priori* conventionnelle, cette option revêtait une signification particulière car elle donnait à tous les personnages une importance égale. L'actrice qui jouait Hélène était française, les acteurs qui jouaient les autres rôles moyen-orientaux (libanais, syrien et palestinien, dans la mise en scène de 2002, palestiniens dans celle de 2008). Les répliques d'Hélène, de Nabil et de Sarah étaient jouées en français sous-titré en arabe, les autres en arabe sous-titré en français. L'affichage des deux langues rendait visible leur différence scripturale, tandis que les accents naturels des comédiens coloraient les langues parlées et rendaient sensibles des nuances d'altérité. Dans la version libanaise, à l'apparition d'un nouveau personnage, l'acteur qui l'incarnait venait d'abord se placer dans le champ de la caméra, et l'image de son visage apparaissait alors sur un écran à l'avant-scène, tandis que l'actrice qui jouait Hélène demeurait face au public. Puis, lorsqu'un contact direct s'établissait entre les acteurs et que les corps se rapprochaient, les images projetées disparaissaient et seulement alors les histoires se disaient. Ce jeu permettait de raconter l'absence première de regard et la difficulté de la rencontre. La simultanéité des effets de champ-contrechamp créés par la coprésence des acteurs et de leurs images vidéo produisait une sensation d'isolement. Comme si une réalité plus forte que les personnages les empêchait de pouvoir se rencontrer ou même d'adopter passagèrement un point de vue commun. Comme si l'établissement d'une relation qui ne soit pas d'indifférence ne pouvait s'établir qu'à force de courage et d'effort.

Anne Courel avait choisi de distribuer le texte entre cinq acteurs en adoptant la même logique d'un acteur un personnage, sauf pour le rôle du rôleur pris en charge collectivement par les quatre acteurs qui jouaient Nabil, le contremaître, Sarah et l'homme des camps. Taillés dans une même étoffe, les costumes de ces quatre acteurs créaient un effet unificateur, tandis que la soie bleue, froide et lumineuse, du costume d'Hélène la distinguait et l'isolait. Constamment en scène les quatre acteurs qui figuraient les habitants de Beyrouth peuplaient l'espace de présences mouvantes et inaccessibles qui renforçaient le sentiment d'immersion dans un monde étranger.

La dimension chorale s'affirmait particulièrement dans l'incarnation plurielle et multiforme de la figure du rôleur. Tantôt les acteurs s'assemblaient pour composer un corps inquiétant d'une taille surhumaine, tantôt ils se dispersaient sur la scène et le rôleur semblait alors être simultanément présent en plusieurs points.

Lucette Salibur, quant à elle, avait distribué le texte entre quatre acteurs, deux hommes, deux femmes. Daniely Francisque en tailleur blanc et Patrice Le Namouric manipulant le pneu qui figurait le taxi prenaient en charge le duo Hélène Nabil, un duo Nord-Sud, tandis que Ruddy Sylaire et Lucette Salibur interprétaient les autres personnages. L'agilité précise et la maîtrise tranquille de Patrice Le Namouric en faisaient un personnage serein et protecteur qui, conduisant Hélène de rencontre en rencontre, semblait la guider sur un chemin de transformation et de révélation. Peu à peu dans le corps de l'actrice, l'agitation première laissait place à un lâcher prise et à un abandon exprimés dans des séquences dansées qui la rapprochaient graduellement du monde de Nabil. Dans un baluchon plein de vêtements ou dans une superposition de foulards noués sur la tête, Ruddy Sylaire et Lucette Salibur portaient des bouts de tissu qu'ils manipulaient continuellement faisant surgir ici l'image d'un père accueillant un nouveau né, là celle d'une mère berçant un nourrisson. Fugitivement ces images de tendresse donnaient à percevoir un présent blessé qui se vit dans le souvenir. Dans la tradition des Caraïbes, raconte Lucette Salibur, les *radkabann* sont de vieux vêtements placés sous les matelas paillasse; pleins de vie, ils symbolisent la présence des morts. Convoquant la mémoire de l'esclavage, le jeu avec les chiffons était une manière de dire la vie de peuples qui ont comme quotidien la mort, et de transposer l'actualité de la guerre libanaise.

D'autres expériences, tout à fait inattendues, de passages à la scène, dans lesquels l'affirmation de partis pris liés à des histoires ou à des contextes humains très spécifiques, comme les mises en scène chorales de *La peau d'Élisa* et des *Sept jours de Simon Labrosse* réalisées par Alain Serve avec un groupe de neuf femmes amateurs, pourraient illustrer ce type de positionnement combinant empathie et affirmation d'une identité propre²⁵. Le large spectre de diffusion des dramaturgies et la diversité artistique des mises en scène font apparaître la plasticité d'une écriture dans laquelle le désarroi s'exprime de manière ludique, et dans laquelle expérimentation et simplicité semblent aller de pair, troublant les catégories habituelles du théâtre français. L'appartenance de l'auteure à la culture québécoise et les marques de cette appartenance dans ses dramaturgies ne paraissent, ni dans les motivations consciemment exprimées ni dans les partis pris de mise en scène, poser véritablement question aux équipes de réalisation.

25. Mises en scène produites par l'Association Campagn'Art amateur, Chanteloup, Bretagne.

Doit-on y voir le signe d'une tendance à négliger le contexte sociopolitique de production de l'œuvre pour ne s'intéresser qu'à sa part d'universel en privilégiant notamment la mise en jeu de schémas fondés sur des oppositions binaires (gens du Nord/gens du Sud, pays en guerre/pays en paix, riches/pauvres, exclus/inclus, travailleurs/oisifs) ? Ou doit-on plutôt y voir un phénomène engendré par l'adoption d'une posture d'auteure qui parle en son nom, sans généralisation, non pas de ce que serait la réalité de la condition humaine dans tel ou tel contexte (Beyrouth, Bruxelles, une ancienne cité minière, le chômage, l'économie néolibérale), mais de ce que produit en elle, femme de Montréal, ce qu'elle en perçoit, aussi futile et anodin cela puisse-t-il paraître ? Cette posture subjective, discrète, à la fragilité assumée, semble conférer à l'œuvre une puissance de résonance, une propension à susciter l'expression d'autres histoires, d'autres identités, et une capacité formelle à les accueillir dans un rapport de coexistence sans pour autant se perdre ni disparaître.

FRECHETTE, Carole (1998), *Les quatre morts de Marie*, Arles, Actes Sud.

FRECHETTE, Carole (1998), *La Peau d'Élisa*, Arles, Actes Sud; Montréal, Leméac.

FRECHETTE, Carole (1999), *Les sept jours de Simon Labrosse : si sa vie vous intéresse*, Montréal, Leméac; Arles, Actes Sud.

FRECHETTE, Carole (2001), *Le Collier d'Hélène*, in Liban, écrits Nomades, 2, Carnières-Morlanwelz, Lansman.

FRECHETTE, Carole (2002), *Jean et Béatrice*, Arles, Actes Sud; Montréal, Leméac.

PAVIS, Patrice (2000), « Avignon 2000 "à fleur de peau" », Théâtre/Public, Gennevilliers, novembre-décembre, p. 53.

PRAT, Reine (2006), *Pour une plus grande et une meilleure visibilité des diverses composantes de la population française dans le secteur du spectacle vivant, rapport d'étape n° 1*, *La Documentation Française*, Ministère de la culture et de la communication.



Écritures
exploratoires
du drame

Du « maghanage » : la re(-)présentation de l'Histoire dans *Le marquis qui perdit* de Réjean Ducharme

Dans le cadre d'une réflexion sur les pratiques dramaturgiques québécoises des dernières décennies, le « cas Ducharme » mérite que l'on s'y arrête. *Le marquis qui perdit* constitue, avec trois autres pièces davantage connues (dans l'ordre, *Le Cid maghané*, *Ines Pérée* et *Inat Tendu*, créées en 1968, et *HA ha !...*, jouée en 1978), ce qu'il est convenu d'appeler le théâtre ducharmien, soit une dramaturgie particulièrement limitée et furtive, puisque les quatre pièces ont été écrites en l'espace de quatorze ans. Situation paradoxale s'il en est : l'un des plus célèbres romanciers québécois est aussi un dramaturge moins connu, surtout lorsqu'il s'agit de ses deux premiers textes parodiques que sont *Le Cid maghané* et *Le marquis qui perdit*, les deux autres textes, *Ines Pérée* et *Inat Tendu* et *HA ha !...* figurant aujourd'hui parmi les « classiques » du théâtre québécois.

Montée pour la première fois en janvier 1970¹, au Théâtre du Nouveau-Monde à Montréal, dans une mise en scène d'André Brassard, *Le marquis qui perdit* reçoit, comme lors de sa création le *Cid* ducharmien, un accueil pour le moins réservé. Le texte est alors jugé trop potache par

1. La pièce aurait également été reprise six ans plus tard par les « finissants de l'option-théâtre du Collège régional Bourchemin de Saint-Hyacinthe », dans une mise en scène de Gaétan Labrèche. Voir Gruslin, 1976.

la critique : on a reproché à l'écrivain les efforts que demandait ce texte « difficile à mettre en scène » (Allègre, 1970) parce que trop littéraire – c'est là le même défaut que l'on a reproché au *Cid maghané*. En effet, pour ne citer que cet exemple, de multiples jeux de mots ne rendent rien dès lors qu'ils sont proférés par les comédiens, car ils ne sont perceptibles qu'à la lecture. Cette réception mitigée pourrait d'ailleurs être à l'origine du refus de publication de la part de Ducharme qui reniera ce deuxième texte parodique – qui n'a par ailleurs jamais été rejoué à ma connaissance –, contrairement à ses deux dernières pièces, *Ines Pérée* et *Inat Tendu* et *HA ha !...* qui seront, elles, publiées et maintes fois jouées sur la scène théâtrale québécoise.

Le marquis qui perdit s'apparente à une revisite de l'Histoire du Canada français d'avant la Conquête britannique et, plus précisément, de la « fin de la domination française ». En revenant aux origines, au temps de la « blessure originelle » (Caccia, 1986 : 45), Ducharme entend avant tout « maghoner » – pour reprendre le régionalisme de l'intitulé du *Cid* ducharmien, lequel signifie « détériorer », « maltraiter » – une histoire éminemment connue. Car cette revisite passe par une subversion particulièrement marquée des faits historiques, le tout sur un mode parodique des plus appuyés; prenant à contre-chant² le respect qui caractérise traditionnellement l'Histoire et ses grandes dates, Ducharme pose ici un acte des plus désinvoltes en revenant sur un moment sensible de l'histoire de son pays. On s'attardera ainsi sur la représentation iconoclaste de l'Autre et du Même qu'offre cette pièce, ainsi que sur les rapports interculturels dont elle redessine les contours. Car c'est bien l'« américanité » du Québec, et la spécificité de la double appartenance culturelle de la province, à la fois nord-américaine et européenne, que Ducharme semble questionner avec ce texte dramatique qu'il convient d'ailleurs de situer dans un contexte où l'on s'interroge justement sur la singularité de la « québécoisité » ou « québécoïté » (Ducharme, 1973 : 104), pour reprendre un néologisme de Mille Milles, le narrateur du *Nez qui voque*. Rappelons que nous sommes dans les prolongements de la « Révolution tranquille » et que la question identitaire est au cœur des enjeux non seulement politiques et sociaux, mais aussi culturels. Des néologismes au suffixe en « -ité » ou « -itude » ont alors le vent en poupe et sont utilisés pour permettre de circonscrire des réalités complexes relatives à l'identité culturelle.

La dramaturgie se fait ici crépusculaire puisque centrée sur cette période de rupture, cet entre-deux que représente la période privilégiée dans ce texte (la fin du Régime français au Canada et le début du Régime britannique), ce que vient d'ailleurs rappeler le titre de la pièce. Il est en effet particulièrement significatif que Ducharme, dans un jeu d'allitérations et d'assonances somme toute assez léger (« Le marquis qui perdit »), choisisse l'antonomase (« Le marquis » pour Montcalm) et surtout la périphrase (« qui perdit ») pour annoncer le ton de la pièce. Le titre glisse ainsi volontiers vers le commentaire métatextuel sur la fable puisqu'il l'inscrit dans une

2. C'est là un des sens que propose Genette pour la parodie. Voir Genette, 1982 : 17.

veine téléologique, l'issue, tant de la pièce que de l'Histoire elle-même, étant offerte d'avance au lecteur/spectateur dans l'espace paratextuel.

Il est également intéressant de remarquer, pour rester dans le seul paratexte, que le syntagme « domination française » du sous-titre oriente la lecture (ou le spectacle); en effet, le choix d'un tel substantif pose les termes d'un rapport apparemment conflictuel, à tout le moins problématique, à la présence française de la période historique représentée, tant il s'agit bien là d'une représentation, nouvelle — parce qu'elle présente à nouveau — et orientée. On verra ainsi dans quelle mesure le rapport à une altérité (française) est présenté et mis en scène par cette (re)visite en dix-neuf tableaux de l'Histoire du Canada, puisque cette mise à distance de l'Autre se fait explicite. En partant du postulat selon lequel on retrouve dans cette pièce bien des manifestations d'un rapport conflictuel à l'Autre (qu'il soit Canadien ou Français), il s'agira de montrer que les enjeux de l'écriture de Ducharme débordent la seule bipolarité culturelle, pour souligner que ce qui est finalement en jeu ici — et dans tous les sens de ce terme, qu'il s'agisse du jeu théâtral, du ludisme de la parodie et de l'autoparodie, comme de l'enjeu latent de la pièce — n'est pas tant la fin d'une histoire conflictuelle entre deux cultures qu'une lecture critique de l'Histoire, dans tout ce qu'elle peut comporter d'officiel, d'institutionnel et de sclérosant.

POUR UNE LINGUISTIQUE DES RAPPORTS INTERCULTURELS

La pièce semble construite sur un modèle binaire, et tout se passe comme si elle ne pouvait être lue que sous le paradigme de la dualité, qui paraît être d'abord une question de mots. Le dialogue théâtral justifie cette prégnance de la langue puisque le personnage de théâtre n'est que le « sujet d'un discours » (Ubersfeld, 1988 : 116). Chez Ducharme, cette langue repose sur une série d'antithèses et d'oppositions mises en rapport les unes avec les autres : d'un extrême à un autre, du français châtié au « canayen », les niveaux de langue s'entremêlent pour faire de cette pièce une véritable cacophonie. La langue vulgaire, orale et presque uniquement phonétique (essentiellement celle du personnage de Rigaud) apparaît ainsi mise en contraste avec la langue littéraire, poétique et éminemment soutenue (celle de Montcalm), en accord avec l'*a priori* réciproque qui frappe les deux cultures : pour le Québécois, la langue française est certes correcte, mais volontiers ampoulée et suspectée de beau style, et, *a contrario*, pour le Français, la langue québécoise, largement dénaturée par les anglicismes, rejoint l'oralité familière et populaire. L'effet de contraste entre les deux niveaux de langue — les variétés régionales de la langue québécoise s'avèrent autant de traces d'une « américanité » de la langue française — est ainsi ménagé de telle sorte que l'opposition entre deux mondes et deux cultures paraît évidente,

d'autant plus lorsque l'un des protagonistes décide de singer le registre langagier de l'autre, le mettant ainsi à distance. Rigaud, dans le deuxième tableau de la pièce, se mettra à la hauteur du Français (Montcalm), comme en témoigne le « "enchanté" » (Ducharme, 1970 : 10), placé entre guillemets, comme pour montrer l'effort de distinction de Rigaud pour « faire français » et se faire comprendre.

Mais la langue participe essentiellement de la dualité en ce qu'elle sert le conflit : les représentations interculturelles, marquées au sceau de la relation oppositionnelle, sont ainsi l'objet de duels, de joutes verbales. Dans un conflit avant tout langagier, Rigaud et Montcalm, les deux figures antithétiques de la pièce, s'affrontent quant à la bataille d'Oswégo : Rigaud devient prolix tandis que Montcalm s'occupe à jouer sur les mots et les effets. Montcalm propose ainsi le récit de la bataille, mais d'une bataille aux contours imprécis, où seuls les effets sur l'auditoire semblent primer : on note, dans cette hypotypose, l'utilisation d'un présent de narration à valeur poétique, qui confère à l'élément convoqué une actualisation et une puissance évocatrice : « ... Les canailles m'ont vu. Les canailles me voient. / La peur les fait trembler. » (Ducharme, 1970 : 11; souligné dans le texte). Rigaud, quant à lui, et dans une langue tout orale, démonte les effets produits par le discours emphatique de Montcalm en invalidant le bien-fondé et la cohérence de ses propos : il propose ainsi un rapport certes moins structuré, mais non moins révélateur du versant officieux de la réalité de la bataille, la victoire tenant d'après lui au hasard et certainement moins aux Français qu'aux Canadiens. Ce discours du Canadien offre également une représentation du Français peu élogieuse, le montrant à la fois lâche, précieux et mauvais soldat : les Français envoient les Canadiens se battre pour eux parce que l'étoffe de leurs « costum's » (Ducharme, 1970 : 11) – et non leurs uniformes – ne saurait flotter, et ils ne savent même pas reconnaître un des leurs...

L'altérité se fonde donc ici, et d'entrée de jeu, sur l'opposition. Cette mise à distance de l'Autre, du Français en l'occurrence, se retrouve dans le discours du même Rigaud, qui va jusqu'à faire le lien – péjoratif – entre la langue française et la déformation physique du visage qu'elle entraîne : en désignant explicitement Montcalm, Rigaud déclarera que « C'é rienqu'bon pour parler avec la bouch'en cul d'poule ! » (Ducharme, 1970 : 72). Le rapprochement entre langue et identité est d'ailleurs mis en valeur par une réplique – savoureuse – de Vaudreuil, qui, répondant aux avances d'une femme tentant de le manipuler (il s'agit de Pénissault), se définira par la négative, dénonçant l'association douteuse qui rapproche le pays (la France) de sa langue (le français) : « Je ne suis pas poète, moi, je suis canadien ! » (Ducharme, 1970 : 41). Cet effet de contraste entre les deux niveaux de langue se voit néanmoins perturbé par les femmes qui jouent de tous les registres de la langue pour arriver à leurs fins, c'est-à-dire la fin de la guerre avec les Anglais et le retour en France qui en découle : ainsi, dans un même discours, la langue peut osciller entre la

correction la plus soignée et l'oralité la plus relâchée. C'est le cas de Péan qui, s'adressant à son amant Bigot, le met à la porte de chez lui : la réplique « *Ite missa est ! Je ne peux plus te voir !!! Sacre ton camp !* » (Ducharme, 1970 : 44) mêle ici un latin tiré de la messe, un français correct, et ce que l'on pourrait aujourd'hui appeler, non sans quelque anachronisme, un « québécoïsme ».

DUOS-DUELS EN SCÈNE

À y regarder de plus près, la dualité régit à bien des égards la structure même de la pièce. L'altérité oppositionnelle – voire polémique – mise en scène ici est d'autant plus remarquable que du modèle actantiel à la fable, et jusqu'à la structure dramatique, tout se passe comme si le double constituait la clé de voûte de l'écriture de Ducharme dans cette pièce. Le modèle actantiel³, assez simple, met ainsi en opposition un sujet (Montcalm), un objet (la guerre contre les Anglais et surtout la possession du Canada), un opposant (Vaudreuil) et un adjuvant (Lévis), les figures féminines se faisant tantôt adjuvant (dans le conflit contre Vaudreuil), tantôt opposant (à la guerre). À cette dualité déjà présente dans la fable s'ajoute une autre manifestation du double puisque chacun des personnages de la pièce est presque toujours présenté dans son rapport avec un autre, en comparaison avec un autre ou avec un groupe de personnages : dès la liste des personnages en effet, cette omniprésence du double paraît notable. Dans un jeu d'oppositions et de rapprochements, les personnages apparaissent ainsi tantôt en couples – plus ou moins officiels d'ailleurs (Marie-Louise/Vaudreuil, Péan/Bigot, Pénissault/Lévis, Beaubassin/Montcalm) –, tantôt en opposition. On note d'ailleurs la bipartition sexuelle qui place les femmes après les hommes et, d'une manière relativement sexiste, présente les femmes uniquement dans leur relation aux hommes (« épouse de... », « maîtresse de... », « favorite de... », etc. (Ducharme, 1970 : 1)).

Cette symétrie entre également en ligne de compte en ce que les personnages fonctionnent surtout en couples, et qu'à ces couples sont généralement associées des idées : des femmes aux hommes, du matriarcat à la misogynie, du dominant au dominé, du Canadien au Français, autant de couples antithétiques mis en parallèle dans un jeu spéculaire des plus riches. Ainsi, en regard de la misogynie apparente de Montcalm, qui s'adressera par exemple à Marie-Louise en ces termes :

Tu es une obstineuse, une maîtresse en gueule;
Tu n'es rien que cela et tu n'es pas la seule.

3. Nous nous référons ici au modèle actantiel tel que défini par Anne Ubersfeld (Ubersfeld, 1988 : 37), et qui fait référence au modèle proposé dans Greimas (1966).

J'en ai connu des cents, des femmes comme toi.
Le genre énergumène est, plus que tu ne crois,
Répandu, populaire, affirmé, féminin⁴ (Ducharme, 1970 : 81),

est placée, dans un jeu de miroirs, la figure matriarcale de cette même Marie-Louise qui, possédant les caractéristiques de la mère-femme « forte et ambitieuse », unissant « la règle de l'institutrice et la matraque du policier », apparaît davantage comme une « structure sociale » (Mailhot, 1970 : 152) que comme une femme à proprement parler.

Le rapport conflictuel entre les personnages, selon qu'ils sont Français ou Canadiens, met également en parallèle certains couples : de la relation Péan/Bigot⁵ à la relation Vaudreuil/Marie-Louise⁶ – les relations les plus significatives à ce sujet –, l'homme y apparaît toujours en position de faiblesse, soumis aux caprices féminins sur lesquels il ne semble avoir aucun ascendant. Cette opposition entre deux langues, deux réalités, en somme, deux mondes, est également à trouver dans le discours antithétique de Péan, la « leader des "belles" », qui entend mener le mouvement féminin⁷, et qui fonde son argumentation sur une série d'oppositions symétriques entre la France et le Canada : à l'« incivilité des Canadiens » (Ducharme, 1970 : 7) est préférée l'élégance française, à la « mélasse » canadienne le « homard » français, à l'étoffe rugueuse, la « soie », et ainsi de suite⁸... La dualité touche enfin une dernière catégorie textuelle de la pièce, l'objet⁹ : souvent associé à un personnage en particulier, chaque objet possède une réelle valeur identitaire puisque sa mention en didascalie vient annoncer, avant même l'acte de parole, quel personnage va parler. Lévis apparaît toujours sur scène avec des drapeaux qu'il ne cesse d'enflammer; Montcalm (le lâche) sort une épée qui s'avère de plus en plus ébréchée à chaque fois qu'il dégaine; Bigot, le « prévaricateur », ne sort jamais sans son « vaporisateur » de parfum, Rigaud, le

4. Voir également le dialogue savoureusement misogyne entre Montcalm et Lévis (Ducharme, 1970 : 60-63).

5. Pour houleuse qu'elle soit, cette relation vient illustrer le pouvoir de domination exercé par les femmes puisque, au tableau VIII, Bigot se fera chasser de chez lui par sa maîtresse (Ducharme, 1970 : 44).

6. De nombreux tableaux de la pièce accusent là encore la soumission d'un homme à une femme, comme en témoigne notamment le « Je dis toujours à tous ce que tu dis de dire » de Vaudreuil, qui revient comme un leitmotiv tout au long de la pièce. Un autre exemple, tout aussi éclairant, se trouve dans la scène de rédaction de la fausse lettre pour Montcalm, dans laquelle cette soumission semble pour le moins manifeste (Ducharme, 1970 : 50-51 et 54-55).

7. Comme son titre l'indique, un tableau entier est consacré à « La révolte grandiloquente des femmes avant Carillon » (Ducharme, 1970 : 64-70).

8. Nous renvoyons le lecteur au tableau intitulé « La révolte grandiloquente des femmes avant Carillon » (Ducharme, 1970 : 71).

9. Pour Umberto Eco, l'objet de théâtre est « un texte » à part entière, comme le précise Anne Ubersfeld (1987 : 176).

« canayen », jamais sans sa bouteille; Vaudreuil est le plus souvent en train de grignoter; Marie-Louise est annoncée par une « sonnette agressive », etc.

DE L'AUTRE AU MÊME

La dualité ne saurait toutefois toucher que la facture de la pièce; cette présence du double affecte jusqu'à la lecture même du Marquis qui perdit et de son discours, car, comme le rappelle Anne Ubersfeld, le théâtre est le lieu de la « double énonciation » (Ubersfeld, 1988 : 134) et, dans le discours du personnage, se lit en filigrane un autre discours, celui du « je » écrivant. Un deuxième niveau de lecture mérite donc d'être dégagé, qui laisserait entrevoir une prise de position auctoriale. Ainsi, aucune norme, qu'elle soit langagière, culturelle ou idéologique, ne semble prévaloir sur une autre : les deux réalités conflictuelles présentées, la canadienne et la française, offrent en effet toutes deux leur lot de clichés et de limites, ce que vient rappeler le traitement subversif dont elles font chacune l'objet. Dans une volonté ludique affichée, l'auteur vient par là ridiculiser les deux systèmes (de langue, de culture, d'idéologie) reposant chacun sur des formes figées, des *a priori* et des conceptions toutes faites. C'est ainsi que, dans un jeu prenant à rebours un cliché contemporain, Montcalm, que vient d'embrasser « goulûment » Beaubassin (comme le précise la didascalie), s'étonne de l'aspect « baveux » du baiser qu'il vient de recevoir : « Dans les baisers, ici, la bave, c'est inclus ? » (Ducharme, 1970 : 22), interrogeant ainsi le cliché du *french kiss*, dans lequel la « bave » est effectivement incluse. La parodie touche ainsi autant le Canada que la France : si, aux yeux de Pénissault (née au Canada), le Canada n'est que l'« étable » de la France, qu'un pays de « cochons », la France n'a pas le fin mot de l'histoire pour autant puisque, dans un jeu savoureux sur la polysémie du verbe « empirer », pour elle, « ce que fait la France ici s'appelle empirer et non construire un empire » (Ducharme, 1970 : 31). Si le Français est arrogant et fier, le Canadien, lui, n'en demeure pas moins un grossier personnage qui n'hésite jamais à profiter de la situation pour pincer les fesses de ces dames.

La parodie, arme utilisée essentiellement contre la France, paraît avoir d'autant plus d'impact qu'elle est mise en rapport, dans un jeu spéculaire, avec une autoparodie des plus cinglantes. L'attitude désinvolte à l'égard de la France, le rejet de la langue et des manières françaises sont également une façon de faire référence au contexte de Ducharme, celui du Québec de la fin des années 1960, contexte dans lequel on tente d'invalider le recours à la France et aux modèles français. On pourrait ainsi lire en filigrane de ce recours à la France sur le mode parodique une autre parodie, celle de ce Québec qui, à la recherche d'une « québécity », en vient à refuser son héritage, sans pouvoir toutefois empêcher les clichés et les représentations figées qui sont

par ailleurs dénoncés et rejetés. L'entreprise de liquidation ducharmienne s'en prend donc tant à la France et à son « francocentrisme » qu'à la politique identitaire alors en vogue de la « québécoisité » qui prône, entre autres constantes, le joual comme langue littéraire et s'applique à mettre en lumière leurs conventions respectives et leur égal arbitraire. À force d'exhiber le parodié, c'est-à-dire le Français (dans toutes ses réactions impulsives, son goût pour les beaux mots, son inconsistance), le parodiant se donne lui-même en spectacle et amorce sa propre dérision : le Canadien apparaît ainsi comme un personnage épais – dans toutes les acceptions de ce terme –, buveur et coureur de jupons, ou bien soumis à un matriarcat si puissant qu'il fait piètre figure, simple pantin désarticulé et fragile.

Bien souvent dans la pièce, en effet, la parodie de l'Autre se voit relativisée par une parodie du Même, une autoparodie. Ducharme pose ainsi sur son propre pays un regard critique éminemment subversif : le Canada catholique et pieux de la fable fera autant l'objet de la parodie que la France de Louis XV, si l'on en croit les représentations particulièrement dysphoriques des sociétés qu'offre la pièce. Dans cette société de faux-semblants où seuls le jeu et l'intérêt personnel semblent primer, et où même les plus authentiquement canadiens sont lâches et antipatriotiques – Rigaud fera, comme Pénissault et Vaudreuil, ses valises en laissant un pays en ruines –, il n'y a ni gagnant ni perdant, ni gentil ni méchant. À rebours d'une conception manichéenne, Ducharme nous offre plutôt à voir une représentation interculturelle iconoclaste, le soupçon semblant peser autant sur l'Autre que sur le Même. Ce texte dramatique apparaît ainsi non pas tant comme une diatribe antifrançaise ou procanadienne que comme la satire de ces deux cultures qui ont fait entrer en ligne de compte un troisième paradigme culturel, l'anglais.

L'ENVERS DU DÉCOR : HÉROS « MAGHANÉS »

Ainsi la parodie sert-elle un enjeu dépassant la seule farce vaudevillesque en s'attachant, bien plus qu'à une simple dénonciation sur le mode comique des tares françaises, à retourner aux origines mêmes de l'Histoire du Canada. En filigrane, le ton se fait donc plus sérieux, et l'enjeu de la parodie semble aller au-delà de la simple peinture d'époque – on rappellera ici le choix du tableau comme découpage scénique. Malgré une fidélité indéniable à l'égard de l'onomastique, de la toponymie jusqu'à la datation des batailles – fidélité qui témoigne d'une lecture particulièrement documentée et minutieuse de la part du dramaturge –, certains détails de l'Histoire sont délibérément occultés dans la réécriture ducharmienne. L'auteur fait ainsi mourir Montcalm quatre jours avant la date attestée – Montcalm est mort le 17 septembre

1759, non le 13¹⁰ –, le fait « octogénaire » alors qu'il est censé n'être âgé que de quarante-sept ans en 1759 ; Lévis, qui paraît être le personnage le plus âgé, sénile et hystérique, doit être, si l'on en croit sa biographie, plus jeune que Montcalm. Selon une association d'idées des plus théâtrales, la vieillesse semble être un prétexte pour mieux montrer encore l'aspect mortifère et suranné que donne l'Histoire à ces hommes. Enfermés dans des livres, dans des représentations schématiques ou encore dans des querelles d'historiens – à savoir lequel des deux, de Montcalm ou Vaudreuil, s'est montré le plus héroïque –, ces personnages historiques sont soit oubliés, soit placés sur un piédestal et idéalisés. Ce dont Ducharme semble vouloir nous faire prendre conscience en choisissant de ne prendre parti ni pour Montcalm ni pour Vaudreuil, c'est bien que la lecture *a posteriori* de l'histoire n'est jamais qu'une lecture subjective, orientée par les siècles, les idéologies, mais aussi par les modes, et toujours partielle – et partielle.

Cette déshéroïsation¹¹ de Montcalm, qui passe également par un « maghanage » généalogique – à en croire la présentation burlesque du lignage de Montcalm, dans laquelle « Charles VII » rime avec « débarbouillette » et « toilette » (Ducharme, 1970 : 2) – et par le ridicule jeté sur sa contribution militaire – Montcalm est toujours absent du champ de bataille –, serait dès lors à lire moins comme un pamphlet anti-français que comme la manifestation iconoclaste d'un point de vue historique refusant de lire un souvenir peu glorieux sous les paradigmes du pathos. Réjean Ducharme s'en prend ainsi dans cette pièce au caractère écrasant et séculaire d'une société hantée par les grands noms, qu'ils soient historiques ou littéraires¹², et, s'il ne rejette pas forcément les faits historiques en tant que tels, il refuse néanmoins de les ériger en références incontournables. Dans *Le marquis qui perdit*, Ducharme ne refait pas l'Histoire, il la banalise, il la dépoussière en la privant de son caractère canonisant, il la décontextualise, l'« anecdotise » en en proposant une vision moins policée, mettant sur un même pied le haut fait et le fait divers.

Par ailleurs, le choix de la structure en tableaux est tout à fait révélateur de cette volonté de dédramatiser l'Histoire, en ce que le dramaturge ne se focalise plus sur une crise, mais choisit plutôt de décomposer une durée en proposant des fragments d'un temps discontinu. L'accent est mis non plus sur l'action ou sur le long développement, mais sur les ruptures mêmes de l'action,

10. Voir le dernier tableau, « La mort de Montcalm, le 13 septembre 1759 » (Ducharme, 1970 : 93-96), dont le titre, fort ironique, met en valeur ce détournement significatif de la vérité historique.

11. Lolita Boudreault résume cette déshéroïsation, dont Montcalm n'est d'ailleurs pas le seul à faire les frais, en ces termes : « Les héros du Marquis n'ont d'héroïque que le personnage historique qui leur sert de prête-nom. » (Boudreault, 1997 : 84).

12. On mentionnera ici la référence parodique à la dramaturgie classique française qui joue des clins d'œil et des citations tronquées avec, entre autres constantes, une fausse attribution : Montcalm recommandera ainsi la lecture de *Britannicus* en l'attribuant délibérément à Corneille (« Lisez "Britannicus"! Connaissez-vous Corneille ? »), qu'il fait d'ailleurs naître à « Montpelliers » [sic] plutôt qu'à Rouen (Ducharme, 1970 : 81).

sur les marges des grandes lignes historiques, sur le quotidien d'une époque. En réalité, ce que Ducharme récuse en filigrane de ce réinvestissement de sa propre Histoire, c'est le paradoxe d'une identité qui, en 1970, se veut libérée de tout héritage et de toute filiation d'origine européenne et qui revendique son « américanité », mais qui ne peut s'empêcher de mentionner une origine idéalisée, une sorte d'âge d'or correspondant à la période d'avant la Conquête et donc à la « domination française ».

Ce qui est ici montré du doigt, c'est donc bien à la fois le recours inéluctable à la France, à ce « cousin éloigné¹³ » – recours qui est à l'origine de l'idéologie de la survivance¹⁴ –, et le désir d'émancipation identitaire et culturelle qui implique nécessairement un refus de la dépendance et de la référentialité. Loin de contribuer à les édifier, la satire théâtrale qui est ici en jeu les re-présente, les présente à nouveau, mais sous des traits plus humains, presque trop humains, allant à l'encontre de l'imaginaire qui entoure traditionnellement ces figures historiques. Les grands noms de l'Histoire peuvent bien être caricaturés, puisque le seul intérêt de leur mise en scène et de leur re-présentation, contrairement à celle des manuels et d'une prétendue vérité historique, réside justement dans le fait qu'ils sont dépoussiérés, ramenés à la vie par le seul pouvoir des mots. La théâtralisation, si elle peut paraître de prime abord artificielle et grossissante, permet pourtant à l'auteur d'incarner ces patronymes, de les faire revivre par les mots. Elle permet également, on l'a vu, de poser la question de l'« américanité » d'une communauté francophone dans ses rapports – complexes – avec un passé de soumission, de « domination ».

En définitive, c'est peut-être l'outrance de l'approche de cette question encore trop brûlante qui fut reprochée au dramaturge : l'outrance du propos, la caricature, en somme le « comique [...] trop appuyé » (Mailhot, 1970 : 154) de la satire peuvent expliquer le relatif échec de ce texte au moment de sa création, et ces critiques ont probablement nourri le déni de paternité de la part du dramaturge qui en refusera la publication. Comme pour *Le Cid maghané*, qui s'inscrit également dans un registre parodique des plus appuyés du texte cornélien, où comique et cynisme se mêlent aussi volontiers, et que Ducharme ne souhaitera pas publier non plus, c'est la boursoflure et l'excès qui seront reprochés à l'auteur que l'on a encensé par ailleurs pour ses créations dramatiques plus originales, et peut-être plus « ducharmiennes » dans leurs sujets, dans tous les sens du terme, que l'on songe aux enfants ducharmiens d'*Ines Pérée* et *Inat Tendu* ou aux couples bohèmes et cruels de *HA ha !...* C'est d'ailleurs avec *Le marquis qui perdit* que s'est achevée la veine parodique de la dramaturgie de Ducharme que son *Cid maghané* avait inaugurée.

13. Voir à ce propos le monologue de Lévis sur les « Canayens », truffé de clichés et d'a priori sur le Canada : « Il faut flatter ces fous, se dire leur égal / Leur cousin éloigné par un petit peu d'eau [...] vous attendez des fêtes, / Des baisers, des bravos, on vous lance à la tête / Le Christ et son Église, étole, hostie, burette, / En vous administrant cent vilains sacrements. » (Ducharme, 1970 : 73).

14. Laurent Mailhot, en 1970, voyait d'ailleurs en Rigaud le personnage de la survivance : « Drôle et agile comme un singe, fier de ses calembours, fataliste et pragmatique, il se prépare à la survivance en tâtant du bilinguisme et des livres sterling. » (Mailhot, 1970 : 152).

- ALLÈGRE, Christian** (1970), *Sept Jours*, cité par Édouard G. Rinfret, *Le théâtre canadien d'expression française. Répertoire analytique des origines à nos jours*, Ottawa, Éditions Leméac, coll. « Documents », 1975, tome I, p. 351.
- BOUDREAU, Lolita** (1997), « Préhistoire d'un théâtre postdaté », *Conjonctures. Revue québécoise d'analyse et de débat*, n° 26 (automne) [« Pour Réjean Ducharme »], p. 77-94.
- CACCIA, Fulvio** (1986), « L'Altra Riva », *Vice Versa*, n° 16 (octobre-novembre), p. 44-45; cité par Julie Berrier (2007), « Les paradoxes de l'écriture migrante : paradoxes de réception, de datation, de nomination », dans Marc Arino et Marie-Lyne Piccione (dir.), 1985-2005. *Vingt années d'écriture migrante au Québec. Les voies d'une herméneutique*, Bordeaux, Les Presses universitaires de Bordeaux, p. 81.
- DUCHARME, Réjean** (1973), *L'hiver de force*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Folio ».
- DUCHARME, Réjean** (1970), *Le marquis qui perdit*, pièce jouée en 1970; texte inédit, tapuscrit conservé dans le Fonds Réjean Ducharme, N° 1986-5, Archives nationales du Canada, Bibliothèque nationale d'Ottawa.
- GENETTE Gérard** (1982), *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Éditions du Seuil.
- GREIMAS, Algirdas Julien** (1966), *Sémantique structurale : recherche de méthode*, Paris, Éditions Larousse.
- GRUSLIN, Adrien** (1976), « Quand Réjean Ducharme fait un pied-de-nez à l'histoire », *Le Devoir*, mardi 7 décembre, p. 12.
- MAILHOT, Laurent** (1970), « Le théâtre de Réjean Ducharme », *Études françaises*, vol. 6, n° 2, p. 131-157.
- UBERSFELD, Anne** (1988), *Lire le théâtre I*, Paris, Messidor/Éditions Sociales.

« Le texte est sur la table... » : Chaurette et la primauté du texte

« Le texte de la pièce est sur la table » (Chaurette, 1981 : 26), précise une didascalie de *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, une didascalie intégrée au premier des 19 tableaux. Mais sur cette table, l'auteur a déjà indiqué dans sa description du décor qu'il y a « un sac et des couteaux » (Chaurette, 1981 : 24). Or, on sait que ceux-ci serviront plus tard, car il y aura crime, et châtement. Le spectateur serait donc en droit de s'attendre à ce que le livre serve, lui aussi, d'accessoire destiné à un usage particulier. Le personnage de Charles Charles 38 pourrait, par exemple, s'y reporter de temps en temps, histoire de se rafraîchir la mémoire puisque, nous a-t-on aussi précisé, « la pièce se passe dans la tête de l'auteur » (Chaurette, 1981 : 24), lequel se prétend fou et rejoue depuis 19 ans cette pièce qu'il aurait écrite 19 ans plus tôt. Ou alors, puisque l'auteur du texte sur la table Charles Charles 38 est fou, les choses pourraient se passer comme dans l'histoire de *Hedda Gabler* (que Chaurette traduira plus tard), et ce livre assimilé à un enfant pourrait lui aussi être détruit¹. Mais il ne se produira rien de tel et le texte posé sur la table y rester.

1. Voir à ce sujet mon analyse (Godin, 1999 : 115-116). « Dans son récit, Loeborg file la métaphore de l'enfant et insiste sur l'horreur, pour des parents, de découvrir qu'ils ont "égaré" leur enfant. Or, on retrouve trace de ceci dans *Provincetown*, au treizième tableau : "Ça doit être assez atroce pour des parents, savoir qu'ils ont égaré leur enfant, impossible de se rappeler où..." » (Godin, 1999 : 116, note 18)

Mais alors, pourquoi mettre ainsi le projecteur sur une chose qui ne servira à rien ? Tous les critiques ont déjà répondu à cette question : c'est pour affirmer d'entrée de jeu la primauté du texte, plus littéraire que dramatique² ; et ce texte ne saurait, d'aucune manière, être un « accessoire » ! À une époque où on valorisait encore l'improvisation et l'expression libre et spontanée du jeu corporel au théâtre³, Chaurette rappelle qu'une œuvre dramatique est d'abord un texte écrit qu'il faut respecter et jouer *ne varietur*. On se souviendra que la production des Têtes Heureuses en 1984 proposait une lecture intégrale du texte, lequel avait été entièrement recopié sur de grandes rames de papier servant de décor, en couvrant murs et plancher. Ainsi le spectateur comprenait-il que la pièce se jouait à l'intérieur du texte, lequel se refermait sur le jeu. Il s'agit cependant d'une interprétation de la didascalie, car il reste qu'un texte posé sur la table constitue une double évidence, puisqu'il va presque de soi qu'une pièce est normalement écrite avant d'être jouée. Ce n'est pas que le texte soit là sur scène qui compte, mais plutôt qu'on rappelle sa présence, et ainsi sa fonction spectaculaire. Chaurette instaure dès lors un rapport dialogique entre le jeu et le texte. Il insiste par ailleurs sur sa primauté en proposant lui-même des variantes pour les scènes 6 et 11 de *Provincetown Playhouse* (Chaurette, 1981 : 118-120 ; 121-123).

En fait, on pourrait dire que le texte est sur la table dans *Provincetown Playhouse* comme il est dans la trappe du souffleur dans *Je vous écris du Caire*, dans la « lettre d'adieu » supposément laissée par Toni van Saikin dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* ou dans les 83 lignes d'un roman de Martina North peut-être plagiées par Éric Mahoney. Toujours, nous sommes en présence d'une dualité problématique qui n'est jamais résolue. Comment savoir, par exemple, lequel des deux Verdi est le véritable auteur d'*Aïda*, alors que Teresa Stolz présentée comme sa maîtresse ne semble pas le savoir (Chaurette, 1996a : 19) et que le souffleur, comparant des lettres et des manuscrits, affirme : « Elles proviennent du Caire. Elles ne sont pas de vous » (Chaurette, 1996a : 56). Nous qui connaissons le véritable auteur savons bien que la question n'a guère d'importance. Il reste que ces incertitudes minent sciemment la cohérence du récit dramatique. Dans *Fragments*, le récit naît tout entier de fragments incohérents que chacun des personnages commentera à son tour : « Quand vous lirez ces lignes, dans cet endroit perdu du monde... / Quand vous lirez ces lignes, sur ce rivage loin de tous les repères... [...] Quand vous aurez parcouru ces lignes... » (Chaurette, 1986 : 21). Selon quelle logique peut-on d'entrée

2. Ainsi par exemple cette analyse de Pascal Riendeau : « Le texte de Chaurette conteste manifestement le réalisme et le logocentrisme (dont celui qui fait de la représentation la réalisation *totale* du théâtre). Ainsi, *Provincetown Playhouse* propose un retour en force au texte en tant qu'origine du théâtre et, surtout, en tant que véhicule essentiel de la pluralité du sens. » (Riendeau, 1997 : 18)

3. Le Grand Cirque Ordinaire, fondé en 1967, puis la Ligue d'improvisation, ont fortement marqué la décennie 1970 tout autant que le discours nationaliste. À partir de 1980, on assiste brusquement à un virage important. Pour reprendre l'expression de Robert Lévesque, la nouvelle dramaturgie « n'est plus d'abord témoin prenant la parole ; elle « a troqué la quête physique du pays pour une quête métaphysique de l'homme » (Lévesque, 1986 : 118).

de jeu inférer de ce « texte » qu'il s'agit d'une « lettre d'adieu » et donc que la mort de Toni van Saikin serait un suicide ? Plus tard, lorsqu'on évoque l'hypothèse d'un meurtre, le géologue Ralph Peterson propose cette explication aussi péremptoire qu'absurde : « [...] je ne crois pas que Toni van Saikin soit mort parce que quelqu'un l'a tué. Je suis convaincu qu'il est mort parce qu'il voulait mourir » (Chaurette, 1986 : 80). Bel exemple de pétition de principe, mais la « cohérence » du récit est à ce prix : il importe surtout que, à la fin, on ne sache rien de plus que ce que nous ont proposé les géologues.

LA COHÉRENCE AU ROYAUME DE L'INVRAISEMBLABLE

Dans un texte publié dans *Jeu*, Normand Chaurette qualifie l'opéra de « genre musical hybride » et d'un « royaume de l'invraisemblable qu'un acharné, toujours quelque part, tient à faire passer pour du réel » (Chaurette, 1983b : 56-57). Ces formules s'appliqueraient à l'œuvre de Chaurette, où la vraisemblance se trouve rarement où on la cherche, où la logique suit un parcours souvent erratique et déconcertant. Cela fait sans doute partie de ce qu'il appelle, dans une entrevue accordée à Pascal Riendeau, le « caractère non réaliste de mon écriture » (Riendeau, 2000 : 445), une écriture (on l'a beaucoup répété) musicale souvent renvoyée à elle-même, qui n'exclut ni l'autocitation ni l'autosatisfaction. Charles Charles 38, évoquant l'œuvre dont il fut l'auteur à 19 ans, s'écrie : « Un chef-d'œuvre ! Et d'une cohérence ! » (Chaurette, 1981 : 47). Mais nous savons que cette pièce devant célébrer le « sacrifice de la beauté » (Chaurette, 1981 : 27), jouée un seul soir en 1919, a transformé la vie de trois jeunes garçons « tout juste bons à être beaux » (Chaurette, 1981 : 25). Quelle cohérence en effet, mais qu'il faut comprendre à la lumière de cet extrait des *Mémoires* de Charles Charles 38 : « Ce qui caractérisait d'abord et avant tout notre vie à cette époque-là, c'était la cohérence fautive. » (Chaurette, 1981 : 85) Je voudrais bien qu'on m'explique un jour cet extraordinaire oxymore, qui n'a de sens que si on suppose un ordre logique qui échappe à la logique habituelle ! Mais, prise au pied de la lettre, cette formule ne peut désigner autre chose qu'une contradiction, ou une impossibilité.

Notons que cette étrange et paradoxale cohérence a souvent pour point d'ancrage un personnage absent : le peintre Hector Joyeux dans *La Société de Métis*, l'ingénieur Toni van Saikin dans *Fragments...* et, bien sûr, l'enfant du *Petit Köchel*. Un enfant dont le programme, dans la production du Théâtre Ubu, nous offre pourtant une photo qui, sans être celle de Chaurette enfant, pouvait le suggérer⁴. Un enfant au regard troublant, décrit par une critique française comme un « enfant du

4. Christian Rioux signait dans *Le Devoir* du 13 juillet 2000 un texte coiffé de cette photo à côté d'une photo de Chaurette. La ressemblance entre les deux photos y est très nette.

noir, l'enfant atroce que nous cachons tous dans notre placard intime » (Bres, 2000). À la vérité, c'est plutôt dans le sous-sol – le texte dit la « cave » – que cet enfant se cache, alors que toute la pièce se passe à l'étage au-dessus où se trouvent les quatre femmes qui se disent toutes la mère de cet enfant. Si l'on s'en tenait aux règles habituelles de la vraisemblance, il est clair que cette pièce propose un récit tout à fait bancal : l'histoire d'un enfant vivant enfermé dans un sous-sol qui annonce qu'en ce soir d'Halloween il se pendra et qui exige non seulement que ses quatre mères mangent son corps, mais qu'elles en reproduisent ensuite chaque année le rituel. Ajoutons que le texte est ponctué de deux leitmotifs dont le rapport au récit n'est jamais clair : le « retour en si bémol » réclamé comme pour ramener les dialogues à la tonalité voulue par l'auteur, et ce « Mon Dieu que notre sonnette est sonore ! » (Chaurette, 2000 : 51) que Cécile répète en guise de conclusion à la pièce, mais qui pourrait être un rappel à l'ordre de la cohérence du texte à laquelle elles résistent. À la vérité, ce texte délire, tantôt sur un thème musical – l'histoire de la disparition des sœurs Heifetz –, tantôt sur une histoire de « thé d'origine lointaine » qui, en passant par l'évocation de Madagascar ou Chandernagor, aboutit à celle d'un « crépuscule de Vladivostok » qui, chez ces musiciennes, suggère bien sûr Wagner et son crépuscule des dieux. Et à travers tout ceci, des observations d'une importance capitale, toutes sur une même page. D'abord celle-ci dite par Irène en réponse à une observation de Cécile sur une possible intervention « d'autres musiciennes du Concertgebouw » : « Vous ajoutez des répliques ! Vous n'avez pas le droit. Vous vous appropriez du texte qui n'existe pas », précisant plus loin que « nos liens avec le Concertgebouw ne sont pas dans le texte d'origine ». Là-dessus, c'est Lili qui intervient pour dire que « [...] ce que nous sommes en train de dire ressemble peut-être à ce qui aurait été inscrit dans le texte d'origine, je le crois, car on peut difficilement admettre qu'un enfant demande à être dévoré sans susciter chez ses mères une discorde abusive » (Chaurette, 2000 : 44).

LE TEXTE D'ORIGINE ET L'ORIGINE DU TEXTE

Mais quel est donc ce « texte d'origine » auquel on se réfère à deux reprises dans ces trois répliques et dont on ne devrait pas déroger ? Il s'agit, à la vérité, d'une pure fiction, d'un texte virtuel qui n'existe nulle part, car le récit se construit visiblement sur le thème de la répétition, musicale aussi bien que théâtrale ou littéraire, la dernière formule citée renvoyant très clairement à Provincetown Playhouse davantage encore qu'à ce « petit Köchel⁵ » qu'on dit avoir retrouvé et au personnage même de Mozart auquel cet enfant aurait été « sacrifié » – Chaurette s'étant souvenu, peut-être, d'un texte connu de Jean-Claude Germain sur les « Mozarts assassinés »

5. Notons que ce « petit » suggère un lien avec l'enfant, lien que ne suggère plus la traduction anglaise : *The Concise Köchel*.

(Germain, 1970 : 2-3). Le « texte d'origine » ne saurait donc être autre chose qu'un réseau intertextuel déterminant un récit qui se développe par des enchaînements logiques paradoxaux.

Aussi faut-il en venir au constat suivant : chez Chaurette, le « texte d'origine » est difficile à établir, il vient souvent d'ailleurs, et seule une genèse de l'œuvre peut en révéler la source. Celle-ci est parfois connue, par exemple dans *Rêve d'une nuit d'hôpital*, qui est le titre du poème de Nelligan qui a inspiré à Chaurette cette pièce dont le personnage principal est bel et bien le poète, à la fois enfant et adulte interné, enfermé dans sa folie. Source affichée, mais trompeuse. Ce poème de Nelligan n'est récité par le chœur qu'à l'avant-dernière scène, alors que « Clair de lune sentimental » – et l'on sait la place privilégiée, symbolique, qu'occupera la lune dans l'univers de Chaurette – est récité par l'instituteur à la scène 5 et que ce même instituteur, à la scène 10, récite avec Émile Nelligan jeune un extrait d'*Une saison en enfer*⁶. La source affichée fournit un cadre général au récit, mais c'est Rimbaud et l'ensemble de l'œuvre de Nelligan qui en forment la structure et en donnent la tonalité. Ajoutons que dans cette première pièce on trouve déjà une sorte de cohérence fautive dans cet Angélus qui sonne obstinément dix coups.

Mais comment établir la genèse d'une œuvre chez un auteur qui révèle souvent ses sources, sans que le lecteur ait l'assurance qu'elles sont toutes identifiées ? Seuls certains proches, par exemple, semblent avoir été informés des liens entre l'œuvre de Marguerite Duras ou *Hedda Gabler* de Ibsen et *Provincetown Playhouse*, deux sources qui permettent de mieux saisir la cohérence de ce rituel du sacrifice de la beauté centré sur la mort d'un enfant, mais aussi l'atmosphère pour ainsi dire tropicale de cette œuvre qui rappelle l'univers de Duras. Dans le cas des *Reines*, le rapport au *Richard III* de Shakespeare est inscrit à même le texte. Mais sait-on d'où viennent toutes ces « reines » qui ne le sont pas vraiment, et particulièrement cette Anne Dexter si énigmatique et qui ne semble pas correspondre au personnage historique qui l'a inspirée⁷ ? On peut supposer que le thème de la tempête – « Croyez-moi Anne Dexter / Cette tempête est la pire / Que nous ayons jamais vue » (Chaurette, 1991 : 15) – est aussi structurant dans cette pièce que le récit shakespearien « revu » du point de vue des personnages féminins, mais il faut supposer à cette œuvre d'autres sources. Or, il existe un texte inédit – dont la bibliographie du dossier de *Voix et Images* consacré à Chaurette (Sarrasin, 2000 : 510-522) ne fait pas mention – qui pourrait projeter un autre éclairage sur cette œuvre : un manuscrit intitulé *La Capture des cigales*⁸ qui, m'a un jour confié Chaurette, aurait été imaginé comme « mes belles-sœurs à moi ».

6. En le transformant un peu : écrit au « je » chez Rimbaud, mais à la troisième personne chez Chaurette.

7. Il s'agirait en fait de la sœur de Richard III, Anne d'York (1439-1476) aussi nommée Anne Plantagenêt, qui devint duchesse d'Exeter en épousant le duc Henri Holland d'Exeter en 1447. Elle n'avait donc alors que 8 ans. Elle divorce en 1471 et épouse en 1474 sir Thomas Saint Leger qui fut ambassadeur en France.

8. Ce manuscrit a été déposé aux Archives nationales du Canada à Ottawa.

C'est dans cette pièce que, pour la première fois, Chaurette a imaginé un univers entièrement féminin, composé de douze femmes provenant de milieux différents et enfermées dans un asile d'aliénés. On constate que l'écriture des *Reines* s'est en quelque sorte substituée à celle de *La Capture des cigales* et que le nombre de personnages a été réduit de moitié. Il ne s'agit pas d'une réécriture, et les personnages et le milieu social offrent peu de ressemblances apparentes. On peut cependant imaginer quelques similitudes, ne serait-ce par exemple que par le biais de la folie, dont on peut penser qu'il subsiste des traces dans le « babil des reines » qui sert d'ouverture à la pièce et dans l'étrangeté qui caractérise le personnage d'Anne Dexter (une muette qui parle), de même que la relation entre ce personnage et celui de la vieille duchesse d'York, laquelle persiste à nier l'existence même de sa fille. Je ne sais, par ailleurs, si l'on pourrait établir un lien significatif entre *Les Reines* et *Les Belles-sœurs* de Michel Tremblay... Les unes ne sont pas plus reines que les autres ne sont belles-sœurs, bien sûr, mais y aurait-il d'autres points de convergence ? La question peut étonner, mais elle ne me paraît pas dépourvue de pertinence...

Dans *Fragments...*, c'est d'abord du côté des dédicaces qu'il faut chercher. Les remerciements de Chaurette à l'ingénieur Michael C. Turcot nous apprennent qu'il s'est assuré que le vocabulaire technique utilisé était approprié, mais c'est certes là l'aspect le plus négligeable, de notre point de vue. Plus éclairante est cette dédicace à un ami « qui par un soir de pluie et de cafard m'avait demandé de lui écrire un texte sur les fleuves. Comme un dictionnaire d'eau. Grâce à lui, ce fut, avec mon stylo dans un énorme atlas, le début d'un inoubliable tour du monde » (Chaurette, 1986 : 11). Inoubliable, certes, mais surtout erratique, passant du Nil bleu (Chaurette, 1986 : 17) au delta du Mékong en évoquant au passage les « berges du Mississippi dans l'État du Wisconsin » (Chaurette, 1986 : 22), le Gange (Chaurette, 1986 : 26) et, en fin de parcours et sans explication, la lagune Ébrié (Chaurette, 1986 : 89) qui nous ramène en Afrique. Nous sommes donc fixés grâce à cette dédicace sur les circonstances très personnelles qui ont amené la création de ce texte, et Chaurette pourrait prendre à son compte cette formule que l'un des ingénieurs attribue à Toni van Saikin : « J'écris pour inventer quelque chose. » (Chaurette, 1986 : 35 ; souligné dans le texte) Mais si l'atlas géographique et la volonté d'écrire « un texte sur les fleuves » constituent la source première de ce texte créé à partir de fragments aussi peu substantiels, cela suffit-il à expliquer le point d'arrivée ? Car on aurait pu s'attendre à ce que cet étrange récit se termine sur le témoignage amoureux de la veuve, Carla van Saikin, mais c'est au seul ingénieur cambodgien que cette finale est réservée. Et son témoignage plein d'émotion n'a rien à voir avec ceux des autres géologues – froidement techniciens. Son discours est plutôt métaphysique, voire spirituel, évoquant l'âme du disparu « au-dessus de la Mer de Chine » avant d'ajouter : « Avant de m'endormir pour la longue nuit de l'espoir, j'ai pensé à Huang Chou, ce dieu de l'éclair, mort en transperçant son propre corps » (Chaurette, 1986 : 104). Pour expliquer cette irruption inattendue d'un dieu au terme d'une série de témoignages techniques, je me permettrai de citer une autre

Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans de Normand Chaurette, mise en scène d'Alice Ronfard, production du Théâtre Espace GO (Montréal), 1992. André Robitaille (Alvan), David La Haye (Charles Charles 19), Robert Brouillette (Winslow) et, à la table, René Gagnon (Charles Charles 38).
Photo : Les Paparazzi.



dédicace, celle qu'il a faite sur mon exemplaire : « pour toi », écrivait-il, « qui m'avais fait connaître une citation, d'où allaient naître des textes, dont l'un que voici ». Cette citation, elle est d'Henri Bosco, et il l'a recopiée sur la page suivante : « Il n'y a pas de solitude quand la terre est pleine de dieux. » (Bosco, 1937 : 246) Cette citation n'éclaire pas tout, mais elle fait mieux comprendre la fin de ce texte, alors que l'ingénieur cambodgien transforme la proposition initiale des autres ingénieurs en expliquant que Toni van Saikin était « résolu de vivre » et que les fragments découverts étaient comme « une lettre d'adieu qu'il s'écrivait à lui-même », dans l'attente d'une réincarnation. Et dans cette perspective, la primauté est redonnée au texte : « Pour ce jour », dit cet ingénieur en reformulant à sa manière les trois fragments, « où il reviendrait peut-être, dans cet endroit perdu du monde, loin de tous les repères, sur le bord de ce fleuve, pour y avoir écrit ces lignes... » (Chaurette, 1986 : 105).

LA PRIMAUTÉ DU TEXTE

Mais c'est dans *Le passage de l'Indiana*, bien sûr, que la primauté du texte s'affiche de la manière la plus étonnante, fond et forme confondus, la matérialité du texte (incluant les ponctuations) constituant le matériau premier du récit. Nous retrouvons ici, dans le nom des personnages

aussi bien que dans le titre de la pièce, la référence américaine qu'affectionne Charette⁹ ; et le fait que cette pièce contienne 19 scènes comme *Provincetown Playhouse* ne relève peut-être pas du hasard. Du roman de Martina North qui sert de point de départ, on saura cependant peu de chose et la dernière scène semble mettre en doute l'existence même de son auteur, comme si le texte pouvait être né par génération spontanée. En fait, la question du plagiat qui sert de point de départ semble reléguée progressivement au second plan, la véritable question étant de savoir comment naît le texte. Est-ce dans *La traversée de la Mer Rouge* (Charette, 1996b : 25) ou dans *La descente du pharaon* (Charette, 1996b : 48) que Mahoney aurait plagié *l'Indiana* de North ? C'est en tout cas dans l'un des deux, mais à la scène 12 où il est beaucoup question de hasard, l'éditrice de Mahoney prétend que le manuscrit de *l'Indiana* se serait retrouvé sur la même table que le manuscrit de Mahoney (Charette, 1996b : 56), ce qui pourrait laisser supposer une intervention d'un tiers, qui serait précisément l'éditeur de la plaignante¹⁰.

À moins que ce « plagiat » des 83 lignes ne s'explique par l'hypothèse des « puces sorties d'un même œuf [qui] adoptent des comportements identiques bien qu'elles soient séparées dès la naissance » (Charette, 1996b : 79). Mais c'est sans doute la formule proposée par Martina North qu'il faut avant tout retenir : « Les mots recrutent un univers, fugace, tout entier dans son élan qui le propulse, puis se métamorphosent, montrant tour à tour une douleur qui les rend fragiles, et leur observation du destin qui les rend vrais. » (Charette, 1996b : 28) Il est clair que l'expérience personnelle de Charette dans une maison d'édition est à la source de cette intrigue sur le plagiat. Mais à partir de cette donnée initiale, ce sont les mots qui engendrent le véritable récit, dans une structure tout en chiasme où le masculin croise constamment le féminin, tissant un destin problématique, dont on ne connaîtra jamais la vraie nature, ni l'aboutissement.

En conclusion de son ouvrage intitulé *La cohérence fautive*, Pascal Riendeau propose la formule suivante : « Les œuvres de Charette composent de plus en plus une œuvre au sens fort du terme, c'est-à-dire un ensemble cohérent formé de textes singuliers. » (Riendeau, 1997 : 151 ; souligné dans le texte) Dans ce corpus déjà important, mais qui ne peut être considéré comme clos, le texte est pour ainsi dire toujours sur la table, posé comme hypotexte de sa propre représentation et, pour reprendre le propos de Martina North, recrutant son propre univers singulier, mais déroutant. Car s'il faut chercher une cohérence, ce n'est pas du côté du récit dramatique qu'il faut regarder. Nous sommes plutôt, je crois, du côté d'une « dramaturgie

9. Rappelons que le Provincetown Playhouse-on-the-Wharf a véritablement existé et que c'est bien là que *Bound East for Cardiff* d'Eugene O'Neill a été créée. Par ailleurs, c'est bien à l'État de l'Indiana que réfère *Le Passage de l'Indiana*, un nom que Charette a préféré à « Oklahoma » auquel il avait d'abord songé. Voir, sur « la référence américaine », Godin, 1999 : 106-120.

10. Voir la réplique de Martina North à Eric Mahoney : « Et votre pharaon s'appelle Franck Caroubier » (Charette, 1996b : 87).

des actes de parole » qui, selon Jean-Pierre Ryngaert, s'oppose dans un certain courant de la dramaturgie contemporaine à la « dramaturgie de l'action ». Dans ce courant, précise-t-il, « les auteurs substituent à la logique narrative du personnage classique, construit et confirmé au fil du dialogue, une poétique d'identités performatives » (Ryngaert, 2008 : 106). Cela est si vrai chez Charette que les personnages peuvent être absents et pourtant se trouver à la source de ces « identités performatives » qui peuvent être hybrides, fuyantes, leur destin étant soumis à tous les possibles revirements du texte. « Le personnage n'est plus tenu d'imiter, sauf par intermittence ou comme distraitemment, puisque c'est un acquis de l'histoire du théâtre » (Ryngaert, 2008 : 111), écrit encore le théoricien. L'essentiel se trouve toujours ailleurs, dans les méandres imprévisibles du texte.

Selon cette logique, il importe peu que l'on sache lequel est le véritable Verdi, ou si les comédiens de *Provincetown Playhouse* savaient qu'il y avait véritablement un enfant dans le sac, ou si les fragments laissés par Toni van Saikin constituent une lettre d'adieu permettant de conclure à son suicide. Un personnage, dirait Pamela dans *La Société de Métis*, c'est toujours comme « un faux qui [passe] pour un original » (Charette, 1983b : 40). Mais le texte, lui, n'est jamais faux et c'est toujours dans son cheminement créateur, dans ce que Gilles Chagnon nommait « l'auto-engendrement de la génialité souveraine » (Chagnon, 1981 : 14) que se trouve la véritable cohérence, non pas dans le récit dramatique. « Nous n'étions pas faites pour engendrer autre chose que des trilles, des tierces et des staccatos », dit l'une des « mères » du *Petit Köchel* (Charette, 2000 : 35), et il faut la croire sur parole.

- BOSCO, Henri** (1937), *Pierre Lampédouze*, Paris, Éditions Gallimard.
- BRES, Martine** (2000), « Avignon : l'histoire de l'homme par l'homme », *Midi libre*, 12 juillet, p. 12.
- CHAGNON, Gilles** (1981), « La scène cautérisée », dans Normand Charette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1981, p. 9-18.
- CHAURETTE, Normand** (1981), *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre ».
- CHAURETTE, Normand** (1983a), *La société de Métis*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre ».
- CHAURETTE, Normand** (1983b), « Scènes délogées de la folie : la troisième saison de l'Opéra de Montréal », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 28, p. 56-65.
- CHAURETTE, Normand** (1986), *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre ».
- CHAURETTE, Normand** (1991), *Les reines*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers ».
- CHAURETTE, Normand** (1996a), *Je vous écris du Caire*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre ».
- CHAURETTE, Normand** (1996b), *Le passage de l'Indiana*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers ».
- CHAURETTE, Normand** (2000), *Le petit Köchel*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, coll. « Papiers ».
- GERMAIN, Jean-Claude** (1970), « C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine », *L'Illettré*, vol. 1, n° 1, janvier, p. 2-4 ; reproduit dans *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 7, 1978, p. 9-19.
- GODIN, Jean Cléo** (1999), « Charette Playhouse », dans Jean Cléo Godin et Dominique Lafon (dir.), *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, p. 103-146.
- LÉVESQUE, Robert** (1986), « Un théâtre affranchi », *Magazine littéraire* (Spécial Québec), n° 234, Paris, p. 118-120.
- RIENDEAU, Pascal** (1997), *La cohérence fautive. L'Hybridité textuelle dans l'œuvre de Normand Charette*, Québec, Nuit blanche éditeur.
- RIENDEAU, Pascal** (2000), « L'Écriture comme exploration : propos, envolées et digressions. Entretien avec Normand Charette », dans Marie-Christine Lesage et Pascal Riendeau (dir.), dossier « Normand Charette », *Voix et images*, vol. 25, n° 3 (printemps), p. 436-448.
- RYNGAERT, Jean-Pierre** (2008), « Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel "ordre dramaturgique" », *L'Annuaire théâtral*, n° 43-44, automne, p. 103-112.
- SARRASIN, Nicolas** (2000), « Bibliographie de Normand Charette », dans Marie-Christine Lesage et Pascal Riendeau (dir.), dossier « Normand Charette », *Voix et images*, vol. 25, n° 3 (printemps), p. 510-522.

L'écriture du spectacle *Seuls* de Wajdi Mouawad : poétique et détours transculturels

Wajdi Mouawad prétend n'avoir rien produit d'original avec *Seuls* et se situer dans le sillage de Robert Lepage et de François Tanguy. Comme Lepage avec *Ex Machina* et Tanguy avec le Théâtre du Radeau, Mouawad bouscule les lois du genre et se situe dans un contexte postdramatique¹. Cependant, à la différence de Lepage et de Tanguy, il exploite une nouvelle forme de transposition d'écriture scénique² qu'il nomme « polyphonie d'écriture » (Mouawad, 2008 : 12 ; désormais désigné par le sigle S). C'est ainsi que l'édition papier de *Seuls* porte comme sous-titre « Chemin, texte et peintures ». Tenant lieu à la fois de carnet de notes de mise en scène, de journal, de

1. Le théâtre postdramatique tel que l'a défini Hans-Thies Lehmann bouscule la loi de la hiérarchie des genres et sort de « l'obédience aristotélicienne ». Il se situe entre le drame et le théâtre : « [d]'Artaud à Pina Bausch, de Kantor à Bob Wilson en passant par le Living Theater, Grotowski, Carmelo Bene et tous ceux qui s'engouffrent dans leurs brèches, les formes européennes les plus marquantes sortent de leur définition d'origine, celles de l'art dramatique stricto sensu » (Tackels, 2005 : 10-11).

2. L'écriture scénique « consiste en un assemblage, un brassage ou un bricolage d'objets, de paroles, de musiques, de sons, d'éclairages, de textes, de gestes, de mouvements, d'appareils technologiques, d'écrans, etc., bref, d'éléments disparates et hétérogènes potentiellement exploitables tout au long de la création théâtrale » (Hébert et Perelli-Contos, 2001 : 9). Pour Lepage, la mise en écrit signifie la fin de la performance ; voir Charest, 1995 : 207. Pour Mouawad, tout ce qui relève du langage scénique (mots, images vidéo, son, éclairage, costumes...) fait partie de « l'écriture du spectacle » (S : 13) et est considéré comme « matériau textuel » (S : 13).

livre d'art, de texte théâtral, ce texte défie toute tentative de classification³. Il met en dialogue plusieurs arts et médias sur l'espace de la page et se donne avant tout comme le produit d'une pratique théâtrale polymorphe. Ce faisant, il procède au recyclage des modèles qu'il réinvestit, en l'occurrence, les modèles artaudien et lepagien.

J'examinerai cette « polyphonie d'écriture » dans son rapport à la cruauté d'Artaud et à la dramaturgie globale⁴ de Lepage ainsi que dans le contexte transculturel qui la caractérise. J'en référerai à la notion de transculturalité plutôt que d'interculturalité : Patrice Pavis définit l'interculturalité comme le dépassement des particularismes culturels au profit d'une culture universelle, telle qu'il l'observe chez Peter Brook ou Robert Lepage (Pavis, 1996 : 6) ; la transculturalité, selon Clément Moisan et Renate Hildebrand, met l'accent sur l'espace du *trans*, un espace de traversée des cultures, de transformation et de transposition, qui travaille diverses pratiques scripturales du point de vue de la forme et du contenu (Moisan et Hildebrand, 2001 : 208). Bien que Moisan et Hildebrand parlent de transculturalité dans un cadre littéraire, leur conception du transculturel ne s'y limite pas et suppose un recyclage de pratiques artistiques et culturelles d'origines diverses.

Seuls met en signe cet espace du trans en procédant à la mise en crise des modèles qu'il recycle et en optant pour une « polyphonie d'écriture ». Cette pratique scripturale hétérogène porte le sceau du rapport problématique que Mouawad entretient avec le genre solo et l'écriture autobiographique. L'appartenance (trans-) culturelle du sujet écrivant (franco-arabo-libano-qubécois) s'avère conflictuelle vis-à-vis de la langue, du territoire d'origine et du (ou des) territoire(s) d'accueil (la France et le Québec). Ce rapport conflictuel travaille la manière dont Mouawad aborde le genre solo⁵.

Seuls est inséparable de l'exil et du retour impossible à la langue d'origine et il relève en cela du détour⁶. L'hommage ambigu à Robert Lepage et à ses solos ainsi que la série de rendez-vous

3. Selon Hervé Guay, la publication de *Seuls* « tient davantage de l'album que de la pièce éditée » (Guay, 2009 : 42). Cette transformation de l'écriture théâtrale, comme le veut Mouawad, en « écriture du spectacle » montre que « l'écriture théâtrale est de plus en plus liée au système de signes généré par le spectacle [...]. Le phénomène, pour être encore marginal, n'en n'est pas moins révélateur des mutations qui touchent le texte dramatique » (Guay, 2009 : 43).

4. J'emprunte ce terme à Chantal Hébert : « une pratique scénique collective qui témoigne de la réinvention des cadres poétiques actuels où dramaticité et théâtralité s'écrivent de pair dans une relation dialogique pour constituer une dramaturgie globale ou un théâtre de la complexité qui émerge organiquement des interactions qui se tissent entre jeu, écriture et mise en scène, à la croisée de la technique et de l'artistique » (Hébert, 2009 : 36).

5. Notons que le pluriel du titre *Seuls* énonce déjà l'idée d'une identité transculturelle problématique.

6. Le détour dépend de l'obsession du « retour impossible » et du caractère dérisoire de la genèse ; il exploite la dérision, l'excès, la ruse, le camouflage, et renferme une certaine violence. Il n'opère pas seulement au niveau linguistique et culturel, mais aussi bien au niveau structurel. Voir Glissant, 1997 : 48-57.

manqués du personnage de Harwan avec Lepage, à Montréal et au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, servent de prétexte à la trouvaille de la « polyphonie d'écriture ». Cette « polyphonie d'écriture » est loin d'être dénuée d'ironie et de violence, dans sa tentative de mise à mort de ses pères ainsi que dans sa pratique du recyclage. Elle évolue au-delà du dualisme scène/texte et dans un contexte post-orientaliste⁷. Mouawad vise à se démarquer de Lepage et de son approche du théâtre comme lieu d'échange et de mise en dialogue entre les cultures, en mettant en jeu les questions de la délocalisation, de la perte de la langue d'origine (l'arabe) et de la transmission de la mémoire.

RECYCLAGE DES MODÈLES LEPAGIEN ET ARTAUDIEN

Seuls comprend deux parties, intitulées respectivement (I) *Chemin* (les notes ou tentatives répétitives d'écriture du solo) et (II) *Texte* (les répliques), sans qu'une rupture nette apparaisse entre elles. Dans les deux cas, l'écrit s'accompagne d'insertion de dessins, de peintures ou de photos. Par son hybridité générique et son format de solo, *Seuls* se distingue de la trilogie *Littoral, Incendies, Forêts* qui le précède. Si la trilogie est le produit d'une œuvre collective, écrite en collaboration avec l'auteur et les acteurs, et si on peut y trouver des références à d'autres arts ou médias, comme par exemple le cinéma ou la vidéo dans *Littoral*, le texte écrit n'en conserve pas moins le format de la pièce de théâtre traditionnelle.

Mouawad explique que ce qui différencie *Seuls* de ses autres textes est la difficulté du passage à l'écrit, car si l'écriture scénique a un sens évident sur le plateau, elle est loin d'en revêtir un sur papier. Dans *Seuls*, la question qui se pose est celle-ci : comment exploiter le texte des répliques et l'espace de la page de façon à s'approcher au plus près de l'écriture scénique ? Cette question, qui renvoie au comment écrire « court » et « dense » (S : 11), est d'ordre poétique. De ce point de vue, Mouawad se situe dans une filiation artistique qui emprunterait à Artaud et à Lepage, mais il s'en écarte par la manière avec laquelle il travaille sa « polyphonie d'écriture » et suivant laquelle il met à distance la référence à l'Orient.

Avec *Seuls*, Mouawad entend s'écarter du « bavardage narratif » ou bien encore du « lyrisme » de la trilogie *Littoral, Incendies, Forêts* : « Je cherchais un moyen de tuer le bavardage qui jusque-là était le mien » (S : 12). Ce faisant il vise à dépasser le rapport « mot/acteur ». Il ne s'agit plus de

7. J'emploie le terme post-orientaliste au sens où l'entend Hamid Dabashi qui suppose la prise en considération du fonctionnement des structures de pouvoir et de savoir, non plus dans le contexte colonial de la souveraineté européenne, mais dans le contexte actuel d'un capital global (économique et culturel) qui ne connaît ni centre ni périphérie. Voir Dabashi, 2009 : xvii.

révolutionner le théâtre en le dégageant du mimétisme et de l'emprise de l'institution occidentale (française) du moment (axée sur le théâtre littéraire ou récitatif), comme le voulait Artaud. En effet, le théâtre balinais, d'où émerge l'idée d'une poésie dans l'espace, en l'occurrence le hiéroglyphe ou l'acteur spectral, est loin d'échapper à l'idéologie orientaliste. D'une part, Artaud ne connaît du théâtre balinais que ce qu'il a en vu à l'Exposition coloniale de 1931 à Paris. D'autre part, sa lecture du théâtre balinais, bien qu'elle ouvre la voie à de nouvelles pratiques théâtrales, n'en repose pas moins sur une vision fantasmée de l'Orient et demeure mue par un rejet passionné de l'Occident⁸. Dans *Seuls*, Mouawad sort des dualismes Orient/Occident et texte/scène chers à Artaud. Il part de la scène pour transposer la « poésie du spectacle » (S : 44) sur la page et transformer l'édition papier en « écriture de spectacle » ou « polyphonie d'écriture ».

À la différence de Lepage, Mouawad attache une importance particulière à la transformation du texte écrit de la pièce de théâtre. Chez Lepage (du moins, de la manière selon laquelle le perçoit Mouawad), la « poésie du spectacle » se tient dans le cadre⁹. Le cadre est « l'espace situé derrière le personnage où apparaissent les solos » (S : 44). Il remplit deux fonctions : la mise en place d'une « hyperesthétique¹⁰ » et la mise en jeu d'une problématique transculturelle.

Lepage a recours au cadre pour transformer l'espace scénique en un espace hybride « architecturé » et pour mettre en scène l'acteur polysémique ou l'acteur-effigie¹¹. Cependant, chez Lepage, l'acteur-effigie cesse de surcoder la déshumanisation de l'acteur comme chez Craig, Jarry ou Artaud, et procède plutôt à la « cohabitation de l'ombre et de l'acteur, de la projection et de l'homme » (Fouquet, 2005 : 75 ; désormais désigné par le sigle *HI*). Lepage entend ainsi montrer que « l'identité et l'existence du personnage ne sont jamais stables » (*HI* : 75) et que l'imaginaire en fait partie. Dans le solo *Le projet Andersen*, l'acteur-effigie « est tour à tour auteur québécois, directeur d'un programme de l'Opéra de Paris, un voisin américain, Andersen, une de ses fréquentations féminines, un jeune Marocain, etc. » (*HI* : 69). Là où Lepage se met en scène en investissant plusieurs rôles et identités, comme dans *Le projet Andersen* ou dans *La face cachée de la lune*, Mouawad se met en scène dans *Seuls*, en tant que personnage qui entretient

8. Voir à ce sujet Savarese, 2001 : 53.

9. Le cadre peut être un écran, des photos, un castelet ou bien encore des *soji* comme dans *Les sept branches de la rivière Ota*.

10. Le cadre « permet d'incorporer des problèmes de perception liés à d'autres arts, voire de faire connaître au spectateur des expériences esthétiques plus nombreuses grâce au jeu de l'interartialité [par exemple, le point de vue de l'artiste sur son œuvre en train d'être créée] ». Voir Burtin, 2006 : 71-72.

11. Ludovic Fouquet voit un certain rapprochement dans l'usage que fait Lepage de l'acteur « marionnettisé ou plus souvent silhouettisé » (Fouquet, 2005 : 58) avec l'acteur en effigie des avant-gardes historiques, mais aussi une différence importante, car « [c]hez Lepage, la technologie n'est jamais le fruit d'un manifeste anti-acteur » (Fouquet, 2005 : 58). Sur l'acteur en effigie dans les avant-gardes européennes, voir Plassard, 1992.

des rapports conflictuels avec son père, sa sœur, le territoire d'origine, le territoire d'accueil, la langue et l'écriture.

C'est justement la manière dont Lepage met en signe l'identitaire, comme donnée plurielle et fluctuante dans un contexte universel, qui pose problème dans *Seuls*. C'est ainsi que le texte des répliques va même jusqu'à inclure le pastiche d'un synopsis de solo attribué à Lepage. Dans ce pastiche que Mouawad intitule « La Révolution prodigue », un personnage sourd et muet restaure le tableau de Rembrandt *Le retour du fils prodigue*, et il « se fond peu à peu dans ce tableau qui devient à la fois le théâtre de sa propre relation avec le Québec, en quête d'identité, et un miroir de la Russie... » (S : 143).

MISE EN CRISE IDENTITAIRE ET MISE EN CADRE

Dans *Seuls*, Mouawad entend prendre le contre-pied de Lepage. Il choisit d'assumer un seul personnage à l'identité divisée : Harwan. Ce personnage est aux prises avec la question de son origine, avec le traumatisme de la guerre et avec la question de la transmission de la mémoire. Le rapport existant entre cette crise identitaire et le traumatisme est médiatisé par l'espace du cadre et par la mise en effigie de l'acteur.

Dès l'ouverture de la pièce, l'acteur se place en position de personnage spectral. Harwan simule ainsi une défenestration en traversant l'espace du cadre d'une image vidéo projetée sur le mur écran du fond de la scène. Dans la scène 03 (« Internet »), il disparaît dans l'espace d'un autre cadre, celui de la cabine de photomaton. Alors qu'il fait ses photos de passeport pour se rendre à Saint-Pétersbourg afin de rencontrer Lepage, il est victime d'un accident vasculaire cérébral. Harwan reste jusqu'à la scène finale dans le coma, mais le spectateur est tenu dans l'illusion que c'est son père qui a été victime d'un accident vasculaire et qui se trouve dans le coma. Les enjeux de cette mise à mort symbolique du père se révèlent au fil de l'intrigue, laquelle s'articule autour de la rencontre manquée avec Lepage, autour de l'expérience de l'exil, et autour de la lecture du tableau de Rembrandt *Le retour du fils prodigue*.

Dans *Seuls*, la dimension autobiographique du solo est empreinte des stigmates consécutifs aux longues années de guerre au Liban et à la transmission de leur impact de génération en génération. La visée de Mouawad de se faire le porte-parole des victimes de l'état de guerre s'approche de très près de celle de Tanguy, mais elle s'en distingue par l'accent mis sur l'expérience de la guerre. Comme l'a avancé Bruno Tackels à propos du Théâtre du Radeau, on

assiste depuis la fin du XX^e siècle et le tournant du millénaire à une nouvelle mise en crise des modèles européens de théâtre. En effet, qu'ils s'inscrivent dans un cadre narratif ou minimaliste, « les artistes se trouvent finalement confrontés à la même difficulté : *Comment dire la situation actuelle – le drame politique moderne, celui qui ensanglante le siècle des guerres mondialisées – avec des outils qui ne sont plus adéquats ?* » (Tackels, 2005 : 11 ; souligné dans l'original).

Se situant dans le sillage du Théâtre de la Cruauté par sa volonté d'agir sur le spectateur, Tanguy tient à faire des acteurs « les passeurs, les témoins d'une histoire irracontable » (Tackels, 2005 : 31). Cependant, il s'éloigne d'Artaud par la période dans laquelle il se situe, abandonnant ainsi la dualité Occident/Orient et se plaçant dans le cadre d'une occidentalité mondialisée. Ce faisant, la « politique du plateau » (Tackels, 2005 : 53) du Théâtre du Radeau ne se caractérise pas tant par les thèmes traités que par sa volonté de « démonter » le théâtre (Tackels, 2005 : 53). Le Théâtre du Radeau se distingue « par [sa] manière de sortir des hiérarchies de la représentation, par sa manière d'être et d'exposer les conflits, par sa manière de mettre en crise le sujet » (Tackels, 2005 : 53).

Comme chez Artaud et comme chez Tanguy, Mouawad, dans *Seuls*, met en signe une cruauté qui s'entend au sens littéral et au sens métaphorique¹². Toutefois, l'expérience du choc consécutive à l'expérience de la guerre et de la délocalisation imprègne les thèmes et le format de la « polyphonie d'écriture ». Comme chez Tanguy, les frontières entre dramaticité et théâtralité sont ébranlées et le théâtre (même comme spectacle total) n'a plus lieu d'être le modèle générique de référence. Comme chez Lepage, il s'agit de dépasser le genre théâtral à partir d'un « dialogisme hétéromorphe¹³ » et de manipuler des arts et des médias d'origines diverses. C'est ainsi que l'édition papier de *Seuls* abandonne, elle aussi, les hiérarchies de la représentation, mais engage une critique du modèle lepagien et de la transculturalité.

12. Dans *Le théâtre et son double*, la cruauté s'entend dans un sens métaphorique mais aussi littéral. Artaud entend allier théâtre et vie en choisissant des thèmes qui correspondent à « l'agitation de l'époque » (Artaud, 1936 : 190), tels que la colonisation et « la période angoissante et catastrophique qui s'annonce » (Artaud, 1936 : 132). Il va même jusqu'à dire : « tout ce qui est dans l'amour, dans le crime, dans la guerre, ou dans la folie, il faut que le théâtre nous le rende » (Artaud, 1936 : 133). Il s'agit par le langage de la scène de choquer le spectateur, de le ramener aux origines du théâtre (en l'occurrence oriental), en exploitant la dissonance, le hiéroglyphe et l'état spectral des personnages. Selon Simon Harel, chez les auteurs dits « migrants » pour qui le rapport au territoire (d'origine et d'accueil) s'avère traumatique, la transculturalité relève de la cruauté d'Artaud. Voir Harel, 2006 : 57-63.

13. Par « dialogisme hétéromorphe », Hervé Guay entend une performance comme « carrefour de discours contradictoires tenus à travers des langages différents de nature textuelle, visuelle, sonore, tactile, olfactive où de multiples points de vue et diverses subjectivités s'expriment » (Guay, 2009 : 44).

MOUAWAD À CONTRE-COURANT DE LEPAGE : TRANSCULTURALITÉ ET VIOLENCE TEXTUELLE

Le modèle lepagien est loin d'être dénué d'ambiguïté dans son approche des relations transculturelles. Chez Lepage, les références à « l'Orient » ont souvent essuyé les réserves de la critique. Comme l'a montré Jennifer Harvie, la « perspective québécoise » de la *Trilogie des dragons* teinte de relents orientalistes la représentation d'une Chine médiatisée par Chinatown (Montréal, Toronto, Vancouver), surtout dans son usage des clichés et du « je ne suis jamais allé en Chine » (Harvie, 2000 : 111). Cette Chine « imaginée » sert avant tout de prétexte et de métaphore à la situation transculturelle au Québec. *Les sept branches de la rivière Ota* n'échappe pas non plus au « regard touristique », ni à la nostalgie des traditions artistiques *nô* et *bunraku* ou des coutumes traditionnelles dans la représentation d'un Japon postmoderne¹⁴. Sherry Simon argue de son côté que, dans *Les sept branches de la rivière Ota*, les références à « l'Orient » et à la transculturalité demeurent problématiques, car elles suggèrent, conformément à l'idéologie post-orientaliste, l'équivalence et la traductibilité des cultures et des événements historiques (l'Holocauste, la bombe atomique, le sida) (Simon, 2000 : 223-224). Pour Ludovic Fouquet, « la lecture du Japon par Lepage » procède d'« une lecture de l'Orient à dominance baroque », même si « la référence à l'Orient » sert de prétexte à « une esthétique de l'hétérogène et de la saturation » (HI : 296).

Mouawad entendant se situer à distance de toute vision utopique de la transculturalité et de toute tentative de réappropriation orientaliste ou post-orientaliste, ses modèles de référence restent avant tout occidentaux. *Seuls (I)* s'ouvre ainsi sur une note ludique et parodique qui engage autant la cruauté d'Artaud que l'écriture scénique de Lepage :

Cela [la polyphonie d'écriture] ne peut pas être que musculaire. On ne change pas la position d'un corps simplement en le redressant comme ça. Pour cela, il faut une aventure. Il faut partir sur la lune. Il faut tomber de haut. Il faut mourir, casser l'outil qui nous a permis de survivre jusque-là, il faut le haïr, le tuer même, le manger, le mâcher, le digérer, le chier et le regarder pourrir (S : 11).

Dans le passage à l'écrit de *Seuls*, avertit Mouawad, « quelque chose s'est enrayé » (S : 11). La violence qui régit l'écriture et sa valence corporelle fait partie de la manière dont Mouawad détourne le solo lepagien. Elle est contingente du positionnement du sujet écrivant face à

14. Outre « le regard touristique », Jennifer Harvie parle même de « japonisme » à propos de la manière dont Lepage tente de prendre le point de vue de l'autre. Tout en tenant compte des différences culturelles, Lepage reconduit une vision exotique du Japon et présente la vision fantasmée d'une culture universelle qui oblitère les différences de pouvoir entre les cultures. Voir Harvie, 2000 : 122-124.

l'autofiction et à la transculturalité. Mouawad convoque l'art du solo chez Lepage pour mieux prendre ses distances vis-à-vis de lui. Outre la mise en scène d'un personnage à l'identité divisée, il inscrit le rapport conflictuel à l'identitaire au cœur même de la trouvaille du nom.

Celle-ci est loin d'être paisible et appelle le passage par d'autres médias et par d'autres arts. Harwan est un nom à consonance arabe, mais déterritorialisé. Il est d'abord le produit d'une recherche Internet sur Google sur les « prénoms masculins arabes » (S : 95), les prénoms en W d'origines multiples. Il est également le produit du télescopage de deux « prénoms de personnages [pris] dans des pièces précédentes : Hiwan et Harwoun » (S : 95). De plus, Harwan s'avère être une déformation phonique du nom de deux personnages d'*Incendies* victimes du traumatisme de la guerre : Marwan et Sarwane¹⁵.

Dans *Seuls* (I), Mouawad entend également se distinguer de Lepage par son expérience de l'exil et par son obsession de l'impossible retour :

J'ai souvent été frappé par le fait que les histoires racontées par Robert Lepage mettaient toujours en scène un personnage qui, quittant sa maison, tentait de découvrir le monde ; cela m'apparaissait comme l'exact opposé de mes propres histoires qui mettaient en scène un personnage égaré, tentant de rentrer chez lui. Cela me rappela ces mots de George Banu lors d'une émission à Radio-Canada : « La quête, c'est la tentative de découvrir le monde ; l'odyssée, c'est la tentative de rentrer chez soi. » Depuis, une image toujours : Robert Lepage et moi arpentant la même route, chacun dans un sens opposé (S : 45).

La partie de *Seuls* (II) consacrée au texte des répliques exacerbe le rapport entre la violence textuelle et la question identitaire. En exploitant les adresses directes au spectateur, les monologues intérieurs ou les conversations téléphoniques où la voix de l'interlocuteur se doit de rester hors scène, Mouawad rend hommage aux solos de Lepage. Cependant, la posture particulière du personnage de Harwan teint non seulement cet hommage d'ambiguïté, mais elle libère un flot de violence verbale. Harwan est un étudiant qui se trouve dans une impasse quant à la conclusion de sa thèse sur la fonction du cadre et sur la question identitaire chez Lepage :

Je mentirais en me prétendant passionné de théâtre. Étudiant en sociologie de

15. Marwan a été violée à répétition lors de la guerre civile par son fils Abou Tarek. De ces viols naissent les jumeaux Jeanne/Jannaane et Simon/Sarwane, qui découvrent brutalement à la mort de leur mère qu'ils ignorent tout de son histoire aussi bien que de celle de leur origine.

l'imaginaire, je m'interroge depuis mon mémoire de maîtrise sur la question de l'identité. [...] Ma rencontre avec le théâtre coïncide avec celle de Robert Lepage. Je me permettrais tout d'abord de présenter Robert Lepage, figure théâtrale sur la scène canadienne et internationale [...] québécoise et internationale. Né en 1957, Robert Lepage a été formé au Conservatoire du Québec. Et c'est à partir de là que ça commence à chier, car malgré la richesse de mon sujet, je me sens dans l'obligation de m'arrêter ici n'ayant pas trouvé ma conclusion, ce qui, en d'autres termes, mesdames et messieurs, signifie que je suis pogné dans une grosse marde puisque je commence à comprendre qu'il n'existe pas de conclusion à ma thèse, cette hostie de thèse reposant finalement sur une théorie qui est en train de crisser le camp, tabernac ! (S : 126-127.)

Seuls, texte, mise en scène et interprétation de Wajdi Mouawad, coproduction d'Au carré de l'hypoténuse, du Théâtre d'Aujourd'hui (Montréal) et autres (2008).
Photo : Thibaut Baron.



Les notes expliquent que la violence verbale est liée aux circonstances dans lesquelles le solo prend corps : « Au moment où je suis en train de prendre ces notes et de vivre avec tout cela, nous sommes en août 2006 et l'armée israélienne bombarde le Sud-Liban » (S : 78). Pourtant, ajoute Mouawad, « [a]ucune de mes pièces ne comprend le mot Liban » (S : 78). Or, si Mouawad entend se placer dans le contexte plus large des guerres mondialisées, la référence au Liban est loin de passer à l'arrière-plan dans son œuvre¹⁶. *Seuls* comprend des références explicites au Liban, à la guerre et à l'exil, non seulement dans les notes mais dans les répliques. C'est ainsi que Harwan se pose en témoin et en passeur de l'histoire et qu'il « doit entrer en guerre pour une guerre intérieure, une guerre civile » (S : 115). Dans *Seuls*, les thèmes de la guerre et de l'exil imprègnent la quête de la « polyphonie d'écriture » aussi bien que la manière dont l'écriture scénique « chemine » d'un art à l'autre ou d'un média à l'autre.

DE CADRE EN CADRE : DE L'ÉCOUTE À LA POLYPHONIE D'ÉCRITURE

Les notes et les répliques de *Seuls* mettent en lumière les enjeux de la circulation continue de l'écriture scénique entre des arts et des médias d'origines diverses.

Les événements traumatiques sont présentés comme vécus ou bien transmis par la parole du père : « À chaque occasion tu me rappelles que je n'ai pas vécu la guerre » (S : 136). Outre l'exil et la perte de la langue d'origine, l'écriture du solo est mue par l'expérience du choc. Le passage à l'écriture ne peut alors se faire que dans une tension violente entre le silence et le cri (les injures, le mélange d'argot parisien et de joul) :

Lorsque je vivais au Liban, je ne parlais pas.
Je passais mon temps à peindre et à colorier.
Je quitte le Liban à onze ans.
Je cesse de parler l'arabe à onze ans.
J'apprends le français à onze ans (S : 111).

C'est à partir de cette tension entre le silence et le cri que se met en signes l'expérience transculturelle traumatique. Dans *Seuls* (I), Mouawad confère une importance particulière à l'écoute. La peinture

16. Dans la trilogie, les références au Liban sont signifiées par le détour, c'est-à-dire par le mélange d'arabe libanais, de joul, d'argot parisien et le recours à la structure répétitive ou circulaire des pièces propre au conte oriental. Elizabeth Dahab souligne par ailleurs qu'il serait difficile de faire abstraction des références que Mouawad fait à la guerre civile au Liban dans les années soixante-dix dans sa trilogie et son « quatuor à venir », ainsi que dans *Architecture d'un marcheur*. Voir Dahab, 2009 : 143-153.

amène à l'écoute. L'écoute acquiert une fonction multisensorielle et une fonction d'« éveil » (S : 11) et elle conduit au recueillement. Elle est le « point de contact électrique entre le visible et l'invisible » (S : 39). Elle devient le relais par lequel Mouawad met en dialogue différents arts et médias et par lequel il aborde la question de la mémoire. C'est ainsi que, dans *Seuls*, l'écoute amène au voir, le visible au lisible, et que, non sans ironie vis-à-vis de l'approche de Lepage, la toile de Rembrandt renvoie à l'écriture de *Seuls*.

Dans une première tentative de mise en écrit de *Seuls*, Mouawad se situe dans un cheminement aveugle entre « texte et peintures ». Les deux toiles de Rembrandt *Le retour du fils prodigue* et *Le sacrifice d'Abraham* se font face au musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg, lieu du dernier rendez-vous manqué avec Lepage, mais leur sens n'est pas immédiatement déchiffrable. Il faudra sortir la toile du cadre du musée, la projeter dans un autre cadre, sur un écran vidéo, pour qu'elle prenne peu à peu un sens.

L'intertexte pictural et la référence à Rembrandt nous éclairent sur la manière dont Mouawad travaille dans le sillage de Lepage. Lepage conçoit l'écriture scénique à partir de la peinture flamande, en l'occurrence Rembrandt. Selon lui, chez Rembrandt, la couleur précède la forme et la superposition de plusieurs couches de couleur fonctionne à la manière d'un palimpseste :

Ça devient un peu comme une plaque photographique couleur. La chimie des couleurs de ces tableaux tient du même procédé. On pouvait, par exemple, peindre une première image entièrement dans des tons de rouge, puis retravailler avec d'autres séries de couleurs. Le spectateur ne voit pas le rouge, mais il peut sentir son effet sur les couches supérieures. Le même sujet est donc peint en cinq, six, sept couches avant qu'on arrive au résultat final : le sujet n'est pas plaqué tout nu sur la toile (Charest, 1995 : 135).

Lepage en réfère à Rembrandt comme pré-texte à l'écriture scénique¹⁷. Dans sa lecture de Rembrandt qui figure dans les notes de *Seuls*, Mouawad établit un lien entre le palimpseste et la peinture, moins à partir du rapport entre écriture scénique et superposition de couches de couleur, qu'à partir de son expérience de la langue perdue et de la transmission de la mémoire. Le regard de Mouawad se focalise sur la zone sombre du tableau du *Retour du fils prodigue*. Cette partie du tableau enferme un texte qui n'est décodable qu'après-coup, par la médiation de l'écoute. Repassant dans sa mémoire l'écho du rire et des paroles moqueuses de sa sœur face à son incapacité de parler l'arabe, Mouawad retrouve le lien existant entre l'écriture, la peinture et la

17. Une autre raison que Lepage invoque par rapport à sa référence à Rembrandt est la nécessité de « revenir au même texte le plus souvent possible » (HI : 137), ne serait-ce que pour des questions de survie et du fait de la jeunesse relative du théâtre québécois.

langue perdue :

Je note alors dans le cahier « la voûte sombre entourant le père et le fils peut être vue comme l'abîme d'incompréhension des autres protagonistes devant la réaction du père ».

Je me rends compte alors qu'il serait impossible de traduire en arabe ces observations que j'ai inscrites en français. Conviction profonde que cette sensation, avec laquelle je vis depuis plus de deux ans, est liée intimement à la langue maternelle (S : 48).

Cette note est transcrite en blanc sur fond gris où transparaissent des signes picturaux ou esquisses d'alphabet arabe en noir. Elle tient lieu de palimpseste. À la différence de Lepage, la superposition d'écritures nécessite la médiation de l'écoute qui, à son tour, renvoie au cri de l'impossible retour et à la perte de la langue d'origine :

En écoutant la chanson de Mohamed Abd el-Wahab, je constate alors que si je suis incapable d'en comprendre les paroles, c'est précisément parce que nous avons quitté le Liban et que si nous avons quitté le Liban, c'est à cause de la guerre civile. Je peux donc dire en bon logicien que si je ne comprends pas l'arabe c'est un peu à cause de la guerre civile (S : 49).

La relation que Mouawad établit entre la perte de la langue d'origine et la guerre civile, aussi bien que la manière dont il articule expérience et pratique artistique, régissent la circulation continue d'un art à l'autre ou d'un média à l'autre. Le rapport à l'histoire est ainsi appréhendé par à-coups, par une mise en dialogue continue entre différents arts et médias, par leur déplacement d'un cadre à l'autre et par leur lecture hors de leur cadre originel.

Le détour par Rembrandt permet d'articuler le rapport existant entre la perte de la langue d'origine et l'amnésie historique. Il sert également à mettre à distance le roman familial et la relation conflictuelle que le personnage de Harwan entretient avec le père : « Je relis mes notes [...] pendant tout ce temps, comme tous ceux qui ne savent pas regarder, j'ai été trompé par le récit du tableau de Rembrandt et je n'ai pas vu que Harwan ne revenait pas vers le père, mais vers lui-même, vers la peinture » (S : 119).

Par une série de détours, par le truchement de l'expérience du choc, par le passage d'un cadre à l'autre, la toile de Rembrandt « devient ainsi une métaphore, celle du désir de peindre » (Burtin, 2008 : 85). Le retour de Mouawad à la peinture permet de mettre en lumière le rapport existant entre le corps, l'écriture et la peinture¹⁸. La peinture corporelle révèle une fois de plus son

rapport problématique à l'identitaire, à l'origine et à la transculturalité. Mouawad s'enduit sur scène de peinture rouge, bleue, verte, et blanche, mais c'est surtout la couleur rouge qui domine et qui lui permet de simuler une nouvelle mise à mort par éviscération. Après s'être enduit le corps de peinture rouge, il peut plaquer l'empreinte rouge de son corps sur le mur écran à côté duquel apparaît l'image vidéo du *Retour du fils prodigue* et se faire, une fois de plus, acteur-effigie.

La toile de Rembrandt mène à la trouvaille d'une « polyphonie d'écriture » où fusionnent écriture autobiographique et écriture corporelle. Elle permet également d'établir de nouveaux dialogues entre des arts et des médias d'origines diverses. C'est ainsi que la projection d'images vidéo, la peinture corporelle, la série de photomatons servent de pré-texte à la mise en effigie du personnage de Harwan.

Toutefois, le rapport que le photomaton entretient avec l'identitaire s'avère problématique dans *Seuls*. Dans *Les sept branches*, la photographie s'affirme à la fois comme « empreinte et écart » (HI : 115). Le photomaton vise à traduire cette tension entre « le temps révolu d'une preuve d'une présence » (HI : 116) et « la tentation de contrôler le ça a été, la photo au miroir » (HI : 117). Chez Lepage, la séance de photomaton est dès lors « vécue, illusoire ou "défoulatoire" » (HI : 118). Dans *Seuls (I)*, la série de photomatons que Mouawad a pris dans des gares ou des aéroports répond avant tout au désir de se transformer en personnage spectral : « Ne pas me regarder dans le miroir. [...] Ôter mes lunettes pour profiter de ma myopie qui m'empêche de juger mon visage. [...] Garder un visage neutre. Ne rien affecter ni au regard ni au reste du visage » (S : 50). Malgré les tentatives d'échapper à la photo-miroir et à la pose, d'oblitérer la subjectivité, l'aura n'en disparaît pas pour autant et découvre tout au contraire une certaine présence. La série de photomatons ne parvient pas à effacer le visage de Wajdi Mouawad et, du même coup, elle signe son inaptitude à s'affirmer comme neutre.

Comme l'a montré Susan Sontag, le contexte dans lequel apparaissent les photos affecte leur lecture. Avec le temps, elles acquièrent une aura et leur exposition dans des musées et des galeries leur confère un certain caractère d'authenticité (Sontag, 2001 : 140). La photo s'avère ainsi ambiguë dans son aptitude à servir de trace mémorielle. Dans *Les sept branches*, Lepage joue, quant à lui, sur l'« ambiguïté de la photo élaborée en lieu et place de la mémoire » (HI : 121). La photo permet de parler de la bombe atomique tout en révélant, selon Fouquet, son inaptitude à témoigner. De la même manière, la vidéo chez Lepage « fait resurgir les disparus, crée des fantômes avec les images d'archives comme autant de témoignages » (HI : 167), mais ce recours aux images spectrales n'en demeure pas moins problématique pour la critique.

18. Selon Tatiana Burtin, le recours à la peinture corporelle s'apparente à « une performance live proche des Action Paintings de Jackson Pollock ou des Anthropométries [d'Yves] Klein » (Burtin, 2008 : 87).

Dans *Seuls*, Mouawad ne cherche pas à véhiculer un discours sur le témoignage et la mémoire à partir du photomaton et de l'image vidéo. Le photomaton et l'image vidéo servent de médiateurs à la mise en effigie d'un personnage qui cherche à s'inscrire dans la toile de Rembrandt et qui cherche à prendre la posture d'un passeur d'histoire aux prises avec la mémoire traumatique.

Dans la scène finale de *Seuls*, la projection vidéo de la partie de la toile de Rembrandt où apparaissent en gros plan le père et le fils prodigue nous éclaire sur la place que prend la relation avec le père. La projection vidéo permet de découper la toile, de zoomer sur les personnages du fils et du père et de replier la lecture de la toile sur l'expérience du sujet écrivain. C'est alors moins la relation conflictuelle avec le père qui entre en jeu, qu'il s'agisse du père de Harwan ou des pères symboliques que sont Lepage ou le père du fils prodigue, que le cheminement vers l'« écriture polyphonique ».

La projection vidéo de la toile de Rembrandt permet à Harwan de mettre à distance les pères symboliques et de parvenir, dans la scène finale, à « se fondre » dans l'espace de la toile. Après s'être mis symboliquement à mort et avoir tenté de s'effacer, de se rendre spectral, en passant par plusieurs arts, par plusieurs médias et par une série de cadres (écran vidéo, écran d'ordinateur, cabine de photomaton, musée de l'Ermitage, toile de Rembrandt), Harwan peut investir l'espace de la toile de Rembrandt. Il met alors en signe le fantasme de se substituer au fils prodigue, de retrouver la langue d'origine et d'accomplir avec lui le parcours de 33 à 2008, en vue de découvrir « toute l'histoire du Moyen-Orient » (S : 79)¹⁹. Corps écran, corps écrit, personnage-effigie, Harwan est « à jamais dans son cadre » (S : 184-185). C'est ainsi qu'il entend se faire passeur et témoin d'histoire.

19. Notons que Mouawad souligne le silence fait autour de l'histoire du Liban : « J'ai été très traumatisé par le fait qu'on n'a pas été capable de me raconter les événements qui ont marqué ma vie de façon majeure et qui l'ont transformée durablement. La guerre du Liban ne m'a jamais été racontée. On était incapable de me dire qui tirait sur qui, pour quelles raisons et pourquoi tout cela avait commencé. Il y a donc chez moi une réelle obsession, un besoin viscéral de comprendre pourquoi je suis ce que je suis, pourquoi je suis québéco-franco-libanais. Si je suis cela, c'est bien parce qu'il s'est produit dans le passé quelque chose qu'on n'a pas été capable de m'expliquer » (Makhlouf, 2009 : s.p.).

- ARTAUD, Antonin** (1936), *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard.
- BURTIN, Tatiana** (2008), « Interartialité et remédiation scénique de la peinture », *History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 12, p. 67-93.
- CHAREST, Rémy** (1995), *Robert Lepage : quelques zones de liberté*, Québec, L'Instant même.
- DABASHI, Hamid** (2009), *Post-Orientalism, Knowledge and Power in Time of Terror*, New Brunswick et Londres, Transactions Publishers.
- DAHAB, Elizabeth** (2009), *Voices of Exile in Contemporary Canadian Francophone Literature*, Maryland, Lexington Books.
- FOUQUET, Ludovic** (2005), *L'horizon en images*, Québec, L'instant même.
- GLISSANT, Édouard** (1997), *Le discours antillais*, Paris, Gallimard.
- GUAY, Hervé** (2009), « Pour faire l'édition d'un oiseau polyphonique. Le texte dramatique actuel de la scène à l'édition », *Voix et images*, vol. 34, n° 3, printemps-été, p. 41-52.
- HAREL, Simon** (2006), *Braconnages identitaires*, Montréal, VLB.
- HARVIE, Jennifer** (2000), « Transnationalism, Orientalism, and Cultural Tourism : *La trilogie des dragons and The Seven Streams of the River Ota* », dans Joseph Donohoe et Jane Koustas (dir.), *Theatre sans frontières. Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*, East Lansing, Michigan State University Press, p. 109-127.
- HÉBERT, Chantal** (2009), « Le lieu de l'activité poétique de l'auteur scénique : à propos du *Projet Andersen* de Robert Lepage », *Voix et images*, vol. 34, n° 3, printemps-été, p. 21-40.
- HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS** (2001), *La face cachée du théâtre de l'image*, Québec, Presses de l'Université Laval.
- MAKHLOUF, Georgia** (2009), « Wajdi Mouawad sur le chemin du pays perdu de son enfance », <http://surllescordesduvent.blogspot.com/2009/08/wajdi-mouawad-sur-le-chemin-du-pays.html>
- MOISAN, Clément et Renate HILDEBRAND** (2001), *Ces étrangers du dedans*, Québec, Nota Bene.
- MOUAWAD, Wajdi** (2008), *Seuls*, Montréal, Leméac/Actes Sud.
- PAVIS, Patrice** (1996), *The Intercultural Performance Reader*, New York, Routledge.
- PLASSARD, Didier** (1992), *L'acteur en effigie. Figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France, Italie, Lausanne, L'Âge d'Homme*.
- SAVARESE, Nicola** (2001), « Antonin Artaud sees Balinese Theater at the Paris Colonial Exposition », *The Drama Review*, vol. 45, n° 3, p. 51-71.
- SIMON, Sherry** (2000), « Robert Lepage and the Languages of Spectacle », dans Joseph Donohoe et Jane Koustas (dir.), *Theatre sans frontières. Essays on the Dramatic Universe of Robert Lepage*, East Lansing, Michigan State University Press, p. 215-231.
- SONTAG, Susan** ([1977] 2001), *On Photography*, New York, Picador.
- TACKELS, Bruno** (2005), *François Tanguy et le Théâtre du Radeau. Écrivains de Plateau II*, Besançon, Les solitaires intempestifs.

Le huis clos tragique de *Comme deux frères* de Maryse Condé

Avant d'aborder l'étude de *Comme deux frères*¹, qu'il me soit permis d'en donner un bref résumé. Notons d'abord la didascalie initiale, car le lieu aura son importance : « Une cellule de prison. Lavabo. WC en évidence. Sur un des côtés, une lourde porte verrouillée, percée d'un judas. C'est le devant-jour » (CDF : 7). Deux personnages : Jeff, nerveux, bel homme, intellectuel et Grégoire, un homme fort et macho² ; amis depuis longtemps, ils ont commis de nombreux crimes que Jeff planifiait, que Grégoire exécutait, et pour lesquels Jeff acceptait d'être puni. Ils sont dans une cellule de prison après un braquage qui a mal tourné parce que Grégoire a tué un homme, ce qui n'avait pas été prévu par Jeff. Se retrouvant ensemble de nuit en prison, ils font face à une situation nouvelle : est-ce qu'ils resteront tous les deux en prison, ou l'un d'eux va-t-il pouvoir sortir, et alors lequel ? Jeff acceptait d'être puni dans le passé, mais Grégoire accepte la prison cette fois-ci, puis il change d'idée et voudrait que Jeff reste incarcéré. Jeff acquiesce, mais à une condition qui horripile Grégoire. La pièce est assez courte – neuf scènes, un seul acte, une durée d'environ 55 minutes – et elle est tout à fait dépouillée : deux hommes, un seul espace vide et sombre, une pièce répondant tout à fait aux critères d'une pièce classique observant les unités de temps, de lieu et d'action. Je vais d'abord analyser la pièce sous deux angles conjoints :

-
1. Les références à la pièce *Comme deux frères* seront indiquées directement dans le texte après une citation, en utilisant le sigle CDF, suivi de la page et/ou de la scène, le tout entre parenthèses.
 2. Ces rôles sont interprétés par deux acteurs pour lesquels Maryse Condé a écrit la pièce, Gilbert Laumord (Jeff), qui lui avait demandé un texte, et Ruddy Sylaire (Grégoire), dans une mise en scène de José Exélis pour la Compagnie Siyaj. J'en ai vu deux représentations, l'une au Festival d'Avignon au Théâtre du Balcon en 2007, et l'autre au Chopin Theater à Chicago en 2008.

la forme de la pièce, particulièrement les divers aspects de la temporalité, et le rapport entre les deux hommes qui est un rapport de pouvoir, puis je m'intéresserai aux enjeux de la pièce par rapport à son contexte social.

L'EXPOSITION : ENTRE RÊVES ET SOUVENIRS

L'exposition occupe les deux premières scènes. La première démarre brutalement par un cri de Jeff qui se réveille d'un mauvais rêve et qui veut aussitôt le raconter à Grégoire. Ce moment du réveil est crucial, ne serait-ce qu'en raison de la situation particulière dans laquelle se trouve le dormeur. Bien qu'à propos d'une œuvre très différente, Georges Poulet décrit ainsi un tel moment : « Au commencement du roman proustien il y a donc un instant qui n'est précédé par aucun autre, un instant premier [...] il va devenir le point initial de l'immense développement qui s'ensuit [...] il révèle un dénuement fondamental » (Poulet, 1965 : 364). Le moment du réveil de Jeff est tout de suite dominé par l'angoisse d'un lendemain tout proche, presque déjà là, où il faudra confronter l'avocat de service et « tout lui expliquer » pour « l'aider à nous sortir de là » (CDF : 8). Dans la foulée surgissent d'abord trois rêves de Jeff : trois rêves de bonheur dans l'enfance où Jeff est tour à tour un enfant de chœur, un bedeau et un enfant de trois ans emmené en Afrique où il mène une vie opulente avec sa mère. Que ces rêves soient fantaisistes et irréels est vivement souligné par Grégoire, que ces rêves agacent et qui demande à Jeff d'arrêter de rêver : « Cesse de te mentir. Cesse de refaire ta vie [...]. Cesse de rêver et laisse-moi dormir » (CDF : 10). Puis apparaissent d'autres souvenirs, cette fois vrais mais également disjoints, qui racontent la jeunesse des deux hommes. Ces souvenirs établissent qu'ils sont des partenaires dans le crime, qu'ils ont été les victimes de violences répétées et qu'ils sont « inséparables » : « Enfant, il [Grégoire] me protégeait des autres enfants. Lui le tigre, le brutal, le violent. Aujourd'hui, il fait des bêtises et c'est moi qui trinque » (CDF : 12). Le dernier rêve conjugue le bonheur de l'enfance à l'horreur : Jeff tout jeune, assis sur les genoux de sa mère, est soudainement jeté à terre par un homme apparemment connu et sa mère est décapitée « d'un seul coup de coutelas. Le sang bondissait comme un jet d'eau » (CDF : 12). Dans l'obscurité d'une cellule de prison, des fantasmes surgissent, et le combat s'engage entre les deux hommes. Il s'agit donc d'« une rencontre essentiellement fantasmagorique entre deux consciences qui se cherchent [...] le monde du rêve et toutes les pulsions de l'irrationnel structurent la mise en scène » (Ruprecht, 2007).

Le deuxième aspect significatif de cette scène, c'est qu'à travers ces échanges de souvenirs et de rêves se manifeste une intense relation de pouvoir, voire de violence entre les deux hommes, à commencer par Grégoire qui reproche à Jeff d'avoir hurlé dans son cauchemar. Grégoire lui coupe constamment la parole de manière agressive et ne le laisse pas parler pendant la première partie

de la scène : les trois premiers rêves de Jeff ne sont pas racontés par Jeff, mais par Grégoire qui se moque de lui, jusqu'à ce que Jeff reprenne le dessus en racontant les souvenirs de leur enfance, et alors c'est Jeff qui coupe la parole à Grégoire jusqu'à la fin de la scène. La narration du quatrième rêve, celui du cauchemar que Jeff vient d'avoir, est différée et acquiert donc une importance accrue lorsqu'il peut enfin reprendre la parole. C'est la fin du moment du réveil, rempli de la violence des rêves et des souvenirs, et de l'hostilité entre les deux hommes rendue manifeste par le dialogue au rythme heurté et rapide. Alexandre Kojève, qui a étudié les relations de pouvoir chez Hegel, décrit ainsi la lutte entre deux adversaires égaux (ou « Maîtres » dans le langage de Hegel) : « Sans cette lutte à mort de pur prestige, il n'y aurait jamais eu d'êtres humains sur terre [...] l'être humain ne se constitue qu'en fonction [...] d'un désir de reconnaissance » (Kojève, 1947 : 14). Et dans ce moment fantasmatique, il semble bien que couper la parole soit une sorte de mise à mort symbolique.

À la séquence du réveil succède la deuxième partie de l'exposition marquée par le fait que Grégoire allume la cellule, mettant fin ainsi au « devant-jour » (CDF : 7). C'est le temps des souvenirs disjoints qui finissent par donner un portrait de la relation des deux hommes. La deuxième scène complète l'exposition de la première de manière tout à fait plausible, en surmontant la difficulté de toute exposition qui doit informer le spectateur sans être trop artificielle. En cherchant dans leurs souvenirs de jeunesse pour fournir des « circonstances atténuantes » (CDF : 12) à l'avocat, les deux hommes mettent les spectateurs au courant de leur passé, de leur oscillation entre complicité et hostilité, et divulguent de manière naturelle la circonstance qui les a jetés tous les deux en prison pour la première fois. « Rien n'est plus difficile que de faire une bonne exposition », observe Jacques Scherer ; l'exposition, qui doit être selon les critères classiques, « courte et complète [...] représente un idéal, difficile à atteindre » (Scherer, 1959 : 56). Celle-ci, appartenant au cinquième type selon Scherer, « une scène entre deux héros » qui font « connaître au spectateur les éléments acquis de la situation » (Scherer, 1959 : 60), est déjà remplie d'action et donc fait débiter la pièce « de façon animée, voire passionnée » (Scherer, 1959 : 61).

En même temps que ces réminiscences exposent le passé des deux hommes, la scène continue à montrer un autre aspect des rapports de pouvoir entre eux, non seulement l'hostilité, mais aussi un partage du pouvoir entre deux hommes qui se ressemblent. Comme dans la première scène, on voit Grégoire qui empêche Jeff de parler, et Jeff qui reprend la parole de manière accusatrice à la fin de la scène. Mais lorsqu'ils passent en revue leur enfance partagée, il est clair que les deux hommes se ressemblent foncièrement, à preuve l'utilisation de la première personne du pluriel : « Nos deux mères », « [...] nous ne sommes rien du tout. Méprisés. Depuis toujours. [...] On nous a renvoyés des mêmes écoles » (CDF : 13). Ils ne se distinguent pas l'un de l'autre, sinon par une différence déjà indiquée dans la première scène : Jeff avait besoin de la protection de Grégoire, « le tigre, le brutal, le violent » (CDF : 12). Et pourquoi Jeff avait-il besoin de la protection de Grégoire ?

C'est que Jeff est « mythomane » et il avait « un don : écrivain ! » (CDF : 13). Peut-être pas écrivain dans le sens strict du mot, mais quand même « [i]l était écrivain avec plein d'imagination » (CDF : 14). C'est Jeff qui est le penseur, et Grégoire l'exécutant dans leurs actes criminels. Ainsi apparaît un aspect important de leur relation : malgré leur rivalité, leur hostilité même, ils sont aussi complémentaires, l'un ayant les idées et les plans, l'autre la force. Jeff, celui qui imagine et planifie des mauvais coups, dit à Grégoire plus tard dans la pièce qu'il est « sensible à [s]on dévouement et à toutes ces années où [il a] porté le chapeau » (CDF : sc. 5, 23). Il y a une certaine logique à ceci, qui n'est pas expliquée dans la pièce, mais qui pourrait se comprendre ainsi : celui qui utilise la violence encourrait une peine plus lourde, donc si celui qui n'a pas utilisé la force accepte une peine moindre, ceci leur permet de se retrouver plus vite. Cette distribution des rôles, planificateur et exécutant, permet aux relations de pouvoir d'être équilibrées, de ne pas sombrer dans une lutte à mort entre les deux hommes. Car, comme l'énonce Kojève, « Pour que la réalité humaine puisse se constituer [...], il faut que les deux adversaires restent en vie après la lutte » (Kojève, 1947 : 15). La solution de Hegel est que l'un des deux adversaires se soumette à l'autre, et devienne de la sorte l'Esclave du vainqueur. Ici, les deux adversaires ont choisi une autre voie, une reconnaissante mutuelle du besoin que l'un a de l'autre, mais, comme on le verra, cette entente est fragile et sujette à se désintégrer et à retomber dans la lutte à mort.

La relation qui a duré tant d'années entre les deux complices est interrompue et l'équilibre détruit, ce qui amène la crise, telle que la concevait la dramaturgie classique : « l'action est une crise dont la durée ne dépasse pas celle de la représentation » (Scherer, 1959 : 118). Quelle est, au juste, la crise qu'il faut résoudre dans cette pièce ? Avant, les deux hommes se partageaient les tâches et donc minimisaient le temps de prison. Maintenant ils sont tous les deux incarcérés, et une question neuve se pose : qui va pouvoir sortir ? Comment choisir ? Maintenant qu'ils ne se complètent plus, que leurs différences ont disparu, comment vont-ils coexister ? Cela va constituer la partie centrale de toute pièce, que l'on peut appeler action, intrigue, mais que Scherer préfère appeler « nœud » parce que cette partie de la pièce conduit au terme de la pièce, au dénouement - je reviendrai sur cet aspect de la pièce plus loin. Le nœud est basé sur l'obstacle : « sans obstacle, pas de nœud, et même pas de pièce du tout : l'homme heureux n'a pas d'histoire » (Scherer, 1959 : 63). L'obstacle peut être, selon Scherer, intérieur ou extérieur - un personnage affronte un dilemme intime ou rencontre un obstacle, incarné par un autre personnage ou formé par des épreuves insurmontables. Le nœud de *Comme deux frères* est à la fois intérieur - dans le sens qu'il est lié au dilemme existentiel des protagonistes - et extérieur, lié à leur expérience commune des conditions sociales de leur pays.

Avant de passer à l'examen du nœud proprement dit, terminons l'examen de l'exposition, dans les derniers moments de la scène 2 : Jeff accuse Grégoire d'avoir désobéi en ne suivant pas son

plan, à savoir que Grégoire s'abstienne de tuer, en respectant scrupuleusement sa consigne : « Pas d'effusion de sang ! » (CDF : 15). Que voulait faire Jeff ? « L'enjeu était de faire éclater ce foutu pays, signaler sa ruine, sa destruction. Il s'agissait d'une entrée en éruption, comme la Soufrière, et d'engloutir le pays tout entier sous des torrents de soufre et de lave » (CDF : 15). On reviendra sur le caractère irréaliste de cette révolution qui ne comporterait pas de sang versé. Grégoire est donc allé plus loin que ce que Jeff avait imaginé et a commis un crime plus grave que prévu, pour une raison que Jeff explique en réduisant Grégoire au silence : « [...] parce que ce salaud avait une expression qui t'insupportait. Il se foutait de nous [...]. Tu as tiré. Sans raison » (CDF : 16). Mais Grégoire a-t-il vraiment tué sans raison ? On peut comprendre que Grégoire a tiré pour se venger des paroles méprisantes de l'homme – qui n'est pas identifié, décrit seulement comme n'étant pas armé –, utilisant une force excessive et disproportionnée. Ce type de réaction de la part de Grégoire est déjà évoqué dans la première scène de la pièce, lorsque Jeff raconte comment Grégoire s'en est pris à un homme qui attaquait sa mère : « Mon voisin, mon ami, il s'est bien vengé », en causant un accident de voiture dont le résultat a été « trois mois d'hôpital et tonton-tête-carrée avec une canne anglaise pour la vie » (CDF : 11). Ces propos introduisent une autre forme de violence, la vengeance, qui occupera tout le reste de la pièce.

LE NŒUD : UN CONFLIT TIRAILLÉ ENTRE PRÉSENT ET FUTUR

L'exposition faite, on entre dans le nœud, et dans une autre temporalité que celle du rêve ou du passé. Le conflit s'installe à demeure à partir de la scène 3, ce qui réclame une réponse à des questions urgentes : Que faire maintenant qu'ils sont incarcérés, et qui va pouvoir être libéré ? Or, dans ce présent si fugitif, les deux hommes se projettent tout de suite vers l'avenir, Grégoire redoutant « toutes ces années à l'ombre », quand son chien, les filles, et la vie vont lui manquer (CDF : 17-18). Le nœud se situe ainsi dans une double temporalité, le présent et l'avenir. L'urgence du présent, de prendre une décision « ici et maintenant » acquiert soudainement une dimension sexuelle qui va durer jusqu'à la fin de la pièce, par la question que pose Jeff : « Et comment fait-on sans femme ? [...] Comment je fais [...] sans femme pour assouvir mon désir sexuel ? [...] ici et maintenant ? » (CDF : 21).

Pourtant, avant d'envisager les possibilités d'un avenir heureux, survient encore un souvenir du passé de Jeff qui sera lourd de conséquences pour la fin de la pièce. Dans cette scène, Jeff révèle sa bisexualité à Grégoire : en effet, Jeff a vécu pendant trois mois avec un « méridional, brun, velu, moustachu. Un macho viril » (CDF : 22). Grégoire ne semblait pas être au courant de la tendance homosexuelle de son ami, probablement pas si cachée, puisque Jeff a été dragué « comme une femme » (CDF : 22) par cet homme. Les deux prisonniers qui adoptent des attitudes machistes

semblables par rapport à l'hétérosexualité - mépris et idéalisation du féminin - ont une posture opposée vis-à-vis de l'homosexualité : Grégoire incarne le machisme typiquement homophobe, mais Jeff s'avère ambivalent en s'avouant bisexuel. Le cas de ce dernier est intéressant dans le contexte de l'œuvre de Condé qui – plusieurs commentateurs l'ont relevé – est l'un des rares écrivains de la Caraïbe à avoir montré l'homosexualité « sous une lumière plutôt positive », même s'il s'est agi d'abord d'aborder une relation épisodique entre deux femmes dans *Moi, Tituba, sorcière* (Spear, 1995 : 142). Ici Condé va plus loin en montrant un homme qui fera carrément une avance sexuelle à un autre homme sur la scène. La nouveauté du personnage qu'est Jeff est assez rare chez les écrivains des Antilles pour être soulignée comme une audace de la part de Condé³. Toutefois, l'homosexualité n'est pas valorisée en soi ici, mais elle annonce l'intention de Jeff – qui, peut-être plus perspicace que Grégoire, a compris que celui-ci veut cette fois éviter la prison – de profiter de la situation pour en tirer un avantage sexuel.

Comment satisfaire la sexualité au présent et comment envisager l'avenir ? L'action va maintenant s'engager, ce qui nous vaudra plusieurs revirements inattendus. Avec le changement de temporalité se produit aussi un changement dans le rythme du dialogue, qui, tout en comportant encore des échanges saccadés et du tac au tac, devient plus ample et réflexif.

L'avenir réserve des surprises : si le poids du passé semblait exclure toute ouverture ou possibilité de changement, l'avenir apparaît malléable à souhait, et la projection de soi dans un avenir heureux s'accompagne de la conviction de s'affranchir de tout le poids du passé. La première surprise survient à la scène 5 : Grégoire s'est-il senti menacé par la question de Jeff dans la scène précédente, que je viens de commenter ? Dans la scène 5, Grégoire fait en effet une proposition surprenante, sans dire exactement s'il a compris ce que Jeff avait sous-entendu : « Je te propose d'assumer à moi tout seul, pour une fois, la responsabilité de mes actes » (CDF : 22) et de « faire de la taule » (CDF : 24). Soit Grégoire a compris et préfère éviter d'avoir à vivre ce que Jeff suggérait, soit il n'a rien compris et il imagine vraiment pouvoir se réformer et vivre une vie honnête dans l'avenir. Lui qui a laissé Jeff « porter le chapeau » (CDF : 23) exprime sa reconnaissance à Jeff pour les « efforts [...] que tu as toujours faits, pour assumer à ma place » (CDF : 22), dans un discours teinté d'existentialisme sartrien. Un rêve non plus au passé, mais au futur, qui débouche sur un nouveau rêve où Grégoire s'imagine après sa sortie de prison reconstruisant sa vie avec un papa, une maman, un ami non violent, des enfants, une vie stable et non criminelle : « Pas de bêtises, pas de conneries qui mènent à des impasses, à des cellules, à des cachots. Et s'il le faut nous partirons chercher du travail en métropole » (CDF : 26). Jeff qui, jusque là, s'en était tenu à des interjections moqueuses, explose tout à coup dans une longue

3. Dans un autre contexte, Condé a exploré l'homosexualité dans son roman *Histoire de la femme cannibale*. Voir à ce sujet Fulton (2006).

réplique virulente contre les femmes, d'une misogynie démesurée. Il attaque le rêve de Grégoire d'une vie familiale rangée après sa sortie de prison, pour démolir sa vision idéalisée de la famille dans une tirade contre les femmes et les mères :

[U]ne mère, c'est avant tout une femme, une pétasse, une de ces foutues salopes [...]. Une femme, on l'insulte. Une femme, on la bat. On la trompe. On la méprise. [...] Une mère, vois-tu, c'est bien souvent une fillette de quinze ans qui gambade sur le Morne [...] Une fillette qui croise la route d'un king ou d'un kong qui, pour montrer sa puissance, se jette sur elle. Alors forcément, la mère de quinze ans, son bébé primate, elle ne l'aime pas, elle le déteste, elle l'abandonne [...]. Une mère, c'est une absente. (CDF : 26-27).

Mais telle est la force du rêve, quelque irréalisable qu'il soit, que Grégoire continue sur sa lancée dans un long monologue à la scène 7, et s'installe dans une vie imaginaire au futur avec Lisette, une femme idéalisée elle aussi, « pas très noire », une « négropolitaine » qui « ne sait même pas parler créole » et qui travaille comme « standardiste dans un cabinet d'avocats » (CDF : 28). Jeff n'est pas arrivé à démolir sa vision idéalisée de la famille par sa tirade coléreuse contre les femmes et les mères. Grégoire procède alors à un deuxième revirement, en revenant sur sa décision de rester en prison. Telle est la force de la vision de son avenir d'homme heureux, marié, rangé, qu'il en oublie complètement sa première résolution d'assumer son crime. Finalement, ni la décision d'assumer son crime ni l'envie de refaire sa vie ne sont réalistes ou réalisables. Notons ici une autre fantaisie, celle de Jeff qui croyait pouvoir faire la révolution en Guadeloupe sans verser de sang (scène 2). S'en remettre à l'avenir virtuel, parce qu'il puise à une grande puissance d'autoréalisation, produit sa part d'aveuglement face à la réalité.

En fait, le rêve de Grégoire se heurte vite à un obstacle, car il a besoin du consentement de Jeff pour sortir de prison et vivre sa vie idéale, pour vivre « près de [s]a Lisette, au soleil de [leur] amour » (CDF : 30). Alors que les deux hommes étaient complémentaires dans le passé, maintenant ils deviennent rivaux et, pendant un moment, Grégoire menace Jeff de montrer à l'avocat « notre vrai visage de nègres et t'enfoncer [...], c'est toi qui a[s] tiré. Je vais lui dire et, à ce jeu-là, je suis plus fort que toi » (CDF : 29). Alors Grégoire, coincé par le refus silencieux de Jeff, change les termes de sa demande : « [...] je me tiens devant toi, à genoux pour te supplier dans la clarté du jour naissant, de *te sacrifier pour moi* » (CDF : 30 ; je souligne). Le sacrifice, en effet, serait une solution pour sortir du dilemme, pour départager les deux hommes qui se font face. Seul le sacrifice mettrait fin à la lutte infinie entre rivaux – mais le sacrifice n'a de sens que par rapport à une collectivité au nom de laquelle il est accompli. La pièce renoue avec la structure ancienne des deux frères et, comme le précise le théoricien du sacrifice, René Girard, « [...] les frères sont presque toujours des frères ennemis. La violence qu'ils paraissent fatalement

appelés à exercer l'un contre l'autre ne peut jamais se dissiper que sur des victimes tierces, des victimes sacrificielles » (Girard, 1972 : 17-18). Or, dans cette pièce, aucune victime tierce ne peut exister ; le sacrifice n'existe que dans une société qui choisit un « exutoire sacrificiel » (Girard, 1972 : 18) ; dès lors, seule une victime peut permettre

une véritable opération de transfert collectif [...] qui porte sur les tensions internes, les rancunes, les rivalités [...], toutes les velléités réciproques d'agression au sein de la communauté. [...] La victime [...] n'est pas offerte à tel ou tel individu particulièrement sanguinaire, elle est [...] offerte à tous les membres de la société par tous les membres de la société. (Girard, 1972 : 21-22 ; je souligne)

Autrement dit, le sacrifice ne peut pas se faire entre deux personnes rivales qui sont prises dans le cycle de la vengeance, à moins que l'une des personnes ne représente une valeur plus générale provenant d'une institution sociale, par exemple une famille, un gouvernement ou une religion, ce qui n'est pas le cas ici. Entre deux personnes égales, la chaîne de la vengeance est infinie : « La vengeance constitue donc un processus infini, interminable. Chaque fois qu'elle surgit en un point quelconque d'une communauté elle tend à s'étendre [...]. C'est pourquoi la vengeance fait partout l'objet d'un interdit très strict » (Girard, 1972 : 31). Aucune issue ne semble donc possible pour Jeff et Grégoire.

L'UNIVERS SOCIAL EN FILIGRANE DANS *COMME DEUX FRÈRES*

Il faut s'interroger sur la signification du cul-de-sac appelé par le nœud, et pour cela il est intéressant d'examiner la pièce au delà du conflit immédiat entre les deux prisonniers, afin de dégager l'univers social qui transparaît à travers leur dialogue. Commençons par revenir à la citation de Girard, qui soulignait le rôle crucial d'une société pour donner un sens à un sacrifice : sans une société qui fait et qui reçoit le sacrifice, il n'y pas d'acte qui peut mettre fin à une chaîne infinie de vengeances individuelles ; il n'y a qu'un meurtre qui appellera un autre meurtre. Sans une autorité supra-individuelle, la chaîne de la vengeance n'a aucune raison de s'arrêter. Dans les sociétés anciennes, ce sont les autorités religieuses ou royales qui intervenaient, par exemple Louis XIII qui interdit le duel. Serge Doubrovsky a étudié la situation dans laquelle les nobles du XVII^e siècle se trouvaient sans l'intervention du roi pour « sortir de l'impasse de la subjectivité et déboucher sur un ordre » (Doubrovsky, 1963 : 200), ce qui peut s'appliquer à un conflit entre protagonistes égaux, qu'ils soient nobles ou criminels. Il faut demander « à l'individu d'abdiquer sa liberté pour se récupérer dans l'État [...] monarchique ou autre » (Doubrovsky, 1963 : 220). Le

portrait de la société guadeloupéenne qui se profile à travers les dialogues de Jeff et Grégoire semblerait indiquer qu'il n'y aucune autorité qui pourrait intervenir et imposer une fin à un interminable règlement de comptes entre individus hostiles.

La pièce débouche en fait sur une impasse totale, quand, à la scène 9, Jeff pose explicitement ce qu'il avait seulement suggéré à la scène 4 : « Je vais t'aider [...]. En échange, je mets une condition [...]. Une proposition [...]. C'est une proposition indécente » (CDF : 31-32). Mais la scène s'étire dans un va et vient entre Jeff et Grégoire : Jeff devient de plus en suggestif, alors que Grégoire ne comprend pas : « Tu veux négocier ? [...]. Je t'écoute [...]. Je suis prêt à tout » (CDF : 32). Grégoire semble soit naïf soit aveugle, ce qui renforce la complémentarité des deux hommes : dans ce couple, c'est bien Jeff qui est le cerveau et Greg l'homme fort. Dès lors, il faut que Jeff soit encore plus explicite : « C'est une proposition indécente [...]. Comme celle qu'on se fait entre hommes », et c'est seulement à ce moment-là que Grégoire comprend. La situation est sans issue, devient un huis clos absolu, rendu physiquement par les refus hurlés par Grégoire : « Non ! Pas ça ! ». Puis, Jeff réitère tous les enjeux de la pièce dans un constat final qui vaut la peine d'être cité en entier : « Comme deux frères, au fond d'un cachot lorsque la vie, le pays, le système tout entier les a rejetés. Alors, il ne leur reste plus rien : plus de rêves, plus d'espoir, plus d'illusions. Rien que la culpabilité et un désir obscur à négocier » (CDF : 32). Les protestations désespérées de Grégoire montrent l'impasse dans laquelle se trouvent les deux hommes : « Jamais ! Jamais ! Saloperie ! Misère ! Chiienne ! Chiienne de vie ! » (CDF : 33). Selon la didascalie finale, Jeff prend Grégoire dans ses bras, mais celui-ci résiste dans une lutte « [c]orps à corps, secs, abrupts, fermes et feutrés à la fois », une lutte dont nous ne verrons d'ailleurs pas le résultat, puisqu'un « noir brusque » (CDF : 33) intervient pour clore la pièce.

UNE DRAMATURGIE DU DÉSESPOIR ?

Maryse Condé n'en est pas à sa première pièce avec *Comme deux frères* et elle a écrit plusieurs pièces de différentes sortes⁴. Dans ses autres pièces, il y a une exposition, suivie d'un conflit qui forme le nœud de la pièce, et un dénouement. Elle est consciente, par exemple, de la fin qu'elle a choisie pour *Pension les Alizés*, lorsqu'elle avance : « [...] pour clore une telle pièce avec deux personnages, il est tentant d'avoir le même monologue au début et à la fin pour montrer que le cycle se referme et qu'il n'y a pas d'issue » (Pfaff, 1993 : 126). Ici, dans une autre pièce à deux personnages, Condé a fait le contraire. L'issue n'est même pas ambiguë, elle est impossible, une autre manière de signifier la condition tragique des protagonistes. Condé affirme : « J'écris pour

4. Sur les différents aspects du théâtre de Maryse Condé, voir en particulier Makward (1995).

provoquer les gens, pour les obliger à accepter des choses qu'ils n'ont pas envie d'accepter, à regarder des choses qu'ils n'ont pas envie de regarder » (Pfaff, 1993 : 49). Quelles seraient ces choses dérangeantes dans *Comme deux frères* ? Sur quoi nous oblige-t-elle à réfléchir au juste ?

Il s'agit de réfléchir d'abord sur ce que la pièce présente, au premier plan de l'action, celui du conflit entre les deux hommes : que la vengeance est un cycle répétitif dont on ne se sort pas - vieux thème du théâtre, sinon de la littérature, depuis des siècles. La résolution, en ce cas, ne peut être que de deux sortes. Elle peut être intérieure au conflit premier, si l'un des deux protagonistes change d'idée, ou pardonne, ou s'il domine ou élimine son adversaire de manière durable. Elle peut être extérieure, avec l'intervention d'une tierce personne ou d'une institution qui serait reconnue par les personnages. La première solution n'est nullement envisageable dans la situation actuelle des deux hommes emprisonnés, ne serait-ce qu'en raison de la psychologie des personnages. La deuxième solution n'est pas davantage possible, car, à « l'impasse de la Maîtrise », il y a une « seule solution concrète à la lutte à mort [...] la monarchie » (Dobrovsky, 1963 : 198-99 ; souligné par l'auteur), instance permettant à « l'individu d'abdiquer sa liberté pour se récupérer dans l'État, la raison d'État, monarchique ou autre » (Dobrovsky, 1963 : 220). En fin de compte, Jeff et Grégoire agissent en l'absence d'une autorité sociale capable d'arrêter la répétition des conflits, et continuent de fonctionner entre eux selon le mécanisme de leur rivalité indépassable.

Le portrait de la société guadeloupéenne qui se dégage des expériences vécues des deux hommes, comme en témoigne la longue tirade de Jeff à la scène 6, est des plus sombres. Aucune institution ne semble fonctionner dans cet univers où les relations entre individus sont basées sur la force brute, et non sur le respect de la personne. La famille est inexistante : les mères sont des prostituées, les pères sont absents, et la seule figure autoritaire et paternelle mentionnée, le commissaire de police, est un pédophile (scènes 1 et 2). Les enfants sont battus et renvoyés des écoles. La religion est réduite à des rites pompeux et à des vêtements chamarrés (scène 1). Aucune institution gouvernementale n'est mentionnée dans le texte. L'avocat qui pourrait plaider pour eux sera probablement inefficace, « jeune, un requis d'office » (CDF : 8).

C'est principalement à travers le prisme des relations entre hommes et femmes, constamment évoquées dans la pièce, que Maryse Condé dresse le portrait de sa société. Les femmes sont vues à travers une vieille dichotomie qui les évacue de toute fonction réelle dans la société : la misogynie ou l'idéalisation. Les exemples de la misogynie sont extrêmement nombreux. Les femmes sont tuées comme dans le rêve de Jeff, et elles sont battues pour susciter le désir, comme le dit Jeff : « Une femme, on l'insulte, on la bat » (CDF : 26). Les femmes se prostituent pour vivre, ou sont infidèles et racistes (scène 3), comme Lucinda : Grégoire et Jeff ont été rivaux par le passé,

liés par Lucinda, qui a couché avec Jeff puis avec Grégoire, et qui les a trahis tous les deux avec un « Colombien [...] clair de peau, beaux cheveux, deuxième du Tour, raide sur le podium » (CDF : 19), avant d'être mise à la rue par Grégoire et de mourir enceinte de quatre mois. Grégoire ne nie pas ce que Jeff dit de lui à la scène 3, à propos de son traitement de Lucinda : « Tu la brutalisais » (CDF : 19). Jeff décrit le type de fille qu'il préfère, par exemple Florette dont le portrait n'est pas très flatteur : elle est surnommée « "Barracuda" à cause de ses dents » et il l'a aimée parce qu'elle était « négligée, méprisée », et seul ce genre de femme semble pouvoir lui procurer du bonheur (CDF : 21). Parlant des femmes en général, Jeff décrit la fille-mère de quinze ans en la ravalant au statut d'un être simiesque ayant un « bébé primate » (CDF : 27) qu'au surplus elle détesterait. Grégoire suggère que les femmes et les chiens ont une importance égale quand il déclare que son chien va lui manquer, puis enchaîne sur la vie qui se réduit à une femme qu'on doit battre (scène 3). Les femmes sont faibles et ne résistent pas à l'argent et aux cadeaux d'un homme riche (CDF : 20). Méprisées, elles sont aussi méprisantes, et battent leurs enfants ou laissent leurs hommes maltraiter les enfants (CDF : 11). Même les mères ne sont pas épargnées : celles des deux hommes sont des prostituées qui élèvent leurs enfants dans une atmosphère instable et sexualisée, Jeff étant littéralement parfumé « à l'eau de Cologne », ce dont les autres enfants se moquaient en chantant, « I ka sentit pit » [il sent comme une pute] (CDF : 13). La mère de Grégoire est abandonnée par lui et meurt seule à l'hôpital (CDF : 15). La seule femme qui est représentée comme traitant bien un enfant, même trop bien – « elle m'idolâtrait » (CDF : 11) – est la grand-mère de Jeff, donc une femme hors du circuit de la sexualité, et qui meurt trop tôt (CDF : 11).

Plus rares sont les manifestations de l'idéalisation de la femme, mais elles existent, principalement lors des rêves d'évasion qui s'expliquent aisément dans le contexte d'une vie malheureuse, pauvre et chaotique. On se souviendra, par exemple, du troisième rêve de Jeff dans la première scène où il imaginait une vie meilleure et aisée, en France, puis en Afrique avec sa mère adorée qui épouse un riche ministre possédant une Mercedes Benz : « C'est une dame, ta maman ! Vous vivez dans la soie, l'opulence, Mercedes Benz ! » (CDF : 10). Grégoire rêve aussi d'une vie familiale complète, avec papa, maman, beaucoup d'enfants (scène 6) et avec Lisette (scène 7). Dans ce même registre, on pourrait inclure l'idéalisation de la femme enceinte par Grégoire : « Rien n'est plus beau que le ventre d'une femme enceinte. Je voudrais me mettre à genoux devant lui » (CDF : 18), ce qui contraste avec le reste de l'histoire racontée dans la suite de la même scène, quand Jeff raconte que Grégoire a mis Lucinda enceinte de quatre mois à la porte parce qu'elle était infidèle. L'idéalisation de la femme semble bien trop faible et, de toute façon, de nature trop fantasmatique pour contrecarrer les réalités vécues par les femmes dans cet univers masculin impitoyable et cruel.

Le portrait que Condé donne du contexte social pourri évoqué par les histoires des deux hommes

est donc foncièrement pessimiste. Jusqu'à quel point ce portrait d'une société mutilée, à travers les souvenirs et les velléités de Jeff et Grégoire, représente-t-il la Guadeloupe en général ? Les avis à cet égard semblent varier. L'adaptateur du texte de Condé, José Pliya, affirme dans son avant-texte à la pièce : « Par le biais de ces deux jeunes paumés, Maryse Condé dresse un réquisitoire contre la société guadeloupéenne, de ses absurdités politiques, judiciaires, éducatives et familiales » (CDF : 5). Selon Pliya, les deux hommes de notre pièce sont les « rebuts d'un système qui a échoué et qui ne laisse rien à sa jeunesse » (CDF : 5). Le conflit personnel entre eux comporterait donc une signification politique : un cri du cœur de Maryse Condé à propos de la société guadeloupéenne, appuyé sur ses propres convictions souvent répétées. En 1993, elle déclarait en effet : « Je milite pour l'indépendance de la Guadeloupe, alors que, j'en suis convaincue, je ne verrai jamais cela » (Pfaff, 1993 : 97). Quelques années plus tard, sa position semble s'être durcie et apparaît plus pessimiste encore, même si elle parle d'une pièce écrite en 1986, *Les sept voyages de Ti Noël* : « Rien n'a changé en Guadeloupe depuis l'abolition de 1848 [...], les choses sont même pires qu'avant » et elle ajoute que la pièce en question « devait se terminer par la violence – une tuerie après laquelle il n'y plus rien sur scène » (Ruprecht, 1999 : 59). L'idée que la société guadeloupéenne est défaillante et sans espoir n'est donc pas récente chez Condé. Pourtant, lors d'un entretien à Avignon après la première représentation de *Comme deux frères*, Maryse Condé s'est défendue d'avoir voulu faire une pièce ayant une portée générale. À la question d'Émile Lansman, son éditeur : « C'est un portrait assez féroce de la société guadeloupéenne que vous faites et des responsabilités de cette société envers ses jeunes qui n'ont presque pas de passé et surtout aucun avenir », Maryse Condé a répondu : « Je n'ai pas voulu faire un réquisitoire contre la société occidentale [...] le côté revendicateur que vous voyez n'y est pas vraiment. Pour moi il s'agit d'abord de deux Antillais » (Condé, 2007a).

Peut-être qu'entre la société occidentale et le drame de deux Antillais paumés, y aurait-il un moyen terme, touchant certains aspects de la Guadeloupe, dans le prolongement des positions prises par Condé dans le passé ? À cet égard, la dramaturge est revenue sur sa propre évolution dans le même entretien à Avignon : « Entre la militante pure et dure qui écrivait dans les années 1970, et la femme vieillissante qui écrit dans les années 2007, il y a un monde [...], un tas de déception, de déboires et une autre conception du rapport entre l'écrivain, son public et la littérature » (Condé, 2007a). Dans cette perspective, j'avance que les deux paumés de *Comme deux frères* ne constituent pas un portrait de la Guadeloupe dans sa totalité, mais que Maryse Condé formule néanmoins une critique plus fondamentale du pays, non pas, ou pas seulement, au niveau du vécu quotidien, mais au niveau beaucoup plus grave de la carence des institutions, de la structure profonde qui manque pour unifier et orienter la société. À défaut d'une structure religieuse basée sur le sacrifice, pour une société moderne, il faut une institution forte et respectée, comme la justice : « Seul le système judiciaire n'hésite jamais à frapper la violence

en plein cœur parce qu'il possède sur la vengeance un monopole absolu » (Girard, 1972: 41). Or, le jeune avocat auquel les deux hommes devront faire confiance ne sera probablement pas à la hauteur. Le huis clos tragique où se trouvent les deux hommes, la cellule de prison, ne fait que renvoyer au huis clos infiniment plus large et tragique d'une société impuissante et injuste.

Revenons encore sur ce lieu. Scherer note que la prison est un des éléments souvent utilisés pour rendre le spectacle pathétique (Scherer, 1959 : 167), mais qu'elle présente des difficultés pour la mise en scène, sauf si la mise en scène « transportera le spectateur à l'intérieur de la prison, en élargissant les limites jusqu'à celles de la scène, et en rendant ainsi la grille inutile » (Scherer, 1959 : 168). Ainsi, non seulement les deux hommes restent enfermés dans le lieu de la prison physique et morale, mais aussi le public avec eux. *La fin de Comme deux frères*, dans les deux représentations que j'ai vues, m'a paru inattendue et brutale, presque comme une gifle infligée aux spectateurs.

Par ailleurs, Maryse Condé a déclaré dans l'entretien déjà cité : « Je trouve que la pièce est trop compréhensible [...]. Je trouve que la pièce est un peu trop claire. J'aurais aimé que la pièce soit encore plus complexe » (Condé, 2007a). Que Maryse Condé soit rassurée, car la pièce met en scène une multitude de problèmes, tant individuels que sociaux, et donne à méditer sur les profondes exigences nécessaires pour construire une société juste et vivable. L'absence de véritable dénouement laisse planer un désarroi inquiétant et total. Ainsi, en 2007, elle a osé aller encore plus loin dans son écriture théâtrale que dans *Pension les Alizés* pour joindre la forme, qui nie toute possibilité de résolution ou de changement, au contenu, l'immobilisme néfaste de cette société. *Comme deux frères* s'inscrit dans la lignée du théâtre de l'absurde, tel que l'avait succinctement défini Martin Esslin : « *It is [the] striving for an integration between the subject-matter and the form in which it is expressed that separates the Theatre of the Absurd from the Existentialist theatre*⁵ » (Esslin, 1961 : 7). Elle est tout à fait consciente que, contrairement au roman, on peut dire des choses au théâtre plus « brutalement » (Ruprecht, 1999 : 51). Contrairement aux tragédies classiques où le dénouement qui, même s'il est sanglant, débouche sur la résolution du conflit, la pièce de Maryse Condé correspond à un tragique du huis clos permanent, sans la moindre ouverture sur une solution, tel un défi lancé aux spectateurs de toutes les sociétés. Si cette pièce n'est pas une tragédie au sens conventionnel du terme, elle montre, en revanche, le caractère tragique de cette société en refusant toute catharsis pour les personnages et pour les spectateurs⁶.

5. « Ce qui distingue le théâtre de l'absurde du théâtre existentialiste, c'est la recherche de l'intégration entre la matière-sujet et la forme dans laquelle s'exprime la matière-sujet. ». Notre traduction.

6. Je remercie Sara Melzer et Emily Sahakian pour leur lecture d'une version antérieure de ce texte.

- CONDÉ, Maryse** (2007), *Comme deux frères*, adaptation dramaturgique de José Pliya, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman Éditeur.
- CONDÉ, Maryse** (2007a), « Entretien avec Émile Lansman », www.carleton.ca/Franco-Théâtres/Entretiens.
- DOUBROVSKY, Serge** (1963), *Corneille et la dialectique du héros*, Paris, Éditions Gallimard.
- ESSLIN, Martin** (1961), *The Theatre of the Absurd*, New York, Anchor Books.
- FULTON, Dawn** (2006), « A Question of Cannibalism : Unspeakable Crimes in Histoire de la femme cannibale », dans Vera Broichhagen, Kathryn Lachman et Nicole Simek (dir.), *Feasting on Words : Maryse Condé, Cannibalism, and the Caribbean Text*, Princetown, NJ : Program in Latin American Studies, Princeton University, p. 85-104.
- GIRARD, René** (1972), *La violence et le sacré*, Paris, Éditions Grasset.
- KOJÈVE, Alexandre** (1947), *Introduction à la lecture de Hegel*, Paris, Éditions Gallimard.
- MAKWARD, Christiane P.** (1995), « Reading Maryse Condé's theatre », *Callaloo*, vol. 18, n° 3, été, p. 681-689.
- PFAFF, Françoise** (1993), *Entretiens avec Maryse Condé*, Paris, Éditions Karthala.
- POULET, Georges** ([1945] 1965), *Études sur le temps humain*, Paris, Éditions Plon.
- RUPRECHT, Alvina** (1999), « An Interview with Maryse Condé », *International Journal of Francophone Studies*, vol. 2, n° 1, janvier, p. 51-61.
- RUPRECHT, Alvina** (2007), Compte-rendu de *Comme deux frères*, production de la Compagnie Siyaj, mise en scène de José Exélis, www.carleton.ca/Franco-Théâtres/Spectacles.
- SCHERER, Jacques** (1959), *La dramaturgie classique en France*, Paris, Éditions Nizet.
- SPEAR, Thomas C.** (1995), « Jouissances carnavalesques : représentations de la sexualité », dans Maryse Condé et Madeleine Cottenet-Hage (dir.), *Penser la créolité*, Paris, Éditions Karthala, p. 135-152.

L'animal au théâtre ou la mise en jeu d'une altérité radicale

L'animal foule régulièrement les planches au Québec et ce, depuis longtemps¹. Toutefois, il n'y apparaît généralement qu'au prix d'une grande abstraction. Qu'il soit médiatisé par le corps d'un comédien déguisé, par les astuces de la scénographie ou même par la simple évocation discursive, l'animal semble inféodé à l'abstraction, comme si c'était la condition nécessaire de sa présence. Sans doute l'abstraction est-elle une conséquence acceptée d'emblée par des metteurs en scène préoccupés (non sans raison) par les impondérables, pour ne pas dire les *risques réels* que la présence d'un animal en chair et en os fait peser sur une scène. Pourtant, un survol rapide du répertoire québécois et franco-canadien depuis la fin des années 1960 confirme la prégnance du phénomène zoologique que manifeste la grande diversité de la faune dramaturgique : du papillon au cheval, en passant par le corbeau et le homard, la ménagerie des bêtes que l'on rencontre est aussi vaste qu'hétéroclite. Néanmoins, il existe des espèces auxquelles on a recours plus souvent qu'à d'autres. En particulier, la prépondérance du chien et des animaux de la basse-cour – notamment la volaille et la vache – nous porte à nous demander si ces bêtes ne sont pas les vestiges d'un passé rural, figures devenues mythologiques et fantomatiques, tapies au cœur de l'imaginaire d'une société qui s'est radicalement, pour ne pas dire brutalement, urbanisée après la Deuxième Guerre mondiale. La même question pourrait se poser pour la vache qui évolue, du coup, dans un monde urbain ou semi-urbanisé.

1. Il sera question ici du théâtre conçu pour les adultes. Bien sûr, quiconque s'intéresse au théâtre jeune public sait que les animaux y pullulent, mais dans le domaine du théâtre adulte, l'observation ne tient pas forcément du banal.

Devant un tel corpus hétéroclite, est-il même possible de dégager des éléments récurrents ? Il faut reconnaître que la tentation est grande mais hasardeuse de réduire le recours à l'animal au théâtre à un schéma unificateur en lui donnant une signification passe-partout. Bien qu'on dise « l'animal », l'emploi du singulier est trompeur car, dans la dramaturgie comme dans la nature, il y a des animaux, et même le bestiaire présenté ici risque de paraître réducteur². Par conséquent, au lieu de proposer une *signification unificatrice* distillée en vertu d'un quelconque dénominateur commun, proposons plutôt l'hypothèse suivante : à défaut d'un *sens*, l'animal au théâtre assure une *fonction*. Sa fonction première est peut-être moins de représenter une différence que d'interroger, à partir de son altérité plus ou moins radicale, les traits particuliers de l'humanité.

Il suffit de considérer cette première faculté qui, après la nudité, distingue les bêtes des êtres humains – la parole – pour saisir la portée de cette interrogation. Nous tenterons de voir comment la représentation des animaux en scène exerce une torsion esthétique et sémantique sur la parole et les fortes tensions ontologiques que cela occasionne. L'animal ne soulève-t-il pas également, et avec beaucoup d'acuité, des questions d'ordre éthique ? Nombreuses sont les représentations, en effet, où il est associé à la douleur et à l'expérience de la mort. Enfin, dans un troisième temps, il sera question d'explorer la force primitive de la présence animale et les différents épiphénomènes qui lui sont associés dont, en particulier, la guérison et l'érotisme.

L'ANIMAL ET LA PAROLE

Commençons par la parole, et plus particulièrement par le chien qui paraît en tête du palmarès des animaux en raison de ses multiples incarnations et convocations. Il est la créature qui habite le plus aisément les deux mondes : celui des humains et celui des animaux. De par sa présence, tantôt domestiquée, tantôt sauvage, le chien marque autant la frontière qui sépare les deux mondes que la porosité de celle-ci. Il n'est donc pas surprenant que, dans *Le chien* ([1987] 1990) de Jean Marc Dalpé, l'animal occupe un espace ambigu : il est attaché en permanence dans la cour du père qui vit dans une maison mobile. Symbole d'une espèce de domesticité dégradée, il est l'incarnation dangereuse de la folie et de l'agressivité à l'état pur : « Y'est rendu fou, le chien. Faut j'le garde attaché tout le temps à c't'heure » (Dalpé, 1990 : 28). Aussi sa présence est-elle un avertissement en lien avec le père qui, à son insu, subit une transformation terrible et irréversible, passant par degrés de l'état humain à l'état inhumain. Le dramaturge et les metteurs en scène, dont notamment Joël Beddows qui a monté cette pièce en 2007 au Centre national des Arts à

2. Voilà pourquoi, d'ailleurs, Jacques Derrida, a créé le mot « animot » qui fait entendre le pluriel « animaux » dans le singulier et rappelle l'énorme diversité des animaux que l'emploi du singulier efface (11).

Ottawa, s'abstiennent de faire apparaître une vraie bête sur la scène. Beddows a opté plutôt pour un animal sonore sous forme de jappements métonymiques surgissant des ténèbres. Le chien, ainsi désincarné, serait donc la projection acoustique et fantomatique du devenir du père, et peut-être celui du fils aussi.

Il est significatif que le père s'enferme de plus en plus dans un mutisme obstiné, ponctué sporadiquement de sacres et de reproches. Les sacres désespérés sont le signe d'un écœurement, certes, mais aussi d'une perte. Le père est en train de perdre la parole – la première faculté qui le distingue de son animal domestique. C'est justement l'incommunicabilité du père qui blesse et provoque le fils, et qui enclenche la tragédie. Finalement, l'action du *Chien* est concentrée dans deux instants précis : le meurtre du père et la *mimésis antérieure* de la catastrophe : la mise à mort du chien³.

Mais il y a plus : le côté instinctuel de la transformation du père passe par un deuxième processus métonymique. Le rôti de bœuf qu'il jette au chien dans un accès de rage pendant le pique-nique familial, pris en chassé-croisé avec le récit de guerre du grand-père, introduit une confusion entre la viande et le corps humain. L'histoire du soldat déchiqueté dont le corps est comparé à un « quartier de bœuf » (Dalpé, 1990 : 25) participe de l'abject et soulève un dilemme éthique. Le devenir monstre, voilà donc ce qui caractérise la relation du chien au personnage chez Dalpé. Son corollaire, l'hybridité, revient partout quand il est question du chien.

Dans *Le langue-à-langue* des chiens de roche (2001) de Daniel Danis, la protagoniste, Djoukie, est convaincue que son père est un chien, et ceci malgré les réfutations vigoureuses répétées par sa mère. Djoukie s'empare de cette identité parce que l'hybridité lui permet d'expliquer le sentiment très vif d'altérité qui l'afflige et qui l'éloigne des autres adolescents. À la fin, il y a une belle scène de complicité avec son amoureux, Niki, qui se livre avec elle à une séance déchaînée de jappements : « Djoukie. Va-t-en, je peux te mordre la langue. Je suis la fille d'un chien. // Djoukie jappe, Niki se met aussi à japper, à hurler. Ils se répondent en jappant. » (Danis, 2001 : 72) Le délire des jappements, des hurlements, n'est pas sans évoquer la pulsion libératrice de *Jappements à la lune* de Claude Gauvreau chez qui les « jappements » explorés de la poésie « surrationnelle » provoquent un détournement de la sémantique en faveur d'un jaillissement radical de l'affect. L'absence actuelle de système langagier chez les bêtes suscite donc à la fois une nostalgie pour une communication archaïque révolue et une fascination avivée par le désir de déchiffrer les codes d'un système qui n'est pas encore perçu comme tel. Ceci marque un contraste avec les jappements du chien chez Dalpé qui signifient une incommunicabilité obstinée. Les deux espèces de « folie » ne sont donc pas forcément assimilables l'une à l'autre.

3. Le chapitre IV de mon livre sur le tragique québécois est consacré à l'analyse de cette pièce.

Toujours est-il que ce dialogue de jappements, quelque fusionnel qu'il soit, n'empêche pas la surenchère de la violence : Djoukie est abattue par une bande de jeunes assoiffés de sang et Niki, inconsolable et hagard, est laissé sans interlocuteur.

Dans les deux pièces retenues ici, la binarité animalité / humanité balaye toute certitude quant à l'identité du protagoniste. Chez Dalpé, l'animalité avilit le personnage ; chez Danis, elle offre une espèce de plus-value, un bonus ontologique et totémique dont profite le personnage. Cela dit, chez Danis, les chiens qui ne sont pas des hybrides mais des animaux pur-sang, sont pourtant frappés de dégénérescence. Dans *Le langue-à-langue des chiens de roche*, la multitude de chiens du chenil chez Léo, privés de nourriture et de soins médicaux, vivent dans l'abjection. Ceci n'est pas un détail. La dimension multiple est importante dans l'économie de la pièce, de même que l'association que fait l'auteur entre les chiens et l'ontologie surréaliste. Dans les pièces recensées ici, le chien est très souvent associé à une souffrance aiguë – qu'elle soit provoquée par la folie, par la faim ou par la violence faite au nom du savoir. Nous y reviendrons.

Pour l'instant, notons que la figure du chien va souvent de pair avec l'hybridité et cette tendance est confirmée par le répertoire de Larry Tremblay. Chez ce dernier, la liste des personnages étranges ne cessent d'étonner : un ventriloque, une poupée, Laurel et Hardy, Abraham Lincoln sous forme de statue de cire, un ogre, un artiste qui empile dans son salon des os de poulet et une femme à la tête de chien. Avec un corps de femme et une face de chienne, la *persona*-chienne appelée « Princesse » habite l'espace dramatique des *Mains bleues* où elle côtoie un enfant handicapé qui souffre du rejet de sa mère. C'est la chienne qui lui dira les mots d'amour que sa mère n'a jamais prononcés. Sur l'effet du choix dramaturgique de mettre en scène une chienne-femme, le compte rendu de Solange Lévesque est éloquent :

C'est, à mon sens, le texte le plus cruel et le plus risqué de Larry Tremblay. [...] Non seulement les pièces de Tremblay portent la marque d'une folle passion pour le corps mais leur action a d'abord lieu dans la dynamique du verbe, les mots devenant eux-mêmes personnages, et les phrases, motifs musicaux qui devraient être traités comme tels. *L'animal comme personnage (réel ou évoqué) a toujours une puissance dramatique fulgurante* au théâtre ; Tremblay en aiguisé la métaphore jusqu'à la limite du supportable. (Lévesque, 1999 : B7 ; nous soulignons.)

Avec *Les mains bleues*, et l'inconfort qu'il suscite, nous sommes décidément très loin de l'univers des contes pour enfants. Et qu'en est-il de cette « puissance dramatique fulgurante » ? Quel rapport existe-t-il entre elle et l'« animalisation » ?

Le chien doué de parole revient dans un autre texte de Larry Tremblay, *A Chair in Love*, livret d'opéra créé en anglais, d'abord au Pays de Galles en 2005 et ensuite à Montréal en 2006⁴. Cet opéra-comique, décrit par la presse comme un mélange heureux du théâtre de l'absurde et de la bande dessinée, met en scène un cinéaste appelé Truman soudainement épris de sa chaise. Le Chien devient jaloux et ébruite la nouvelle :

DOG : Master, Master, | people talk, people whisper. | Truman is having an affair with a chair ! | What do you say ? | An affair with a chair ! | A man with a chair ! | Disgusting Shocking ! | Shocking ! Disgusting ! | Truman is having an affair with a chair ! | A man! A chair ! A man ! A chair ! | Immoral ! Shameful ! | He's a sick man, put him in jail ! | Destroy that chair, burn it ! | A chair ! A man ! A man ! A chair ! | The worst thing I have ever heard⁵ !

Il ne s'agit pas d'un simple cas de métaphore ou de substitution (substituer un animal pour un humain), mais bien d'un procès de subversion qui vise l'essence même de notre définition de « personnage » qui repose, du moins tacitement et depuis les débuts de l'individualisme bourgeois, sur des effets de réalité et d'identification⁶. Nous touchons là une des caractéristiques de la démarche contemporaine. Il s'agit, en effet, d'un phénomène de mise en cause importante, fait relevé avec finesse par Jean-Pierre Ryngært dans son article sur Tremblay : « [...] que voulons-nous voir sur scène, quels "personnages", quelles autres identités que les nôtres sommes-nous en mesure de contempler, de refuser, d'accepter ? La question est d'autant moins rhétorique que la fonction même du personnage est mise en cause aujourd'hui par les dramaturges » (Ryngært, 2009 : 111).

L'acuité de cette observation est confirmée par *L'anatomie du chien* de Pier-Luc Lasalle, créée en janvier 2012 au Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal. Le descriptif de la pièce fait croire que l'identité ambiguë n'est pas simplement un thème parmi d'autres mais bien la véritable action de la pièce : « Un invité accompagné d'un chien. Mais est-ce vraiment un chien ? Portrait d'une société sous

4. Créé sur scène dans une coproduction de la compagnie Le Chien qui chante et du Taliesin Arts Centre, Swansea, Pays de Galles, à Swansea, le 20 octobre 2005; et à Montréal, le 8 juin 2006. Musique de John Metcalf, mise en scène de Keith Turnbull (<http://www.cead.qc.ca/>).

5. Maître, maître | les gens parlent, les gens murmurent. | Truman a une liaison amoureuse avec une chaise. | Qu'est-ce que tu dis ? | Une liaison avec une chaise. | Un homme et une chaise. | Dégoûtant Choquant ! | Choquant ! | Dégoûtant ! | Truman a une liaison amoureuse avec une chaise ! | Un homme ! Une chaise ! Un homme ! Une chaise ! | Immoral ! Honteux ! | C'est un malade, mettez-le en prison ! | Détruisez la chaise, brûlez-la ! | Une chaise ! Un homme ! Un homme ! Une chaise ! | La pire chose que j'ai jamais entendue ! Voir la fiche du répertoire du Centre des auteurs dramatiques : <http://www.cead.qc.ca>

6. Pour une définition plus détaillée des composantes sémantiques et sémiotiques du personnage, voir « Personnage » (Pavis, 1987).

antidépresseurs » (voir Lasalle, 2005). Les convives, inaptes à décider si ce chien est vraiment un chien ou une femme, éprouvent une espèce de dérive dans la perception de l'autre qui se présente comme le signe d'un malaise postmoderne⁷.

Ce personnage dont la nature même se dérobe à la raison, oblige à interroger nos concepts usuels dont, en premier lieu, l'acception que nous retenons de l'anthropomorphisme. L'animal fonctionne-t-il ici comme miroir pour l'humain ou s'agit-il du phénomène contraire où l'humain est une métaphore pour l'animal ? Cette possibilité d'inverser les propositions s'inscrirait dans le courant de l'écocritique qui, justement, cherche à affranchir l'animal de la perspective anthropomorphique et à le valoriser pour ses qualités intrinsèques. Cette nouvelle focalisation qui a émergé au début du siècle a donné naissance à un nouveau champ d'étude aux États-Unis appelé « zooësis » par Una Chaudhuri. Ce terme (sans doute dérivé du grec ancien « poiësis ») désigne désormais les multiples façons dont la culture crée de l'art à partir de la figure et du corps des animaux.

Mais on pourrait argumenter que l'animal au théâtre est (presque) toujours médiatisé par l'humain et qu'il est donc très difficile de sortir complètement de l'anthropomorphisme. Dans les rares cas où il n'est pas médiatisé, c'est-à-dire quand il est réellement présent, la représentation risque à tout moment de basculer vers la performance. Tel était le cas en 1984, par exemple, avec la mise en scène de *Marie-Antoine, Opus 1* de Lise Vaillancourt par Pol Pelletier à la salle Fred-Barry (Montréal). Le texte prévoit que la jeune protagoniste, Marie-Antoine, se déplace toujours avec une poule en laisse et on a alors choisi de mettre sur scène une vraie poule. Selon Vaillancourt elle-même, celle-ci « s'assoupissait parfois, accablée par la chaleur des projecteurs⁸ ». Or, à vrai dire, il y avait deux poules qui alternaient, une sur la scène et l'autre en coulisse, et ce serait faux de dire qu'elles étaient dociles :

(...) il arrivait parfois que l'une sur la scène réponde à l'autre en coulisse ce qui avait eu pour effet, un soir, de couvrir complètement les répliques de la comédienne qui jouait la mère. Le soir de la dernière, c'est la poule des coulisses qui a lancé plein de cocoricos. Après la représentation, nous avons découvert qu'elle avait pondu⁹.

Du coup, les poules ont agi en tant qu'actants (on n'ose dire des personnages) autonomes et imprévisibles qui ont brisé le cadre de la fiction, altérant ainsi de façon mémorable la dynamique

7. Curieusement, dans les didascalies il est question de « chien » et non de « chienne ».

8. Propos de Lise Vaillancourt recueillis par l'auteure (voir Vaillancourt, 2012).

9. *Ibid.*

du spectacle. Certes, une telle « performance » appelle également une réflexion corollaire sur les mœurs occidentales, plus précisément sur la pratique qui consiste à dresser les animaux pour la cohabitation. Les animaux de compagnie sont-ils les signes d'une solidarité ou d'une perte de complicité ? Pour Philip Armstrong, la pratique de cohabiter avec les animaux de compagnie (ce qu'il appelle « *the culture of pet-keeping* ») aurait émergé en tant qu'activité culturelle compensatoire après la rupture ontologique et matérielle qui a séparé l'humain de l'animal (voir Armstrong, 2008 : 13). Vu sous cet angle, le duo fille-poule dans *Marie-Antoine, Opus 1* serait moins le signe d'une complicité ou d'une symbiose psychologique que celui de la solitude.

ENJEUX ÉTHIQUES

Pour saisir pleinement le paradoxe d'une telle figure, il est utile de remonter à Descartes qui a théorisé l'opposition classique de « l'homme » par rapport à « l'animal », vieille binarité établie dans *Le discours de la méthode*. Apparemment, c'est seulement à l'orée de la modernité que les animaux furent complètement coupés du statut de l'humanité, c'est-à-dire au moment où l'ascendance de la raison et de l'humanisme gagnait en importance. Il faut reconnaître, avec Jacques Derrida, qu'un certain mépris accompagne la tradition philosophique qui a refusé à l'animal l'apanage de l'humain : « parole, raison, expérience de la mort, deuil, culture, institution, technique, vêtement, mensonge [...], don, rire, pleur, respect, etc. » (Derrida, 2006 : 185).

On refuse de reconnaître au chien l'expérience de la mort et, peut-être plus grave encore, l'expérience de la douleur. « *Can they suffer ?* » Voilà la question célèbre posée par le philosophe Jeremy Bentham à propos des animaux¹⁰. Cette question est reprise de manière implicite dans *Le lion de Bangor* de Jovette Marchessault où Noria, la défenseuse des chiens, se fait un devoir de secourir et de soigner les chiens blessés par des expériences scientifiques en laboratoire : « Même le plus maladroit des vivisecteurs peut découper une chienne sans la tuer » (Marchessault, 1993 : 27).

L'imaginaire ici nous semble dépasser le constat tragique qui s'avère lorsque la situation est soumise au poids de la fatalité et de la cécité humaine, comme c'est le cas dans *Le chien de Dalpé* : le drame de l'aliénation et de l'aveuglement moral y est provoqué, dans une large mesure, par la stagnation et la désaffection sociopolitique et relève donc de l'oppression insidieuse qui pèse sur la communauté. Or l'immolation d'un animal, fût-ce au nom de la science, interpelle le

10. « *Is it the faculty of reason, or perhaps, the faculty for discourse ?...the question is not, Can they reason ? nor, Can they talk ? but, Can they suffer ? Why should the law refuse its protection to any sensitive being ?... The time will come when humanity will extend its mantle over everything which breathes...* » (Bentham, 1823 : 283-b).

sens des responsabilités, et ne trouve pas sa source dans une quelconque fatalité. À la différence du tragique, l'immolation scientifique implique les choix éthiques de toute une société. Elle oblige à interroger la notion même de criminalité et tend à la société un miroir qui reflète un mal passif mais absolu, né d'une complaisance généralisée. La pièce de Danis et celle de Marchessault, surtout, posent des questions de notre temps : comment cohabiter avec les animaux sans les détruire ? Comment pardonner à la science ses manquements, ses excès, voire ses sévices ? Les différentes occurrences du chien fonctionnent ainsi comme autant de signaux d'alarme, d'appels à la conscience, et soulèvent des questions relatives à l'écocritique.

Revenons encore un instant au constat de Derrida, car la logique du manque et du mépris est fondamentale dans ce contexte. En fin de compte, ce que la tradition philosophique refuse à l'animal – parole, conscience, raison, expérience de la mort et cetera –, la mythologie les lui redonne. Jovette Marchessault a en commun avec Larry Tremblay, Lise Vaillancourt et Louis Patrick Leroux, entre autres, de se référer à l'univers des contes à partir duquel il est possible d'élaborer de nouvelles mythologies et, avec celles-ci, des identités inédites forgées à partir de permutations expérimentales.

Mais le chien n'est pas le seul animal qui ait frappé l'imagination des dramaturges québécois et franco-canadiens; en témoigne le tryptique des bêtes que le théâtre affectionne : le chien, l'oiseau et la vache. L'identité animale n'a pas toujours été associée au surréal dans le corpus dramatique mais, même au cœur de la vague de réalisme affirmé des années 1960 et 1970, l'oiseau se présentait déjà comme une figure dotée d'un grand pouvoir métaphorique. Dans la pièce de Marcel Dubé *Au retour des oies blanches* (1969), Geneviève fait figure d'une Électre québécoise (et dans une certaine mesure une Antigone aussi). Mais à la différence d'Électre, d'Antigone, voire même d'Œdipe, Geneviève est fragilisée par les machinations de sa famille. Si elle n'ignore pas que son amant est son oncle, la découverte que son amant est aussi son père biologique la détruit. En se suicidant, cette jeune femme se transforme sur le plan métaphorique en une oie sauvage, meurtrie comme les oies que son amant aime tant chasser, les mêmes oies qu'il dépose chez elle accompagnées d'un mot énigmatique. Du gibier abandonné à une Ophélie explorée il n'y a qu'un pas :

GENEVIÈVE, *lisant. Comme transportée dans un monde inatteignable où il fait presque bon souffrir.* – J'ai tué ces oies blanches comme elles passaient au-dessus du Cap Tourmente ... Elles sont tombées en tournoyant comme des âmes qui se perdent au fond de l'abîme (Dubé, 1969 : 62).

Mais l'abstraction s'arrête avec le passage de l'oncle qui avait déposé, en catimini, cette valise mystérieuse. Sur les photos reproduites dans le livre publié chez Leméac en 1969, on peut y

voir une domestique, Manon, qui plonge sa main dans la valise pour en extraire deux vraies oies mortes, deux carcasses authentiques. Réalisme oblige. La matérialité qu'offre à la vue le corps de l'oie sauvage, sa présence mortifère sur scène, n'a pas de succédané. Pas de distanciation, ni de dénégation : elle ne désigne plus, elle est.

ARCHAÏSMES, MYTHES ET GUÉRISON

Le lien identitaire entre la femme et l'oiseau se poursuit dans *La saga des poules mouillées* (1981) de Jovette Marchessault; cependant, ce classique du répertoire féministe s'inscrit en porte-à-faux avec l'esthétique réaliste auquel souscrivait Dubé. En mettant en scène des écrivaines qui se présentent sous la forme d'oiseaux divers, Marchessault réécrit l'histoire des femmes. En puisant dans un bestiaire fantaisiste, elle forge une nouvelle mythologie, voire une cosmologie.

Dans *La saga*, les quatre protagonistes sont calquées sur quatre écrivaines de l'histoire littéraire du Québec et du Canada français : Laure Conan, Germaine Guèvremont, Gabrielle Roy et Anne Hébert. Chacune assume une deuxième identité : « L'ancienne », « La paroissienne », « Petite Corneille » et « Tête nuageuse ». Leur nature de « poule » vient ensuite se révéler sous leur double identité à la manière d'un palimpseste. Marchessault est explicite sur sa démarche dans une lettre à Michelle Rossignol, publiée en postface à *La saga* : « J'ai voulu que cette rencontre soit mythique ! Mythique dans le sens qu'elle échappe au temps de l'Histoire, au réalisme » (Marchessault, 1981 : 34). Pourquoi, selon Marchessault, le réalisme est-il perçu comme néfaste pour la perspective féministe ? La réponse sera liée à la faculté de la parole : « [...] pour moi, écrire pour le théâtre c'est contribuer à détourner le réalisme, ce réalisme qui ne sert qu'à nous évacuer en nous empêchant de paroles et d'imaginaire. En écrivant ce texte, j'ai tenté de retrouver une langue oubliée pour célébrer la culture, la production des femmes » (Marchessault, 1981 : 35).

Certes, le recours aux animaux est une pratique déréalisante qui remonte à la nuit des temps, à une époque où la séparation entre les humains et les animaux ne s'était pas encore consolidée. On n'a qu'à songer à l'art pariétal des grottes de Lascaux pour en avoir la conviction. Dans l'imagerie animalière, les résonances archaïques sont bien attestées. Mais ce qui est frappant ici, c'est que c'est par le biais de l'animal que l'on construit d'abord un langage, ensuite un récit qui permet de renouer avec une langue oubliée. Frappant aussi est le parallèle qui existe avec les jappements dans la pièce de Danis, comme si la communication qui se fait entre les bêtes était finalement plus mystérieuse et plus porteuse que celle que pratiquent les humains.

La nature animale des quatre « écrivaines-poules » de Marchessault exige un renversement des rôles sous le regard complice de la Grande Oursonne dans le ciel. La nuit, le renversement se caractérise non seulement par une force et une prouesse physique redoutables mais aussi par un épanouissement débridé. La nuit, Laure « chasse les humains » et les courants psychiques transforment son bouquet de fleurs en bosquet :

GERMAINE : Si tout ce qui est pensable est réel, il y a un animal qui dort là-dedans ! Je l'entends qui boit l'air chaud du sommeil, lapement très doux, ainsi qu'un battement de cœur, léchage nocturne, s'il bâille je sais qu'il aura des étoiles dans la gueule (Marchessault, 1981 : 48).

Cette complicité avec les bêtes, cette subjectivité personnelle qui fait aussi partie d'une collectivité de femmes et de femelles, construit un système flottant qui déborde du cadre d'une société post-cartésienne. Et l'altérité retrouvée et assumée est complexe. Dans une large mesure, elle n'est pas sans rappeler les animaux parlants des fabledes. Mais il ne faut pas oublier que la faculté de parole, présente dans les contes, est, bien sûr, associée à une perte. Nombreux sont les contes dans la littérature orale qui commencent par : « C'était au temps où les bêtes parlaient. » Cet incipit renvoie le récepteur à un temps où les animaux étaient les détenteurs de la parole au même titre que les humains. Cette idée d'égalité, de même que celle de la perte, trouve son expression la plus claire dans les contes. Par ailleurs, il n'est pas dit que la langue que les bêtes parlaient était celle des humains ou celle des bêtes autrefois accessible aux humains. Voilà ce que nous rappelle Bernadette Bricout, spécialiste du conte pour enfants : « Ce que ces contes disent, c'est que les hommes ont déjà connu le langage des animaux. Puis ce langage leur est devenu obscur. » (cité par Cuchet, 2007 : 57).

Voilà une des explications, parmi d'autres, du rôle de « passeur » souvent attribué à l'animal. Autant il participe de l'incompréhensible, autant il est lié à la transmission du savoir. Ce rôle de passeur, au théâtre, est donné à voir à travers une manipulation de l'espace. Nous avons déjà vu que le chien occupe aisément, et de façon presque synchrone, deux espaces – domestique et sauvage. Les oiseaux chez Marchessault se déplacent librement sur terre ou dans le ciel étoilé et la dimension totémique de sa vision théâtrale se présente comme innovatrice. Christian Saint-Pierre, dans un article consacré à la récurrence du chien dans le théâtre québécois, et plus particulièrement à cette figure totémique telle qu'elle paraît dans *Transmissions* de Justin Laramée¹¹, s'attarde justement sur le statut privilégié de l'animal. Ce critique le lie aux forces de la nature dont les êtres humains sont de plus en plus aliénés : « Dans l'acceptation par

11. Il s'agit de la première pièce que Justin Laramée a écrite en solo. Le compte rendu de Christian Saint-Pierre porte sur le tapuscrit de la version de 2007.

l'homme de sa propre finalité, probablement plus encore depuis que la religion catholique a cessé de convaincre les masses, les animaux sont des passeurs, les figures d'une mythologie, les tenants d'une spiritualité directement liée aux forces de la nature » (Saint-Pierre, 2009 : 93).

Tel est certainement le cas du drame-rituel, *Le porteur des peines du monde*, du dramaturge huron-wendat et pionnier du théâtre autochtone au Québec, Yves Sioui Durand, cofondateur avec Catherine Joncas du Théâtre Ondinnok. Cette fois, inversement aux pièces mentionnées ci-dessus, l'espèce aviaire est associée à une figure masculine. Le Porteur – mi-homme, mi-oiseau – porte sur son dos un baluchon qui contient l'Histoire, c'est-à-dire les souffrances accumulées des peuples autochtones. Avec cette charge sur le dos, il suit la même trajectoire purificatrice que celle du soleil, d'est en ouest, afin de renaître à l'aube sous la forme d'un aigle blanc.

Le Porteur s'est alors transformé en jeune aigle blanc.

Le vol magnifique épervier symbolise la blanche lumière du jour renaissant;
il est cette lumière pure de l'Est qui pénètre notre esprit et lave notre cœur.

Le chant du tambour indien résonne puissamment.

L'aigle s'envole... dans un déchirement de tonnerre et d'éclairs et disparaît
(Sioui Durand, 1992 : 61).

Bien sûr, on pénètre ici dans le domaine du sacré dont les résonances dépassent de loin l'intelligence de la chronologie moderne et occidentale. Par ailleurs, certains indices archéologiques laissent à penser que le chaman-oiseau est associé à un immense territoire et qu'il appartient aussi bien au chamanisme paléolithique de l'Europe qu'au chamanisme paléolithique de l'Asie. Les recherches ethnologiques permettent de situer cette figure au Magdalénien, soit environ 17 000 ans avant notre ère (La Barre cité par Schechner, 2003 : 95).

Évidemment, comparée aux autres pièces retenues ici, le rituel de Durand est dans une catégorie à part. Elle permet d'apprécier, peut-être plus que tout autre pièce, le retentissement métaphysique que peut avoir le geste de l'animal en situation de performance et confirme, du même coup, la puissance du rapport complexe qui lie plus généralement l'art à l'animal. « L'art ne cesse pas d'être hanté par l'animal. » (Deleuze et Guattari, 1991 : 175); on reconnaît là l'affirmation célèbre des philosophes Deleuze et Guattari qui sont parvenus à distiller avec une concision remarquable toute l'intensité et le mystère du rapport humain-animal dans les arts. Si, dans les autres pièces de notre corpus, l'animal peut être tour à tour le signe de la dégénérescence, de la souffrance, et la prise de conscience d'une différence sociale, il peut être aussi, dans des cas comme celui du *Porteur des peines du monde*, un agent spirituel dont l'altérité est nettement définie par ses pouvoirs de guérison. L'obsession de l'animal serait-elle, à la base, une obsession de la transformation ?

Nous avons déjà constaté l'importance de l'oiseau comme cas de figure souvent associé au féminin (mais pas exclusivement), tandis que la vache est importante aussi et elle est toujours associée, pour des raisons évidentes, à une mythologie féminine. Dans *Les vaches de nuit* de Marchessault et encore plus récemment dans *Une contrée sauvage appelée Courage* de Pol Pelletier, les personnages se réclament d'une ascendance bovine. Comment oublier la réplique célèbre prononcée par Pol Pelletier dans *Les vaches de nuit* quand elle affirmait, de sa grande voix magistrale : « Ma mère est une vache. Avec moi, ça fait deux. » (Marchessault, 1980 : 83¹²)? La sororité des mammifères dans cette pièce est fondamentalement subversive car elle met en question l'idée même qu'on a de la civilisation depuis Freud, selon laquelle la culture émerge grâce à la répression des instincts de l'agression et de la sexualité débridée. Or *les vaches de nuit* survolent la Terre dans un état de jubilation pour le corps. Du coup, c'est le lait céleste – associé bien sûr à la sexualité et à l'accouchement – qui nourrit les êtres et les bêtes. Là, le pouvoir de guérison nourrit, dans le sens plein du mot, un nouvel imaginaire et une redécouverte du primitif qui affranchit les femmes, redevenues des animaux femelles, du symbolique patriarcal.

Il est curieux, en effet, de constater à quel point la vache semble être une figure surdéterminée dans le théâtre québécois et franco-canadien. Comme nous l'avons vu chez Marchessault, elle préside généralement à un bien-être jouissif. Dans *Antoinette et les humains (ou La vache d'Antoine)* de Louis Patrick Leroux, le bien-être est si absolu que la vache va jusqu'à provoquer une obsession chez le personnage masculin, Richard. La vache d'Antoine, nommée Antoinette, un legs d'un oncle défunt, est logée dans l'appartement d'un jeune couple de fonctionnaires carriéristes dans la trentaine. Ne pouvant plus se passer de la présence de la vache, l'homme du couple, Richard, choisit même la chanson thème de leur compagnonnage. Évidemment, laisser un tel legs dans un contexte urbain n'a rien de banal et petit à petit cet animal, qui est tout à fait invraisemblable sur scène, fait ressortir tous les mensonges et l'hypocrisie corrosive d'un couple qui se détruit.

RICHARD

(...) Je ne me suis pas senti libre comme ça depuis l'enfance. Je suis en train de redevenir humain/

ÉRICA

Avec ta vache/

RICHARD

Oui ! Antoinette a besoin de moi : je m'en occupe. J'ai besoin d'elle : elle est là pour moi, entièrement, parfaitement ! (Il donne une caresse à la vache.) Pas vrai Antoinette ? Oui...moi aussi je t'aime. Donne-moi un bec... (Leroux, 2002 : 25).

12. Voir la courte scène reprise dans le film *Les terribles vivantes* de Dorothy Todd ; Hénault : www.onf-nfb.gc.ca

Avec Antoinette, la boucle est bouclée. Autant le chien sonore chez Dalpé est le symbole d'une transformation vers l'inhumain, autant la vache est le catalyseur vers l'humain. Sa présence réconfortante, son odeur (imaginée) de foin et de fumier, la crème qu'elle offre en abondance, soulignent et apaisent l'aliénation urbaine de notre époque.

Or, il va sans dire que l'espèce bovine partage avec d'autres espèces l'accès direct aux « forces de la nature » (pour reprendre la formule de Christian Saint-Pierre). Le cheval joue lui aussi le rôle de passeur, notamment dans le domaine de l'érotisme. Par exemple, c'est très clair dans *La Belle et la Bête* (2012) du célèbre tandem Lemieux-Pilon, que l'étalon lumineux, « incarné » par un hologramme fougueux, est associé à l'initiation de la jeune femme aux mystères charnels.

Que conclure de nos observations ? D'abord, il est clair que la vache érotique qui survole la terre n'est pas la même qui bouleverse, par sa présence insolite, la vie bien rangée du huis clos petit bourgeois. La chienne qui materne est loin d'être assimilable au chien qui incarne la rage paternelle. Le fait même de mettre un animal (ou des animaux) en scène (même quand ils ne sont qu'évoqués dans le discours d'un personnage) est un acte transgressif. Il existe des défis formels, bien sûr – quels moyens devrait-on utiliser pour convoquer l'animal sur scène au juste ? –, mais ce qui dérange surtout, ce qui explique sa « puissance dramatique fulgurante » au théâtre, pour reprendre l'observation de Solange Lévesque, c'est le fait qu'il *hante* la culture, peut-être maintenant plus que jamais.

Il n'est pas sûr que l'humanité possède tout ce qu'elle refuse aux animaux. La parole fusionnelle et archaïque, le sens éthique d'égalité entre toutes les créatures, la spiritualité en lien direct avec les forces de la nature, et *la présence-au-monde* jubilatoire puisque dépourvue de complexes, voilà autant de qualités qui sont l'objet de notre curiosité pour ne pas dire convoitise. Le théâtre confirme ce que nous savons mais que nous avons tendance à refouler : nous risquons à tout moment de perdre notre maîtrise de la communication, et notre monopole du don comme du deuil est loin d'être assuré. Les chiens en proie à une souffrance indicible obligent à sonder la mauvaise conscience qui accompagne le « progrès » scientifique, pendant que les oiseaux apprennent aux humains leur propre langue qu'ils ont oubliée. La vache nous réconcilie avec la biologie de la vie pour que nous puissions la trouver belle. Au final, l'animal sur scène est la figure par excellence de l'altérité et, en tant que tel, il est le témoin, et peut-être même le seul et unique interprète, de notre humanité.

- ARMSTRONG, Philip** (2008), *What animals mean in the fiction of modernity*, London & New York, Routledge.
- BENTHAM, Jeremy** (1823), *Introduction to the Principles of Morals and Legislation*, 2e édition, Oxford, Clarendon Press.
- CHAUDHURI, Una** (2007), « (De)Facing the Animals : Zooësis and Performance », *TDR : The Drama Review*, vol. 51, no 1 (Spring), p. 8-20.
- CUCHET, Isabelle** (2007), « Ils sont fous des animaux ! » *Enfants Québec*, juin-juillet-août, p. 54-57.
- DALPÉ, Jean Marc** ([1987] 2003), *Le chien*, Sudbury, Prise de parole, coll. « Bibliothèque canadienne-française ».
- DANIS, Daniel** (2001), *Le langue-à-langue des chiens de roche*, Paris, L'Arche.
- DELEUZE, Gilles et Félix GUATTARI** (1991), *Qu'est-ce que la philosophie ?*, Paris, Minuit.
- DERRIDA, Jacques** (2006), *L'animal que donc je suis*, sous la direction de Marie-Louise Mallet, Paris, Galilée.
- DESCARTES, René** ([1637] 1981), *Discours de la méthode et autres textes*, Montréal, L'Hexagone/Minerve.
- DUBÉ, Marcel** (1969), *Au retour des oies blanches*, [Montréal], Leméac.
- GAUVREAU, Claude** ([1971] 1977), *Œuvres créatrices complètes*, Ottawa, Éditions Parti Pris.
- LA BARRE, Weston** (1954), *The Human Animal*, Chicago, University of Chicago Press.
- LASALLE, Pier-Luc** (2005), *L'anatomie du chien*, manuscrit inédit, déposé au Centre des auteurs dramatiques (CEAD).
- LARAMÉE, Justin** ([2007] 2009), *Transmissions*, Montréal, Dramaturges Éditeurs.
- LEMIEUX, Michel et Victor Pilon** (2012), *La Belle et la Bête : A Contemporary Retelling*, texte de Pierre-Yves Lemieux, traduit du français par Maureen Labonté, du 8 au 12 juin, Festival Luminato, Bluma Appel Theatre, St. Lawrence Centre for the Arts, Toronto.
- LEROUX, Louis Patrick** (2002), *Antoinette et les humains (ou La vache d'Antoine)*, tapuscrit déposé à l'Adel (Auteurs dramatiques en ligne : www.adelinc.qc.ca).
- LÉVESQUE, Solange** (1999), « Le verbe étouffé », *Le Devoir*, 31 mars, p. B7.
- MARCHESSAULT, Jovette** (1980), *Les vaches de nuit*, dans *Tryptique lesbien*, Montréal, Les éditions de la Pleine Lune.
- MARCHESSAULT, Jovette** (1981), *La saga des poules mouillées*, Montréal, Les éditions de la Pleine Lune.
- MARCHESSAULT, Jovette** (1993), *Le lion de Bangor*, Montréal, Leméac.

NUTTING, Stéphanie (2000), *Le tragique dans le théâtre québécois et canadien-français, 1950-1989*, Lewiston, The Edwin Mellen Press.

PAVIS, Patrice (1987), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales.

RYNGÆRT, Jean-Pierre (2009), « Faire vaciller les identités empruntées : le bal des créatures », dans Gilbert David (dir.), *Le corps déjoué. Figures du théâtre de Larry Tremblay*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman Éditeur, p. 111-118.

SAINT-PIERRE, Christian, (2009), « Des chiens et des hommes », *JEU. Revue de théâtre*, dossier « Animaux en scène », n° 130, (janvier), p. 88-93.

SCHECHNER, Richard ([1988] 2003), *Performance Theory*, London & New York, Routledge.

SIOUI DURAND, Yves (1992), *Le porteur des peines du monde*, [Montréal], Leméac.

TODD HÉNAULT, Dorothy (1986), *Les terribles vivantes – Louky Bersianik, Jovette Marchessault*, Nicole Brossard, Montréal, Office national du film du Canada.

TREMBLAY, Larry (1998), *Les mains bleues*, Carnières-Morlanwelz (Belgique), Lansman Éditeur.

TREMBLAY, Larry (2005), *A Chair in Love*, inédit.

VAILLANCOURT, Lise (1988), *Marie-Antoine, Opus 1*, Montréal, Éditions Les herbes rouges.

VAILLANCOURT, Lise (2012), correspondance électronique inédite avec l'auteure, le 25 juin.

JEAN-PIERRE RYNGAERT
Paris 3-Sorbonne nouvelle

Figures du mélodrame dans les écritures d'aujourd'hui

FIGURES DU MÉLODRAME DANS LES ÉCRITURES D'AUJOURD'HUI

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

L'évocation sèche, factuelle, de ces fables tourmentées, au regard de l'abondance et de l'imbrication des événements, est difficile, comme peut l'être, prise sous cet angle, l'évocation de celles du courant anglais « *In-Yer-Face* ».

Cette constatation, d'abord intuitive, conduit à revenir à la question du genre, qui concerne peu, comme on le sait, les écritures d'aujourd'hui, puisqu'elles se désignent rarement de ce point de vue. Comédies noires, tragédies sanglantes, drames de cuisines, mélodrames, si j'ose le mot ?

L'essentiel revient à envisager la présence de figures mélodramatiques dans les structures narratives de textes contemporains. Souvent, la référence au mélodrame est entendue comme négative ou comme purement parodique, le « mélo » étant désavoué par tout le monde, y compris par ceux qui regardent des séries télévisées larmoyantes en secret. Je rappelle pourtant qu'il s'agit d'un genre populaire, voire « démocratique », que Peter Brooks (et non Peter Brook), dans

un remarquable article intitulé « Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame », rappelle qu'il n'est pas « une tragédie vulgaire et dégradée », pas plus que le théâtre romantique n'est une « tragédie emphatique et manquée ». Pour lui, le mélodrame est « l'expressionnisme de l'imagination morale » des auteurs « qui croient à l'importance du grand drame éthique dans un univers désacralisé » (Brooks, 1974 : 340-356).

Je vais donc examiner quelques-unes des grandes figures du mélodrame, repérées par Brooks et parfois nommées autrement par mes soins, en me limitant à celles-ci : la reconnaissance de la vertu, l'enfant comme porteur des signes de l'innocence, l'exploitation et l'importance de la structure familiale et, enfin, la mise en évidence d'un monde manichéen ou de structures manichéennes. Quelques exemples serviront de pistes de réflexion.

Naturellement, ces fables sont le plus souvent traitées à l'intérieur d'un dispositif qui décide du point de vue que nous portons sur ces grands récits. Seraient-ils à nouveau fédérateurs ? Constitueraient-ils un ciment communautaire ? La question du genre cesse d'être anecdotique, dès lors qu'elle engage le regard que nous portons sur ces événements, et qu'elle interroge la vieille question du pathétique qui resurgit sous le travestissement modernisé du « ressenti », expression à la mode en France pour valoriser toutes les émotions intimes, y compris les pires.

FABLES FORTES

La fable a subi un affaiblissement considérable en France, et si elle resurgit quand même régulièrement, et davantage en ce début du XXI^e siècle, ça n'est pas avec la même force ni avec la même clarté qu'au Québec. Les auteurs contemporains québécois prennent le risque de s'engager dans des fables avec beaucoup de constance, et j'ai souligné ailleurs, à propos de Daniel Danis, la difficulté de résumer les événements terribles de ses pièces sans s'exposer à l'incompréhension ou au sourire. Il n'est pas simple de raconter les pièces de Daniel Danis¹ à qui ne les a jamais lues ou vues, sans s'exposer à bafouiller ou à se faire suspecter d'exagération. Car les événements violents y abondent ; séparations, abandons, meurtres, maladies graves et irréversibles, tortures et viols, souffrances quotidiennes de personnages soumis à la vindicte collective. Pas plus que dans les grands mythes fondateurs, certes, sauf que cette fois, il s'agit de récits inscrits dans le quotidien, au Québec, explicitement à Montréal dans *Terre océane*, et le plus souvent dans un passé récent, donc sans effet de distance historique ou géographique. Wajdi Mouawad est un autre raconteur d'histoires dont le théâtre séduit beaucoup en France,

1. Voir mon intervention dans la journée d'étude consacrée à Daniel Danis, à Montréal en mars 2009 : « La validation du récit par la poétique de la parole » (étude à paraître).

et qui n'est pas non plus économe en événements, même s'il se réfère plus volontiers à un « ailleurs et autrefois » cher à Antoine Vitez que ne le fait Danis.

La vigilance en France envers toutes les facilités sentimentales susceptibles d'exercer leur pouvoir sur le spectateur, remonte sans doute à Bertolt Brecht et à l'influence dramaturgique de Bernard Dort, particulièrement méfiant envers le pathos. Tout étalage des sentiments sur la scène, toute intrigue trop riche en péripéties deviennent vite louches aux yeux de la critique universitaire française des années 70-80. Elle s'accompagne de méfiance pour les émotions, suspectées d'être forcément frelatées.

Les temps ont bien changé, nous assistons à un retour en force de l'incarnation et de l'émotion, et au triomphe du « ressenti » déjà évoqué; le mélodrame historique, lui, reste associé à des émotions fortes et faciles, peut-il en être autrement ?

Je ne suis pas sûr que le répertoire français contemporain programmé dans les théâtres publics satisfasse vraiment cet appétit d'émotions. En revanche, je me demande si le succès actuel de plusieurs auteurs québécois, notamment en France, ne provient pas du fait qu'ils s'autorisent un large usage des sentiments et que, étrangers à nos yeux, voire encore un peu exotiques (de moins en moins, cependant), ils peuvent, eux, exprimer ce que des franco-français ne s'autorisent pas à faire.

Bien sûr, les fables évoquées ici dépendent entièrement de leurs mises en œuvre, *des dispositifs* mis en place pour raconter, et ceux-ci ne manquent pas, avec de multiples usages du récit, de retour en arrière et d'ellipses, des contrepoids humoristiques ou ironiques, des commentaires sur des drames qui ont déjà eu lieu ; de mises à distance par un usage savant et varié du métathéâtre.

En préliminaire, on peut aussi rappeler les analyses de l'historien et sociologue Henri Lefebvre, qui fonde son approche du mélodrame sur les classes sociales. Pour lui, pendant plus d'un siècle, le mélodrame a été le théâtre de la bourgeoisie avant que celle-ci ait son genre privilégié, la comédie de boulevard. La fatalité ou le malentendu s'y substituent au conflit.

Lefebvre fait de l'ambiguïté une valeur fondamentale de la vie quotidienne dans la bourgeoisie : on aime et on n'aime pas, les deux à la fois. Ce qui modère un temps les conflits, jusqu'à ce que les contradictions éclatent, souligne-t-il (Lefebvre, 1955 : 39) .

L'examen des grandes figures du mélodrame peut conduire à une réflexion plus idéologique sur les ambitions de dramaturgies confrontées, quelle que soit leur approche générique, à un monde d'horreur, de laideur et d'injustice. Car le mélodrame ne vise pas uniquement au « suspense haletant » dit Peter Brooks, « le mélodrame en général, non seulement se sert de la vertu

persécutée comme ressort de sa dramaturgie, mais tend à devenir la dramaturgie de la vertu méjugée et finalement reconnue » (Brooks, 1974 : 342). C'est à ces figures et à leur interprétation que nous allons donc nous intéresser.

La famille est le lieu d'affrontements, de trahisons, de désespoirs, d'abandons, de séparations terribles. Depuis les grands textes anciens, certes, mais ça n'est pas la même réception quand les événements évoqués sont contemporains. Sans remonter à *Aurore, l'enfant martyr*², mais en reprenant le fil des névroses depuis Michel Tremblay, qui l'explicite dans le titre d'un énième texte où il se réfère à sa mère, *Encore une fois, si vous permettez*, la source ne s'est jamais tarie.

Les grandes variations dramaturgiques tiennent à l'origine de la crise : celle-ci est principalement interne ou liée à des valeurs morales, à des principes de vie ou bien fait écho à des catastrophes qui dépassent la famille et la mettent en danger ou qui exposent aux mauvais traitements certains de ses membres. Les conflits peuvent donc être externes (la famille est mise en danger par des catastrophes) ou internes ; dans ce cas, elle est minée de l'intérieur par des conflits moraux ou idéologiques, voire par des secrets. On pense aussi bien à la pièce *Les Muses orphelines* de Michel Marc Bouchard qu'à *Littoral* de Wajdi Mouawd, *Celle-là* ou *e, roman-dit* de Daniel Danis, mais on pourrait évoquer pratiquement tout le répertoire. Les pièces obéissent à des pulsions réalistes-psychologiques, aussi bien qu'à des pulsions épiques, ou dramatiques ou mélodramatiques, avec un lot de figures et d'actions stéréotypées au-dessus desquelles surnage la quête du père mort ou disparu et les risques de l'abandon.

Cependant, ces figures s'articulent toutes autour de l'énonciation de la vertu, de sa revendication, de sa mise en danger et finalement de sa reconnaissance. Pour l'essentiel, la vertu est mise en péril extrême, péril aggravé par son silence, parfois à cause d'un serment, parfois à cause de l'impossibilité de parler.

Brooks souligne que les pièces de Pixérécourt, qui lui servent de fondement historique, sont conçues « pour amener l'éclat de la vertu, la représentation dramatique et l'énonciation de la vertu en tant que force authentique et invincible dans un univers investi par des forces œuvrant à sa destruction » (Brooks, 1974 : 357).

On ne trouve pas forcément l'équivalent *pur* de ce noyau dramatique dans le répertoire qui nous intéresse, cependant beaucoup de figures de jeunes filles ou de jeunes hommes représentent la vertu, bafouée ou mise en péril.

2. La pièce, jouée en 1921 avec un grand succès, s'inspire d'un fait divers de 1920. Elle est attribuée à deux comédiens, Léon Petitjean et Henri Rollin. Voir le texte reconstitué et présenté par Alonzo Le Blanc en 1982 chez VLB éditeur, réédité dans la coll. « Bibliothèque québécoise » en 2004.

Dans *Celle-là* de Danis, la jeune fille innocente devenue *la Mère* a été victime du rigorisme moral de sa famille. Chassée par ses parents, engrossée par son logeur, critiquée par son frère évêque, accusée d'être une mauvaise mère et une « sorcière » par les sœurs du couvent où elle est enfermée, elle ne retrouve la reconnaissance de sa vertu qu'après sa mort, occupant le temps étiré de sa disparition à raconter son histoire afin de pouvoir mourir apaisée.

La figure de base, l'innocente souillée, retrouve son honneur par l'exercice de la parole, grâce au discours public devant la communauté théâtrale réunie. Il s'agit davantage d'une réhabilitation que d'un triomphe, et c'est le dispositif théâtral, le croisement des monologues, qui l'autorise, et non pas le déroulement de l'intrigue, puisque le drame a déjà eu lieu quand la pièce commence. Cependant, le simple énoncé des souffrances et des solitudes, celle de la mère aussi bien que celle du fils, sont de nature à provoquer l'émotion. Nous sommes face à une ambiguïté : l'exposé public des souffrances endurées par la vertu s'accompagne-t-il d'une dénonciation du groupe social, et implicitement d'une revendication, ou ne produit-il que du pathétique ?

Pour Brooks, « le répertoire des procédés rhétoriques et dramatiques, les décors et les styles de jeu concourent tous à mettre en scène les épreuves et la victoire finale du signe » (Brooks, 1974 : 343). Nous trouvons dans ce texte des « emblèmes » scéniques de l'humiliation subie, comme le Vieux qui habite au-dessus du logement de la Mère et qui l'observe à travers les trous du plancher, la rhétorique du haut et du bas intervenant à plusieurs reprises.

Les épreuves de la Mère ne cessent jamais, jusqu'à la mort, la dernière épreuve n'étant même pas une mort honorable, mais un meurtre de hasard commis par des voleurs de passage. L'aléatoire participe à l'accumulation des souffrances, comme une figure mélodramatique de plus.

La victime innocente et pure peut prendre différents aspects. Dans *Les Muses orphelines* de Michel Marc Bouchard, le drame se noue aussi au cœur de l'histoire familiale. La mère s'est enfuie avec un immigré espagnol, abandonnant ses quatre enfants dans la maison de Saint-Ludger-de-Milot où elle habitait. Trahison et abandon sont les deux motifs récurrents de la fable. Les règlements de compte au présent entre les enfants, devenus des adultes, en révèlent les secrets, plus ou moins bien gardés, de chacun (homosexualité, échec, collection d'amants, « innocence mentale » de la benjamine). L'isolement géographique de la famille se double de son isolement moral : la mère, la sœur, le frère, tous sont en proie à la vindicte et aux attaques physiques des villageois, rassemblement hostile que l'on ne voit jamais, mais qui œuvre dans l'ombre. Le dénouement renverse le rapport de force familial, puisque c'est Isabelle qui décide de quitter la maison et d'aller à Montréal, porteuse d'un enfant après une unique histoire amoureuse secrète.

Secrets de famille, pureté et impuretés, attachements contradictoires, attente angoissée de l'impossible retour de la mère sont les principaux ingrédients de la pièce. Mais le retournement final désigne bien la véritable héroïne : Isabelle, que tous ont gentiment aimée, tout en se moquant de son ignorance et de sa lenteur intellectuelle, est enfin reconnue, au moment pourtant où elle cesse d'être vertueuse. Enceinte, sur le départ, c'est elle qui est finalement désignée comme la vertu réhabilitée, quand elle avoue avoir fauté et qu'elle s'enfuit. Tout cela commence le Samedi saint, explicitement comme une histoire de résurrection qui se termine précisément le dimanche de Pâques.

Les enfants sont souvent porteurs des signes de l'innocence.

Peter Brooks écrit à ce sujet :

Lorsque l'héroïne n'est plus elle-même une adolescente, c'est souvent un enfant qui prend la relève comme porteur du signe de l'innocence. [...] Les enfants présentent un avantage évident : ils sont les vivantes représentations de l'innocence et de la pureté, et par conséquent catalysent les actions vertueuses ou méchantes à leur égard ; et parce qu'ils sont, par définition même, innocence et pureté, ils peuvent guider la vertu à travers les nombreux périls, et utiliser des voies inaccessibles à la génération des parents pour déjouer les machinations du mal. Leurs actions – comme leur existence même – relèvent du providentiel ; elles impliquent les œuvres d'un dessein plus élevé, plus éclairé. (Brooks, 1974 : 347)

Le nombre d'enfants dont il est question dans le corpus québécois contemporain est considérable ; ceux-ci sont très souvent la cible de souffrances et de tourments. Je me contenterai d'en évoquer quelques-uns.

Daniel Danis est le premier dramaturge qui s'impose dans ce domaine. Il est sensible à la fois aux communautés d'enfants, comme dans *Le pont de pierres et la peau d'images* ou dans *Kiwi*, et aux destins singuliers. Ces enfants sont rassemblés par des circonstances graves, la misère, la guerre, la fuite. D'autre part, beaucoup de ces enfants sont abandonnés ou l'ont été et sont adoptés. Dans *Terre océane*, l'enfant cumule un double abandon et une maladie irréversible. Le Fils de *Celle-là* est victime de la maladie de sa mère, qui le frappe et le blesse « accidentellement », puis il est placé dans une famille d'accueil. Dans *e, roman-dit*, la communauté d'adolescents, rassemblée à la maison de correction, s'exerce à divers sévices sur un des plus faibles d'entre eux. Les jeunes filles subissent des traitements similaires, comme la sœur du *Chant du dire-dire*, victime d'inconnus et déposée à l'état de légume devant la porte de la maison familiale.

Les exemples sont si divers et si abondants qu'on ne peut que les énumérer en distinguant quelques nuances. Dans le registre des souffrances provoquées par la guerre, Wajdi Mouawad s'est taillé une place importante avec plusieurs images d'enfants, par exemple Nihad, l'enfant devenu *sniper* dans *Incendies*. Suzanne Lebeau évoque la figure d'un enfant soldat dans *Le bruit des os qui craquent*. L'enfant sans père, ou en quête d'un père, ou victime d'un père défaillant ou disparu, se retrouve chez la plupart des auteurs, suivant d'ailleurs en cela une solide tradition littéraire et cinématographique nord-américaine, qu'on détecte également dans l'œuvre de Carole Fréchette.

Brooks rappelle que dans le mélodrame historique, l'innocence et la vertu « sont menacées par des cataclysmes naturels, la tempête, l'inondation, le feu, le naufrage, l'avalanche, l'éruption volcanique, l'attaque des sauvages » (Brooks, 1974 : 346). Leurs équivalents modernes sont en général moins spectaculaires, mais les guerres évoquées entraînent toutes sortes de conséquences : l'accident, la maladie, bien sûr, mais aussi l'action des méchants rendue plus facile ou encore plus injuste dans ces contextes tourmentés. En France, actuellement, beaucoup de textes évoquent aussi la pédophilie ou des tourments sexuels qui apparaissent comme les nouveaux fléaux modernes. D'une manière générale, toutes ces souffrances mettent en valeur les tortionnaires, parfois évoqués directement, parfois sombres représentants masqués ou semi-masqués des forces du mal, figure du traître dans le mélodrame traditionnel.

STRUCTURES DU MANICHÉEN

L'ambiguïté caractérise le mélodrame historique, non pas dans la désignation des méchants, puisque le monde présenté « est foncièrement manichéen, bâti sur la rencontre violente entre le bien et le mal conçus comme des pôles contraires » (Brooks, 1974 : 347), mais par la fascination qu'engendrait la représentation du mal régnant, comme l'indiquait la transformation du Boulevard du Temple en « Boulevard du Crime ». En dépit du triomphe final de la vertu, c'était l'instant du mal régnant qui captivait le public comme le rappelle la célèbre apostrophe « Tremblez tous ! », lancée par les méchants. (Brooks, 1974 : 348)

Dans notre corpus d'exemples contemporains, il arrive que le mal soit représenté globalement par un village, une communauté où est installé(e) le héros ou la famille. Il s'agit alors d'une entité vague plus que d'un personnage, la présence fantomatique et cependant menaçante « des autres ». Dans *Le chant du dire-dire* de Daniel Danis, la maison de la famille Durant est présentée d'emblée comme atypique et comme s'opposant « au reste du monde », à commencer

par le village qu'on ne voit jamais directement, mais qui a un point de vue critique sur le mode de vie des jeunes gens. Plus tard, quand le corps de la fille Durant est déposé devant la porte de ses frères, les méchants ne sont pas désignés plus précisément, mais ils ont agi. Chez Danis, où cette figure est constamment présente, dans *Cendres de cailloux*, le mal absolu est représenté par des « loubards de province » et dans *e, roman-dit*, par les garçons de la maison de correction qui se livrent à des sévices. Une véritable fascination pour le mal se retrouve dans *Les Muses orphelines* à la fois à l'extérieur de la famille (le village qui critique le comportement de la famille) et à l'intérieur de la structure familiale.

Il arrive que les signes s'inversent, comme dans *Incendies* où Nihad, l'enfant perdu de Nawal, dont elle a dû se séparer encore adolescente, est récupéré par la milice. Il devient un tortionnaire redoutable, Abou Tarik, et un *sniper* « comique ». Ainsi, selon la tradition, le *bon*, quand il est malheureux, devient *méchant*.

On peut aussi évoquer des cas plus nuancés, même si finalement l'organisation dramatique est la même. Dans *Bashir Lazhar* de Évelyne de la Chenelière, l'instituteur immigré est entouré de figures qui lui sont hostiles sans le dire franchement et qui cultivent l'ambiguïté à son égard. On retrouve ainsi la remarque d'Henri Lefebvre évoquée plus haut à propos de l'organisation sociale du mélodrame et de sa réception.

Sans pouvoir entrer dans le détail, on pourrait ajouter que dans la tradition du mélodrame, des personnages comiques, parfois des figures populaires, l'idiot dans le mélodrame traditionnel, expriment un tout autre point de vue sur le monde ou servent de respiration pour les spectateurs, comme un contrepoint au mal. Les interventions de Dave, le grand-père dans *Terre océane* relèvent parfois du comique. La figure du clown mutilé dans *Incendies* de Wajdi Mouawad se rattache à la figure du clown et au « mal banal ». Hermile Lebel dans *Incendies* est le notaire qui devient l'adjuvant de la quête des jumeaux ; son rapport au langage est celui de la tradition des personnages populaires dans le mélodrame historique, comme à certains « faux naïfs » de la comédie.

Sans doute notre monde est-il un monde de cataclysmes, de catastrophes, de guerres interminables et de sévices difficiles à imaginer, comme le savent bien nos travailleurs sociaux.

Comme le souligne Brooks, le mélodrame « ressemble à la tragédie en ce qu'il nous invite à endurer une douleur et une angoisse extrêmes » (Brooks, 1974 : 349). Mais il en diffère par sa recherche du « comble » et de l'excès cauchemardesque. J'ajouterai que ce comble,

parfaitement mis en valeur et théâtralisé, peut souffrir d'ambiguïté. D'une part, le mélodrame, avec ses excès, marque la fin du refoulement, et c'est comme cela qu'on peut le saluer, il devient dès lors possible et autorisé de *dire*. En réhabilitant la vertu, le mélodrame engage une réflexion sur un univers à nouveau marqué par l'éthique et qui désigne clairement les méchants, comme le souligne Brooks.

D'autre part, est-ce que les avatars du mélodrame n'invitent pas dangereusement à la victimisation et à la compassion, plutôt qu'à la réflexion ? On peut se demander s'il suffit de frémir et de compatir, avec d'autant plus de facilité et de bonne conscience que les victimes sont pures et innocentes.

Tout dépend à ce niveau du dispositif dramaturgique, puisque c'est à travers lui que l'horreur de la fable nous parvient directement ou non, et nous parvient chargé de marqueurs du pathétique ou, au contraire, de formes qui l'interrogent. J'ai dit ailleurs comment Danis, par exemple, tout en prenant appui sur des fables mélodramatiques, inventait des dispositifs qui ne les racontent pas au présent, mais qui font largement usage du récit. Ce « théâtre de la parole » peut alors évoquer l'horreur et l'excès sans l'imposer au spectateur. Faut-il préciser que ça n'est pas le cas de toutes les dramaturgies ?

Du même coup, on peut s'interroger sur la réception française de certaines dramaturgies québécoises. Tout se passe comme s'ils osaient « eux », ce que nos dramaturges osent peu. Ce qui nous autorise, Français, à compatir en toute bonne conscience, puisque nous pouvons aimer *sans que ce soit nous ou que ce soit chez nous*. Par un curieux effet de déplacement, on peut se demander si notre Boulevard du Crime ne se serait pas installé de l'autre côté de l'Atlantique.

BROOKS, Peter (1974), « Une esthétique de l'étonnement : le mélodrame », *Poétique* n° 19, 3e trimestre, p. 340-356.

LEFEBVRE, Henri (1955), « Introduction à une sociologie du mélodrame », *Théâtre populaire*, n° 16, p. 26-42.

THOMASSEAU Jean-Marie (1984), *Le mélodrame*, Paris, PUF, Que sais-je ?

OEUVRES DRAMATIQUES EN RÉFÉRENCE :

BOUCHARD, Michel Marc (2006), *Les Muses orphelines*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales.

CHENELIÈRE, Évelyne de la (2008), *Bashir Lazhar*, Paris, Théâtrales.

DANIS, Daniel (1992), *Cendres de cailloux*, Montréal, Leméac et Paris, Actes Sud-Papiers.

DANIS, Daniel (1993), *Celle-là*, Montréal, Leméac, [Paris, Actes Sud-Papiers, 2000].

DANIS, Daniel (1996), *Le Pont de pierres et la peau d'images*, Paris, École des Loisirs.

DANIS, Daniel (2000), *Le Chant du dire-dire*, Paris, L'Arche.

DANIS, Daniel (2005), *E roman-dit*, Paris, L'Arche.

DANIS, Daniel (2006), *Terre océane*, Paris, L'Arche.

DANIS, Daniel (2007), *Kiwi*, Paris, L'Arche.

LEBEAU, Suzanne (2009), *Le bruit des os qui craquent*, Paris, Théâtrales Jeunesse.

MOUAWAD, Wajdi ([1999] 2009) *Littoral*, Montréal, Leméac, et Paris, Actes Sud-Papiers.

MOUAWAD, Wajdi ([2003] 2009), *Incendies*, Montréal, Leméac, et Paris, Actes Sud-Papiers.

TREMBLAY, Michel (1999) *Encore une fois, si vous permettez*, Montréal, Leméac.



DOCUMENTS




TABLE RONDE
AVEC ALAIN GRÉGOIRE,
LOUIS-DOMINIQUE LAVIGNE,
LUCETTE SALIBUR ET
LISE VAILLANCOURT

Voies multiples de la dramaturgie jeunesse en Amérique francophone

LIMINAIRE

Dans le cadre du colloque international L'Amérique francophone, pièce sur pièce, s'est tenue le 30 octobre 2009 une table ronde intitulée « Du théâtre pour enfants aux productions tout public : voies multiples de la dramaturgie jeunesse depuis 1968 », animée par Hélène Beauchamp (professeure émérite, École supérieure de théâtre, UQAM). Il s'est agi de faire une place à une dramaturgie souvent méconnue et certainement peu étudiée dans le monde universitaire. L'enfance et le théâtre qu'on lui destine restent ainsi un domaine marginalisé jusque dans le quasi-silence des chercheurs, alors qu'il existe une véritable effervescence dans ce secteur d'activités théâtrales, et ce, depuis longtemps.

Chacun des quatre intervenants a une feuille de route impressionnante, représentative des orientations prises par le théâtre Jeunes Publics depuis une quarantaine d'années. Dans l'ordre, on pourra lire les réflexions d'Alain Grégoire, metteur en scène et directeur général de la Maison Théâtre (Montréal), de Louis-Dominique Lavigne, auteur, metteur en scène et codirecteur du Théâtre de Quartier (Montréal), de Lucette Salibur, auteure et metteuse en scène de la Martinique, et de Lise Vaillancourt, auteure montréalaise et présidente du Centre des auteurs dramatiques. Par ce « Document », le responsable du présent dossier souhaite mettre en valeur une dynamique créatrice qui n'a rien à envier au théâtre dit pour adultes, et ce faisant, cherche à stimuler la recherche dans ce domaine.

Gilbert David

Alain Grégoire¹

LA VALEUR DU THÉÂTRE *POUR*

Je m'appuierai sur l'intitulé de cette table ronde pour faire ressortir trois mots clefs : *pour* et *tout public*. En effet, en l'espace de quarante ans, *le théâtre pour enfants* est devenu graduellement *le théâtre pour jeune public* ; puis le « pour » est disparu dans l'expression *théâtre jeune public*, et enfin, subrepticement, est apparue l'expression *théâtre tout public*.

Nous ne sommes pas loin de ce que la dramaturge Suzanne Lebeau a déjà qualifié de « consensus mou » : *le théâtre pour tous*. Et quand nous parlons de *grand public*, voulons-nous dire qu'il en est un dit *petit* ? Car, pendant ce temps, le théâtre qui visait les adultes n'avait pas besoin de préposition ni d'adverbe pour se situer : il s'agit évidemment de théâtre, tout simplement. C'est la notoriété de l'auteur ou de la compagnie et le genre de la salle qui indiquent à l'amateur si c'est *pour* lui.

Depuis 1968, il se fait encore du théâtre pour adultes et du théâtre pour enfants. Depuis 1968, le théâtre s'est considérablement développé et la dramaturgie s'est réellement enrichie de voies nouvelles. Depuis 1968, il se fait du bon et du moins bon théâtre *pour adultes* et *pour enfants*. Par « bon », j'entends notamment des spectacles faits par des artistes soucieux de hautes exigences artistiques et du renouvellement des formes. Je précise cependant que peu d'adultes influents, c'est-à-dire possédant des postes clefs au sein de la profession ou des médias, voient du théâtre *pour enfants*.

Je considère que l'expression *tout public* est un euphémisme qui explique peut-être en partie le peu de valeur qu'on accorde au théâtre conçu *pour* ou présenté à de jeunes publics. En effet, ce n'est pas en occultant une pratique qu'on lui donnera une reconnaissance. Et un bon spectacle de théâtre qui s'adresse aux enfants ou aux adolescents touche toujours l'adulte qui accompagne ou qui vient pour son propre plaisir.

Dans les années qui suivent immédiatement l'année repère 1968, plusieurs artistes décident de consacrer leur talent et leur travail aux enfants et aux adolescents. Ils proviennent surtout de

1. Alain Grégoire est président-directeur général de la Maison québécoise du Théâtre pour l'enfance et la jeunesse (Montréal) depuis 2002. Il a auparavant occupé plusieurs postes de direction artistique, notamment au Théâtre de la Ville, au Théâtre du Trident et au Théâtre français du Centre national des Arts (Ottawa). En plus d'avoir été comédien et metteur en scène, il a enseigné à l'Option-Théâtre du Collège Lionel-Groulx dont il est diplômé. Au ministère des Affaires culturelles, il a agi à titre de responsable du théâtre après avoir été membre du comité organisateur des premiers États généraux du théâtre professionnel et il a été président de l'Association des diffuseurs spécialisés en théâtre.

la discipline théâtre. Ils veulent que le plus grand nombre puisse y avoir accès. Poursuivant cet objectif d'accès égalitaire, ils passent par les écoles pour la diffusion de leurs créations. Puis, graduellement, cet objectif de démocratisation va s'élargir aux salles de théâtre comparables à celles que l'on réserve aux adultes. Les écoliers se libèrent peu à peu de l'enceinte des gymnases et prennent le chemin des salles de théâtre. Les familles commencent dès lors à fréquenter également ces propositions théâtrales.

Mais, pendant toute cette évolution, la structure économique qui caractérise le *théâtre pour enfants* devient un goulot d'étranglement : son sous-financement mine son développement. C'est ce qui est inquiétant : le peu de poids économique du *théâtre pour*, même déguisé parfois en *théâtre tout public*. La question fut alors de chercher à savoir combien on était prêt à déboursier, individuellement et collectivement, pour soutenir cette pratique ?

En tant qu'observateur assidu du *théâtre pour jeune public*, il m'est possible de témoigner d'expériences artistiques et esthétiques d'un haut niveau qui se sont raffinées et diversifiées tout au long des quatre dernières décennies. Les créateurs ont fait reculer sans cesse les tabous et tenté souvent avec succès de débusquer l'autocensure qui sévissait – celle des artistes eux mêmes ou celle des adultes, notamment les professeurs et directeurs d'école, qui choisissaient pour les mineurs. On peut aussi, dépendant de la position qu'on occupe, reconnaître une certaine valeur pédagogique à cette activité. Ou encore, on peut s'intéresser à la chaîne spécifique de *création-production-diffusion* de ce théâtre, dans la mesure où la *diffusion*, quant à elle, contribuera par la suite à remplir les soirs des salles de théâtre (pour adultes...) : l'importance du fameux public de demain, même si les artistes s'adressent aux enfants à l'âge qu'ils ont. Par ailleurs, les nombreux carnets de commande de plusieurs compagnies québécoises qui tournent partout sur la planète, cette reconnaissance internationale, devraient être un gage incontestable de sa grande valeur. Plusieurs artistes ont acquis une notoriété certaine, par exemple des dramaturges comme Jasmine Dubé, Suzanne Lebeau et Jean-Rock Gaudreault, de même que des compagnies comme le Clou, les Confettis et l'Oeil. Enfin, j'entends souvent des spectateurs adultes qui fréquentent la Maison Théâtre dire que la durée de la plupart des spectacles pour enfants et adolescents, une heure en moyenne, a une valeur en soi.

Néanmoins, le *pour* dérange, car il semble dévaloriser l'acte théâtral à destination des enfants et adolescents. Plusieurs artistes sont réfractaires à l'emploi de ce petit mot, voire résolument *contre*, comme le fut Jean-Pierre Ronfard dans un article paru dans la revue *JEU* en 1979 sous le titre fracassant de « Contre le théâtre pour ». On peut les comprendre, si l'on considère la carrière, sur les plans des revenus et du prestige, qu'ils veulent embrasser : plusieurs portes se fermeront si le passage du *théâtre pour enfants* au *théâtre tout public* ne se fait pas. Par

exemple, des auteurs vivants, doués et inspirés, fuient comme la peste ce *pour*, de peur d'être catalogués à jamais – malgré que certains de leurs textes s'adressent à un public jeune. Ça ne favorise pas une meilleure reconnaissance de la valeur du genre. Ce *pour* supposerait l'existence de mécanismes réducteurs qui s'exerceraient tant sur l'écriture que sur le jeu. Pourtant, les enfants s'avèrent souvent plus ouverts que les adultes à des propositions innovantes : un grand nombre des œuvres qui sont créées à leur intention le démontrent; je n'en veux pour exemples récents que *Pacamambo* (2000) de Wajdi Mouawad, *Au moment de sa disparition* (2003) de Jean-Frédéric Messier, *Léon le nul* (2005) de Francis Monty et *Le bruit des os qui craquent* (2009) de Suzanne Lebeau.

Plusieurs demeurent souvent embarrassés devant une pratique qui affirme s'adresser d'abord aux enfants. C'est là que je soupçonne la pensée magique de jouer un rôle important chez ceux qui utilisent l'expression « tout public ». N'est-ce pas une responsabilité fondamentale que de s'adresser à des mineurs ? Cette vision à courte vue du rôle du créateur face aux enfants explique peut-être l'attitude méprisante que peuvent adopter certains artistes envers le théâtre pour enfants, en prétendant ne pas pouvoir créer avec des contraintes et que la liberté totale est la seule voie honorable. Or l'artiste face aux contraintes peut avoir deux attitudes : les fuir à tout prix et prétexter qu'il a trouvé un terrain d'exercice où les contraintes n'existent pas ou, au contraire, les considérer comme stimulantes.

Pourtant, un spectacle est obligatoirement pour un public, que ce soit l'artiste, le programmateur, la réputation ou le « bouche à oreille » qui le détermine. Chaque lieu théâtral, chaque lieu culturel, chaque journal, chaque magazine a *son* public. La diffusion doublement spécialisée – doublement : dans une discipline et un public, ici des mineurs –, comme nous la pratiquons depuis un quart de siècle à la Maison québécoise du théâtre pour l'enfance et la jeunesse, au risque parfois d'une exclusion de la part du milieu artistique dominant, permet non seulement de rendre compte de façon continue des voies multiples de la dramaturgie jeunesse, car elles existent – et pour plusieurs groupes d'âge d'enfants et d'adolescents –, mais contribue aussi à assurer la pérennité du genre. Les diffuseurs pluridisciplinaires ne sont pas très nombreux au Québec à offrir à leur communauté du théâtre pour enfants et la raison en est claire : ce n'est ni payant ni simple à organiser.

Il est donc permis de se demander si nous arriverons un jour à donner une pleine valeur à ce théâtre. Plusieurs études ont démontré à répétition le sous-financement chronique du théâtre pour jeunes publics comme celle publiée par la Maison Théâtre et Théâtre unis enfance jeunesse (TUEJ) en septembre 2006 et intitulée *Valeur économique du théâtre jeune public au Québec*. Ce milieu créateur étouffe, incapable de se développer par manque de ressources. Les

jeunes artistes ne suivent pas leurs aînés, souvent les pionniers dans la recherche-crédation : ce théâtre pour enfants réclame ce qu'on appelait, jadis, une part de vocation. Celle-ci n'est plus au rendez-vous : tout un chacun veut désormais pouvoir vivre décemment de sa pratique. Les jeunes créateurs choisissent de cibler le potentiel de réponse pour chaque spectacle qu'ils créent. Et si la reconnaissance vient du milieu adulte, il est permis de penser que leurs énergies s'y concentreront.

Même si au Québec on fait relativement de moins en moins d'enfants, qui deviennent par le fait même ce qu'on appelle communément des « enfants-rois », ce qui est fait pour eux a peu de valeur aux yeux des adultes. « Trop beau pour des enfants ! » : voilà ce qu'on peut entendre devant un spectacle léché et complexe sur le plan technique et scénographique. Et, au fait, quelle était la place du théâtre pour enfants à la soirée d'ouverture de ce colloque international, soirée vouée à la célébration des écritures dramatiques de l'Amérique francophone ?

Louis-Dominique Lavigne²

UN THÉÂTRE DE TOUTES LES AUDACES

Je me suis toujours intéressé au théâtre jeune public. Parce que j'y voyais la possibilité d'un théâtre non conformiste – le seul théâtre qui ne m'ait jamais intéressé –, un théâtre qui interroge tous les conformismes, qui les remet en question. Dans les années 1970, quand j'ai commencé à m'intéresser au théâtre jeune public par la rencontre d'une œuvre en tant que spectateur, j'ai été estomaqué par la production emblématique de *C'est tellement "cute" des enfants*, de Marie-Francine Hébert, mise en scène par Monique Rioux au Département de théâtre de l'UQAM en 1974. Je n'ai pas peur de le dire : ce spectacle me renversa autant que *T'es pas tannée*,

2. Metteur en scène, scénariste, animateur et comédien, Louis-Dominique Lavigne est un dramaturge prolifique qui a signé, à ce jour, près d'une cinquantaine de pièces de théâtre. Codirecteur artistique du Théâtre de Quartier depuis plus de trente ans, il participe à de nombreuses créations collectives et anime des ateliers d'écriture à travers la Francophonie. Figure marquante de l'enseignement et de l'encadrement de jeunes auteurs, il est un incontournable de la dramaturgie québécoise. Son théâtre s'adresse à tous les publics, aussi bien celui des enfants et des adolescents que celui des adultes. Son œuvre a été souvent couronnée par plusieurs prix prestigieux dont celui du Prix littéraire du Gouverneur général pour sa pièce *Les petits orbeils* (1991). Son texte *Gloulou*, dont la production mise en scène par Lise Gionet s'est vu décerner le Masque 2005 de la production « Jeune public », a été en lice pour les Prix littéraires du Gouverneur général en 2009. Après avoir interprété son solo *Bobby ou Le vertige du sens* (2007) en tournée au Québec et en Acadie, il a mis en scène *Je... Adieu*, un texte de Mélanie Léger, coproduit par le théâtre l'Escaouette et le Théâtre de Quartier. Depuis décembre 2011, aux côtés de Monique Rioux, il interprète Papa-oiseau dans *Le nid vide*, un spectacle pour les bébés à partir de 2 ans, la plus récente création du Théâtre de Quartier.

Jeanne D'Arc ? (1969) du Grand Cirque Ordinaire ou *Les enfants de Chénier dans un autre grand spectacle d'adieu* (1969) du Théâtre du Même Nom, groupe de comédiens auquel Monique Rioux appartenait. En voyant ce spectacle, j'étais sur le cul. J'avais alors une autre image du théâtre jeune public, parce que celui qui dominait se contentait de divertir avec des clichés et des stéréotypes, dans la veine rose bonbon d'un sous-Walt Disney – pour faire court. Je me souviens de la première réflexion que j'avais faite au groupe de comédiens dont faisait partie ma conjointe : « Mais ce n'est pas du théâtre pour enfants ! » Je découvrais que ce type de théâtre pouvait exister... Claude Poissant allait d'ailleurs écrire avec lucidité, en exergue à la publication subséquente de la pièce – je cite de mémoire : « *C'est tellement "cute" des enfants, une comédie pour enfants, une tragédie pour adultes.* » Je ne me doutais pas que cette simple assertion allait s'avérer d'une portée absolument prophétique, puisqu'en théâtre jeune public, ses artisans n'ont pas arrêté depuis lors de questionner les rapports entre les publics adultes et enfants. D'interroger la différence des perceptions des uns et des autres devant une œuvre. Les créateurs du nouveau théâtre jeune public se sont toujours intéressés aux deux classes d'âge. Jusqu'à risquer de s'y perdre parfois. Puis j'ai gagné les rangs du Théâtre de Quartier qui, au départ, se présentait comme une compagnie engagée politiquement. Or la compagnie s'est mise à se concentrer sur le théâtre pour les jeunes publics. D'une part, ça nous mobilisait politiquement. On voulait changer le monde. Alors, pourquoi ne pas commencer par les enfants ? D'autre part, on ne visait pas « l'Enfant en nous », mais les enfants réels, dans leur variété sociale et existentielle. Les enfants partout où ils sont. Les cœurs d'enfants. Leur monde intérieur. Nous avons cherché à nous imprégner de l'enfance dans sa totalité. Nous avons cherché à nous inspirer de ceux qui ont pensé l'enfance. Nous avons cherché à fouiller l'imaginaire des enfants eux-mêmes, de leur point de vue. Leur propre vision du monde. Poétique. Naïve. Ludique. En apprentissage.

Au Théâtre de Quartier, nous aimons beaucoup les enfants. Par conséquent, lors de nos premiers spectacles nous avons suivi un peu le cheminement du Théâtre de la Marmaille (Montréal) à leurs débuts, et du Grips Theater de Berlin où j'ai fait plusieurs stages d'observation. Un immense dramaturge y écrivait : Wolker Ludwig. Très intéressés par la pédagogie d'un Freinet, nous avons une vision marxiste du monde. Influencé par Brecht, notre propos était souvent didactique. Parce que le didactisme n'existait à peu près nulle part ailleurs qu'au théâtre...

L'éducatif n'était pas encore présent à la télé. Tout ou presque était superficiel et gentillet dans le paysage des productions pour la jeunesse. Or nous cherchions à offrir une vision réaliste du monde à notre public. Parce que ce n'est pas ce réalisme qu'on leur offrait. Comme si les enfants n'avaient pas de réel. Pas de vécu. Nous voulions montrer aux enfants que nous étions de leur bord. Au Théâtre de Quartier, dans la foulée d'Augusto Boal, nous avons toujours été du côté

des opprimés. Pour nous, comme le pensait toute une génération de penseurs progressistes, de Gérard Mendel à Célestin Freinet en passant par Françoise Dolto, les enfants sont les derniers des opprimés. À cette époque, nous étions en plein à l'ère de la création collective. Nous étions des auteurs collectifs, même si j'y exerçais souvent le rôle d'observateur – « d'œil extérieur » comme on disait alors. Nous partions d'improvisations. Bien sûr, nous savions que les enfants ne venaient jamais seuls. Qu'il y avait toujours des adultes dans la salle. C'est sans doute pour cela que nos spectacles mettaient en situation les rapports parents/enfants. Les rapports adultes/enfances. Et nous n'avons jamais abandonné cette dimension. Pourquoi ? Parce qu'elle traduit une dynamique du réel qui nous intéresse en tant que l'un des moteurs essentiels de la société. Elle exprime une tension importante au sein du champ social. Elle est d'une grande richesse dramaturgique. Bien sûr, la façon d'aborder ce rapport de forces a évolué. D'abord manichéenne, elle s'est beaucoup nuancée au fil de nos recherches et de nos productions. La dramaturgie s'en est trouvée encore plus probante. C'est qu'avec le temps, nous sommes devenus nous-mêmes parents. Nous avons voulu aussi exprimer notre point de vue de parents. Pour ma part, des *Deux sœurs*, en passant par *Les papas*, jusqu'à un spectacle carrément pour adultes, Bobby ou le vertige du sens, j'ai voulu exprimer ma parole de père. En visant à la fois les enfants et les adultes, nous avons découvert la fête dans la salle. Le festif au théâtre. Autre bel état... Parce que nous cherchions la fête dans la salle, c'est-à-dire une fête où tout le monde est concerné. En ce sens, j'ai toujours pensé que les véritables artisans du théâtre populaire, tel que rêvé par Vilar, sont les praticiens du théâtre pour les jeunes publics. Il est là le véritable public populaire.

Puis notre théâtre a évolué. Comme d'autres autour de nous, nous avons cherché à explorer d'autres pistes, tout en restant fidèles à nos couleurs. Nous avons toujours été sensibles aux courants mondiaux du théâtre jeune public. De ce point de vue, les festivals ont été des outils de communication inestimables. Au Théâtre de Quartier, après avoir été bouleversés par l'expérience du Grips Theater, nous avons même monté en nos murs *Max et Milli* de Volker Ludwig, un petit chef-d'œuvre dans le genre. En fait, on s'apercevait que l'expérience que nous vivions était présente à l'échelle internationale. J'ai rencontré plusieurs créateurs en théâtre jeune public qui avaient été d'abord conduits par la volonté de faire un théâtre politique, engagé. Leurs engagements les ont guidés vers le théâtre jeune public. Je peux nommer à nouveau le Grips Theater, issu du cabaret politique. Avant de fonder La Gare Centrale, Agnès Limbos faisait du théâtre de rue. Le Teatro O'Bando (Portugal), le Théâtre de la Colline de Liège, pour ne nommer qu'eux, sont issus du théâtre intervenant ou du théâtre-action, comme disent les Belges. Puis, justement, nos échanges avec les créateurs belges nous ont conduits dans une nouvelle voie. Pour changer le monde, il est alors devenu évident qu'il fallait d'abord et avant

tout investir l'imaginaire. Pour le bousculer. Pour le réinventer. Comme les enfants le font dans leurs propres jeux. La production en solo de *La nuit blanche de Barbe-Bleue* de et par Joël da Silva en 1989 et *Le piano sauvage* par le Théâtre de Galafronie (Belgique) la même année ont été des chocs artistiques importants pour moi. Je me rendais compte que, même ancrés dans une réalité sociale, nous pouvions aussi « mettre en crise l'imaginaire », pour reprendre la belle expression de Gilbert David dans les années 1980. Mes contacts avec des auteurs et des compagnies belges m'ont permis de faire des liens avec d'autres révolutionnaires du théâtre, ceux du théâtre d'avant-garde européen des années 1950 : Beckett, Ionesco. Je l'ai déjà affirmé dans la revue *Jeu* (n° 129, 2008) à propos de *La petite pièce en haut de l'escalier* de Carole Fréchette : si Ionesco vivait aujourd'hui, il écrirait pour les jeunes publics – lui qui a quand même écrit de formidables contes pour des enfants de 3 à 6 ans. Des textes d'un surréalisme délicieux. Cela m'amène à pointer l'écart déplorables qui existe de nos jours entre le théâtre pour enfants et celui destiné aux adultes : en effet, il y a tout un univers théâtral qu'on ne voit presque plus au théâtre pour adultes et qu'on retrouve souvent dans la dramaturgie et dans les spectacles pour enfants : un théâtre où l'onirisme et l'insolite sont rois. Je pense, entre autres, aux textes de Beckett, de Weingarten ou de Maeterlinck. C'est dire qu'au Théâtre de Quartier, nos relations avec la Galafronie auront été exceptionnellement stimulantes et productives. Comment se fait-il que ces deux compagnies, l'une au passé brechtien, la nôtre, et l'autre, tout imprégnée de ce surréalisme belge si particulier, aient pu avoir des atomes crochus ? Il me semble que le radicalisme de leurs expériences théâtrales respectives aura finalement été l'élément rassembleur, parce qu'elles ont eu à cœur de s'attaquer à tous les conformismes, autant dans les domaines sociaux qu'artistiques.

En même temps, grâce au Centre des auteurs dramatiques et à l'École nationale de théâtre où j'enseigne et où a déjà enseigné la dramaturge Suzanne Lebeau, se sont de plus en plus imposées des écritures dégagées de tout tabou. C'est cette nouvelle approche qui s'est frayé un chemin depuis plus de dix ans dans le paysage théâtral occidental pour les jeunes publics. De la création collective, nous sommes passés à un théâtre non seulement de création, mais à un théâtre d'auteurs, porteurs chacun d'une écriture singulière. Des auteurs, au sein ou non d'une compagnie, bâtissent leur œuvre au Québec. Ce mouvement existe également en Europe, notamment en Belgique où il y a eu aussi une période de transition de la création collective au théâtre d'auteurs. Ainsi, le théâtre jeune public a-t-il vu s'imposer de plus en plus un théâtre novateur à travers des écritures ainsi que des styles de jeu et de mise en scène tout à fait singuliers. Toutefois, si de plus en plus d'artisans naviguent entre des productions pour adultes et d'autres pour enfants, on sent encore le fossé entre ces deux mondes. Peut-être faut-il se résigner à la persistance de cette situation et admettre qu'il n'y a rien à faire pour la changer.

Pourtant, si on retrace l'évolution du théâtre jeunesse, je peux affirmer, ne serait-ce qu'à titre personnel, que la dramaturgie y a pris une place de plus en plus importante. En même temps, c'est la manière de monter les spectacles qui n'a de cesse de changer.

Au début des années 1970, il faut rappeler que le « contenu » guidait à peu près tout – du personnage à l'action, en passant par les thèmes –, alors qu'à présent, ce n'est pas tant la forme qui serait à privilégier que le souci de composer une dramaturgie en fonction de sa totalité dynamique, à travers un processus attentif à l'ensemble des éléments qui la composent : la fable, les thèmes, les situations, la langue, et ce, en restant toujours conscient de son devenir scénique. En théâtre jeune public comme en théâtre pour adultes, la bonne vieille dichotomie forme/fond est dépassée, y compris dans le théâtre d'intervention. En théâtre jeune public, nous n'en sommes plus à la posture d'une esthétique de la tribune où domine une prise de parole brute et tranchée. Nous n'en sommes pas pour autant revenu à la forme pour la forme ou à l'éducatif pour l'éducatif. Aujourd'hui, si j'en appelle encore à l'urgence d'une prise de parole, d'un engagement, je souhaite qu'elle soit inscrite dans une expérience dramaturgique la plus libre qui soit. Une liberté organisée, cependant, selon les lois organiques de l'œuvre à construire. C'est ce que j'ai tenté de faire bien modestement avec mes deux dernières créations au Théâtre de Quartier : *Bobby ou Le vertige du sens* (2007) et *N'Habeck / Je t'aime* (2009). C'est ce que j'ai essayé de faire aussi avec *Glouglou* au milieu des années 2000. En tout cas, le théâtre jeune public, libéré de l'éducatif, voire de sa mouture pensum en forme de CQFD, à cause justement de l'espace de liberté permis par le jeune public lui-même, demeure un des foyers les plus féconds de notre modernité théâtrale, toutes catégories confondues. En témoignent les éditions récentes du festival Coups de Théâtre à Montréal. C'est devant de jeunes publics que Joël Pommerat ou Alain Platel ont peut-être signé leurs œuvres les plus audacieuses. Car, en théâtre jeune public, plusieurs audaces, souvent refoulées chez des adultes devenus trop sérieux, sont non seulement permises mais réalisées. Les audaces de la poésie, du surréalisme, de l'onirisme et du réalisme magique, par exemple, de sorte que les forces subversives du rêve sont plus présentes dans le théâtre pour enfants que dans le théâtre pour adultes.

Au Théâtre de Quartier, nous nous sommes intéressés aux groupes d'âge les plus jeunes. Pourquoi ? Parce que s'y trouve en germe l'une des poésies scéniques les plus radicales qui soient. Explorer un langage pour un public qui sait à peine parler nous a fait découvrir des voies théâtrales exceptionnelles, totalement inédites. Une tendance en théâtre pour bébés a d'ailleurs commencé à se répandre un peu partout, au Québec comme en Europe. Elle nous intéresse beaucoup, même si l'appellation réductrice de « théâtre pour bébés » me dérange. Plusieurs pédagogues, sociologues et praticiens affirment qu'un théâtre pour bébés est un non-sens, car, selon eux, un bébé ne peut vivre une expérience théâtrale véritable. Tant pis ou tant mieux !

Cette disqualification du théâtre pour bébés nous permet au Théâtre de Quartier de pratiquer le théâtre pour les tout-petits que nous voulons. Un spectacle comme *Glouglou* ou *Le nid vide*, notre dernier spectacle pour les tout-petits, sans paroles cette fois, démontre à l'envi qu'une telle dramaturgie est possible, puisque c'est un théâtre où le personnage, la situation et la fable peuvent exister, et au demeurant, où l'identification est parfaitement pensable et réalisable. Au Théâtre de Quartier, nous avons toujours pratiqué un théâtre pour les jeunes publics, parce que nous sommes passionnés par les voies nouvelles du théâtre, par sa modernité. Nous sommes plusieurs dans la profession à prétendre haut et fort que le théâtre pour enfants est un théâtre expérimental toujours fascinant, tout en prenant soin que ce théâtre de recherche reste cependant accessible, populaire.

En guise de conclusion, je souhaite revenir sur l'importance de mettre les enfants au centre des créations qui leur sont destinées. Depuis un certain temps déjà, il existe au sein des praticiens du théâtre jeune public une tendance à vouloir faire des productions dites « tout public », c'est-à-dire des spectacles qui font fi pour ainsi dire de la réalité des enfants en compagnie d'adultes, réunis dans la même salle. Nous, au Théâtre de Quartier, nous avons toujours été réticents face à cette appellation : ou bien nous en avons toujours fait sans nous en apercevoir ou bien nous n'en avons jamais fait et n'en ferons jamais... Par nos spectacles, nous entendons bel et bien faire du théâtre pour enfants – ce qui n'interdit aucunement de penser aussi aux adultes qui les accompagnent, surtout quand c'est un spectacle qui vise la toute petite enfance. Nous adorons entendre réagir les enfants – qu'ils réagissent par des rires ou par des émotions. En ce qui concerne le théâtre jeune public, comme Peter Brook, nous pensons que pour un créateur ou un spectateur : « Le diable, c'est l'ennui ! » Aussi, face à la question du théâtre tout public, ai-je toujours soutenu que cette approche pouvait cacher un côté pernicieux en conduisant à oublier l'enfant à force d'essayer de rejoindre l'adulte à tout prix. Au Théâtre de Quartier, nous sommes des adultes, et il y a certainement des préoccupations d'adultes dans nos créations, mais en fin de compte notre théâtre, nous le faisons toujours pour les enfants d'abord.

LUCETTE SALIBUR³

DU THÉÂTRE POUR ENFANTS AUX PRODUCTIONS TOUT PUBLIC

Auteure, metteuse en scène, comédienne, j'assume la direction artistique de ma compagnie le Théâtre du Flamboyant, fondée en Martinique en 1989. Notre compagnie est conventionnée par le ministère de la Culture (Drac), soutenue par le conseil régional de la Martinique et par la ville de Schoelcher où nous avons créé il y a trois ans un centre de recherche théâtrale dans lequel nous animons des ateliers pour enfants et adultes ; nous répétons nos spectacles, nous développons un labo-théâtre où nous avons la possibilité de diffuser dans un lieu modeste de 50 places.

En Martinique, notre théâtre pour enfants se développe de façon empirique et il n'est pas évident d'en tracer les contours. Il y a encore beaucoup d'espace réservé à l'animation théâtrale, surtout pour les moins de douze ans, ce qui embrouille la situation et rend difficile de cerner les contours de notre théâtre en direction des enfants. Contrairement aux Québécois, nous n'avons pas d'école de formation théâtrale en Martinique, et chacun doit s'organiser pour parvenir à se former. Il existe de rares stages qui, en amont d'un projet de création, peuvent voir le jour, mais la plupart du temps il faut s'exiler pour pouvoir se former : en France, à Cuba, à Trinidad, au Canada – par exemple, nous avons eu récemment Gloriah, stagiaire des ateliers ados de notre compagnie, qui a été acceptée dans l'une de vos écoles pour six mois.

Toutefois, en matière de formation dans le pays, il y a eu une exception, née de la volonté d'Aimé Césaire qui, en 1982, donna la possibilité à une quinzaine de jeunes, dont j'étais, de suivre pendant cinq ans un cursus de formation théâtrale avec des professeurs émérites venus des quatre coins du monde : Pierre Vial du Conservatoire de Paris ou encore Pierre Debauche qui dirigea entre autres le Festival des francophonies en Limousin avec Monique Blin, Wolé Soyinka qui a reçu le prix Nobel de littérature en 1986 – au moment où nous interprétions à Limoges l'une

3. Lucette Salibur est auteure, metteuse en scène et comédienne. En 1980, elle fonde en Martinique la compagnie du NOWTEAT qu'elle transforme et renomme ensuite Théâtre du Flamboyant. Elle définit sa recherche artistique autour de l'exigence de la rencontre pour un réel dialogue des cultures. En 1982, on la retrouve parmi les membres fondateurs du Théâtre de la Soif Nouvelle qui préfigure et ensuite gère un centre dramatique régional pendant dix ans. L'année 1987 marque son retour dans les ateliers du SERMAC où elle prend la responsabilité de l'enseignement théâtral. Elle écrit pour le théâtre *SNF ou la tentation d'exister* (1997), *Le rêve d'Alizé* (1996), *Caraïbos, l'enfant perdu* (1995), *Le rire, j'en ris !* (1994), *Il suffit d'y croire* (1993), *Boum! et Aïda rencontre Mutant* (1992), *Le peuple de Ti Jean* (adaptation dramatique du Cahier d'un retour au Pays Natal d'Aimé Césaire, 1990), *La fantastique nuit de Naima* (1990), *Le courageux petit Pépito* (1989), *TétécheèkKokobriko* (1987), *Pipi Suif èk Konpè Lapin* (adaptation de contes traditionnels, 1984). À 43 ans, elle signe sa première nouvelle destinée au jeune public, *Mamiwata et la légende d'Oudikawé*. Elle a mis en scène *Le collier d'Hélène* de Carole Fréchette au Théâtre du Flamboyant, spectacle qui a été présenté en juillet 2009 en Avignon.

de ses pièces qu'il avait lui-même mise en scène, *La métamorphose du frère Jéro* – , l'Américain Alan Boone et bien d'autres... Pendant cinq ans, notre formation a fait alterner théorie, pratique et technique, enrichissant notre répertoire de pièces classiques et contemporaines. La volonté d'Aimé Césaire a été alors de constituer une troupe professionnelle dont la formation n'aurait rien à envier à celles dispensées dans l'Hexagone. C'est avec cette troupe-là, qu'Aimé Césaire nomma lui-même Théâtre de la Soif Nouvelle, que se bâtit notre premier Centre dramatique régional (CDR) en Martinique.

En 1987, la ville de Fort-de-France me confia la responsabilité de son département théâtre au sein des ateliers de son Service municipal d'action culturelle (SERMAC). C'est là que j'ai fait mes premiers pas en qualité de metteuse en scène d'abord et d'auteure ensuite, sans pour autant cesser d'être comédienne. Je transmettais des savoirs et des techniques en théâtre aux adultes de même qu'aux enfants, je montais des spectacles avec les uns et avec les autres. En 1989, j'ai fondé la compagnie Théâtre du Flamboyant et, en 2000, me dégageant des ateliers du SERMAC, je me suis consacrée entièrement à la création et à la recherche artistique avec ma compagnie théâtrale. Ce qui nous amena à créer un nouveau lieu en 2006, l'Espace A'ZWÈL, sur la commune de Schoelcher, un lieu qui constitue notre centre de recherche, de création et de diffusion théâtrales où nous nous consacrons aussi bien au jeune public qu'au tout public.

Cette mise en contexte faite, je vais maintenant me recentrer sur le théâtre destiné aux enfants, et plus précisément sur mon propre théâtre. J'ai choisi trois textes parmi ceux que j'ai écrits pour la jeunesse, afin de présenter et commenter succinctement divers exemples de ce qui peut s'écrire et se jouer en territoire d'outre-mer, plus précisément en Martinique.

Zindziwa et la légende du vieux monde

J'ai écrit ce texte en 2002, en résidence d'auteur au Centre national des écritures du spectacle de La Chartreuse à Villeneuve-les-Avignon en France. Il a été publié la même année aux éditions Les Cahiers de l'Égaré dans un recueil de textes pour la jeunesse intitulé *Rêver le monde*, où sont réunis quatre écritures contemporaines, celle de Sylvie Durbec, Françoise du Chaxel, Catherine Zambon et la mienne.

En voici un extrait :

Une place : un gamin est assis sur des cartons. Une femme arrive, elle porte un panier, elle chante :

« Sucre à coco
Tablette coco
Gâteau patate
Gâteau coco
Amour caché
Pa chechésavkimounmwenyé
(Ne cherche pas à savoir qui je suis)
Pa chechésavvo di mwensé
(Ne cherche pas à savoir, on dit que je suis)
Marchande bonbons, marchande pistaches, marchande sorbet
Marchande snowball, marchande gâteaux, marchande d'espoir... »

Le gamin l'apostrophe :

GAMIN : On dit que tu pisses debout comme un homme et que l'on entend ton jet à des kilomètres à la ronde !... On dit que tu as certains pouvoirs et que tu récites sur les gens pour dénouer les mauvais sorts...

ZINDZIWA : Et qu'est-ce qu'on dit encore, monsieur On-dit ? Que je suis une marchande de paroles, une marchande d'espoir ? Et comment dit-on que je m'appelle, est-ce que tu le sais ?

GAMIN : Tu es celle qui porte les sept couleurs de l'arc-en-ciel sur ses deux têtes. Tu es celle qui se tient debout entre le visible et l'invisible. Tu es celle que l'on nomme depuis le premier matin du monde, Zindziwa.

ZINDZIWA : Et comment as-tu appris tout cela ?

GAMIN : La veille de mon accouchement, je pleurais dans le ventre de ma mère. Je n'avais pas envie de sortir. Je pleurais tellement que ça la faisait pisser tout le temps. Pour me consoler, et aussi un peu parce qu'elle en avait assez d'aller pisser, elle m'a raconté une histoire. C'était la tienne...

ZINDZIWA : Tous les enfants du monde s'angoissent devant la porte de la matrice. Ils essaient de se contenir pour faire plaisir, mais ils finissent toujours par craquer. À l'instant précis où ils réalisent que le moment est imminent, qu'ils ne pourront pas s'accrocher à la cloison, qu'ils seront de toute façon happés par la grande roue ; tous, ils fondent en larmes. C'est d'ailleurs le signal pour ceux de l'extérieur, ils disent : « la poche des eaux est rompue... »

L'élément déclencheur de ce texte m'a été fournie par une information donnée au journal télévisé alors que j'étais en France à La Chartreuse : de jeunes collégiens (12-13 ans) mettaient leur vie en danger en jouant à s'étrangler dans les cours de récréation, certains allaient jusqu'à connaître l'évanouissement, et d'autres dans les sous-sols d'immeubles jouaient à faire des tournantes, c'est-à-dire qu'ils s'amusaient sexuellement à plusieurs sur une de leurs petites camarades. À 12, 13 ans, comment une telle chose peut être possible ? Comment la société a-t-elle pu engendrer de tels comportements ? C'est ce que j'ai voulu comprendre.

Zaina, la petite fille de la lune

Cet autre texte est le résultat d'une commande du Centre dramatique national de Sartrouville, situé dans les Yvelines en France. En 2003, Christian Gagneron, directeur et metteur en scène de la compagnie nationale lyrique l'Arcal a été chargé de mission par le Centre dramatique national de Sartrouville pour trouver trois auteurs résidant dans des lieux différents et prêts à entreprendre un voyage dans les mots. Nous devons examiner, chacun à notre manière, les maux des mots et de la langue de nos contrées respectives. Christian Gagneron allait ensuite mettre en scène ces différents textes et avait imposé à chaque auteur une contrainte. Dans mon cas, je devais écrire un texte qui permettrait une interactivité avec l'enfant spectateur et qui serait une somme d'histoires traversée par un fil conducteur. Je savais que j'écrivais pour une interprète lyrique qui serait drapée dans une robe-décor de 5 mètres de diamètre, laquelle serait agrémentée de langues de tissu que les enfants allaient tirer pour faire avancer l'histoire. C'est ainsi que, placé dans un tel cadre contraignant, chacun se piqua au jeu : Wadji Mouawad écrivit Un obus dans le cœur, Mohamed Kacimi Mots de passe et moi-même Zaina, la petite fille de la lune, dont je tire l'extrait suivant :

« Je porte les sept couleurs de l'arc-en-ciel sur mes deux têtes. Je suis debout entre le visible et l'invisible. Je chevauche le vent du nord au sud, de l'est à l'ouest. De lianes d'étoiles en lianes d'étoiles, je parcours le monde. Je suis Zaïna. Tirez-moi la langue et je vous donnerai des mots pour entendre. Des mots, pour réveiller les cœurs. Des mots encore et toujours, pour éteindre la soif, pour retrouver le rire... Approchez, approchez donc !

Je dis les mots, je suis une diseuse de mots. Je les dis autant que je les chante. C'est Zaïna qu'on m'appelle. Zaïna, c'est mon nom. Zaïna diseuse de mots. Qui veut mes mots ? J'ai ici tous les parfums : le goût amer, le goût colère et surtout, le goût amour. Qui veut mes mots ?... Pour la modique somme d'une petite attention, je vous livre tous mes mots : ceux que j'ai appris, ceux qui m'ont été volés et tous ceux qui m'ont traversée... »

Sens giratoire obligatoire Baylone
Vos routes sont des impasses
Nous désertons les mots pour désertier le monde
Nous fracassons les mots pour fracasser le monde
Sens giratoire obligatoire Baylone
Vos routes sont des impasses
Le monde n'est pas le monde
Vous détournez le monde nous détournons vos mots
Sens giratoire obligatoire Baylone

Les mots claquent sous la langue
Les mots zonent dans la rue
Les mots s'explodent se détournent
Les mots tirent la langue au monde
Monde en haut monde en bas
Tout se tricote à l'envers
Pour de faux pour de vrai
Tout se tricote à l'envers
Tendresse
Amour
Joie
Autant de mots
À réinventer

Il était des mots	Des enfants
Égarés dans le jeu du monde monde	Égarés dans le jeu du monde monde
Il était des mots	Des enfants
Saccagés par les lois du monde monde	Saccagés par les lois du monde monde
Il était des mots	Des enfants
Détournés de l'essence du monde monde	Détournés de l'essence du monde monde
Il était des mots, il était des hommes	Des enfants, des hommes
Englués dans la toile du monde monde	Englués dans la toile du monde monde

Combien de temps encore

Zandoline, la petite fille qui pleurait dans le ventre de sa mère

Il s'agit là de la plus récente création jeune public du Théâtre du Flamboyant, dont j'ai signé le texte et la mise en scène, et dans laquelle j'interprète la Mère aux côtés de Daniely Francisque qui joue ma petite fille enfermée depuis 14 mois dans mon ventre et qui refuse obstinément de naître. C'est un spectacle conté. J'en extrais ce passage :

ZANDOLINE : Awa ! Mwenpa ka alépièskoté ! JE NE VAIS NULLE PART !... Regardez-moi la tête de ce tunnel, un vrai coupe-gorge oui ! Pschiiit ! Mon frère jumeau, il avait tout juste neuf mois, il a décidé de s'engouffrer dans le tunnel et d'aller leur rendre visite. Et bien à peine arrivé, on lui a balancé une grande claque sur le derrière. Tu parles d'un accueil ! Oui, parfaitement ! Je le sais, il est venu me le dire... Le soir quand la nuit accroche sa veilleuse dans le ciel et que le monde est endormi, il vient me voir... Oui, parfaitement ! Ne me demandez pas comment c'est possible, c'est notre secret ! Je ne vous dirais rien ! D'ailleurs, il n'est pas venu ce soir...

Ce soir-là, la lune était pleine, commença Zandoline. Tout le monde était en émoi. Il était de plus en plus difficile de cohabiter. L'air devenait de plus en plus irrespirable. Dans les maisons, on entendait les enfants suffoquer, les vieillards haleter. Au fur et à mesure que s'évidait le cœur des hommes, la vie détalait de plus en plus vite, de plus en plus loin, elle n'attendait personne. Tout comme le monde, la vie finissait par ne plus rien porter. L'horizon fuyait à travers elle, emportant le plaisir, emportant la joie, emportant l'amour, emportant... le rêve...

À force de persister dans sa démesure, le monde tarissait la vie. Oui, insistait Zandoline. Tout se brisait. Se crispait. Les mères ne reconnaissaient plus leurs enfants qui s'entretuaient pour un oui pour un non. Les saisons se perdaient, les rivières insomniaques sortaient de leurs lits charriant toutes vies sur leurs passages. Tant et si bien qu'on arrivera au dernier matin du monde.

MÈRE : Non Zandoline, non !
Au dernier matin du monde
Le colibri dira à la fleur
Laisse-moi une dernière fois butiner ton cœur
La fleur dira à l'oiseau
Laisse-moi une dernière fois entendre ton chant
La pluie dira à la terre
Laisse-moi une dernière fois, me répandre sur ton ventre :
Et la terre dira à la pluie
Laisse-moi une dernière fois éclore mes enfants

Le soleil dira à l'homme
Laisse-moi une dernière fois tenter d'ouvrir ton cœur
L'homme dira au soleil
Laisse-moi pour la première fois te demander pardon
Et parce que l'Homme au dernier matin du monde
Aura fait sa demande en pardon la terre sera épargnée
Une ère nouvelle s'annoncera. L'horizon apaisé ouvrira un œil dans le ciel

Pour la mise en scène de mes textes jeune public, je n'hésite pas à intégrer divers langages : musiques, marionnettes, masques... J'offre aux enfants un théâtre visuel, un peu comme un livre pour ceux qui n'appréhenderaient pas le sens de toutes les légendes et qui pourraient alors suivre les images. Lorsque j'écris pour les enfants, je n'ai pas envie d'une écriture spécifique parce que le public sera composé d'enfants. J'écris certes avec des mots simples, mais j'essaie toujours de solliciter au mieux les imaginaires. Or, n'est-ce pas ce que je fais également pour l'espace tout public ? Au théâtre, je cherche à réveiller ce que nous avons laissé se fermer en nous. Pour les enfants, c'est de l'ordre de la prévention, alors que pour le tout public adulte, c'est pour contribuer à ménager un moment de réparation.

LISE VAILLANCOURT⁴

PROCESSUS DE CRÉATION : INTERACTION SCÈNE/ÉCRITURE

Quand on m'a téléphoné, la première fois, pour me demander d'écrire une pièce pour enfants, j'ai décliné l'invitation. D'abord, parce que je n'aime pas le mot « commande ». Pourquoi pas une carte blanche ?, me suis-je demandée. Sans doute, l'auteur qui a consacré jusque là son écriture au public adulte, se devait-il d'être absolument encadré par des spécialistes du théâtre jeune public – compagnie et directeurs – pour écrire sa première pièce en direction des enfants... Après, on m'a parlé de chiffres : pour cinq personnes qui entrent dans un camion, ce qui veut dire pour trois acteurs, un régisseur et un chauffeur ; pour des enfants de 0 à 3 ans ou de 3 à 5 ans ou de 4 à 8 ans ou de 7 à 11 ans ou de 12 à 14 ans ; ensuite, pour un spectacle de 50 minutes, en prenant en compte que la capacité de concentration des enfants dure... 20 minutes.

4. Auteure d'une quinzaine de pièces, dont *Billy Strauss* (1989), *Le petit dragon* (1997), *Les exilés de la lumière* (2008), *Une histoire pour Édouard* (2008), *Tout est encore possible* (2010), *La corneille* (2012), Lise Vaillancourt a écrit tant pour le public adulte que pour l'enfance et la jeunesse. Dans les années 1980, elle a été une des figures dirigeantes du Théâtre Expérimental des Femmes et a participé à la création du Théâtre Espace GO (Montréal). Elle a également contribué largement à la circulation du théâtre de création au Québec durant son directorat au Théâtre de la Ville. Elle est actuellement présidente du Centre des auteurs dramatiques (Montréal).

Puis, on m'informa des conditions de diffusion : des directeurs qui ne respectent pas les jauges requises ; des publics captifs ; des professeurs qui se soucient peu ou pas du théâtre, mais bien du comportement de leurs élèves dans la salle ; enfin, des fameux autobus jaunes qui doivent avaler à heure fixe des élèves, ce pour quoi le spectacle doit durer au maximum 50 minutes. De plus, les textes de théâtre que j'avais pu lire m'apparaissaient souvent plus puissants sur le papier que dans leur mise en scène. J'avais toujours cette impression qu'il régnait sur la scène une éternelle ambiance de salle d'accouchement avec ses lumières tamisées et les voix feutrées des comédiens. Voilà donc tout ce qui m'apparaissait en premier lieu quand on m'a proposé une première commande d'un texte jeune public. Voilà pourquoi j'ai décliné cette première invitation.

1994. Je suis alors directrice artistique d'un lieu de diffusion spécialisé en théâtre de création où je reçois fréquemment des compagnies de théâtre jeune public. Je vis fréquemment le traumatisme de la représentation scolaire : débarquement de 300 enfants, enlèvement de 300 manteaux, mitaines, chapeaux, formation en rangées pour rentrer les enfants dans la salle et les placer dans les bancs. Quand les lumières s'éteignent, des enfants crient et les professeurs font d'énormes « chut » avec leurs bouches à s'en irriter le dedans des lèvres.

Je travaille présentement sur une variation à partir des *Chaises* de Ionesco. Si j'envoie cette proposition aux théâtres de Montréal ou de Québec, il y a de fortes chances qu'on me réponde de m'adresser aux Gros Becs ou à la Maison Théâtre, lieux de diffusion spécialisés en théâtre jeune public. Et encore ! Comme ce n'est pas une commande faite par une compagnie jeune public, que c'est un projet tout à fait personnel, il y a peu ou pas de chance qu'on considère mon projet. En dehors de la commande, point de salut pour le théâtre jeune public ! Et puis je déteste le mot « spécialisé ». J'ai l'impression de faire affaire à un théâtre scientifique qui a des règles scientifiques. Les contraintes liées à cet art m'apparaissent frustrantes au plus haut point.

Pourtant, c'est en écrivant ma première pièce pour enfant qu'il s'est passé une chose capitale pour moi : c'est le théâtre pour enfants qui m'a sorti de ma solitude d'auteur dramatique. C'est ce théâtre qui a déclenché tout mon questionnement sur le rapport à inventer entre un auteur dramatique et sa société. Ce sont les enfants qui ont créé dans ma tête la figure du destinataire. C'est à cause d'eux que j'ai réalisé que ce lien était à inventer. Autant le contexte d'écriture me paraissait défavorable, autant j'ai écrit avec la chaude conviction de pouvoir m'adresser à quelqu'un, à plusieurs « quelqu'un » rassemblés, même si c'était de force, dans une salle. Car, pendant le temps de la représentation, il n'a existé qu'une chose qui m'est fondamentale au théâtre et pas du tout évidente pour les adultes : les personnages inventés ou inventions sur scène ont été reçus immédiatement comme des personnages réels ; une souris a été un personnage complexe avec un univers affectif singulier, un dragon d'eau a été le représentant

d'un monde disparu qui partait à la recherche de sa mère; tous ces personnages qui ne passent que pour des extravagances de la part des adultes, ont été des figures suscitant peine et joie auprès des enfants. J'ai pu aller à fond dans l'invention, la poésie, la métaphore... sans qu'on me dise que c'était un théâtre *trop* poétique, *trop* métaphorique, *trop* étrange.

En tant qu'adulte, je suis restée fondamentalement effrayée par les mêmes phénomènes que dans l'enfance : peur de perdre mes amis dans un accident de voiture, peur du noir, croyance en ce que les ombres se matérialisent et me parlent, qu'un monstre plus grand que la place Ville-Marie entre dans Montréal et introduise ses cinq doigts dans les cinq fenêtres de mon appartement, broyant mon logis comme on chiffonne une feuille de papier. Parfois, j'ai peur de m'endormir de crainte de rester prisonnière d'un cauchemar et de me réveiller dans un autre monde, réalisant d'un seul coup que mon existence sur la terre n'était qu'un rêve. Pour passer à travers ces peurs, je n'ai fait, en tant qu'adulte, que travailler l'agrandissement de perspectives : contempler le ciel, contempler la mer ou lire *Les contemplations* de Victor Hugo.

Le théâtre commence pour moi quand il y a eu bouleversement. Un événement vient de se produire qui a été hautement troublant. Le personnage entre sur scène, bouleversé. Il racontera ce qui s'est passé. La parole est l'action. La tension dramatique se jouera entre l'effondrement ou la poursuite d'une vie. Une lutte entre l'aliénation et la liberté.

Dans le théâtre pour enfants, mes personnages sont motivés par le voyage : quitter le lieu de naissance pour s'engager dans une quête de soi ou voyager pour retrouver son lieu de naissance. Dans le théâtre jeune public, mes personnages parcourent toujours de vastes territoires. Dans *La ballade pour Fannie et Carcassonne*, une souris décolle vers Pluton ; dans *Le petit dragon*, Typhon, un petit dragon d'eau, part pour retrouver sa mère ; dans *Une histoire pour Édouard*, Édouard retourne au pays de sa naissance en territoire maya. Dans *Lili*, le personnage de neuf ans est déchiré entre le désir de quitter la maison pour faire sa vie et le besoin de se lover dans les bras de sa mère. Les sujets de l'enfance ont tous trait au voyage. Les sujets adultes ont trait au danger d'aliénation, à l'identité trouble, à la séparation d'avec soi-même. Mais qu'est-ce qui est le plus difficile à mettre en scène dans un théâtre pour enfants ? Un enfant qui a une identité trouble. Un enfant qui souffre de folie. Qu'est-ce qui est le plus difficile à mettre en scène dans un théâtre pour adultes ? Un enfant.

Dans *Marie-Antoine, opus 1* que j'ai écrit en 1982, Marie-Antoine a 5 ans et demi, habite avec des gens – parents et amis de ses parents – qui se détournent sans cesse d'eux-mêmes, qui arrivent à tromper tout ce qui les compose pour être autre chose que ce qu'ils sont. Marie-Antoine veut quitter la maison, mais elle compose tout au long de la pièce avec ce conflit central qui est

de quitter sa mère. À l'époque, ce drame a peu ou pas du tout résonné auprès des adultes. Et pour les enfants, ce drame les aurait ennuyés à l'excès avec l'étalage de tous ces faux-fuyants. À cette époque, je n'avais pas encore forgé ma figure du destinataire. En écrivant cette pièce, je ne m'adressais à personne. Je mettais en scène un personnage d'enfant totalement envahi par l'aliénation adulte. Quitter la maison voulait dire, pour Marie-Antoine, trouver une mère mythologique. Cette enfant de 5 ans et demi finissait par quitter la maison après avoir découvert que sa mère qui lisait le journal le matin, jouait du piano, lui donnait son petit déjeuner le matin, embrassait son mari et recevait ses amies, que cette mère, dans les faits, était morte. Quand Marie-Antoine découvre cela, elle part.

Avec le recul, je peux constater aujourd'hui que cette pièce, *Marie-Antoine, opus 1*, est le terreau de mes pièces pour enfants. Cette pièce a donné lieu à tous les voyages. Cette pièce est la matrice de mes pièces jeune public. Tous les personnages voyageurs sont devenus les protagonistes de mes pièces pour enfants. Dans mes pièces pour enfants, les personnages parcourent le monde. Ils sont dans l'agrandissement de la perspective. Ils parcourent le territoire de la fiction. Mes pièces pour enfants sont très souvent des *road theatre*.

Dans *Marie-Antoine opus 1*, Marie-Antoine avait un double. Son double était irrévérencieux, désobéissant, subversif. Quand Marie-Antoine quitte la maison, son double va rester là, dans cette maison. Marie-Antoine va devoir s'en séparer, se séparer de cette figure imaginaire, de cette figure libre. Quand Marie-Antoine se met en marche, elle laisse derrière elle son double, enfermé à son tour dans cette maison des faux-fuyants. En se libérant, elle emprisonne sa figure libre.

Ces paradoxes, ces questions sont-ils pertinents pour écrire du théâtre pour les enfants ? Quoiqu'il en soit, le déchirement entre grandir dans son lieu de naissance ou le quitter, ainsi que l'étrange transformation de l'enfant en adulte restent pour moi des questions qui m'habitent toujours, que j'écrive pour les adultes ou que j'écrive pour les enfants.



RECHERCHE ET CRÉATION

sous la responsabilité de Jean-Paul Quéinnec

POUR UNE OUVERTURE AUX RECHERCHES CRÉATIONS EN THÉÂTRE

L'Annuaire théâtral a toujours donné la parole aux créateurs mais aujourd'hui, la spécificité et la pluralité de la recherche création en théâtre appellent la construction d'un espace plus visible afin surtout de rendre plus lisible ses travaux. Car il est temps de sortir la recherche création de sa marginalité¹.

Au-delà de mon enthousiasme quant à la prise en charge de cet espace, je souhaite mobiliser l'ensemble des chercheurs et des créateurs à profiter de cette ouverture, qui se produira tous les deux numéros. Aussi, je voudrais exposer certains arguments sur lesquels il me semble possible de fonder cette place de façon pérenne dans notre revue scientifique.

PROFITER DES DIFFÉRENCES

Si le théâtre a toujours été affaire de recherche, ce n'est que tout récemment que le tabou des méthodologies a été levé et que l'on peut aborder le rôle des approches propices à la création. La recherche-crédation se caractérise principalement par une pratique à travers une réflexion critique, elle-même introduite dans le processus créatif. Au contraire des études théâtrales qui s'intéressent à la représentation comme objet achevé, l'œuvre en recherche-crédation, considérée au-delà de son autonomie, permet de s'intéresser davantage au processus et au discours sur ce processus (D. Boutet, 2010 : 2). Si de ce cheminement émerge une œuvre, elle ne peut se considérer comme résultat – sauf si on considère qu'il n'y a pas de différence entre résultat et processus – mais bien comme critique, comme œuvre critique, c'est-à-dire dont le résultat fait surgir du soupçon. Une position réflexive sur la pratique artistique qui s'inspire de ce que Didi-Huberman, (2008)², dans sa nécessité d'historien de se laisser saisir ou de s'inquiéter par

1. Une marginalité que Denise Péruse, analyste à la planification stratégique pour le Fonds de recherche du Québec - Société et Culture (FRQSC), a relevée lors de sa communication dans le cadre de l'atelier scientifique Recherche-crédation en théâtre dans le milieu universitaire, organisé par la CRC "Dramaturgie sonore au théâtre" et le département Art et lettre de l'Université Laval, au LANTISS, Québec, 2 juin 2012.

2. Ce champ d'observation est récurrent dans l'ensemble des ouvrages de G. Didi-Huberman, notamment dans *La ressemblance par contact* (2008), où, à travers la question de l'empreinte, son analyse sur le « travail en acte » dans l'œuvre d'art nous semble faire directement écho à cette volonté de l'artiste chercheur de valoriser le geste et donc d'investiguer le processus pour une autre (et peut-être meilleure) compréhension de l'art.

l'œuvre d'art, relève devant une forme qui atteint sa dimension critique parce que toujours en formation, et donc ouverte.

Pour Danielle Boutet, les récits d'artistes sont une voie pour comprendre et « envisager les significations liées au *faire*, liées à une poïétique » (D. Boutet, 2010 : 2) qui le souvent n'est pas offerte au public. Les résultats et les processus de recherche y sont documentés, et les matières et les méthodes liées à l'expérimentation et à l'herméneutique³ y sont explicitées. Des récits de créations dont les données sont précieuses (d'où le caractère indispensable de l'archivage) pour l'étude théâtrale en général car ils concernent la fabrication d'une écriture dramatique, les temps d'atelier, de laboratoire souvent implicites et encore peu accessibles. Ils contribuent au développement de la connaissance à travers une théorisation de la pratique « en insistant sur la nécessité de substituer des approches multiples, hybrides, non légitimées, remettant en question la véracité des approches scientifiques » (J. Féral, 2011: 30). D'autant que le fait de viser une œuvre ne ferme pas à une investigation théorique, expérimenter une intuition ne compromet pas la dimension heuristique (notamment celle qui mène vers de nouvelles démarches d'apprentissage), construire un objet artistique n'exclut pas une distance critique qui appelle à l'analyse d'autres références artistiques, faire cas d'un récit de création n'empêche pas un déploiement vers un ancrage historique. Aussi à cette question du *savoir faire*, le chercheur créateur est capable de dégager des structures, des concepts, des problématiques théoriques. Il articule à ses expérimentations et à ses stratégies une autre compréhension du champ théâtral. C'est donc une double position, celle à distance nécessaire à la théorisation, et celle à proximité, en dedans (voire incarnée) nécessaire à la création qui se développe à partir d'une recherche-création. Alors si les différences méthodologiques persistent entre recherche et recherche création elles se destinent à la même ambition, celle de renouveler des connaissances et de les transmettre, de transférer une pensée individuelle vers une pensée collective (S. Fortin, 2012).

Car on peut dire que fondamentalement, sa méthodologie repose sur un va-et-vient entre l'action et la réflexion. La recherche création peut se voir comme une pensée en action ou théorisation-en-action (P. Gosselin, 2006, Masciotra, 1998) qui consiste à comprendre la dynamique de création et sa portée épistémologique. Adaptée pour la création en art, cette démarche met en valeur le double mouvement de l'expérientiel et du conceptuel. À les considérer conjointement, on obtient un mouvement d'interprétation à travers lequel l'un nourrit l'autre. En s'intéressant

3. En 2008, le Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) insistait sur cet aspect dans la diffusion de la connaissance en recherche création : « La recherche doit répondre à des questions claires, se placer dans un contexte théorique au sein d'un domaine littéraire ou artistique pertinent et présenter une approche méthodologique bien réfléchie. », voir le rapport final « examen et conceptualisation des impacts de la recherche- création en arts et lettres », septembre 2008.

spécifiquement au processus de création, le chercheur créateur dégage un espace où les différences entre théorie et pratique se confrontent sans produire nécessairement des clivages mais bien plutôt des dialogues et des associations. Dans cette perspective, il faut que la méthodologie se comprenne non plus comme outillage mais bien comme champ d'investigation qui concourt à la découverte.

VALORISER UNE RECHERCHE INNOVANTE

Mais alors que la recherche création en théâtre ne cesse de croître au sein des universités, les innovations – artistiques, scientifiques, pédagogiques – auxquelles elle participe restent dans l'ombre et ne semblent pas atteindre les canaux de diffusion savante qui prévalent actuellement⁴. Malgré l'évidence de la dimension réflexive de ses démarches, la part de l'expérience, ce récit de création, est souvent décriée et donc effectivement peu ou prou accessible. Pourtant, il est l'occasion de mettre à découvert en recherche, en création et autant en éducation (enseignement des arts), certains processus de travail comme différentes formes discursives sur ces processus qu'il devient urgent d'éclairer. La raison de cette résistance provient sûrement du caractère *subjectif, personnel* ou *expressif* de ces connaissances. D'aucuns pourraient y voir une forme de légitimation d'une démarche artistique ou encore un impact difficilement mesurable⁵. Pourtant, les effets de la recherche création (subventionnée ou non) sont réels. Au-delà de faire avancer concepts, outils et formes, cette démarche est l'occasion de se confronter à « des zones moins souvent fréquentées, aux confins de nos systèmes et de nos méthodologies » (J. Féral, 2011: 47).

Et pour résumer une Journée de remue-méninges sur la recherche création à laquelle je fus convié par le FRQSC⁶ en novembre 2011, on peut dire que cette zone trouble est entretenue par le syntagme lui-même de la recherche création, qui ne signifie pas qu'il y ait consensus dans le milieu universitaire et professionnel quant à la manière de caractériser les activités

4. C'est à partir de ce constat que la Chaire de recherche du Canada « Dramaturgie sonore au théâtre » a organisé en mai 2012 un atelier scientifique en collaboration avec L'Université de Québec à Chicoutimi et le département Art et Lettre de l'Université Laval. Les résultats de cet atelier furent transmis et rediscutés lors des rencontres annuelles de La Société québécoise d'études théâtrales (SQET) en juin 2012.

5. C'est en partie le constat dégagé dans le rapport final du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) en 2008. Néanmoins, de la p.12 à 28, une série de critères d'évaluation montrent l'importance des processus de recherche création en ce qui concerne la structuration et l'amélioration, notamment la mobilisation des connaissances et la collaboration.

6. Qui donnera lieu à un colloque de l'ACFAS en mai 2012 intitulé « La recherche création dans l'université du 21^e siècle ».

qu'elle désigne. Pour les uns, l'écart persiste entre la recherche et la création, car il ne saurait être question de faire correspondre à un modèle scientifique dominant dans les universités, une activité aussi fondamentale que la création : celle-ci doit être démarquée et reconnue comme telle. Pour d'autres, il ne serait pas nécessaire de les distinguer car il n'y aurait pas de création sans recherche ou de véritable recherche sans création. Enfin pour certains, la tension entre les deux termes crée une possibilité de continuité et d'ambivalence entre un processus intellectuel et une création qui permet d'innover notre approche théorique (voir politique) sur la vision dominante de la recherche.

Cette divergence est aussi le lieu de la diversité des thématiques et des démarches de recherche associées à la création ou l'interprétation d'œuvres scéniques et littéraires. Que ce soit par l'œuvre réalisée, la démarche suivie, la forme d'expression exercée, la technologie ou le matériau utilisé, le mode de présentation de l'œuvre ou encore le style de présentation, l'activité de recherche création en théâtre est marquée au sceau de l'originalité et de la diversité. Pour atteindre cette double qualité, depuis plus d'un siècle, le théâtre interroge ses limites derrière lesquelles il se constitue. Aujourd'hui, les zones troubles, poreuses de ses frontières provoquent volontiers leur dépassement préférant un métissage des genres, des cultures, des styles. Selon Edouard Glissant (1997), le métissage est la mise en contact de zones différentes et hétérogènes les unes par rapport aux autres, une « identité relation » dont la résultante est une donnée nouvelle, totalement imprévisible.

Le métissage au théâtre aura créé des collaborations inédites ; celles interartistiques (traditionnellement avec la danse, la littérature, la musique, l'architecture, les arts plastiques, le design et plus récemment avec la performance, les arts numériques ou l'art communautaire) et aussi, celles véritablement interdisciplinaires (avec l'informatique⁷, l'ingénierie, la science des matériaux, les mathématiques, les sciences de l'information et des communications, etc) qui poussent les chercheurs-créateurs vers des initiatives innovantes, des débordements critiques et de nouveaux défis. Du théâtre dramatique aux arts de la scène jusqu'aux spectacles vivants, cette alliance de la recherche et de la création déploie des pensées et des sensations, de nouvelles expérimentations, conceptions et esthétiques, de nouveaux outils (archives, documents), qui induisent d'autres formes de réflexion, de reformulation de questions, d'autres contextes

7. Les technologies informatiques ont d'ailleurs considérablement participé à la mutation des processus et des esthétiques en théâtre. Jean-Marc Larrue a souvent relevé cet aspect pourtant peu défendu : « Pratique fertile où se croisent et se mêlent, de temps immémoriaux, les arts et les technologies, où la question du dispositif est cruciale, le théâtre se trouve lié, d'une façon ou d'une autre, à tous les grands bouleversements médiatiques [...] depuis un siècle, soit qu'il y ait contribué, soit qu'il les ait subis, soit les deux à la fois. », Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive, dans *Mettre en scène*, dir. J-M Larrue, G. Brown, G. Hauck, revue *Intermédialités* CRI, Université de Montréal n°12, 2009, p.14

(ou terrains), des méthodes d'apprentissage différentes, globalement, d'autres problématiques. Une hétérogénéité de voix et de langages qui pousse la divergence des points de vue vers un dialogisme (H. Guay, 2008, F. Baillet, 2005) dynamique (au sein des acteurs, des secteurs⁸, des pratiques, des méthodes, des approches, des outils, des cultures). Si cet élargissement du champ théâtral nourrit la démarche de recherche-crédation en théâtre elle complexifie plus encore le sujet et donc la posture du chercheur et de l'artiste.


Pour défendre cette évolution de connaissances et peut-être la conduire plus loin, *L'Annuaire théâtral* en assurera sa diffusion et ainsi, sa mise en commun approfondie. En créant des appels auprès de professeurs, de chercheurs-crédateurs, d'étudiants d'ici et d'ailleurs, l'espace recherche création de la revue contribuera à un changement des mentalités en allant peu à peu réduire la tension entre les praticiens et les théoriciens, et en suscitant des collaborations pour développer de nouveaux savoirs et des expériences atypiques. À cet égard, il y a au Québec un potentiel important pour une telle interaction mais il existe peu d'espace pour le promouvoir.

Enfin, profiter des différences de la recherche création pourrait être l'occasion de mettre en place d'autres supports de diffusion. La forme processuelle de la recherche création demande une attention particulière à l'archivage. Pour restituer ces résultats, le chercheur créateur préservera la spécificité de sa démarche si, pour appuyer ses écrits, il peut exposer des extraits audio et/ou visuels. En ce sens, favoriser cette ouverture à la recherche création devient alors une possibilité pour la revue d'étendre son territoire en consolidant et développant son extension électronique. Cet accès à des données documentaires audiovisuelles ne manquera pas d'attirer, je le souhaite, d'autres lecteurs.

Cependant, si *L'Annuaire théâtral* comble cette case vide c'est bien à la condition d'appliquer les normes d'exigence liées à une démarche scientifique qui fait appel – étant donné le sujet pointu et complexe que la recherche création représente – à un haut niveau de spécialisation de la part des auteurs. Une telle rigueur ne sera pas vue comme restrictive mais bien comme une possibilité de donner à l'originalité et à la pluralité de la recherche-crédation toute son envergure au sein d'une revue scientifique.

8. Car n'oublions pas que cette diversité est constituée aussi du lien sectoriel entre la communauté universitaire et le milieu professionnel, et des échanges interculturels : Dans l'atelier mentionné ci-dessus, on a constaté cette évidence que la recherche création ne s'appréhende pas de la même manière au Québec qu'en France ou qu'en Colombie, ce qui ouvre vers de riches débats en termes de méthodes, de résultats et de diffusion de résultats.

- BAILLET, Florence** (2005), « Heiner Müller et L'hétérogénéité » in *Nouveaux territoires du dialogue*, (dir.) RYNGAERT, J-P., Arles : Actes Sud-Papiers/CNSAD, coll. « Apprendre », pp.26-30 et pp.96-100.
- BOUTET, Danielle** (2010) – www.recitsdartistes.org / *L'art comme mode de recherche et de connaissance*
- DIDI-HUBERMAN, Georges** (2008), *La ressemblance par contact*, Paris, Minuit, Collection « Paradoxe ».
- FÉRAL, Josette** (2011), *Théorie et pratique du théâtre*, Montpellier, Éditions L'Entretiens, 446 p.
- FORTIN, Sylvie**, « Appeler un chat un chat », conférence inaugurale des rencontres annuelles 2012 de la Société québécoise d'études théâtrales, Montréal, 8 juin 2012.
- GUAY, Hervé** (2008), « Vers un dialogisme hétéromorphe », *Tangence*, automne, no 88, p. 63-76.
- GLISSANT, Édouard** (1997), *Traité du Tout-Monde*. (Poétique IV) Paris, Gallimard.
- GOSSÉLIN, Pierre** (2006), « Le développement d'une compréhension articulée de la démarche de création dans la formation à l'enseignement des arts », communication présentée dans le cadre de la Conférence mondiale sur l'éducation artistique - Développer les capacités créatrices pour le 21^e siècle, UNESCO – Lisbonne : http://portal.unesco.org/pv_obj_cache/pv_obj_id_C228667B6B36811D925C7528D24718D5AB7D0200/filename/pierre_gosselin.pdf
- LARRUE, Jean-Marc** (2009). « Théâtre et intermédialité : une rencontre tardive », dans *Mettre en scène*, dir. J-M Larrue, G. Brown, G. Hauck, revue *Intermédialités* CRI, Université de Montréal, n°12, Montréal, pp.13-29.
- MASCIOTRA, Domenico** (1998). *Modèle de méthode de théorisation-en-action du praticien-chercheur : méthodologie de la recherche théorique en éducation*. Montréal : Centre interdisciplinaire de recherche sur l'apprentissage et le développement de l'éducation (CIRADE).
- PÉRUSE, Denise** (2012), « Les actions du FRQSC en matière de recherche-crédation : bilan et perspectives d'avenir », communication présentée dans le cadre de l'atelier scientifique Recherche-crédation en théâtre dans le milieu universitaire, au LANTISS, Université Laval, Québec, 2 juin 2012.



NOTES DE LECTURE

sous la responsabilité de Catherine Sirois

Sylvain Schryburt, *De l'acteur-vedette au théâtre de festival. Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980. Montréal:* Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2011

Depuis une vingtaine d'années, l'historiographie théâtrale au Québec a connu un ralentissement qu'ont déjà souligné, inquiets, plusieurs chercheurs dans le domaine comme Yves Jubinville et Jean-Marc Larrue. L'édition récente d'une poignée de livres à caractère historique semble indiquer un certain soubresaut qui, espérons-le, annonce un renouvellement de la discipline.

Dans l'ouvrage qu'il consacre à l'évolution des pratiques théâtrales à Montréal entre 1940 et 1980, Sylvain Schryburt procède à un découpage qui permet de suivre l'apparition et le développement de l'art de la mise en scène au Québec. Il identifie ainsi différents régimes successifs au cours desquels le rôle d'agenceur des différentes dimensions de la représentation reviendra d'abord à l'acteur-vedette d'une troupe ou à son animateur avant que n'émerge la figure du metteur en scène comme instance auctoriale principale du spectacle théâtral, une autorité qui sera finalement contestée par les défenseurs d'une approche collectiviste de la création.

Dans ce livre qui reprend l'essentiel de sa thèse doctorale, l'auteur adopte une approche bourdieusienne qui lui permet d'analyser, pour chacune des périodes étudiées, la dynamique des échanges entre les tenants de différentes positions idéologiques dans le champ soigneusement délimité du théâtre montréalais. Il expose également en détail comment les différentes innovations et orientations proposées par les nouveaux joueurs propres à chaque époque identifiée viennent modifier, après des périodes d'incubation de durée variable, l'horizon d'attente propre au public montréalais et à la critique dramatique.

La première période (1937-1952) correspond au moment où le modèle de création productiviste hérité du XIX^e siècle, qui prévoit la mise à l'affiche d'une nouvelle pièce par semaine, va être contesté par deux troupes dont les animateurs respectifs prendront tous les deux la plume pour défendre de nouvelles conceptions de l'art dramatique. Au théâtre résolument commercial comme celui qui se joue à l'Arcade, vu par ses détracteurs comme un temple du cabotinage et du vedettariat, le père Émile Legault et ses Compagnons d'une part et Pierre Dagenais et l'Équipe d'autre part vont opposer de nouvelles visions éthiques et esthétiques. Si les premiers favorisent un haut répertoire classique et chrétien et une interprétation stylisée, les seconds mettent l'accent sur un jeu naturel et un répertoire moderne. S'affichant comme une troupe professionnelle, l'Équipe de Dagenais choisit de consacrer un minimum de six semaines de

répétition à chaque spectacle, ce qui permet un travail en profondeur sur le texte. Cette condition est essentielle à l'émergence de la figure du metteur en scène, qui dispose désormais d'une période de temps plus adéquate pour s'investir en profondeur dans la conception de tous les aspects de la production.

Cette approche moins commerciale et davantage tournée vers une hausse générale de la qualité artistique de l'offre théâtrale montréalaise va se poursuivre au cours des années 1950, alors que les principales compagnies en activité que sont le Théâtre du Rideau Vert, le Théâtre-Club et surtout le Théâtre du Nouveau Monde s'engagent dans le développement de ce que Schryburt qualifie de « modèle de pureté ». Soucieuses de durer, ces compagnies n'ont pas le choix d'explorer un répertoire éclectique qui tient compte des goûts du public. Le TNM, dont la grande majorité des fondateurs ont étudié auprès de maîtres européens après avoir séjourné un temps chez les Compagnons, va se démarquer du lot grâce à la haute tenue de ces spectacles résultant de la professionnalisation de ses membres. La troupe animera même durant quelques années sa propre école afin de former une relève de qualité apte à participer à l'essor du théâtre montréalais. Les acteurs les plus doués de la compagnie, Jean Gascon et Jean-Louis Roux, font le plus souvent office de metteurs en scène ; proches des idées de Louis Jouvet et de Charles Dullin, ils prennent parti pour un jeu raffiné et nuancé, particulièrement soigné en ce qui concerne la diction. La mise en scène, toute au service du texte, tient de l'épure.

Au cours de cette période, l'institutionnalisation rapide du théâtre québécois, qui se traduit notamment par la mise sur pied d'instances de financement de la culture par l'État et l'ouverture d'écoles professionnelles de formation, va contribuer à consolider l'activité théâtrale. Alors que les scènes consacrées comme le TNM au répertoire établi se multiplient (Nouvelle Compagnie Théâtrale, Théâtre Populaire du Québec), apparaissent à la fin des années 1950 et au début des années 1960 de petites troupes qui se placent volontairement en marge du modèle dominant. Alors que le Rideau Vert entame un virage franchement commercial et que le TNM affiche de plus en plus un penchant pour les spectacles à grand déploiement, les Apprentis-Sorciers, l'Egrégore et les Saltimbanques investissent de petites salles pour proposer au public montréalais des dramaturgies jusqu'alors inédites ici : Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Jean Genet. Rejoignant un public plus jeune, ces compagnies s'illustrent par des approches novatrices du jeu et de la mise en scène qui séduisent une critique que le statut amateur ou semi-professionnel des artistes rend parfois plus conciliante.

Schryburt en profite pour démontrer que cet avant-garde va exercer une pression sur les scènes établies. Il expose comment les innovations concernant le répertoire, l'interprétation et l'esthétique scénique (rapport scène-salle, matériaux scénographiques, interdisciplinarité)

émanent bien souvent des groupes en marge du milieu officiel avant de migrer, avec quelques années de décalage, vers le centre. À la fin des années 1960, Jean-Louis Roux, désormais seul à la barre du TNM et soucieux de secouer un peu l'étiquette de « théâtre à papa » accolée par la jeune génération à son institution, ouvrira la porte à certaines nouveautés comme la projection vidéo et la création collective.

Ce souci de renouvellement passe également, au TNM comme ailleurs, par l'embauche de metteurs en scène pigistes, une tendance forte qui vient rompre avec le modèle hérité des années 1940 voulant que les fondateurs des compagnies assurent l'essentiel de leurs mises en scène. C'est ainsi que l'on verra des artistes comme Paul Buissonneau, Jean-Pierre Ronfard et André Brassard être actifs sur la plupart des scènes institutionnelles de la métropole et renouveler les esthétiques scéniques des compagnies établies par des apports originaux bien cernés par Sylvain Schryburt. Il faut dire que ces pigistes affichaient également une plus grande sensibilité aux nouvelles écritures dramatiques québécoises, qui connaissent une expansion sans précédent durant cette période (1969-1980) que l'essayiste décrit comme « l'entrée en scène du théâtre québécois ».

Cette dernière séquence, riche en bouleversements, est également marquée par l'apparition de la création collective comme option méthodologique et idéologique privilégiée par une nouvelle génération de créateurs théâtraux. Lieu de la remise en question des habitudes hiérarchies à l'œuvre au sein des troupes, la création collective correspond notamment à un désir exprimé par les acteurs de conquérir leurs propres moyens d'expressions. Popularisé par le Grand Cirque Ordinaire, dont les premières tournées connaissent un franc succès, cette approche de la création inspirera autant des groupes actifs dans un mouvement général d'affirmation sociale et culturelle qu'une frange plus politique, résolument engagée à gauche qui, à l'instar du Théâtre Euh!, renoue avec l'agit-prop. Les principales caractéristiques de ces pratiques - rejet du texte et de l'auteur, usage de l'improvisation, recours à des techniques originales comme le mime ou la marionnette - inspirent également bon nombre de cellules artistiques davantage attirées par la recherche formelle. Critiques des orientations politiques de plusieurs militants actifs au sein du mouvement du Jeune Théâtre, les fondateurs du Théâtre Expérimental de Montréal sont identifiés avec justesse par Schryburt comme les principaux représentants d'une mouvance davantage axée sur l'expérimentation. Moins sensibles aux nombreux bouleversements sociopolitiques qui surgissent à l'aube des années 1980, les chercheurs négocieront mieux ce changement de paradigme que les troupes engagées. Cette décennie serait davantage marquée par la montée en flèche du metteur en scène vedette comme Robert Lepage et Denis Marleau ainsi que l'inscription du Québec sur la scène théâtrale mondiale, en route vers une économie du théâtre de festival, hypothèse sur laquelle se conclut l'ouvrage de Sylvain Schryburt.

Pour s'approcher au plus près de la scène et rendre compte de quarante années d'évolution de la mise en scène au Québec, le professeur au département de théâtre de l'Université d'Ottawa s'appuie sur une documentation impressionnante : photographies, rares enregistrements, critiques, témoignages, programmes de spectacles, etc. L'auteur reconnaît les limites intrinsèques de chacun de ces types de sources pour qui tente de reconstruire le plus fidèlement possible la représentation théâtrale, mais avance également que l'impossibilité de rendre compte intégralement de cet événement essentiellement éphémère ne doit plus freiner les historiens qui depuis trop longtemps baissent les bras devant cette tâche difficile qui n'en demeure pas moins essentielle.

Sylvain Schryburt livre un bouquin au style net et à l'écriture enlevée, une mise en récit passionnante qui ne sacrifie en rien la rigueur scientifique et le sens de la nuance. L'objectif avoué de faire « œuvre utile » s'avère atteint. S'il se propose humblement de simplement mettre « ces pratiques sur les écrans radars d'une future histoire générale du théâtre québécois », *De l'acteur vedette au théâtre de festival – Histoire des pratiques scéniques montréalaises 1940-1980* n'en représente pas moins une formidable synthèse analytique qui vient défaire au passage de nombreuses idées reçues sur l'histoire du théâtre québécois.

Alexandre Cadieux
Université du Québec à Montréal

CHAURETTE, Normand, *Comment tuer Shakespeare*, Montréal, Presse de l'Université de Montréal, 2011, 240 p.

Avec *Comment tuer Shakespeare*, l'auteur dramatique québécois Normand Chaurette, bien connu pour l'intertextualité dépayssante de ses pièces, convie son lecteur pour une toute première fois au récit de ses expériences de traducteur et de lecteur du répertoire shakespearien. Ce livre a d'ailleurs été publié quelques mois avant la production de sa version du *Roi Lear*, présentée au Théâtre du Nouveau Monde en mars 2012, dans une mise en scène signée Denis Marleau. L'auteur de l'ouvrage y rassemble les nombreuses réflexions, préoccupations et questions qui ont façonné, depuis vingt-cinq ans, son rapport à la fable shakespearienne, à la réception de l'œuvre du dramaturge anglais ainsi qu'aux transformations sémantiques qu'impose le travail de la traduction. À la lecture de ce livre qui fait se confondre réel et imaginaire, vécu et rêve, force est de constater qu'un tel rapport au texte étranger se présente, pour l'homme de théâtre québécois, aussi conflictuel que complexe.

Aux frontières de l'essai, du journal et du récit de fiction, *Comment tuer Shakespeare* s'ouvre sur une reconstitution des derniers moments du chanteur et traducteur bulgare Bantcho Bantchevsky, au Metropolitan Opera de New York. Dans ce premier chapitre, intitulé « Les Amants », l'expérience fatale de cet homme qui s'est donné la mort lors d'une représentation décevante de l'opéra *Macbeth* de Giuseppe Verdi permet de soulever d'entrée de jeu d'intéressantes questions sur les attentes et la réception du spectateur, de même que sur les risques de l'interprétation. « À quoi servaient les génies de Shakespeare et de Verdi si c'était pour être compris, analysés au regard de leurs époques, des courants littéraires et musicaux? » (p. 18), demande Chaurette. S'ensuit une hypothèse selon laquelle on pourrait distinguer, sur les plans sociolinguistique et même génétique, les Anglo-Saxons des Latins dans leur perception du monde : « [N]ous serions constitués de telle manière que nous verrions, percevrions, ingurgiterions, respirerions et existerions de manière spécifique à un groupe d'appartenance » (p. 21). Les remarques de cette première partie du livre ont le mérite d'évoquer habilement, quoique trop brièvement, certains des écueils que rencontre inévitablement le traducteur du texte élisabéthain.

À l'instar de Bantcho qui, du balcon de l'opéra, a basculé du côté de la scène, l'auteur québécois s'est lui aussi jeté « dans le vide » (p. 23) après avoir choisi de se lancer dans une quête obsessionnelle visant la résurrection du lyrisme shakespearien. Chaurette confie qu'il avait longtemps rêvé de traduire *Othello* pour « faire se rencontrer le labeur de Shakespeare et le génie de Verdi. Les superposer l'un à l'autre. Voir lequel, le premier, va manger l'autre » (p. 26). Aussi s'affaire-t-il d'abord à mesurer et à interpréter l'important décalage entre l'*Othello* de

Shakespeare et celui de Verdi : « [Tout] ce qui condamne Iago avec des mots dans la pièce est exclu de l'opéra de Verdi. Où le personnage est déloyal chez Shakespeare, il est idéaliste chez Verdi » (p. 29). Constamment relancé par les subtilités de la pièce, Chaurette fait ensuite le récit de rencontres fantasmées entre les deux personnages clés que sont Iago et Cassio. On descend alors dans la cave du traducteur québécois où s'opère la « dissection des mots, depuis leurs syllabes jusqu'aux idées qu'elles [font] naître » (p. 41), notamment sous l'influence de Iago. Convaincu que « le problème avec *Othello*, c'est Shakespeare » (p. 47), le dramaturge affine sa compréhension de la traduction en rappelant « que ce ne sont pas juste les mots qu'on doit traduire quand on entre dans un monologue tourmenté », mais plutôt « la souffrance que réclame le personnage » (p. 51). Le même constat s'impose devant *Richard III*, un texte qui a conduit Chaurette à l'écriture de la pièce *Les reines* (1991). C'est sur « une plage éblouissante, aussi longue que large » (p. 53) qu'il retrouve l'inspiration par le biais du personnage du roi Richard lui-même. Il cherche alors, sur ce rivage d'une infinie clarté, à décrypter les énigmes laissées dans le texte par le personnage du roi d'Angleterre qui, tout comme Iago, « embrasse le savoir de toutes les époques » (p. 56). Après des considérations sur l'ambivalence de l'orthographe anglaise au XVI^e siècle, c'est la présence sourde des femmes dans la pièce qui va retenir au final son attention. La décision de supprimer la réplique « Small joy have I in being England's queen », loin d'une simple tentative de sa part de cultiver « une angoisse dans le silence » (p. 67), dit bien en ce sens l'ambition de Chaurette de convoquer les joies et les peines de ces reines négligées pour en faire une pièce nouvelle. « Reines déjà écrites, mais pas nées, déjà parlantes, mais pas encore reines » (p. 69), affirme le dramaturge québécois, pour dire la nécessité de donner à ces femmes la parole ailleurs que dans une traduction.

Au début du chapitre suivant, qui a pour titre « Les Maîtresses », Chaurette concède que la complexité déroutante des œuvres de Shakespeare l'oblige généralement à trouver des réponses ailleurs que dans le texte. Il fait remarquer qu'« on est rarement seul quand on traduit Shakespeare. Avant nous, plusieurs l'ont fait; plusieurs le feront encore après nous » (p. 80). Sans promouvoir une méthode spécifique, il admet néanmoins l'utilité de nombreux outils, comme les traductions déjà existantes, les productions théâtrales et les interprétations de spécialistes, que le traducteur d'aujourd'hui ne peut négliger. « La culture d'une pièce de Shakespeare fait partie, depuis toujours, et encore aujourd'hui, de ce qui la rend attrayante auprès du public, spécialistes inclus » (p. 83). C'est dire, selon Chaurette, que l'on ne peut ignorer les réseaux interprétatifs que tisse cette œuvre depuis cinq siècles. Renvoyant de fait à de grandes scènes de *Roméo et Juliette*, du *Roi Lear* et de *Hamlet*, il démontre la nécessité de traduire en prenant appui sur l'esthétique et la culture élisabéthaines. Il ajoute par ailleurs qu'il s'est attaché au corpus shakespearien parce qu'il s'y retrouvait aisément, de la même façon qu'il s'est pris d'affection

pour des auteurs nordiques comme Ibsen, Tchekhov et Wilde. Séduit, au moment de sa première commande, par la tentation de traduire mot à mot la pièce *Comme il vous plaira*, il reconnaît aujourd'hui qu'il esquivait ainsi des questions essentielles au traducteur : « qu'est-ce que je veux dire à travers Shakespeare? » - « qu'est-ce que dit Shakespeare dans ce texte? » (p. 89-90). Enfin, dans le récit de ses expériences aux côtés de la metteuse en scène Alice Ronfard (son héroïne, sa Rosalind !), avec qui il aura développé une profonde complicité (au point de ne pas savoir « qui traduisait et qui écrivait sous la dictée de l'autre » (p. 103)), on découvre un traducteur entraîné hors de sa zone de confort, qui parvient peu à peu à vaincre ses appréhensions et à s'initier à la sincérité de l'amour shakespearien.

Si plusieurs questions sur « le mur de feu qui sépare l'amour en anglais de l'amour en français » (p. 104) sont nées de la traduction de *Comme il vous plaira*, c'est que Chaurette « n'avai[t] pas compris comment fonctionn[ait] le discours amoureux chez Shakespeare avant de se confronter à *Roméo et Juliette* » (p. 91). Ces observations sur les passions amoureuses dans le drame shakespearien mènent ainsi au troisième chapitre intitulé « L'Amour », qui aborde quatre traductions. Chaurette commente d'abord l'étonnante ambiguïté qui fonde *Le Songe d'une nuit d'été*. Pointant les multiples détours et ruptures qui caractérisent la trame dramatique de cette comédie, le dramaturge se rappelle avoir voulu « traduire dans le plaisir; [se] laisser surprendre par un vers qu'[il] conna[issait] de mémoire, voir arriver une réplique extraordinaire, revivre le moment si éblouissant du "monde entier est un théâtre" » (p. 121). Tout le merveilleux de cette pièce explique d'ailleurs pourquoi elle fut longtemps un incontournable du théâtre de collège... dont il ne fut guère épargné! Traduire ce texte, explique Chaurette, nécessite de se laisser emporter par ses envolées fantastiques pour ensuite accéder à la « résonance musicale en français » (p. 130).

Le vrai, le faux, la vérité et l'apparence dans la mort et l'amour sont les clés de l'interprétation chauretteenne de *Roméo et Juliette*. Pour parler de cette autre traduction, l'auteur délaisse le journal de création et se pose cette fois en analyste de la dynamique des échanges dans cette pièce, réputée très simple sur le plan dramaturgique, mais qui se révèle pourtant « l'une des plus impénétrables ... » (p. 137). La densité de ce texte s'impose à l'évidence comme l'un de ses attraits principaux pour le traducteur. Fasciné par le caractère énigmatique de ces répliques d'un autre monde, ce dernier concède avoir voulu écrire une version qui aurait « laissé respirer toutes les vétustés élisabéthaines » (p. 136). Deux Shakespeare semblent œuvrer à l'écriture de cette pièce : un homme de théâtre (également architecte) et un poète (également musicien). Ces deux figures d'artistes constituent, selon Chaurette, l'ADN des personnages de Mercutio, de Tybalt puis de Paris, et mettent en relief les chassés-croisés de la tragédie.

Après cette plongée dans les méandres de *Roméo et Juliette*, Charette évoque, pour mettre son travail en perspective, ses premiers essais de traduction (12 sonnets) en 1981 et 1982. A cette époque déjà, il opte pour une syntaxe insolite, étrangère au français, qui épouse la structure décasyllabique du texte original, tout en s'adonnant à d'étonnantes acrobaties linguistiques. Motivées par la force poétique et rythmique de la langue élisabéthaine, celles-ci restituent la dimension lyrique des passions shakespeariennes. A ce propos, ce chapitre sur l'amour s'achève sur le récit de la vie amoureuse de la dramaturge et nouvelliste américaine Delia Bacon qui constitue, selon l'auteur, l'une des clés de sa traduction de *La nuit des rois*. S'appuyant sur les ouvrages de James Shapiro¹ et Bill Bryson², Charette raconte l'échec amoureux de cette femme de lettres trahie par son bien-aimé, « sorte de prince de Danemark » (p.196). Avidé de reconnaissance, Bacon aura cherché à démontrer, dans *La philosophie des pièces de Shakespeare enfin dévoilée* (1857), que Shakespeare n'avait pas écrit ses œuvres. La thèse de Bacon en attribue plutôt la paternité à celui dont elle croyait être la descendante, l'auteur élisabéthain Francis Bacon, mais sans jamais le nommer. L'on sent bien, dans ses pages, la fascination de Charette pour la foi inébranlable de Delia Bacon. Reste qu'il y est par ailleurs rarement question de la traduction de *La nuit des rois*. Au-delà de l'affirmation selon laquelle « les dialogues ainsi que le texte de la lettre de Delia » (p. 95) ont été intégrés à sa traduction, Charette n'explique pas vraiment le lien entre l'histoire de cette femme et la traduction de la pièce.

Dans le chapitre final, « La Mère », Charette reprend et approfondit plusieurs pistes ouvertes dans ce livre, articulées autour du risque dans le geste créateur, et qui ont orienté son exploration de l'univers shakespearien. « J'en étais venu à réaliser, en traduisant *Le Roi Lear*, que j'aimais Shakespeare, au point de vouloir [...] le tuer, le ressusciter, parce que nos zones d'inconfort étaient au même endroit : dans l'amour » (Charette, 2011 : 203). Acquis à la conviction que le barde anglais puisait sa force dans « la souffrance de l'humanité » (p. 204), l'auteur concède avoir longtemps refusé de le suivre sur le chemin de cet « amour total, celui dans lequel l'autre se donne, s'oublie, se trouve à naître et à se constituer » (p. 209). *Le Conte d'hiver* représente à cet égard un point tournant. Deux mises en scène de l'œuvre, l'une québécoise et l'autre londonienne, provoquent chez lui une véritable prise de conscience. Principalement à l'égard de la grandeur de l'amour maternel, qui n'est pourtant pas en cause dans la pièce. Puisque « l'amour d'une mère est au-dessus de tout » (p. 219), explique-t-il, la résurrection de celle-ci lui apparaît comme l'ultime dénouement du drame, ce qui lui procure toute sa force. S'il s'agit pour Charette d'un retour à l'origine (le ventre maternel) qui ne peut que dissoudre l'intrigue et la fin elle-même

1. SHAPIRO, James (2010), *Contested Will : Who wrote Shakespeare*, Simon and Schuster, 352 p.

2. BRYSON, Bill (2007), *Shakespeare, the World as a Stage*, Harper Perennial, 200 p.

de l'histoire, cette manœuvre, infidèle au dénouement original, suffit à exprimer la logique de son approche sensible de la traduction.

Véritable excursion dans l'imaginaire chaurettien, Comment tuer Shakespeare réussit avec brio à mettre en lumière la complexité et la fragilité du processus de traduction, notamment lorsque cette pratique ne se fonde plus sur un postulat d'équivalence entre le texte d'origine et le texte d'arrivée, mais cherche plutôt à rétablir une correspondance entre le canon shakespearien et les structures linguistiques et littéraires de notre époque.

Cassy Bouchard
Université du Québec à Montréal



**REVUE
DES REVUES
DE LANGUE
FRANÇAISE**

sous la responsabilité de Pauline Bouchet

Alternatives théâtrales,

n°109 (2011), n°110-111 (2011)

Études théâtrales, n°s 50-51-52 (2012)

Revue Jeu, n°s 139, 140, 141 (2011)

Théâtre / Public, n°s 199-200-201-202 (2011)

Le rapport au réel, le lien entre théâtre et cité au sens noble de la « polis » grecque à la fois ville et communauté politique ; le théâtre qui fait fuir le spectateur, qui l'endort ; le son dans le spectacle vivant désormais interdisciplinaire et indiscipliné : voilà autant d'angles que nous avons choisis pour aborder les revues de théâtre en langue française de cette saison 2011-2012.

LE DOCUMENT ET LE TÉMOIGNAGE

Résultat de pistes de réflexion lancées en commun par l'Université Paris 3 et le Centre d'études théâtrales de Louvain, les deux derniers numéros d'*Études théâtrales* questionnent le rapport du théâtre au réel, à un monde référentiel, comme l'explique Jean-Marie Piemme dans sa préface au volume 50 sur le « document » qu'il définit comme un élément dans un spectacle qui a une existence aussi dans le monde et instaure donc un rapport au vrai. Ce numéro commence par une analyse historique de la notion et de son usage au théâtre, puis propose des réflexions théoriques et des analyses d'exemples pour enfin donner la parole aux auteurs. On retiendra le premier article de Philippe Ivernel, qui dessine une histoire du théâtre documentaire en partant de Zola et de son travail documentaire dans le cadre du théâtre naturaliste, et en passant par Piscator et sa vision d'un théâtre politique basé sur le document politique. Il retrace l'entrée en scène progressive de nouvelles réalités, celles des ouvriers, qui donnent aux spectacles une « couleur documentaire ». (p.24).

Dans la deuxième partie de cette livraison, on peut noter l'article d'Hélène Kuntz intitulé « Événements à l'échelle du monde et petits faits vrais : deux modes d'ancrage dans le réel » (p.62) qui parle du nouveau rapport des auteurs aux événements mondiaux qui les poussent à écrire alors qu'ils ne les ont pas connus eux-mêmes mais les ont entendus raconter dans les médias. Elle y développe l'idée de l'avènement d'une « scène-monde » qui cohabite avec une dramaturgie du « fait divers » qui, elle aussi, propose l'entrée du réel sur scène. Elle illustre ces deux tendances avec l'écriture de Lars Norén dans deux spectacles datant de 2007 : *A la mémoire d'Anna Politovskaïa*, en hommage à la journaliste russe engagée et assassinée en 2006 ; et 20

novembre qui traite de la tuerie perpétrée par Sébastien Bosse en Allemagne le 20 novembre 2006 dans un lycée en Allemagne. Lars Norén fonde son écriture sur le témoignage que Bosse a laissé sur Internet pour expliquer son geste et que Norén transforme en monologue.

La question pour Kuntz est la suivante : en quoi le fait réel informe-t-il l'écriture dramatique ? Il s'agit ici de lier invasion du réel dans le théâtre et invention de formes autour d'une dramaturgie du témoignage, du monologue ou de la forme chorale. Ce dernier exemple est illustré par l'« oratorio » inédit composé par Michel Vinaver pour la pièce *11 septembre 2001*.

On doit souligner la cohérence de la ligne éditoriale de la revue avec le double numéro (51-52) qui suit et qui porte sur « Le geste de témoigner ». Ce dossier est issu d'un colloque qui a eu lieu à Paris 3 et au Centre d'études théâtrales de Louvain en Belgique en 2011. On y retrouve à nouveau un article d'Hélène Kuntz sur le surgissement du réel sur la scène avec les « témoins réels » (p.26) qui interviennent dans un spectacle marquant, *Rwanda 94* du Groupov, présenté en Avignon en 1999. La figure du témoin est traitée pour sa part à partir de son origine historique au XX^{ème} siècle, la Shoah, comme le rappelle Jean-Pierre Sarrazac dans son écrit liminaire. Du point de vue théâtral, cette figure réfère aux usages du document tels que développés par Antoine Vitez, mais aussi à la figure tutélaire d'Antonin Artaud. A ce propos, Monique Borie (« Antonin Artaud triple témoin : témoin de soi-même, témoin d'une génération, témoin de l'autre ») montre à quel point Artaud se met en scène comme témoin de lui-même et privilégie le témoignage de l'être plutôt que du fait en montrant bien la nécessité de la subjectivité dans le témoignage.

Mais l'essentiel, dans ce volume, reste l'idée de penser le « témoignage » (tout comme le « document ») comme un dispositif, un modèle d'écriture dramatique qui provoque chez les auteurs de nouvelles formes et qui entretient un rapport très intime à la forme théâtrale elle-même, comme le montre Adriano Fabris dans l'article qui clôt le dossier : « Représentation théâtrale et témoignage » où il fait clairement le lien entre le travail de l'acteur, son expression et le geste de témoigner de soi et de l'autre.

THÉÂTRE ET « *POLIS* »

Si la naissance du théâtre coïncide avec celle de la démocratie athénienne et de l'idée de citoyenneté, il semble que les revues de cette année questionnent à nouveaux frais les rapports que peuvent entretenir théâtre, cité et politique. *La Revue Jeu* propose dans son numéro 139 un dossier intitulé « Jouer dans la cité ». Quant à *Alternatives théâtrales*, son numéro 109 porte sur « Le théâtre en sa ville ». Les approches sont toutefois bien différentes. Si la revue *Jeu* interroge

largement la possibilité d'un théâtre politique, citoyen, *Alternatives théâtrales* se pose plus concrètement des questions d'action culturelle et analyse la place que peut occuper un théâtre dans le tissu urbain.

Les auteurs de la revue *Jeu* se penchent sur les conditions requises aux utopies collectives et sur la possibilité de faire du théâtre engagé au sens d'une pratique mise au service d'un propos citoyen et politique. L'entretien avec le jeune auteur québécois Étienne Lepage, réalisé par Philippe Couture, « Pour en finir avec un théâtre engagé », propose une vision désenchantée ou lucide (à la convenance du lecteur) des pouvoirs du théâtre sur la société. Étienne Lepage poursuit ici les analyses entamées dans un blogue du CEAD en 2011. Pour lui, le théâtre ne peut plus être directement « porteur de changements sociaux » (p.79). Pourquoi ? Parce qu'il s'adresse à une élite et qui ne peut donc pas toucher une large part de la société. Loin de l'utopie, la vision de Lepage postule un théâtre qui serait « lieu de disjonction collective » (p.82) renvoyant chacun à son individualité et ne pouvant donc pas créer une communauté de pensée. Pour l'auteur dramatique, l'art n'est pas là pour livrer un message, mais pour être simplement là.

On notera que le dossier débute par ce texte qui, loin de fermer le débat, sert plutôt à le lancer. Car tous les autres articles analysent finalement les nouvelles formes de théâtre politique en montrant les possibilités comme les limites. Étienne Bourdages (« Pour un théâtre sociétal (et autres épithètes idoines) ») pose la question d'un renouveau possible du théâtre politique dans un milieu artistique québécois qui a connu la création collective dans les années 1970 et qui pourrait être tenté de juger ringard ou dépassé un théâtre qui se dit engagé. Pour Bourdages, le théâtre québécois s'est fortement institutionnalisé depuis les années 1980, ce qui fait obstacle à toute initiative politique au sens où la subversion risque d'être aussitôt récupérée par l'institution. Là où le politique peut réapparaître, selon Bourdages, c'est dans la forme du théâtre-documentaire qui prend de plus en plus de place dans le théâtre québécois et notamment dans un lieu comme l'Espace Libre qui présentait, par exemple, *L'Affiche* de Philippe Ducros, une pièce mettant en scène le conflit israélo-palestinien. Ce dernier, auteur, metteur en scène et directeur d'Espace Libre, se définit comme « auteur-citoyen » dans la mesure où chacun de ses spectacles est lié à un voyage qu'il a pu faire en territoire occupé. Si l'on ne peut parler ici de théâtre pleinement documentaire, en raison de son usage de la fiction, il y a néanmoins, dans ce travail, une appropriation d'images réelles piochées dans des voyages. Bourdages parle aussi du spectacle *Sexy Béton* qui correspond tout à fait à la définition du théâtre-documentaire puisqu'il réutilise des témoignages recueillis lors de l'effondrement du viaduc de la Concorde en 2006, à Laval, en banlieue de Montréal.

Les articles suivants vont plus loin puisqu'ils interrogent la possibilité d'une « utopie collective » (p.88). Michel Vaïs donne l'exemple intéressant de théâtres participatifs en Slovénie, à Lubljana,

tels celui de la compagnie Manifest K. Celle-ci propose des productions où les spectateurs sont payés et peuvent agir dans le cours de la représentation. Vais qualifie toutefois ce type de théâtre « d'adolescent » (p.94), et note finalement le peu d'intérêt qu'il représente pour le spectateur lui-même. Philippe Couture, en revanche, décèle une forme de renouveau de la création collective au Québec, alors qu'on la croyait morte et enterrée. Il prend comme exemple le spectacle *Les Mutants*, créé en 2011 par le Théâtre de la Banquette à l'Espace Go, à l'initiative du metteur en scène Sylvain Bélanger et de la comédienne Sophie Cadieux. Ce spectacle revenait sur la question nationale québécoise, et les comédiens y parlaient en leur nom propre de leur vision du Québec d'aujourd'hui. Selon Couture, il ne s'agit pas de ressusciter la parole politique telle qu'elle a pu exister après la Révolution tranquille, mais plutôt de mesurer la distance avec cette parole pour en proposer une nouvelle qui se souvienne et sache prendre ses distances avec cet héritage. Comme le note Couture, ce spectacle qui questionnait la possibilité d'une utopie nationale se voulait aussi une forme renouvelée de création collective.

Dans le numéro 199 d'*Alternatives théâtrales*, la question du rapport à la cité est pensée en termes plus concrets puisqu'il s'agit d'analyser des nouvelles formes de spectacles *in situ*, des occupations originales des villes et des conceptions artistiques de l'espace social. Bernard Debroux, rappelle d'entrée de jeu les liens indéfectibles du théâtre et de la cité remontant aux origines grecques de cet art. Il développe le concept de « ville-monde » pour penser un théâtre ancré dans l'urbanité et qui ouvre des espaces imaginaires collectifs. L'exemple au coeur de ce dossier est celui du Théâtre de la Ville à Paris dirigé par Emmanuel Demarcy-Mota et qui porte en son nom son mandat artistique. Il s'agit pour le directeur de s'engager en faveur d'un accès au théâtre pour tous en faisant malgré tout des choix audacieux de programmation. Pour Demarcy-Mota – et c'est tout le propos du dossier dans son ensemble - un théâtre de ville se nourrit de l'urbanité dans laquelle il est plongé. Ainsi, *Alternatives théâtrales* invite plusieurs directeurs de théâtres associés à des villes européennes (le Piccolo Teatro de Milan, le Berliner Ensemble de Berlin, le Young Vic de Londres) à réfléchir sur les liens concrets et métaphoriques que peuvent entretenir leur théâtre avec la ville où ils sont implantés. Les notions de « ville-monde » et d'« action culturelle » sont ici centrales.

Mais l'article qui permet d'introduire le dossier tout en en faisant des synthèses conceptuelles utiles est celui d'Emmanuel Wallon qui propose une réflexion sur les notions de centre et de périphérie et analyse le théâtre au gré des changements politiques en France qui ont construit un réseau urbain théâtral fondé sur une décentralisation avec l'émancipation des Centres Dramatiques Nationaux. Pour lui, ce théâtre décentralisé et décentré crée des dynamiques de création autour d'un réseau de grandes villes qui fonctionnent ensemble et forment un nécessaire contrepoids à Paris. Wallon conclut son article très riche autour de l'idée d'un « *theatrum loci* » qui soit aussi

« *theatrum mundi* » (p.10). La formule très lumineuse de Wallon pour synthétiser son propos est celle d'un théâtre « *urbis et orbis* » (p.10)... théâtre de la ville et de l'univers. Le dossier se clôt sur une réelle parole politique puisque c'est le maire de Paris, Bertrand Delanoë, qui donne son avis sur le rapport du théâtre à la capitale. Il ne fait en cela qu'appuyer les initiatives du Théâtre de la Ville et exprime sa volonté de proposer dans ce théâtre central « excellence et éclectisme » (p.47) pour inscrire toutes les formes nouvelles de spectacle vivant au cœur de Paris. La culture est pour lui « un instrument essentiel d'émancipation » (p.47).

Dans ce même esprit d'adéquation entre des formes théâtrales et le lieu où elles se déploient, les numéros 110 et 111 d'*Alternatives théâtrales* consacrent un dossier en deux volets au metteur en scène polonais Krzysztof Warlikowski qui pourrait s'intituler « un homme, un lieu ». Les auteurs y développent l'idée que Warlikowski fuit les institutions pour donner toute la liberté nécessaire à son théâtre. Dans le premier entretien du dossier, réalisé par Georges Banu et Bernard Debroux, Warlikowski fustige les conventions théâtrales et en particulier les obligations institutionnelles imposées par une grande maison comme l'Odéon à Paris, où il ne s'est pas senti totalement libre. Warlikowski dirige une structure plus appropriée aux nouvelles formes qu'il travaille, le Nowy Theatr de Varsovie, qui occupe une grande place dans ce dossier. Le metteur en scène définit ce lieu comme un Eden, « une liberté dans cette prison qu'est la Pologne » (p.7). Piotr Gruszczynski, dans son article « Nouveau toujours nouveau », explicite la mission de ce lieu. Il le présente comme étant propice aux expérimentations, aux tâtonnements, et qui offre à Varsovie un terrain de jeu pour les artistes.

On retrouve là encore ce lien fort entre projets artistiques et ouverture d'espaces concrets et imaginaires. Pour Warlikowski, le Nowy Theatr appelle des spectateurs actifs (on retrouve ici l'utopie collective d'un théâtre participatif interrogé par *Jeu*) et cherche à rendre poreuse la frontière entre espace public et espace privé. Lucie Vérot, quant à elle, s'attarde à la construction de ce centre culturel et aux transformations nécessaires pour que cette friche industrielle devienne lieu de création. Son article « Le projet de création du centre pluridisciplinaire Nowy Theatr » (p.89) insiste sur les liens entre architecture et projet artistique et développe l'idée du lieu comme outil de création. Warlikowski est ainsi comparé à Peter Stein et Peter Brook pour qui lieu original et mise en scène vont de pair.

FUIR OU DORMIR...

Étrangement, on aura vu dans la production éditoriale 2011-2012 la récurrence d'articles sur le thème de l'ennui au théâtre. René Gaudy en traite sur un mode plutôt comique dans un billet

publié dans *Théâtre/Public* n°200 intitulé « Dormir au spectacle ». Pour sa part, la revue *Jeu* y consacre un dossier complet dans son numéro 141 (« Le théâtre m'ennuie ») qui fait suite à un débat lancé sur le blogue du CEAD et auquel les dramaturges québécois ont pu prendre part.

Dans son article, Gaudy se concentre sur le rapport originel entre le théâtre et l'œil. Il note que le Théâtre de Besançon, par exemple, fut conçu à la fin du XVIII^{ème} siècle par l'architecte Claude-Nicolas Ledoux sur l'idée, révolutionnaire à l'époque, qui consistait à privilégier la visibilité des spectateurs, allant à l'encontre du modèle classique du théâtre à l'italienne en supprimant notamment les cloisons entre les loges et en installant l'orchestre dans une fosse à l'avant de la scène. Gaudy tisse un lien à la fois concret et métaphorique entre le rideau de théâtre et la paupière. Ce lien remonterait aux origines du théâtre où le rideau tombait à la fin des concours dramatiques, qui correspondait à la tombée du jour pour permettre aux spectateurs d'aller dormir. C'est dire que longtemps, le théâtre fut associé à la lumière... et non à l'obscurité.

Gaudy analyse dans un deuxième temps les facteurs d'endormissement au théâtre qui sont autant de causes extérieures indépendantes des créateurs : alcool, fatigue, digestion. De ce point de vue, Gaudy prodigue de bons conseils pour ne pas s'endormir. Mais il établit aussi un lien entre architecture théâtrale et endormissement pour souligner à son tour l'importance du lieu bâti dans tout projet de mise en scène. Gaudy parle du théâtre comme d'un espace de compréhension mais aussi de socialité. Il fait la différence entre les metteurs en scène qui souhaitent rendre le spectateur actif, citant la référence à Brecht, et ceux qui, au contraire, misent sur un état de demi-éveil et qui veulent ainsi faire entrer le spectateur dans un rêve (Claude Régy). Gaudy montre très justement le rapport entre lieu, acteur et spectateur en expliquant que le théâtre hors les murs est un remède efficace contre tout assoupissement puisque le spectateur ne peut pas être passif. Cela vaudrait aussi pour le théâtre déambulatoire dont Gaudy ne parle pas.

Enfin, ce dernier explique bien que le théâtre, ayant cherché à assurer le confort de ses spectateurs, a lui-même contribué à augmenter les risques d'endormissement : sièges moelleux, obscurité, chauffage central, sont autant d'éléments qui ont contribué à assimiler le théâtre à un espace privé pour le spectateur qui peut alors se laisser aller à sa fatigue. Mais l'auteur conclut sur une note positive en présentant l'état de bien-être et de détente des spectateurs comme les signes que ceux-ci se sentent bien au spectacle...

A l'inverse, le dossier du numéro 141 de la revue *Jeu*, intitulé « Le théâtre m'ennuie », vise à analyser les causes profondes d'une disharmonie entre les scènes et les salles.

Dans ces pages on retrouve les mêmes caricatures de Daumier croquant les spectateurs ensommeillés au théâtre que l'on pouvait voir dans l'article de René Gaudy. Marie-Andrée Brault, en introduction, affiche ses couleurs par un questionnement : le théâtre manque-t-il de sens, d' « audace » (p.4), est-il tombé dans la facilité du divertissement ? Ce dossier très riche porte un jugement sévère sur des productions théâtrales récentes et donne la parole à divers acteurs de l'activité théâtrale pour comprendre les raisons de l'ennui du spectateur. On y croise aussi des critiques qui retracent l'histoire de l'ennui, en dressent une typologie et interrogent la capacité relative du théâtre à se soustraire aux standards médiatiques. On y trouve enfin le propos d'auteurs qui s'interrogent sur la nécessité de chercher de nouvelles formes.

Benôit Mélançon adopte une perspective distincte en partant de l'histoire de l'ennui dans la littérature pour rappeler qu'il a été au départ lié à la vie en province. Son propos développe ensuite l'idée qu'aujourd'hui ont été mis en place des moyens de communication qui bannissent l'ennui grâce à l'immédiateté et à la possibilité de zapper, si bien que le théâtre serait devenu son refuge, autrement dit un lieu à l'abri du temps médiatique où il est encore permis de voir les minutes s'écouler.

Hélène Jacques, quant à elle, propose un article qui traite de l'ennui là où on ne l'attend pas, dans les spectacles *trash*. Elle montre ainsi que le *trash* tend à devenir un formalisme, et que loin d'être réellement subversif, il peut provoquer l'ennui d'un spectateur habitué à recevoir des spectacles « *in-his-face* ». Dans le même esprit, Jean-François Morrisette et Julianne Racine interrogent le rapport subversion/standardisation et s'étonnent du paradoxe d'une société qui se dramatise de plus en plus mais qui repousse le théâtre dans la marge. Ils analysent ça sous l'angle de la peur des spectateurs de s'ennuyer dans un lieu où l'on ne peut pas zapper ou partir discrètement. La suite du dossier rassemble des propos d'artistes qui s'insurgent contre l'ennui provoqué par certaines productions. Christian Lapointe s'en prend à la dictature de la télévision qui impose un réalisme insupportable au théâtre ; Jérémie Niel lance un coup de gueule contre le conformisme qu'il voit se développer sur les scènes contemporaines. Le problème du théâtre québécois, selon le jeune auteur Eric Noël, est qu'il se conforme aux désirs du spectateur et en particulier à son envie de se divertir à tout prix. Cela aboutit à une « professionnalisation néfaste » et à un « théâtre hygiénique ». (p.75)

Loin de chercher à tout prix le consensus, ce dossier tente de trouver dans l'institutionnalisation excessive et la dictature de l' « *entertaining* » les causes de l'ennui des spectateurs québécois. La boucle est bouclée avec l'article de Paul Lefebvre, « Comment survivre à un mauvais spectacle de théâtre » (p.92), dans lequel est à nouveau insérée une caricature de Daumier des dormeurs de théâtre, et dans lequel, sur le ton ironique, l'auteur prodigue au spectateur des conseils pour survivre à un spectacle ennuyeux. Ultime solution, selon Lefebvre : la mort pure et simple !

ENTENDRE/VOIR LE THÉÂTRE

Dans *Agôn*, le dernier dossier mis en ligne au moment où cette chronique était rédigée, portait sur la question de l'objet dans le théâtre et interrogeait ainsi les formes interdisciplinaires de la scène contemporaine autour de la matière visuelle et sonore. La proposition d'ensemble s'intéresse à une forme de « théâtre d'objets sonores », développée par le Trio de Bubar à Lyon. Cette compagnie travaille beaucoup sur les percussions et utilise nombre d'objets comme caisses de résonance. Les artistes ne travaillent pas sur des instruments a priori mais préfèrent un théâtre d'installations, toujours à la frontière du théâtre d'objets, du théâtre musical et de la performance. Il s'agit pour eux de composer une œuvre proche du plateau, a priori nu, habité petit à petit, grâce à une dramaturgie du coup par coup, d'improvisations sonores, d'images, de sons, d'idées qui construisent une trame pour le spectacle. Ce type de théâtre privilégie le tâtonnement, l'expérimentation sonore. Le processus fait donc entièrement partie d'un spectacle qui est avant tout laboratoire. Dans ce sens, l'article de Christian Carrignon, intitulé « Le théâtre d'objets : mode d'emploi », propose une parole expérimentale puisqu'il s'agit d'un texte très original alliant la théorie à une profonde poésie pour repenser le territoire du théâtre d'objets. Il s'agit d'un compte-rendu du processus de création mais aussi de pensées sur le théâtre d'objets. Carrignon définit sa pratique dans l'aléatoire en même temps que dans la nécessité et l'incongru.

Cette réflexion sur la matière visuelle et sonore des spectacles permet d'introduire le numéro 199 de la revue *Théâtre/Public* qui poursuit ainsi un questionnement introduit dans le numéro 197 sur le son au théâtre. En effet, le son prend de plus en plus de place dans les recherches universitaires en études théâtrales grâce à des groupes actifs en France et au Québec autour de Marie-Madeleine Mervant-Roux et de Jean-Marc Larrue, lequel dirige ce dossier avec Chantal Guinebault-Szlamowicz. Évoquant la difficulté de trouver les « mots du son » (p.5), ces derniers insistent en introduction sur le champ quasi inexploré du son alors qu'il s'agit d'une composante essentielle (mais invisible) du spectacle vivant.

Une première partie du dossier donne la parole à des praticiens du son, une autre s'intéresse aux formes radiophoniques du spectacle et la dernière interroge « le moment théâtral et l'expérience du public-auditoire » (p.7), donc la réception du son. On entre d'abord dans « la génétique sonore » avec une exploration des cahiers de régie au tournant des XIX^{ième} et XX^{ième} siècles que nous propose Vincent Dussaiwoir à partir des archives de l'ART, l'Association de la régie théâtrale. Chantal Guinebault-Szlamowicz élabore par la suite une pensée contemporaine du son qui combine l'analyse du son (conception sonore) avec celle de l'espace (scénographie). Elle y parle de l'électricité et de son influence sur la réception. C'est l'occasion de rappeler que

le son a été un défi dans l'avènement de nouveaux lieux théâtraux dans les années 1960, ces « théâtres-hangars » comme celui de la Cartoucherie de Vincennes investi par le Théâtre du Soleil. Guinebault-Szlamowicz insiste sur la notion très riche de « multidimensionnalité » (p.31) développée par le metteur en scène Matthias Langhoff qui accorde une grande importance à la création d'espaces singuliers, notamment sonores, et pour qui le son est intimement lié à la cohérence du spectacle et à la notion de durée, parlant même d'une réelle « bande-sonore » (p.31).

Cette notion de « bande-son » est au cœur de l'article de Guillaume Trivulce qui retrace l'histoire du son au théâtre, d'abord mise en rapport avec son usage au cinéma, puis par l'analyse de spectacles récents. Il souligne le paradoxe qu'il y a à utiliser le terme de « bande-son » pour parler de conceptions sonores de plus en plus complexes. Mais ce terme, comme il le dit, convient aux concepteurs eux-mêmes car il exprime un travail global du son, la « construction de la forme sonore du spectacle », pour reprendre ici les termes de Daniel Deshays. On trouve par ailleurs dans ce dossier des paroles qui ont peu souvent leur place dans les revues : celles des régisseurs et des techniciens qui replacent ici le son au centre du processus théâtral, notamment celle de Jean-Luc Ristord, le régisseur de Matthias Langhoff. De même, il y est question de théâtre radiophonique, thème peu étudié là encore, avec un article de Philippe Baudoin (p.72) qui analyse les différentes critiques que Brecht a pu adresser à ce média. Ce travail sur le son débouche enfin sur une réflexion sur l'intermédialité sur les scènes contemporaines qui conduit Marie-Christine Lesage (p.79) à aborder le travail d'un multipratricien de la scène, Heiner Goebbels, qui conçoit depuis le début des années 1990 des objets scéniques interdisciplinaires brisant les frontières de la musique, du théâtre et des arts visuels. Le son est, pour Goebbels, la structure de ses spectacles, et il en parle d'ailleurs comme d'un travail de « composition ».

Pauline Bouchet

Université du Québec à Montréal / Paris 3 (Sorbonne-Nouvelle)



**RÉSUMÉ
DES ARTICLES /
ABSTRACTS /
BIO /
NOTICES**

GILBERT DAVID a enseigné, de 1998 à 2011, la dramaturgie, l'histoire et l'esthétique du théâtre, tant au Québec qu'en Occident, au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal (UdeM); il est aujourd'hui professeur associé au même département et il continue d'être membre régulier du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ, site UdeM). Depuis 1976, il a publié de nombreux articles dans divers périodiques (Cahiers de théâtre JEU, Études littéraires, Études françaises, L'Annuaire théâtral, Études théâtrales), collaboré à de nombreux ouvrages collectifs et publications de référence, et dirigé des ouvrages dont le plus récent est *Écrits sur le théâtre canadien-français, Études* suivies d'une anthologie (1900-1950) (coll. « Paragraphes », Département des littératures de langue française, 2011). Il est présentement le responsable d'une équipe de recherche en émergence (FQRSC, 2012-2014) qui se consacre à une Socio-esthétique des pratiques théâtrales du Québec contemporain. Il est le responsable du présent dossier de L'Annuaire théâtral.

FAIRE DU THÉÂTRE EN FRANÇAIS EN CONTINENT DOMINÉ P. 17

Notre contribution est de l'ordre du témoignage au titre fortement référencé – elle s'inspire du célèbre essai *Écrire en pays dominé* de l'intellectuel et écrivain martiniquais Patrick Chamoiseau – et elle ambitionne d'aborder trois problématiques qui sont distinctes et mêlées à la fois. Il s'agit de poser la question complexe et passionnante des pratiques théâtrales d'expression française et francophone dans un espace dominé par les langues anglaise et espagnole. Quatre îles de l'arc antillo-caribéen, français et francophone, serviront d'exemples : la Dominique, Haïti, la Martinique et la Guadeloupe. Pour chacun de ces pays, nous questionnerons l'actualité des pratiques théâtrales, aussi bien dans leur diversité que dans leur spécificité d'expression en langue française ou francophone ; puis nous tâcherons de mettre en perspective les rapports de résistance, conflictuels et contradictoires, qu'à partir de cette langue première, ils entretiennent avec le continent américain.

Our contribution's title references the famous essay *Écrire en pays dominé* by Martinican intellectual and writer Patrick Chamoiseau. Its aims are to address three distinct but interwoven issues while raising the complex and fascinating question of francophone and French-speaking theatre practices in a space dominated by the English and Spanish languages. Four islands of the Antillo-Caribbean arc, French and Francophone, will serve as examples: Dominica, Haiti, Martinique and Guadeloupe. For each of these countries, we will explore topical theatre practices both in their diversity and in their specificity as French-speaking or Francophone. Then, we will put in perspective the conflicting and contradictory dynamics of resistance that they maintain with the American continent on the basis of this first language.

JOSÉ PLYIA Né en 1966 à Cotonou au Bénin, José Pliya a obtenu en 2003, le Prix du jeune théâtre André Roussin de l'Académie Française pour *Le complexe de Thénardier* et l'ensemble de son œuvre. Auteur, il a écrit une vingtaine de pièces de théâtre, traduites et créées sur les cinq continents par des metteurs en scène tels Denis Marleau (Québec), Jean Michel Ribes (France) Hans Peter Cloos (Allemagne). Il est metteur en scène de nombreuses pièces créées en Afrique, dans la Caraïbe et aux États-Unis. En France, il a dirigé les comédiens de la troupe de la Comédie-Française dans sa pièce *Les effracteurs* au Studio théâtre en 2004 et mis en scène le discours *De la race en Amérique de Barack Obama* au Théâtre du Rond Point (Paris, janvier 2009). En janvier 2011, il met en scène son premier texte pour le jeune public *Mon petit poucet*. Il dirige depuis 2005, L'Artchipel, Scène Nationale de la Guadeloupe.

DRAMATURGIES D'AFRIQUE ET DES DIASPORAS SUR LA SCÈNE QUÉBÉCOISE : DÉCAPAGE ESTHÉTIQUE AUX COULEURS DU TEMPS

P. 27

La scène québécoise a contribué, ces dernières années, à révéler les dramaturgies contemporaines d'Afrique noire et des diasporas à travers le travail de Denis Marleau sur les textes du Béninois José Pliya. Cette reconnaissance d'une écriture contemporaine africaine est aussi passée par des productions originales comme celle de *Big Shoot* de l'Ivoirien Koffi Kwahulé au Théâtre Denise-Pelletier à Montréal, sous la direction de Kristian Frédéric. L'Afrique des villages n'est pas au rendez-vous de ces spectacles. Ce sont au contraire des histoires de fin du monde et d'altérité qui résonnent avec force. Évacuant tout exotisme pour prendre « les couleurs du temps » au sens météorologique et cosmique, ces mises en scène abordent sans détour la trame métaphysique des dramaturgies africaines et touchent d'emblée au discours ontologique d'un théâtre de la recherche de soi dans le chaos du monde.

Spécialiste des théâtres d'Afrique et des diasporas, anthropologue des représentations coloniales et historienne des arts du spectacle, SYLVIE CHALAYE est professeur à l'Université de la Sorbonne Nouvelle (Paris III) où elle enseigne les dramaturgies afro-caribéennes et dirige l'Institut d'Études Théâtrales. Au sein de l'IRET, elle anime le laboratoire de recherche « Scènes francophones et écritures de l'altérité » (SeFeA) dont le programme est consacré aux dramaturgies traversées par l'histoire coloniale et l'histoire des migrations.

CONDITION DE L'AUTEUR DRAMATIQUE DANS L'ESPACE THÉÂTRAL CONTEMPORAIN : DES TEXTES EN TROP? P. 37

À qui s'adresse l'auteur dramatique québécois? Et quelle est la portée de cette adresse? L'auteur, en mode essai, pose ces questions, à la lumière d'une pratique et d'un milieu en pleine transformation où l'auteur perd de son autorité et où il doit peut-être repenser son rapport avec l'objet de création.

Whom does the Québécois playwright address? What is the impact of this address? The author, in a personal mode, explores the context in which major shifts in current stagecraft and production are affecting the writing of plays. What is the playwright's new role and authority in this transforming scene?

LOUIS PATRICK LEROUX *est professeur agrégé de littérature et de création littéraire aux départements d'English et d'Études françaises à l'Université Concordia. Auteur dramatique et metteur en scène, il a fondé, à Ottawa, le Théâtre la Catapulte. Depuis 2008, il est artiste en résidence à Matralab et membre d'Hexagram-Concordia.*

QUAND ALBERTINE PARLE ANGLAIS : LA DRAMATURGIE DE MICHEL TREMBLAY EN TERRES ANGLO-SAXONNES. P. 51

Le théâtre, comme art public, a joué un rôle d'une grande importance dans l'affirmation de l'identité québécoise au XX^e siècle : dans un premier temps à l'intérieur du Québec où l'idée d'un théâtre national populaire, imaginée tout d'abord par Gratien Gélinas à la fin des années 1940, a été relancée avec brio par *Les Belles-Sœurs* de Michel Tremblay en 1968 ; dans un deuxième temps à l'extérieur du Québec où l'exportation de la dramaturgie de Tremblay fut le fer de lance pour le rayonnement de la culture québécoise à l'étranger. Sa pièce, *Albertine, en cinq temps*, co-produite par le Centre National des Arts à Ottawa en 1984 voyagea ensuite à Toronto, aux États-Unis, à Paris, au Royaume-Uni, périple comprenant les quatre points d'attache – canadien, américain, français, britannique, canadien et américain – à partir desquels s'est formée au cours des siècles l'identité québécoise. Impliquant une variété de traducteurs, de metteurs en scène et de comédiennes, œuvrant sous de différentes conditions d'écoute et selon des horizons d'attente différents, ces tournées de la pièce hors Québec

permettent de contraster la réception nationale et la réception étrangère, mettant ainsi en relief les enjeux exigeants de la transmission culturelle et les défis qu'ils représentent pour le projet identitaire national. Il s'agit ici des mises en scène anglo-saxonnes d'*Albertine, in Five Times* au Canada, aux Etats-Unis, en Angleterre et en Écosse.

The theatre as a public art has played a crucial part in Québec's XXth century affirmation of its identity : firstly within Québec itself, where the idea of a national popular theatre, launched by Gratien Gélinas in the late 1940s, was given an exciting new impetus in Michel Tremblay's 1968 play *Les Belles-Sœurs*; secondly beyond the boundaries of Québec, where the exporting of Tremblay's theatrical work was key to the raising of the external profile of Québécois culture. His play, *Albertine, en cinq temps*, co-produced by the National Arts Centre in Ottawa and the Théâtre du Rideau Vert in Montreal in 1984, subsequently travelled to Toronto, the United States, Paris and Great Britain, a journey taking in the four cornerstone elements – French, British, Canadian and American – that have contributed over the centuries to the formation of Québécois identity. Involving a variety of translators, directors and actors, working in different linguistic and cultural contexts, the play's journeyings beyond Québec allow some revealing contrasts between reception by the home audience and reception by audiences elsewhere, thus highlighting the demanding requirements of cultural transmission and the challenges they present for the assertion of Québec's unique identity. The focus here is on stagings in English of *Albertine, in Five Times* in Canada, the United States, England and Scotland.

Ancienne titulaire d'une Chaire d'études québécoises et d'études françaises du XIX^e siècle, RACHEL KILLICK a maintenant pris sa retraite de l'Université de Leeds, au Royaume-Uni, mais poursuit toujours ses recherches sur l'œuvre de Michel Tremblay et d'autres aspects de la culture québécoise. Ses publications en 2010-11 comprennent plusieurs articles et essais sur Tremblay, Léa Pool et Catherine Mavrikakis, publiés dans Quebec Studies, l'International Journal of Francophone Studies et le British Journal of Canadian Studies, et dans les recueils, Culture québécoise et valeurs universelles (Presses de l'Université Laval) et Transatlantic Passages : Literary and Cultural Relations between Quebec and Francophone Europe (McGill-Queens University Press), dirigés respectivement par Yvan Lamonde et Jonathan Livernois, et par Paula Ruth Gilbert et Miléna Santoro. Elle a aussi dirigé Francophone Theatre of the Americas : Text, Performance, Reception, numéro spécial de l'International Journal of Francophone Studies (13,2), et Présence et prégnance de Michel Tremblay, Nouvelles études francophones (26.2), actuellement sous presse.

UNE POÉTIQUE DE LA MARGE : BILINGUISME ET SURTITRAGE SUR LES SCÈNES FRANCOPHONES DE L'OUEST CANADIEN P. 71

Dans l'Ouest canadien, où les francophones sont bilingues par nécessité, se développe un théâtre qui explore les possibilités esthétiques du bilinguisme. Ce répertoire bilingue, représentatif d'une dualité linguistique qui imprègne la vie au quotidien, inclut les pièces de Roger Auger créées à Saint-Boniface en 1975, 1976 et 1978, celles de Marc Prescott produites à partir de 1993 à Saint-Boniface et à Edmonton, ainsi que la plus récente production bilingue de *Cowboy poétre* de Kenneth Brown, présentée à Calgary en 2012. Ces productions révèlent une activité complexe de traduction et d'imbrication des langues qui façonne tout le processus de création de l'œuvre théâtrale. Avec Prescott, le bilinguisme est mis à l'épreuve comme objet d'une démarche esthétique audacieuse qui élabore une véritable poétique bilingue. Par ailleurs, l'emploi de plus en plus répandu des surtitres anglais dans les théâtres franco-canadiens permet d'élargir l'auditoire visé tout en conservant l'oralité spécifique de l'œuvre et la dualité linguistique sur laquelle elle est construite. Cette pratique est en soi une manifestation de multilinguisme puisqu'elle donne accès simultanément à plusieurs langues et constitue, pour le spectateur unilingue, une fenêtre sur une culture et une théâtralité autres.

In Western Canada, where Francophones are bilingual out of necessity, a theatre has developed that explores the aesthetic possibilities of bilingualism. This bilingual repertoire, representative of a linguistic duality inherent in daily life, includes plays by Roger Auger, created in Saint-Boniface in 1975, 1976 and 1978, those of Marc Prescott produced since 1993 in Saint-Boniface and Edmonton, and the latest bilingual production of *Cowboy poétre* by Kenneth Brown, presented in Calgary in 2012. These productions reveal a complex activity of translation and language combination that shapes the entire process of creating theatre. In Prescott's case, bilingualism is the very fabric of an approach to aesthetics that results in a genuine "bilingual poetics". In addition, the use of English surtitles, which has become increasingly popular in Franco-Canadians theatre, allows the original work to reach a larger audience while retaining the specific orality and linguistic duality at the heart of the play. This practice is in itself a demonstration of multilingualism as it provides simultaneous access to many languages and offers the unilingual spectator a window on other cultures and theatricalities.

LOUISE LADOUCEUR est professeure au Campus Saint-Jean de l'Université de l'Alberta, où elle est responsable du programme d'études théâtrales et dirige le Théâtre au Pluriel. Ses recherches et publications portent sur la traduction théâtrale et la dramaturgie francophone du Canada. Son livre *Making the Scene : la traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre*

au Canada, paru chez Nota Bene en 2005, a reçu le Prix Gabrielle-Roy et le Ann-Saddlemeyer Award. La version anglaise est parue aux Presses de l'Université de l'Alberta en 2012 sous le titre *Dramatic Licence: Translating Theatre from One Official Language to the Other in Canada*. Elle a co-signé l'ouvrage *Plus d'un siècle sur scène ! Histoire du théâtre francophone en Alberta de 1887 à 2008*, paru aussi en 2012.

SHAVAUN LISS a complété un programme de maîtrise en Études canadiennes au Campus Saint-Jean de l'Université de l'Alberta en 2012. Son mémoire s'intitule *Le surtitrage anglais du théâtre francophone de l'Ouest canadien: application et expérimentation*. Sous la supervision de Louise Ladouceur, elle a effectué le surtitrage anglais de huit pièces présentées à l'UniThéâtre et au Théâtre au Pluriel à Edmonton. Elle a aussi surtitré une pièce présentée au Théâtre du Nouvel-Ontario à Sudbury. Ses intérêts de recherche incluent le surtitrage, le théâtre franco-canadien de l'Ouest et la traduction.

LES DRAMATURGIES DE CAROLE FRÉCHETTE SUR LES SCÈNES FRANÇAISES (1998-2009) : FIGURES D'UNE RENCONTRE P. 89

Observant l'étonnante présence des œuvres de Carole Fréchette sur les scènes françaises, cette étude propose une description analytique des motivations et des formes de cette présence et interroge la manière dont s'opère la rencontre entre les dramaturgies de l'auteure québécoise et les praticiens du théâtre français, professionnels et amateurs.

This study observes the amazing presence of Carole Fréchette's texts on the French stage and offers an analytical description of the motivations and forms of this presence; it further enquires into the modalities of the encounter between the dramaturgies of this author from Quebec and the practitioners, professionals and amateurs, of French theater.

BRIGITTE JOINNAULT est maître de conférences en études théâtrales. Membre permanent du Centre Transdisciplinaire d'Épistémologie de la Littérature et des Arts Vivants (CTEL) de l'Université de Nice Sophia-Antipolis (UNS) et membre associée du groupe de recherche en émergence en socio-esthétique des pratiques théâtrales du Québec contemporain née par Gilbert David (FRQSC, 2012-2014). Elle dirige actuellement la section théâtre de l'UNS.

DU « MAGHANAGE » : LA RE(-)PRÉSENTATION DE L'HISTOIRE DANS LE MARQUIS QUI PERDIT DE RÉJEAN DUCHARME P. 103

Le marquis qui perdit, texte négligé par la critique et la scène québécoises, constitue une oeuvre dramatique intéressante dès lors qu'on aborde la question de l'« américanité » du Québec. Par cette réécriture de la fin du Canada français, Réjean Ducharme propose une oeuvre déroutante, jouant de la parodie autant que de l'autoparodie grinçante, et une vision outrancière de l'histoire de son pays.

Le marquis qui perdit, overlooked by quebecois reviews and stages, constitutes an interesting play regarding the question of Quebec's « americanity ». With this rewriting of the end of French Canada, Réjean Ducharme offers a puzzling text, parodic as well as autoparodic, and an outrageous vision of the history of his country.

CLAIRE JAUBERT termine son doctorat à l'Université de Montréal, en cotutelle avec l'Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3. Ses recherches portent sur les pans dramatique et cinématographique de l'oeuvre de Réjean Ducharme. Elle a donné une charge de cours sur Ducharme (portant sur son oeuvre romanesque) et a été tour à tour monitrice et correctrice de cours au baccalauréat. Parallèlement à sa recherche, elle travaille comme réviseure-correctrice pour diverses maisons d'édition québécoises et a scénarisé et mené la recherche pour une série documentaire intitulée *Grandes Causes*, qui sera diffusée par Télé-Québec en 2013.

« LE TEXTE EST SUR LA TABLE... » : CHAURETTE ET LA PRIMAUTÉ DU TEXTE. P. 115

À partir d'une indication scénique de *Provincetown Playhouse* — « Le texte est sur la table »—, cet article analyse les multiples aspects de la primauté du texte, souvent posé comme hypotexte de sa propre représentation, dans l'oeuvre de Normand Chaurette, dont l'écriture « musicale » engendre des récits se développant selon une étrange logique et dont la genèse réserve des surprises.

As is stated in *Provincetown Playhouse*, Normand Chaurette insists on the prime importance of the written text, over which his plays are structured. His dramas develop along strange paths and tracing back the origins of the text may be the only way to understand it correctly.

JEAN CLÉO GODIN *Après un doctorat obtenu de l'Université d'Aix-Marseille, Jean Cléo Godin a enseigné les littératures française et québécoise à l'Université de Montréal de 1966 à 1999. Outre sa thèse publiée en 1968 (Henri Bosco, Une poétique du mystère (PUM)) il a co-signé trois ouvrages consacrés au théâtre québécois. Il a également dirigé le projet d'édition critique des œuvres d'Alain Grandbois, dans la collection « Bibliothèque du Nouveau Monde » (PUM). Professeur émérite depuis 2000, Jean Cléo Godin poursuit divers projets personnels d'écriture.*

L'ÉCRITURE DU SPECTACLE DE WAJDI MOUAWAD : POÉTIQUE ET DÉTOURS TRANSCULTURELS P. 125

Dans *Seuls*, Wajdi Mouawad exploite une nouvelle forme de transposition d'écriture scénique qu'il nomme « polyphonie d'écriture ». Ce texte se donne comme le produit d'une pratique théâtrale polymorphe qui met en dialogue plusieurs arts et/ou médias sur l'espace de la page. Cet article examine les multiples facettes de cette pratique scripturale dans un contexte transculturel et post-orientaliste ainsi que la manière dont Mouawad met en crise les modèles artaudien et lepagien qu'il recycle.

In *Seuls*, Wajdi Mouawad experiments with a new kind of transposition of scenic writing, which he calls "polyphonic writing." This text is the product of a polymorphic theatrical practice that engages a dialogue between various arts and/or medias on the space of the page. This article examines the multiple facets of this scriptural practice in transcultural and post-orientalist contexts, and the way in which Mouawad challenges the Artaudian and Lepagian models he recycles.

DOMINIQUE FISHER *est professeur titulaire en Études Francophones à l'Université de Caroline du Nord à Chapel Hill. Ses publications récentes incluent Écrire L'urgence Assia Djebar et Tahar Djaout (2007), The Rhetoric of the Other (2003), ainsi que de nombreux articles sur les littératures du Maghreb, du Liban, la littérature et le politique, les pratiques artistiques transculturelles, la diversité culturelle en France et au Québec. Son prochain livre porte sur les occurrences et les transformations du document dans les littératures et le cinéma francophone du Moyen Orient.*

LE HUIS CLOS TRAGIQUE DE *COMME DEUX FRÈRES* DE MARYSE CONDÉ P. 141

Deux jeunes Antillais, Jeff et Grégoire, amis depuis longtemps, ont commis de nombreux crimes que Jeff planifiait, que Grégoire exécutait et pour lesquels Jeff acceptait d'être emprisonné. Ils se retrouvent un jour dans une cellule de prison après un braquage qui a mal tourné. Ils font face alors à un dilemme : rester tous les deux en prison ou consentir à ce que l'un des deux soit libéré parce que l'autre aura pris sur lui toute la responsabilité du crime. En partageant leurs souvenirs et leurs rêves, ils se confrontent et dressent un portrait féroce de la société guadeloupéenne. Ainsi Maryse Condé fait-elle réfléchir sur les carences institutionnelles qui n'offrent aucune solution à leur situation.

Two young Caribbean men, Jeff and Grégoire, longtime friends, have committed numerous crimes that Jeff planned and Grégoire carried out, and for which in the past Jeff agreed to be punished. After a hold-up that turned out badly, they find themselves both in prison together and face a dilemma: do they both stay or does one of them leave, and which one? As they tell their memories and their dreams, they paint a scathing portrait of Guadeloupean society. Thus Maryse Condé makes us reflect on the institutional deficiencies that do not allow the two men to find any solution to their situation.

SYLVIE ROMANOWSKI (Ph. D., Yale) est professeure de littérature française à la Northwestern University à Evanston (Illinois, États-Unis). Elle est diplômée de l'Université Carleton (Ottawa) et de l'Université Harvard. Elle a écrit *L'illusion chez Descartes : la structure du discours cartésien* (Klincksieck, 1974), et *Through Strangers' Eyes : Fictional Foreigners in Old Regime France* (Purdue University Press, 2005) qui contient des chapitres sur Montaigne, Montesquieu, Graffigny, Voltaire et Claire de Duras. Elle a écrit des articles sur Malraux, Cyrano de Bergerac, Molière, Racine, Rousseau, Colette et Annie Ernaux. Elle a traduit plusieurs articles, et *l'Essai sur la géographie des plantes (1807) d'Alexandre von Humboldt* (University of Chicago Press, 2009). Elle se spécialise dans la littérature des XVII^e et XVIII^e siècles, et s'intéresse particulièrement aux textes écrits par des femmes. Elle est membre de l'American Association of Teachers of French, la North American Society for Seventeenth-Century French Literature, l'American Society for Eighteenth-Century Studies, et la Modern Language Association.

L'ANIMAL AU THÉÂTRE OU LA MISE EN JEU D'UNE ALTÉRITÉ RADICALE P. 155

Le bestiaire dramatique du répertoire théâtral québécois et franco-canadien se présente comme une vaste ménagerie hétéroclite. Cependant, la récurrence du chien et des animaux de basse-cour (dont la poule et la vache) mérite une attention toute particulière. Force est de constater qu'en vertu de son altérité plus ou moins radicale, la figure de l'animal est exploitée afin d'interroger les traits de l'humanité. Par exemple, ses diverses représentations exercent toutes une torsion esthétique et sémantique sur la parole. De plus, elles soulèvent des questions d'ordre éthique, liées surtout à la douleur et à l'expérience de la mort, et enfin, elles obligent à sonder la force primitive associée à la présence animale et ses différents épiphénomènes dont les pouvoirs de guérison et l'érotisme.

The Québécois and Franco-Canadian theatrical repertoire includes a vast bestiary of a whole assortment of animals. That said, the recurrence of dogs and farmyard animals (particularly hens and cows) deserves special attention. It is clear that as a figure of more or less radical otherness, the animal allows us to query the defining traits of humanity. For example, all of its various representations seem to apply direct semantic and aesthetic pressure to that which we call speech. In addition, the animal on stage raises ethical issues, most often related to the experience of pain and death. Lastly, it prompts a probing of the primitive forces associated with the animal presence and its various epiphenomena, including healing powers and eroticism.

STÉPHANIE NUTTING est professeure agrégée au Département d'études françaises de l'Université de Guelph (Ontario). Ses principales recherches portent sur les dramaturgies québécoise et franco-canadienne. Elle a publié *Le tragique dans le théâtre québécois et canadien-français, 1950-1989* (Lewiston, Edwin Mellen Press, 2000), et a dirigé, avec François Paré, un ouvrage collectif : Jean Marc Dalpé : ouvrier d'un dire (Sudbury, *Prise de Parole*, 2006). Elle a aussi collaboré à diverses revues dont *Voix et Images*, *The French Review*, *Spirale* et *Synergies Canada*.

« FIGURES DU MÉLODRAME DANS LES ÉCRITURES D'AUJOURD'HUI ET MODERNITÉ » P. 171

Il est possible de déceler des traces de « genres » dramatiques dans certains textes contemporains. L'auteur rappelle donc les figures caractéristiques du mélodrame historique et analyse la présence du pathétique dans certaines fables de textes dramatiques québécois d'aujourd'hui. L'auteur se réfère à plusieurs auteurs dans cette perspective (Daniel Danis, Michel Marc Bouchard, Wajdi Mouawad). Le mélodrame s'avère un genre qui s'écarte des idées reçues et qui a le mérite d'autoriser l'expression des sentiments refoulés. Est-ce une des raisons de l'intérêt des spectateurs français pour ces fictions « loin de chez eux » ?

We can detect traces of "genres" in some contemporary dramatic texts. As a consequence, the author highlights several figures of historical melodrama. In this perspective, he analyzes the existence of pathos in some stories of today writers in Québec (Daniel Danis, Michel Marc Bouchard, Wajdi Mouawad). The melodrama is a genre that departs from conventional wisdom and has the advantage of allowing the expression of repressed feelings. Is that could explain why French audiences are so interested by those stories happening "far from their country" ?

JEAN-PIERRE RYNGAERT est professeur émérite en études théâtrales à Paris 3-Sorbonne nouvelle. Il enseigne la dramaturgie à l'ERAC, École supérieure de théâtre de Cannes. Outre des activités liées à l'exercice du théâtre, notamment au festival « La Mousson d'été », il a écrit ces dernières années une nouvelle édition de Lire le théâtre contemporain, sous le titre Écritures dramatiques contemporaines (Armand Colin, 2011). Avec Julie Sermon, Théâtres du XXI^e siècle : commencements (Armand Colin, 2012). Graphies en scène (direction, avec Ariane Martinez, Éditions Théâtrales, 2011) et Jouer, représenter (nouvelle édition en France, Armand Colin, 2010).

PROTOCOLE DE RÉDACTION

Les manuscrits soumis pour publication doivent être adressés à la rédaction de *L'Annuaire théâtral* (jubinville.yves@uqam.ca) aux fins d'évaluation, en respectant impérativement les normes suivantes. Les références, les notes et les citations doivent être dactylographiées à simple interligne. Les références bibliographiques intra textuel les doivent être placées entre parenthèses et doivent préciser le nom de l'auteur, l'année de publication et, s'il s'agit d'une citation précise, la page du passage cité (Rykner, 1996 : 108). Si le nom de l'auteur figure déjà dans le texte, il suffit d'indiquer l'année de publication et la page. On distingue les renvois multiples à des textes d'un même auteur publiés au cours d'une même année en utilisant des lettres minuscules après l'année de publication (1990a, 1990b). Lorsqu'il y a plusieurs renvois d'auteurs différents, ils sont placés entre parenthèses et sont séparés par des points-virgules (Rykner, 1996 : 112 ; Lavandier, 1994 : 87).

Il est recommandé de ne pas abuser des notes, qui doivent être numérotées et présentées à la fin du texte. Les références bibliographiques doivent être placées à la fin du texte, sur une feuille à part. Elles doivent être données par ordre alphabétique d'auteurs et par ordre chronologique croissant pour chaque auteur. Toutes les informations pertinentes doivent être données (voir des exemples dans le protocole de rédaction affiché en format PDF sur le site Web de la Société québécoise d'études théâtrales [www.sqet.uqam.ca]).

Les citations dans une autre langue que le français doivent être accompagnées d'une traduction.

Les cartes, figures et tableaux qui accompagnent le texte doivent être prêts à être reproduits (minimum de 300 dpi, format tiff). Les photographies sont fournies sur épreuves noir et blanc de qualité. Elles sont placées sur des feuillets distincts avec indication de leur localisation dans le texte. Les illustrations doivent être libres de droits de reproduction. Chaque carte, figure, tableau ou photographie doit être accompagné d'une vignette explicative.

Les auteurs doivent fournir une courte notice biographique en français, de même qu'un résumé de leur texte d'environ cent mots, en français et en anglais.

Le texte doit être inédit, rédigé en français, dactylographié à double interligne et saisi en format RTF ou Word.

Au stade de la révision, les auteurs seront appelés à relire leur texte et à éventuellement répondre à des questions.

LA MÉMOIRE RÉFLÉCHIE DU THÉÂTRE D'HIER ET DE MAINTENANT

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL

Revue de la Société québécoise d'études théâtrales (SQET) publiée deux fois l'an (printemps et automne). Chacun des deux numéros annuels d'environ 190 pages comporte un dossier principal ainsi qu'une section consacrée à des études variées. Des notes de lecture sur des parutions récentes (monographies et périodiques spécialisés) et une revue des revues complètent le sommaire.

Tarifs taxe(s) incluse(s)	Canada		Étranger (voie de surface seulement)	
	Abonnement	Numéro	Abonnement	Numéro
Individu	30 \$	17 \$	35 \$	19 \$
Étudiant*	25 \$	15 \$	40 \$	17 \$
Institution	60 \$	31 \$	60 \$	33 \$

- No 37 « Edward Gordon Craig : relectures d'un héritage » (printemps 2005, 252 p.)
No 38 « La subversion dans les dramaturgies anglaises contemporaines » (automne 2005, 232 p.)
No39 « Histoire du théâtre et théâtre de l'Histoire » (printemps 2006, 206 p.)
No40 « Le théâtre irlandais au carrefour des modernités » (automne 2006, 202 p.)
No 41 « Sade au théâtre : la scène et l'obscène » (printemps 2007, 222 p.)
No 42 « Valère Novarina : paroles de théâtre » (automne 2007, 176 p.)
Nos 43-44 « Désordres et ordonnancements » (printemps-automne 2008, 228 p.)
No 45 « Le Québec à Las Vegas » (printemps 2009, 239 p.)
No 46 « Une dramaturgie à soi : l'écriture du théâtre des femmes au Québec » (automne 2009)
No 47 « Voix divergentes du théâtre québécois contemporain » (printemps 2010, 215 p.)
No 48 « Perspectives du théâtre grec contemporain » (automne 2010, 151 p.)

Veillez faire votre chèque ou mandat-poste à l'ordre de :

UQAM - *L'Annuaire théâtral*

C.P. 8888, succ. Centre-ville

Montréal (Québec) H3C 3P8

Tél. : (514) 987-3000, poste 2527

Télec. : (514) 987-7781

Courriel: jubinville.yves@uqam.ca

* Une photocopie de la carte d'inscription est requise.

jeu

Revue de théâtre

Dossiers / Critiques
Entretiens / Analyses
Jeux / Festivals

Je m'abonne!

NOM

ADRESSE

VILLE

CODE POSTAL TÉLÉPHONE

COURRIEL

1 AN (4 numéros) **2 ANS** (8 numéros)

INDIVIDU 48²⁹ \$ 89⁶⁸ \$

ÉTUDIANT/UDA¹ 40²⁴ \$

INSTITUTION 68⁹⁹ \$ 117²⁷ \$

SOUTIEN² 150 \$ et +

TAXES INCLUSES 1. Une photocopie de la carte est requise.
2. *Jeu* émet des reçus pour fins d'impôt.

TOTAL DU PAIEMENT \$

JE PAIE PAR CHÈQUE VISA

N° DE LA CARTE

DATE D'EXPIRATION

SIGNATURE

PAIEMENT À L'ORDRE DE **SODEP (JEU Revue de théâtre)**



FAIRE PARVENIR À
SODEP (JEU Revue de théâtre)
C.P. 160, succ. place d'Armes
Montréal (Québec) H2Y 3E9
TÉL. 514-397-8670
TÉLÉC. 514-397-6887
abonnement@sodep.qc.ca
www.sodep.qc.ca

GLOBE

REVUE INTERNATIONALE D'ÉTUDES QUÉBÉCOISES

Département d'histoire
Université de Montréal

Case postale 6128

Succursale Centre-ville

Montréal (Québec)

Canada H3C 3J7

courriel : revueglobe@uqam.ca

http://www.revueglobe.uqam.ca

PRÉSENTE DANS PLUS DE 20 PAYS

Volume 14

2011

Numéro 2

LES REVUES CULTURELLES AU QUÉBEC

Introduction. Une cartographie des revues culturelles au Québec • Michel Nareau

Le Troisième Reich, objet de discours intellectuel. Hitler, le nazisme et la guerre dans les revues intellectuelles au Québec (1933-1947) • Hans-Jürgen Lüsebrink

La francophonie en revue, de *La Nouvelle Relève* à *Liberté* (1941-1965). Circulation de textes, constitution de discours et réseaux littéraires • Michel Lacroix

Le réseau des revues d'idées au Québec : esquisse d'une recherche en cours •

Laurence Bernier-Renaud, Jean-Pierre Couture et Jean-Charles St-Louis

1974. La dernière année de *Maintenant* • Jonathan Livernois

***La Vie en rose* (1980-1987). Construction rhétorique d'un leadership** • Marie-Andrée Bergeron

La revue *Égards* et la pensée réactionnaire dans le xxe siècle québécois •

François-Emmanuel Boucher

***Le Temps fou* et *Dérives*. Redéfinir l'ici et l'ailleurs du politique** • Andrée Fortin

La revue *Dérives* et le Brésil. Modifier l'identité continentale du Québec • Michel Nareau

ÉTUDE LIBRE

L'évolution des collaborations scientifiques entre le Québec, le Canada et l'Union européenne (1980-2009) • Yves Gingras

PERSPECTIVE

Le Québec entre histoire connectée et histoire transnationale • Aline Charles et Thomas Wien

RECENSIONS

PARUTIONS RÉCENTES EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

Directeur: Ollivier Hubert • **Secrétaire à la rédaction:** Virginie Pineault • **Secrétaire à l'édition:** Marie Fortin
• **Comité de rédaction:** Micheline Cambron, Linda Cardinal, Daniel Chartier, Karine Collette,
Guy Lachapelle, Denis Saint-Jacques • **Responsable des comptes rendus:** Frédéric Rondeau

On peut se procurer la revue
en s'adressant au secrétariat : contact@revueglobe.ca

ÉTUDES THÉÂTRALES

Revue du Centre d'études théâtrales de l'U.C.L.

Le geste de témoigner

Un dispositif pour le théâtre

Textes réunis par Jean-Pierre Sarrazac, Catherine Naugrette et Georges Banu

Du point de vue théâtral, il existe deux grands types de témoignage. L'un pourrait être dit politique et l'autre intime. Et il n'est bien entendu pas interdit de les faire se combiner. L'un et l'autre en tout cas se distinguent par une sorte de détachement par rapport à l'action, par leur fonction de regard sur les événements qui constituent la fable. Le dénominateur commun à ces deux témoins, c'est qu'ils ne sauraient être des personnages agissants au sens aristotélicien et des personnages dotés de buts d'action, comme le précise Hegel. En eux, au contraire, une certaine *passivité*.

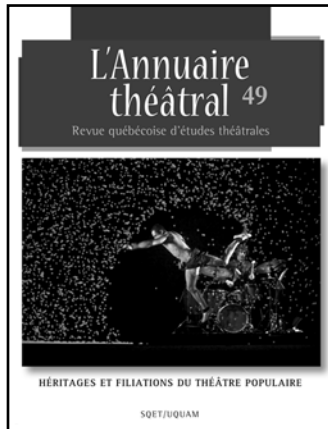
Le « geste de témoigner », qui fait l'objet de cet ouvrage, concerne aussi bien l'écriture que la mise en scène. C'est en cela qu'il constitue un « dispositif » pour le théâtre moderne et contemporain... Auteurs et metteurs en scène seront donc largement invités à apporter leur contribution – à côté de celle des chercheurs – à cette manifestation.

J.-P. Sarrazac

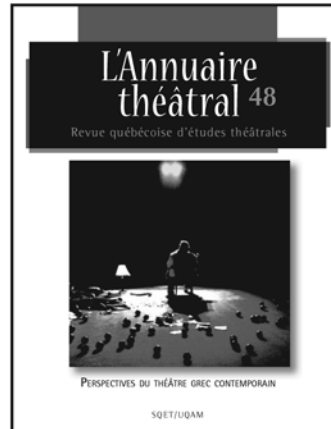
Volume 51-52, 192 pages, 22 €, ISBN 2-930416-34-3

Ferme de Blocry, place de l'Hocaille 4, - B-1348 Louvain-la-Neuve. Tél. : 32 (0)10.47 22 72
et 47 23 14. Fax : 32 (0)10 47 22 37. nicole.buche@uclouvain.be. www.uclouvain.be/rethea.

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL



N° 49
DOSSIER
HÉRITAGES ET FILIATIONS
DU THÉÂTRE POPULAIRE



N° 48
DOSSIER
PERSPECTIVES
DU THÉÂTRE GREC
CONTEMPORAIN

L'ANNUAIRE THÉÂTRAL
SEMESTRIEL

165 mm x 209 mm
6½ po x 8¼ po

L'annuaire théâtral

Yves Jubinville (directeur)

Université du Québec à Montréal

C.P. 8888, succ. Centre-ville

Montréal (Québec) H3C 3P8

Courriel : jubinville.yves@uqam.ca

Formats et tarifs (prix avant taxes)

Pleine page	125 \$	120 mm x 165 mm 4 ¾ po x 6 ½ po
½ page	75 \$	120 mm x 82 mm 4 ¾ po x 3 ¼ po
	ou	61 mm x 165 mm 2 3/8 po x 6 ½ po

L'Annuaire théâtral

50-51

SOMMAIRE

L'AMÉRIQUE FRANCOPHONE PIÈCE SUR PIÈCE : Dramaticité innovante et dynamique transculturelle sous la direction de Gilbert David

PRÉSENTATION

Mouvance contemporaine des
dramaturgies de l'Amérique francophone
Gilbert David

ÉCHANGES INTERCULTURELS ET ALTÉRITÉ DRAMATURGIQUE

José Pliya
Sylvie Alix Chalaye
Louis Patrick Leroux
Rachel Killick
Louise Ladouceur et Shavaun Liss
Brigitte Joinnault

ÉCRITURES EXPLORATOIRES DU DRAME

Claire Jaubert
Jean Cléo Godin
Dominique D. Fisher
Sylvie Romanowski
Stéphanie Nutting
Jean-Pierre Ryngaert

DOCUMENT

Voies multiples de la dramaturgie jeunesse
en Amérique francophone
Table ronde avec Alain Grégoire,
Louis-Dominique Lavigne, Lucette Salibur
et Lise Vaillancourt

ISSN 0827-0198
ISSN 1923-0893 (EN LIGNE)

En couverture :
Nous étions assis sur les rivages du monde... de José Pliya,
mise en scène de Denis Marleau, coproduction d'UBU,
compagnie de création (Montréal) et autres, 2005.
Rudy Sillaire (*L'homme*) et Nicole Dogué (*La femme*).
Photo : Richard-Max Tremblay.