



HAL
open science

Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu

Patrick Leroux

► **To cite this version:**

Patrick Leroux. Le Québec en autoreprésentation : le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu. Musique, musicologie et arts de la scène. Université de la Sorbonne nouvelle - Paris III, 2009. Français. NNT : 2009PA030033 . tel-00714413

HAL Id: tel-00714413

<https://theses.hal.science/tel-00714413>

Submitted on 4 Jul 2012

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ SORBONNE NOUVELLE — PARIS 3

ÉCOLE DOCTORALE 267 – ARTS DU SPECTACLE, SCIENCES DE
L'INFORMATION ET DE LA COMMUNICATION

Thèse de doctorat

Études théâtrales, esthétique, sciences de l'art

Patrick LEROUX

**Le Québec en autoreprésentation :
le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu**

Thèse dirigée par M. Jean-Pierre RYNGAERT

Soutenue le 12 mars 2009

Jury :

CANTIN, Serge (Université du Québec à Trois-Rivières)

CHALAYE, Sylvie (Université Sorbonne nouvelle – Paris III)

DAVID, Gilbert (Université de Montréal)

RYNGAERT, Jean-Pierre (Université Sorbonne nouvelle – Paris III)

Cette thèse trace et interroge le passage qui s'est opéré au cours des quarante dernières années dans la dramaturgie québécoise, soit le passage d'une écriture de l'identitaire à celle de l'individu. La lecture privilégiée sera de l'ordre de la sociocritique du texte dramatique. Elle permettra d'identifier les stratégies discursives et poétiques autoréflexives d'une pratique théâtrale qui puise ses tropes dans les littératures de l'intime. Ainsi, les pièces à caractère biographique et les relectures historiques seront étudiées au même titre que celles qui se réclament de l'autobiographie, de l'autofiction et de l'autoreprésentation. Ces dernières caractérisent la production théâtrale québécoise récente. Longtemps considérée *écriture-miroir* d'un peuple dont la nation est en perpétuel *devenir*, la dramaturgie québécoise était alors résolument politique et axée sur la langue. Aujourd'hui, elle s'intéresse d'abord à elle-même, à sa littérisation, voire à ses praticiens préoccupés par la place qu'ils occupent dans un milieu plus exigu, plus marginalisé dans l'ensemble de la société québécoise. Le devenir sociétal a-t-il été remplacé par la préoccupation du devenir individuel, non pas comme *exemplum*, mais comme manifestation d'un sentiment d'unicité? La thèse examine l'émergence d'une dramaturgie tributaire des *pratiques* autographiques de ses praticiens. Le discours théâtral est à nouveau en accord avec le discours social, sauf que cette fois, le reflet que renvoie le miroir est celui d'une société d'individus préoccupés par leur propre devenir.

Mots clés : théâtre québécois, autoreprésentation, biographie, autofiction, identitaire, l'auteur mis en scène.

Quebec Self-Represented on Stage: From Identity-Driven Drama to the Playwright as Individual

This thesis traces and investigates the transition in Quebec drama over the last forty years from writing driven by collective identity to writing driven by the individual. The reading of the dramatic texts draws on a socio-critical approach, identifying discursive strategies and the poetics of self-representation in a theatrical tradition seen to be borrowing its devices from intimate literature. Consequently, biographically inflected plays and epic plays reinterpreting history are studied alongside the more explicitly autobiographical, *autofictional*, and self-reflective works that have come to typify recent Quebec theatre production. After having been resolutely political and language-based, Quebec drama—long considered reflective of the national aspirations of a people in a state of ongoing redefinition—is now interested primarily in itself as a literary trope. Theatre practitioners have become preoccupied with the narrowing space they occupy in Quebec society. Has the social *process of becoming* (“*le devenir*” in the Deleuzian sense) been replaced by an overwhelming preoccupation with the *individual* sense of becoming, not as a stated *exemplum*, but rather as the manifestation of a sense of uniqueness? The thesis examines the emergence of a self-reflective dramaturgy celebrating the autobiographical *practices* its artists are engaged in. Thus theatrical discourse is again in step with social discourse in Quebec, except that the dramatic mirror is reflecting a society of individuals preoccupied with their own personal sense of accomplishment.

Keywords : Quebec theatre, self-representation, biography, autofiction, identity, staging the playwright.

Institut d'Études Théâtrales
UFR : Études théâtrales Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3
Centre Censier. 13, rue Santeuil
75231 Paris Cedex 05

Remerciements

La gestation de cette thèse de doctorat a été longue et interrompue par de nombreux événements, tels de fréquentes incursions du côté de l'écriture et de la production théâtrale, des charges de cours en gestion des arts à l'Université d'Ottawa et, finalement, un poste de professeur menant à la permanence en littérature québécoise et en écriture dramatique à l'Université Concordia à Montréal. Toutefois, deux événements essentiels se sont imposés : mon mariage à Stephanie Bolster et la naissance de notre fille Madeleine Florence Leroux. C'est à ces deux femmes de ma vie que je dédie cette thèse enfin déposée.

Je tiens à remercier mon directeur de thèse, Jean-Pierre Ryngaert pour son appui calme, constant et patient tout au long de mes tergiversations, disparitions, hésitations, extrapolations et ressassements. Il m'a permis de mener ce projet à terme et je lui en suis reconnaissant.

Un merci tout spécial à mon épouse Stephanie et à mes parents qui m'ont appuyé depuis mon retour aux études, après des années de pratique théâtrale.

J'ai bénéficié d'une bourse doctorale de trois ans du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada et, par la suite, j'ai pu bénéficier des nombreuses ressources mises à ma disposition par l'Université Concordia pour mener à bien certaines recherches plus ciblées.

Merci aux collègues suivants, avec qui j'ai pu échanger et qui ont apporté de nombreuses nuances à mes propos, qui m'ont prêté des documents, qui ont parfois lu et commenté certains passages et qui, souvent, ont ouvert des pistes insoupçonnées : Hélène Jacques, doctorante à l'Université Laval à Québec ; Catherine Cyr, doctorante à l'Université du Québec à Montréal ; Caroline Garand, post-doctorante, Oxford University ; la professeure Dominique Lafon, Université d'Ottawa ; la professeure Jane Moss, Colby College et Duke University aux États-Unis ; les professeurs Sherrill Grace, Susanna Egan et Jerry Wasserman, University of British-Columbia à Vancouver ; la professeure Irène Roy, Université Laval à Québec ; le professeur Pascal Riendeau, University of Toronto ; le professeur Yves Jubinville, Université du Québec à Montréal ; les professeurs Ric Knowles, Harry Lane, Alan Filewod et Stéphanie Nutting, University of Guelph ; le professeur Alain Viala, Oxford University ; la professeure Louise Forsyth, University of Saskatchewan et University of Calgary ; le professeur Greg Reid, Université de Sherbrooke ; la professeure Louise Ladouceur, University of Alberta à Edmonton ; le professeur Erin Hurley, McGill University à Montréal ; le professeur Karen Fricker, Royal Holloway College, University of London et mes collègues de l'Université Concordia, parmi lesquels les professeurs Bina Freiwald-Toledo, Ollivier Dyens et Chantal Gagnon, dont j'ai senti l'appui moral et l'intérêt pour mon sujet de recherche tout au long de ma démarche.

Merci aux auteurs avec qui j'ai discuté et qui, souvent, m'ont généreusement prêté des documents inédits au fil des années, notamment Marie Brassard, Daniel Canty,

Michel Ouellette, Pol Pelletier, Évelyne de la Chenelière, Michel Garneau, Marie-Ève Gagnon et Larry Tremblay.

Merci à Michèle Vincelette des *Cahiers de théâtre JEU*, à Micheline Beaulieu, archiviste de Robert Lepage et d'Ex Machina à Québec et à Daniel Gauthier, la mémoire vive de tout ce qui s'est fait dans le théâtre québécois et responsable du Centre de documentation du Centre des auteurs dramatiques à Montréal, pour les nombreux appuis, la découverte de textes rares et l'accès aux dossiers de presse.

J'ai exploré un certain nombre des notions abordées dans cette thèse dans mes cours de 1^{er} cycle et dans mes séminaires de maîtrise à l'Université Concordia à Montréal, tant au département d'études françaises qu'au département d'anglais. Les étudiants, par leurs questions sans fioritures, m'ont permis de poser, à mon tour, des questions essentielles.

Ma thèse a évolué au cours des années grâce à un grand nombre de communications, d'ateliers, de chapitres de livres et d'articles savants qui m'ont permis de poursuivre ma réflexion « à voix haute ». Je remercie les nombreux intervenants qui ont nourri ma réflexion avec leurs commentaires généreux et justes.

TABLE DES MATIÈRES

Page liminaire	2
Remerciements	3
Table des matières	6
Présentation	9
Introduction	16
Première partie : Problématiques historique, discursive et générique	
A- Théâtre et histoire au Québec : l'émergence du « Nous »	35
1. Histoire du théâtre au Québec, histoire de (re)naissances	35
2. L'avènement de la littérature québécoise : la mort annoncée d'un projet réussi	45
3. L'histoire mise en scène par le théâtre québécois	63
4. Le soi fragmenté : l'ambivalence devant l'histoire	77
B- Théâtre et auto/biographie	108
1. La société impudique	108
2. Recherches en autobiographie	115
3. Le paradoxe théâtre/autobiographie	123
4. Typologie et topographie des théâtres « autobiographiques »	126
5. Pourquoi le théâtre autobiographique?	140
C- Constitution du corpus	142
1. Traces vérifiables de l'autobiographie	142

2. Un Québec pluriel	144
----------------------	-----

Deuxième partie : De la biographie théâtralisée à l'autobiographie scénique

A- La biographie théâtralisée (le tu/je)	150
1. Polybiographes et homéographie	150
2. L'hommage paradoxal. Jaques Ferron dramatisé par Victor-Lévy Beaulieu et Michèle Magny	161
B- Autoportraits de créateurs à l'œuvre (le je/il/je)	174
1. Une littéralité nouvelle	174
2. Le metteur en scène en autoreprésentation, Jean-Pierre Ronfard	183
3. L'autobiographie d'un processus créateur : les impromptus de Michel Tremblay	207
C- Autofictions, <i>autofrictions</i> et récits de conversion	226
1. Autofiction et <i>autofrissons</i>	226
2. <i>Autofrictions</i>	230
3. Spectacles de soi et confessions	239
4. Théâtre du deuil et de la mémoire	245
5. Le récit de conversion : « L'alchimie de la transformation totale » chez Pol Pelletier	257
6. La conversion de David Fennario et son combat contre l'inauthen- ticité	282

Conclusion : La spirale se referme sur elle-même, le théâtre québécois	
s'ouvre à l'individu créateur	304
1. Philippe et Harwan, doctorants et artistes refoulés	304
2. La fin du théâtre politique?	319
3. Récupération paradoxale : la spectacularisation de l'intime	326
4. Vers une majorité d'esseulés?	331
Bibliographie	342

PRÉSENTATION

*Ne pas se rendre au théâtre, c'est comme
faire sa toilette sans miroir.*
Arthur Schopenhauer

Cette thèse trace et interroge le passage, qui s'est opéré au cours des quarante dernières années dans la dramaturgie québécoise, d'une écriture de l'identitaire à une écriture de l'individu.

La lecture privilégiée est de l'ordre de la sociocritique du texte dramatique. Elle permet d'identifier les stratégies discursives et poétiques autoréflexives d'une pratique théâtrale qui puise ses tropes dans les littératures de l'intime. Ainsi, les pièces à caractère biographiques et les relectures historiques sont étudiées au même titre que celles qui se réclament de l'autobiographie, de l'autofiction et de l'autoreprésentation. Ces dernières caractérisent la production théâtrale québécoise récente.

Longtemps considérée *écriture-miroir* d'un peuple dont la nation est en perpétuel *devenir*, la dramaturgie québécoise était alors résolument politique et axée sur la langue. Aujourd'hui, elle s'intéresse d'abord à elle-même, à sa littérisation, voire à ses praticiens préoccupés par la place qu'ils occupent dans un milieu plus exigu, plus marginalisé dans l'ensemble de la société québécoise. Le devenir sociétal a-t-il été remplacé par la préoccupation du devenir individuel, non pas comme *exemplum*, mais comme manifestation d'un sentiment d'unicité?

La thèse examine l'émergence d'une dramaturgie tributaire des *pratiques* autographiques de ses praticiens. Le discours théâtral est à nouveau en accord avec le discours social. Mais cette fois, le reflet que renvoie le miroir est celui d'une société d'individus préoccupés par leur propre devenir.

La première partie de la thèse aborde, dans un premier temps, le rapport complexe du théâtre et de l'histoire au Québec et, dans un second temps, la problématique de la tentation autobiographique du théâtre québécois. En dernier lieu sont exposés les critères de sélection d'un corpus d'œuvres qui répondent au genre d'un théâtre flirtant avec l'autoreprésentation revendiquée de ses artisans.

L'histoire du théâtre au Québec est étrangement itérative compte tenu de ses « renaissances » en série. Qu'elle s'étende sur près de trois cent cinquante ans de représentations diverses (en prenant la fameuse production censurée du *Tartuffe* à Québec en 1664 comme référence), sur une centaine d'années d'écriture scénique proprement canadienne française, sur une soixantaine d'années d'écriture reflétant les aspirations du Québec (si l'on prend *Tit-Coq* de Gélinas en 1948 comme date butoir), ou encore sur une quarantaine d'années de dramaturgie proprement *québécoise* (pour prendre la création des *Belles-Sœurs*, en 1968, comme référence), l'histoire du théâtre au Québec reste jeune et est régulièrement frappée d'amnésie. Cette histoire du théâtre renaissant constamment au Québec est tout aussi chargée que celle du théâtre qui met en scène l'histoire québécoise à des fins politiques et sociales. Le projet mimétique théâtral s'articule déjà, dès la fin du XIX^e siècle, autour d'une série de pièces patriotiques. Cette impulsion

créatrice est renouée dès la fin des années 1960 et alimente une part importante de la dramaturgie québécoise de l'époque. Par la suite, l'émergence d'un « nous » sociétal à l'instar d'un récit historique cohérent, par moments manichéen, se retrouve au cœur du théâtre engagé des années 1970. Le résultat du référendum sur la souveraineté du Québec de 1980 tempère les ardeurs historicistes des créateurs et encourage les gens de théâtre à recentrer leur zèle sur leur propre pratique, sur leurs propres récits individuels, donnant lieu à une ambivalence devant l'histoire à raconter et à faire. Il s'agit dès lors moins de faire une lecture historiciste du théâtre québécois que d'en proposer une lecture ciblée d'événements politiques et historiques ayant nourri la dramaturgie québécoise. Le retentissement de ces événements, tout comme les œuvres qui s'en sont inspirées, est pertinent à la démonstration d'une certaine dramaturgie engagée — une dramaturgie du « nous » précédant l'éventuelle pratique contemporaine d'une dramaturgie du « soi ».

L'autoreprésentation individualisée, parfois égotiste, devient progressivement la norme dans ce théâtre. Sa dramaturgie est-elle pour autant *autobiographique*? La possibilité même d'un théâtre autobiographique pose problème. L'art théâtral reposant sur l'artifice, sur les conventions — mensonges convenus —, sur le *persona*, le masque, il est difficile d'entrevoir comment le pacte autobiographique, celui qui réclame l'engagement de la sincérité de l'auteur et de la véracité de ses dires, pourrait tenir. Et pourtant, de nombreux auteurs se réclament du libellé de l'autofiction ; ils s'amusent à semer des pistes en ce sens et ornent leurs textes de descriptifs suggestifs, pour leur donner l'aspect d'une « pièce aux accents autobiographiques » ; ils mettent en scène des personnages éponymes ; leurs personnages reprennent mot à mot des passages de récits

autobiographiques ou d'essais signés par leurs auteurs. La société impudique permet à la spirale théâtrale de se refermer sur elle-même et de le faire sans mauvaise conscience. L'abondance des études théoriques portant sur l'autobiographie et toutes ses variantes en littérature est inversement proportionnelle au peu d'études sur le phénomène autobiographique au théâtre. Les *autobiographiques* théâtrales servent donc de prémisse et de lecture paradoxale d'une partie importante de la dramaturgie québécoise qui est devenue le véhicule privilégié d'introspection et d'autoportrait de ses créateurs.

La deuxième partie de la thèse examine le passage relativement chronologique d'une écriture de la biographie théâtralisée vers d'éventuelles autofictions, *autofrictions* et autres formes d'écritures de soi, en passant par les autoportraits de créateurs à l'œuvre. Le discours communautariste des années 1960 se transforme en une prise de position résolument sociale et politique (socialiste et nationaliste) au cours des années 1970 pour devenir ensuite autoréférentiel au cours des années 1980. Suivent deux décennies d'écriture théâtrale narcissique, presque néoromantique étant donné la portée que prend le discours sur soi.

Après une décennie historiciste misant sur le « nous » collectif et communautariste, la biographie théâtralisée porte sur des représentations fantasmées du soi en l'autre, permettant l'émergence d'une personne pronomiale autoréflexive, le « tu/je ». La biographie théâtralisée est le lieu opportun de l'hommage paradoxal aux artistes et aux figures tutélaires de la création. Des artistes mettent donc en scène des artistes. De nombreux auteurs dramatiques se font biographes, voire polybiographes,

s'intéressant surtout à des auteurs, des musiciens et des peintres. Jovette Marchessault, Michel Garneau, Pierre-Yves Lemieux, Robert Lepage, Francis Montmart, Sophie Faucher, pour ne nommer qu'eux, se livrent à l'exercice de la biographie théâtralisée, entrant en dialogue avec des artistes admirés. La biographie des femmes de Marchessault, véritable *autogynographie*, établit les prémisses d'une démarche autobiographique où, comme l'entendait Hélène Cixous, le « moi est un peuple¹ », c'est-à-dire que le récit des autres permet sa propre inscription dans le chaînon historique et social. On le voit au travers de la mise en scène du personnage de l'auteur Jacques Ferron par Victor-Lévy Beaulieu et Michèle Magny.

C'est la littéralité nouvelle du théâtre québécois, la prise de conscience de son art et des ressorts de son artifice au lendemain du référendum de 1980 qui nourrit le ludisme avec lequel de nombreux créateurs se livrent à des autoportraits à peine voilés d'auteurs à l'œuvre. Le déplacement pronominal propose une alternance, le « je/il/je », le reflet d'un reflet dévoilant l'essentiel de l'auteur, comme notamment dans les démarches de René-Daniel Dubois, Normand Charette, René Gingras, Lise Vaillancourt et Jean-François Caron. Mais les pièces privilégiées ici sont les autoreprésentations du metteur en scène Jean-Pierre Ronfard et les impromptus chez Michel Tremblay se livrant à une véritable autobiographie « en pièces détachées » de son propre processus créateur.

Le passage de l'autoreprésentation, par le truchement de la fiction, vers les jeux sur l'identité et les diverses stratégies autofictionnelles n'est pas jalonné de bornes

¹ Propos recueillis par Aliette Armel, « Le moi est un peuple », *Magazine littéraire*, n° 409, mai 2002, p. 26.

facilement identifiables. Un flou artistique demeure, quand il n'est pas carrément revendiqué, entre le « vrai » et le « représenté ». À l'autofiction, contraction sémantique du paradoxe d'une fiction de soi, sont adjoints les *autofrissons* et les *autofrictions*, tant de variations sur une exposition contingentée, contrôlée, de soi. Les écritures scéniques de Marie Brassard, Evelyne de la Chenelière et Larry Tremblay sont ainsi évoquées.

Au ludisme affiché de l'autofiction théâtrale s'oppose le sérieux avec lequel les écritures confessionnelles, ainsi que les théâtres du deuil et de la mémoire revendiquent la sincérité et l'authenticité de leur démarche. Ces pratiques permettent d'établir une *démarche autobiographique* qui repose moins sur les conventions proprement théâtrales, et davantage sur l'*intentionnalité* du geste testimonial. Les pièces dans lesquelles Michel Tremblay rend hommage à sa mère figurent au côté des pièces de Lorena Gale et de Marcel Pomerlo.

Une part importante de cette dernière partie est consacrée aux récits de conversion de la féministe Pol Pelletier et du marxiste David Fennario, seuls sur scène et prenant directement le public à parti. Ces récits témoignent d'un engagement de ces artistes envers le théâtre, mais surtout envers leur propre sentiment d'exclusion. Si cette démarche est somme toute rédemptrice, elle témoigne aussi de leur désir de revendiquer un don de soi que la performance de leur propre récit souligne. Le cogito paradoxal du récit de conversion — conversion politique et révélation que leur engagement artistique sera dorénavant totalisant — suit la logique de la parole existentielle : je parle donc je suis. Le discours de soi atteint son paroxysme dans la mesure où l'adresse constitue elle-

même le discours dans toutes les acceptions du terme. Une comédienne, Pol Pelletier, se raconte pendant quatre pièces solo. Elle évoque son engagement envers le théâtre québécois et ses comédiens, mais elle demeure seule en scène ; elle se sacralise. Un auteur marxiste indépendantiste anglo-québécois, David Fennario, ayant surtout connu le succès dans les théâtres les plus bourgeois du Canada anglais, livre seul sur scène le récit de sa quête de véracité et d'authenticité, et son ultime rejet de l'institution théâtrale qui l'a sacralisé.

La conclusion, tout en interrogeant le timide retour du théâtre politique au Québec, ainsi que la spectacularisation de l'intime, reprend les figures explorées en introduction, Wajdi Mouawad et Robert Lepage, en mode autofictionnel spéculaire. *La face cachée de la lune* et *Seuls* présentent des doctorants, Philippe et Harwan, on ne peut plus conscients de la portée d'un geste créateur assumé. Ils en font leur objet d'analyse. Le portrait de ces hommes est d'abord désolant puisque figé dans un moment de paralysie existentielle : en fin de thèse, ils ne se sont pas encore engagés dans la vie active, ils refoulent depuis longtemps leur impulsion artistique, leur famille ne comprend pas très bien la nature, ni l'importance de leur travail intellectuel. Les thésards de Lepage et de Mouawad étudient l'un et l'autre la philosophie de la culture et la sociologie de l'imaginaire, mais ils incarnent essentiellement, par leur nature spéculaire, par leur quête inachevée, le *devenir-fictionnel* propre à cette jeune nation d'artistes qui ne se lassent pas de se regarder *devenir*.

INTRODUCTION

Cela ne s'invente pas. Au moment de conclure ma thèse sur le Québec en autoreprésentation, *Seuls* de Wajdi Mouawad, une pièce monologuée et conçue comme un acte d'autoreprésentation limite, prend l'affiche au Théâtre d'Aujourd'hui. Wajdi Mouawad y joue Harwan, un Québécois d'origine libanaise qui est sur le point de soutenir sa thèse de doctorat sur les pièces solo autoréflexives de Robert Lepage comme symbole du reflet d'une quête identitaire dans le théâtre québécois, et ce, dans une perspective de *sociologie de l'imaginaire*.

La première question que pose le doctorant Harwan : « Qui sommes-nous et qui croyons-nous être²? ». Question qui fera écho à ma propre thèse sur ce Québec théâtral en autoreprésentation. La thèse, comme la pièce de Mouawad, explore la question identitaire au Québec, telle qu'elle est révélée dans sa pratique théâtrale autoréflexive, voire autofictionnelle. Mon sujet de thèse, comme celui d'Harwan dans *Seuls*, aura eu pour effet de m'avoir mené vers les sentiers inespérés de la création et d'une interrogation identitaire toute personnelle³.

² Wajdi Mouawad, *Seuls : Chemin, texte et peintures*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2008, p. 125.

³ Tout en travaillant sur ma thèse et sur divers articles et communications qui en découlent, j'ai repris ma pratique d'auteur et de metteur en scène, après une période de « jachère artistique », en grande partie grâce au sujet et au projet de thèse qui me troublaient et m'interpellaient à la fois. Ainsi, la thèse a ses doubles artistiques, ses compléments : *Antoinette et les Humains* (2002, présenté aux Laboratoires de l'AQAD au théâtre La Licorne, Montréal), *Saint-Jean-Baptiste et le Mécréant / Foudroyés* (2003, travaillé en atelier au Centre des auteurs dramatiques, Montréal), *Ce corps/Doubt* (2004, en atelier à Montréal Arts Interculturels, en collaboration avec le Actors' Ensemble of New York, texte que je reprends et que je compte approfondir en résidence auprès de Collective Sigh à Toronto en 2008-2009 et qui sera présenté au printemps à Toronto et à Ottawa), *Tout est vrai!* (2005, d'abord présenté en anglais en Russie et à Toronto, puis créé en français au Théâtre du Nouvel-Ontario), *Se taire* (2005-2008, rédigé dans le cadre d'une résidence d'auteur au Théâtre du Nouvel-Ontario) et, surtout, l'expérience dans laquelle je flirte résolument avec l'autofiction compromettante, *Dialogues fantasques pour causeurs éperdus* (2008, créé dans le cadre d'une résidence d'artiste au centre de recherche-crédation Matralab à l'Université Concordia, Montréal). Comme l'exercice

L'impulsion première de Mouawad motivant la création de *Seuls* a été abondamment relayée dans la couverture médiatique de son spectacle. Il avait prévu de monter seul sur scène où l'auraient attendu une chaise et un nœud coulant, avec lesquels il aurait tenté de se suicider jusqu'à ce que l'intervention d'un spectateur y mette fin. Il aurait alors improvisé un spectacle avec ce dernier.

Un plateau vide.

Une chaise en fond de scène l'extrémité jardin.

Une corde attachée à une perche se terminant par un nœud coulant pend au-dessus de la chaise.

[Adresse au public, dont la phrase-clé : « Au moment où la chaise tombera, j'invite un volontaire à bien vouloir monter sur scène pour venir me soutenir les jambes »...]

X se dirige vers la chaise. Il y grimpe.

Il passe le nœud coulant autour de son cou et le serre.

Il se balance et fait tomber la chaise.

Il tente de se soutenir en attrapant de ses mains la corde autour de son cou.

Si un spectateur intervient, il poursuivra le spectacle en sa compagnie, s'adressant à lui.

Si personne n'intervient, le personnage et l'acteur meurent, pendus en direct⁴.

Cette image, qui n'est pas sans rappeler les autoportraits érotico-thanatophiles d'Egon Schiele, a certes été abandonnée en cours de route par Mouawad. Je la cite dans son carnet de bord (la section « Chemin » de l'édition de *Seuls*). Nous pouvons tout de même retenir que l'auteur-metteur en scène-interprète s'intéressait d'abord à ce sentiment de *mise en danger*, de *déséquilibre* non seulement créateur mais également personnel.

de la présente thèse ne prévoit pas un volet recherche-crédation, je ne m'attarderai pas sur ces expériences, sauf pour affirmer que ma pratique théâtrale a été bouleversée et nourrie par le travail intellectuel lié à mes recherches et, inversement, que le fruit de la réflexion universitaire a été grandement nuancé et soutenu par ma pratique. Je reviendrai sur le lien entre la pratique et la recherche formelle dans un article à venir sur la mise à l'épreuve de la théorie dans la fragilité et le déséquilibre nécessaires de la pratique.

⁴ Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 47.

Surtout, l'auteur-metteur en scène avait envie de remonter seul sur scène tout en interpellant, en responsabilisant le spectateur. Il voulait se retrouver seul en salle de répétition et jouir d'un rare silence qu'on n'associe pas normalement à la création d'une pièce. « J'avais envie de faire les choses avec moi-même et, pour le dire sincèrement, sur moi-même », dira-t-il en entrevue filmée avec la directrice du Théâtre d'Aujourd'hui⁵. Il approfondira plus tard sa réflexion sur sa motivation à jouer seul la pièce qu'il a également écrite et mise en scène en y ajoutant le poids des éléments autobiographiques à *porter en soi* plutôt qu'à être *joués* :

J'avais très envie de me retrouver seul dans une salle de répétition. Rapidement, j'ai compris que ce désir était lié à quelque chose de très intime. Il ne pouvait s'agir que de moi. Je ne pouvais pas demander à un acteur de jouer pour moi dans des zones qui sont liées à l'enfance, à la langue arabe et à l'exil. Je ne pouvais pas lui demander de faire semblant de ne pas se souvenir de sa langue maternelle⁶.

La démarche qu'annonce Mouawad est intensément personnelle, voire de l'ordre de l'introspection, du travail *avec* et *sur* soi. L'auteur, metteur en scène et comédien pousse ce travail *sur soi* à ses limites. Au cours de la pièce, il crée littéralement une œuvre d'art sur son propre corps — son corps devenant à la fois pinceau et tableau peint. Au bout d'une quinzaine de minutes d'activité créatrice silencieuse (malgré cette parole fluide et aisée qui revêt une telle force chez Wajdi Mouawad), son corps devient objet d'art doublement encadré, d'abord par le cadre de la scène, puis par une brèche dans le décor où est projeté *Le retour du fils prodigue* de Rembrandt, tableau de référence pour

⁵ L'interview est disponible sur <http://www.youtube.com/watch?v=XcbXRHIjE0k>, consulté le 6 septembre 2008. Il répondra également à une seconde question, « Pourquoi y a-t-il un S à *Seuls?* », sur un second document vidéo : <http://www.youtube.com/watch?v=18Dzgg7-1fk&NR=1>.

⁶ Christian Saint-Pierre, « Je est un autre », *Voir Montréal*, le 28 août 2008, p. 28.

l'œuvre de Robert Lepage, sujet de thèse de doctorat en sociologie de l'imaginaire du personnage que campe Wajdi Mouawad.

Bien qu'il ait déjà signé un roman à caractère autofictionnel, Mouawad ne se laisse pas tenter par une forme plus intime. En effet, cette écriture est d'abord scénique et assumée devant public, matérialisée dans le corps et la bouche du principal intéressé tous les soirs. Dans la mesure où l'auteur-metteur en scène se fait également interprète et qu'il avoue le caractère foncièrement autobiographique de l'œuvre, l'expérience transcende les limites habituelles d'une écriture autobiographique théâtrale où l'authenticité du geste impudique — voire de la prise de parole sans les parures de la fiction — se trouve dilué par de multiples strates interprétatives (notamment les subjectivités respectives du comédien, du metteur en scène, tout comme les projections des spectateurs sur l'archive vivante qu'est le comédien).

Le récit personnel de l'auteur-metteur en scène est bien connu. Il quitte son Liban natal en 1974 à l'âge de six ans alors qu'éclate la guerre (« Le bruit des canons m'a arraché à ma terre envahie, arraché au jardin de notre maison à la montagne. Mon pays n'est pas grand, c'est un jardin où mon père cultivait des fruits et des légumes⁷ »). Son entrée à l'école se fait en France où il délaisse la langue arabe pour perfectionner son français (« Reprendre le combat : parler le français mieux que les Français, l'écrire mieux qu'ils ne l'écrivent⁸ »). À l'adolescence, c'est l'immigration vers Montréal, où il suit une

⁷ Wajdi Mouawad, « Je t'embrasse pour finir », *Pour une littérature-monde*, sous la direction de Michel Le Bris et Jean Rouaud, Paris, Gallimard, 2007, p. 175. L'anecdote du jardin du père et l'image de cet Éden anéanti par la guerre reviendront dans son roman *Visage retrouvé*, ainsi que dans *Seuls*.

⁸ *Ibid.*, p. 182.

formation de comédien à l'École nationale de théâtre et où il s'insère dans le milieu théâtral québécois comme auteur-metteur en scène. Son écriture exigeante et prolixie reflète sa préoccupation pour le récit des origines et pour l'articulation même de ce récit (« Établir un dialogue, non plus entre moi et moi, mais entre l'écrivain et l'écriture⁹ »). S'en suit l'expatriation volontaire et assez spectaculaire vers les scènes européennes tout en épousant la cause de la « littérature-monde » pour errer d'un théâtre à l'autre, vivant son quotidien comme seuls les gens de théâtre savent le faire dans ce tourbillon inexorable des recommencements itératifs qu'impose le métier.

Retrouver, repêcher, renommer, redire, redonner, rentrer, repartir, revenir, ce *re*, comme la terminaison inversée des verbes du premier groupe à la table de la cuisine, qui témoigne de ce recommencement, une langue puis une autre, un exil puis un autre, un pays puis un autre : relangue, reéxil, repays¹⁰ ...

Comme son auteur, Harwan, cet étudiant en sociologie de l'imaginaire, vit le deuil du silence final du père. Les appuis péritextuels nous permettent de constater que l'auteur et son personnage se sont tous deux retrouvés transis devant le *Retour du fils prodigue* de Rembrandt au Musée de l'Hermitage à Saint-Pétersbourg. Tous deux vouent une admiration pour Robert Lepage, tout en reconnaissant leurs différences fondamentales. Dans ce cas, le caractère autoréflexif du personnage et, surtout, du geste autobiographique est explicite. En cela, *Seuls* est un morceau atypique dans l'œuvre de Mouawad, qui flirtait déjà auparavant avec l'autofiction sans toutefois revendiquer les postures usuelles de l'autoreprésentation.

⁹ *Ibid.*, p. 190.

¹⁰ *Ibid.*

Pierre L'Hérault, dans son article sur le caractère autobiographique présumé de l'œuvre de Mouawad¹¹, nous rappelait la filiation onomastique des protagonistes de cette œuvre depuis Walter, le rescapé de guerre que Wajdi Mouawad avait lui-même joué dans *Journée de noces chez les Cromagnons*¹², jusqu'au Wahab d'*Incendies*¹³ et de *Visage retrouvé* (« Je m'appelle Adbelwahab, comme le chanteur, mais tout le monde m'appelle Wahab¹⁴ »), en passant par Willy (*Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*¹⁵), Wilfrid (*Littoral*¹⁶) et Willem (*Rêves*¹⁷). Si Harwan ne débute pas sur l'initiale W identificatrice, la lettre se trouve néanmoins refoulée à la césure du mot, comme pour mieux le rompre et en révéler ainsi le noyau identitaire.

L'auteur lève le voile sur son processus créateur dans la première partie de l'édition de *Seuls*, soit le « Chemin », où son processus créateur est révélé par étapes. La page consacrée à l'onomastique du personnage dresse la liste des noms en « W » trouvés sur Internet par l'auteur dans un exercice autoréférentiel admis. Wajdi Mouawad revient aussi sur les noms de personnages de ses pièces passées. En « juxtant » Hiwan et Harwoun, il arrive à Harwan¹⁸. La mise en parallèle de l'œuvre de Mouawad, ses événements fétiches et ses personnages récurrents, et des détails de sa vie, tels qu'il les a rapportés en entrevue, n'est pas difficile à réaliser. Bien que l'auteur se soit bien gardé de

¹¹ Pierre L'Hérault, « De Wajdi... à Wahab », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 111, 2004, p. 97-103.

¹² Wajdi Mouawad, *Journée de noces chez les Cromagnons*, créé en 1994. Le texte en français est toujours inédit, mais la traduction anglaise de Shelley Tepperman, *Wedding Day at the Cro-Magnons*, a été publiée chez Playwrights Canada Press.

¹³ Wajdi Mouawad, *Incendies*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2003.

¹⁴ Wajdi Mouawad, *Visage retrouvé*, roman, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2002, p. 16.

¹⁵ Wajdi Mouawad, *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2005 (création en 1998).

¹⁶ Wajdi Mouawad, *Littoral*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1999 (création en 1997).

¹⁷ Wajdi Mouawad, *Rêves*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2003 (création en 1999) et *Visage retrouvé*, roman, dont une pièce solo en sera adaptée et montée en 2005 au Théâtre d'Aujourd'hui.

¹⁸ Wajdi Mouawad, *Seuls*, *op. cit.*, p. 95.

présenter ses ouvrages comme des objets autobiographiques, il ne joue pas non plus les faux ingénus. L'Hérault expliquait bien le malaise du lecteur avide de « vérité » biographique lorsqu'il écrivait qu'il y a « sans doute autant de raisons de nier que d'affirmer la dimension autobiographique de la dramaturgie de Wajdi Mouawad. La seule chose qui apparaisse certaine, c'est que l'autobiographie ne saurait renvoyer à la précision événementielle¹⁹ ». On reconnaît chez lui l'exercice de la mémoire, une volonté d'authenticité et l'engagement d'un écrivain à écrire le pays perdu, le pays que tout exilé porte en lui.

Le titre du spectacle est *Seuls* et non pas *Seul*. Avec ce pluriel, Mouawad explore les différentes façons d'être seul. Il nous renvoie également à notre propre solitude. Ce n'est pas seulement l'acteur sur scène qui est seul, mais également chacun d'entre nous. Nous sommes renvoyés à notre propre solitude, notre propre vide existentiel à combler, à écrire. *Seuls* de et par Wajdi Mouawad, à partir d'une admiration et d'une sympathie pour Robert Lepage ; *Seuls* comme portrait d'un exil, de l'odyssée de Wajdi Mouawad, et de la conquête du monde et de l'imaginaire de Robert Lepage.

Créé à Chambéry et présenté sur de nombreuses scènes françaises, notamment au prestigieux Festival d'Avignon, *Seuls* annonce le retour, au Québec, du fils à la fois prodigue et prodige. Il s'agira d'un retour éclair, étant donné que Mouawad ne tient pas longtemps en place, cumulant les fonctions et passant d'une tribune à l'autre : il est à la fois directeur artistique du Centre national des arts à Ottawa, artiste résident à Chambéry et artiste associé au Festival d'Avignon, à l'instar de l'artiste étudié par Harwan,

¹⁹ Pierre L'Hérault, *op. cit.*, p. 97.

l'intrépide Robert Lepage, également auteur-metteur en scène et interprète d'une série de monodrames mettant en scène un alter ego à peine voilé de son créateur.

Robert Lepage est issu à la fois de la tradition de la création par l'improvisation à la manière de Jacques Lecoq²⁰ et de la tradition de travail en collectif des Cycles Repère (adaptés pour le théâtre des *RSVP Cycles* de Laurence et Ann Halprin)²¹. Au cours des deux dernières décennies, grâce à son talent et à son impressionnante capacité de travailler simultanément sur de nombreux projets sur divers continents, il a acquis le statut de vedette internationale tant à l'opéra qu'au théâtre (*la Trilogie des dragons, les Plaques tectoniques, les Sept branches de la rivière Ota*, plusieurs Shakespeare remarquables, dont la trilogie des adaptations québécoises de Michel Garneau, *Zulu Time, Busker's Opera*²²). Il a également mis en scène des spectacles pour le chanteur Peter Gabriel²³, ainsi que la production théâtrale la plus coûteuse de l'histoire

²⁰ À cet effet, Lepage a été fortement influencé par son professeur au Conservatoire d'art dramatique de Québec, Marc Doré, lui-même un élève de Lecoq. Il ira également poursuivre un stage de perfectionnement chez Alain Knapp à Paris après ses études au Conservatoire de Québec.

²¹ La méthode du *RSVP* développée conjointement par l'architecte Laurence Halprin et son épouse la chorégraphe Ann Halprin à San Francisco sera reprise par Jacques Lessard sous l'appellation de REPERE, pour **R**essource, **P**artition, **É**valuation, **R**éprésentation. Le théâtre qu'il fondera en 1980, le Théâtre Repère, reprendra l'acronyme et la méthode d'organisation du travail en étapes processuelles.

²² Ses textes sont longtemps demeurés inédits, en partie par conviction qu'ils n'étaient pas *fixés*, puisque les pièces tournaient toujours, et en partie aussi parce qu'il s'engageait sur un nouveau projet avant même d'avoir eu le temps de peaufiner le précédent. Les textes qui ont été édités l'ont été sous les soins de collaborateurs. On retrouve tout de même, dans sa version anglaise, avec éléments multilingues, *The Seven Branches of the River Ota*, édition préparée et présentée par Karen Fricker, Londres, Methuen, 1996 (je me servirai plus tard dans le présent texte de l'édition de 1997). Le texte des *Plaques tectoniques* (créé de 1988 à 1991) est demeuré inédit, la trilogie des Shakespeare de Garneau sera évoquée plus loin. Le texte de *Zulu Time* (créé en 1999) est toujours inédit. *The Busker's Opera* (créé à Londres en 2004) était une adaptation de la pièce de John Gay, aussi connue sous le titre de *the Beggar's Opera (L'opéra du Gueux)*. Les textes inédits peuvent tout de même être consultés sur place aux archives d'Ex Machina à la Caserne Dalhousie à Québec. Depuis peu, Lepage et Ex Machina ont repris en main l'édition de leurs textes, les confiant en coédition à la maison d'édition québécoise L'instant même : Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté, Marie Gignac, Robert Lepage et Marie Michaud, *La Trilogie des dragons*, Québec, L'instant même et Ex Machina, 2005.

²³ *Secret World Tour* en 1993 et *Growing Up Tour* en 2002.

(200 millions \$ US pour sa création, sans compter les frais d'exploitation) : le spectacle permanent *KÀ* du Cirque du Soleil à Las Vegas²⁴.

Évidemment, ce sont ses spectacles en solo qui nous intéressent particulièrement. Depuis *Vinci*, en 1986, jusqu'au *Projet Andersen*, vingt ans plus tard, sans oublier *Les aiguilles et l'opium*, *Elseneur* ou *La face cachée de la lune*²⁵, Robert Lepage s'est créé des spectacles sur mesure, mettant en scène à quelques reprises un alter ego à peine dissimulé. Cet alter ego est un artiste québécois (ou, dans *la Face cachée de la lune*, un doctorant au potentiel artistique) admiratif et obsédé par le génie pluriel d'un artiste prolifique de renommée internationale (Léonard de Vinci, Jean Cocteau, Miles Davis, Hans Christian Andersen). Il part à la découverte et à la conquête artistique du monde et finit par témoigner de son attachement profond à ses origines, tout en cherchant à se mesurer aux grands. Le récit fantasmé autobiographique est manifeste malgré les filtres de la fiction, sauf que le fantasme s'est matérialisé. Lepage est lui-même devenu cet artiste pluriel et prolifique, cette figure d'admiration internationale. Quel personnage lui reste-t-il à jouer, sinon le reflet de son propre génie créateur, comme nous le verrons avec deux œuvres récentes monumentales, *KÀ* à Las Vegas et le *Moulin à images* à Québec²⁶?

²⁴ Bien que les chiffres du Cirque du Soleil demeurent confidentiels, ce montant a été cité à plusieurs reprises. Les cérémonies d'ouverture et de clôture des Jeux olympiques de Pékin ont peut-être déjà usurpé le statut de *KÀ*, mais ils demeurent des manifestations ponctuelles spectaculaires à grand déploiement alors que *KÀ* est un spectacle théâtral (bien qu'hybride) permanent.

²⁵ *Vinci*, créé en 1986, texte inédit et captation vidéo consultés aux archives d'Ex Machina à Québec. Voir le dossier sur la pièce dans les *Cahiers de théâtre JEU*, n° 42, 1987 ; *Les aiguilles et l'opium*, texte inédit, créé en 1991 ; *Elseneur*, selon *Hamlet*, texte inédit, créé en 1995 ; *La face cachée de la lune*, Québec, L'instant même, 2007 (créé en 2000 ; adapté au cinéma sous le même titre en 2003) ; *Le projet Andersen*, Québec, L'instant même, 2007 (créé en 2005). *La face cachée de la lune* sera étudiée de plus près dans la troisième partie de la thèse.

²⁶ Par ailleurs, Lepage et Ex Machina, en réaction aux nombreux ouvrages, aux thèses et aux mémoires qui foisonnent sur le travail de Lepage, dans un désir de se réappropriier le discours sur leur propre création, ont commandé à deux collaborateurs, Patrick Caux et Bernard Gilbert, *Ex Machina : Chantiers d'écriture scénique*, Québec, Septentrion et L'instant même, collection « L'instant scène », 2007. Lepage déclarera en

Le personnage principal de *KÀ* — un objet théâtral démesuré qui marie théâtre, cirque, danses asiatiques, perspectives cinématographiques et spectacle à grand déploiement — demeure la scène elle-même. Ou plutôt, paradoxalement, le *vide béant* au-dessus duquel se déplacent deux plateaux amovibles sur lesquels se juchent comédiens, acrobates, gymnastes et qu'ils expulsent, littéralement. Le plancher de scène de *KÀ* est en réalité un vide scénique encadré, une « absence de plancher de scène, remplacée par une gigantesque fosse qui se termine 51 pieds (plus de 15 mètres) sous le champ de vision des spectateurs²⁷ ». Karen Fricker, dans un article à paraître dans *L'Annuaire théâtral*, poursuit sa description de l'espace scénique invraisemblable :

L'action se déroule sur deux aires de jeu mobiles, et tout autour : la première est la plateforme Tatami, une surface de 900 pieds carrés (environ 274 mètres carrés) qui avance et recule, une conception que Mark Fisher appelle un « mécanisme de tiroir de cuisine, mais à plus grande échelle ». La seconde, la pièce de résistance de la production, est la Falaise sablonneuse, un monolithe d'une superficie de 25 par 50 pieds (7.5 x 15.24 mètres), activé par une grue à portique vertical qui lui permet de tourner sur un axe, basculer vers l'avant ou l'arrière, monter ou redescendre, parfois en simultané avec l'autre plateau. Les deux premières scènes du spectacle démontrent l'interaction entre les deux plateformes et établissent le style de narration de la production, qui est influencé par le cinéma²⁸.

Au moment où *Seuls* prend l'affiche à Montréal, le dernier spectacle de Robert Lepage est toujours présenté tous les soirs dans le Bassin Louise du Vieux-Québec. Créé dans le cadre des célébrations du 400^e de la fondation de la ville de Québec, *Le moulin à*

entrevue : « Un autoportrait, c'est une bonne façon d'expliquer ce qu'est ce livre. Bien sûr, pas de moi mais de la compagnie. Au fil des ans, les gens ont décidé pour nous ce qu'était la méthode Ex Machina. C'est bien, leurs théories sont souvent très justes, mais cette fois, on s'est demandé ce que, nous, on avait à dire. [...] C'est un livre qui représente la compagnie, il va permettre à tous les spectateurs de placer ce qu'ils ont vu en contexte, de comprendre un peu mieux la démarche. » Cité dans Christian Saint-Pierre, « Chemin parcouru », *Voir Montréal*, 15 novembre 2007, p. 34.

²⁷ Karen Fricker, « Le goût du risque : *KÀ* de Robert Lepage et du Cirque du Soleil », *L'Annuaire théâtral*, à paraître à l'hiver ou au printemps 2009, f. 18. L'article est traduit par Isabelle Savoie et s'inscrit dans le dossier « Le Québec à Las Vegas » que j'ai dirigé pour la revue savante.

²⁸ *Ibid.*

images est une installation audiovisuelle, une projection (en fait, vingt-sept projections simultanées donnant l'impression d'un seul grand tableau lumineux) sur les trente mètres de hauteur et six cents mètres de largeur que font les silos à grains du port de Québec. Il s'agirait de la plus grande projection unie jamais réalisée. D'une durée de quarante minutes, elle peut être admirée depuis plusieurs endroits dans la ville de Québec, et même depuis Lévis, sur la rive sud du Saint-Laurent. La mosaïque animée, pour reprendre le terme utilisé par Lepage, illustre par le truchement de médias visuels (gravure, peinture, photo, vidéo, collage, animation) les quatre cents ans d'histoire de la ville de Québec²⁹.

La structure de l'œuvre correspond à un chemin métonymique par siècle présenté dans l'ordre chronologique : le chemin de l'eau, le chemin de la terre, le chemin de fer et le chemin de l'air. La construction thématique et élémentaire rappelle celle de *La Trilogie des dragons* et des *Plaques tectoniques*. Sauf que cette fois, le récit — l'histoire de Québec — est déjà connu des destinataires, bien que son organisation en quatre temps et en images sans commentaire authentifiant soit inédite. Plus qu'un gigantesque diaporama historique, *le Moulin à images* se veut une appropriation iconique d'un espace autrement « perdu » en faveur de la production industrielle. L'espace n'est pas « trouvé » (selon la tradition américaine de théâtre présenté dans les « *found spaces* ») mais plutôt ciblé, transformé et reconfiguré par un créateur démontrant la portée et l'ampleur démesurée de sa création tout en la redonnant à ses concitoyens (de la même manière qu'il leur offre les silos à grains animés et à jamais empreints de l'histoire de leur ville).

²⁹ Une édition en format « livre d'art » permet d'en saisir l'ampleur visuelle. Robert Lepage et Ex Machina, *Le Moulin à images / The Image Mill*, Québec, Robert Lepage Inc. / Ex Machina, 2008. On peut également visionner un diaporama de l'installation ainsi qu'un condensé filmé de 4 minutes sur le site web de La Caserne-Ex Machina : http://lacaserne.net/index2.php/other_projects/the_image_mill/.

À petite échelle, l'effet du castelet, finement exploré par Ludovic Fouquet³⁰, permet à Lepage d'envisager la transformation d'objets par leur manipulation. Le castelet sera ici représenté par une boîte et ses parois, volumes à déplacer à son gré. Il reprend également l'image ancestrale de la grotte dans laquelle sont rassemblés des gens autour d'un feu. Un rhapsode en émerge inévitablement, et son adresse porte en elle les germes du théâtre, tout comme les jeux de lumière et d'ombre prêteront au récit des valeurs inattendues³¹. « La boîte et la carrière, voilà donc les deux modèles qui constituent et peuplent l'horizon lepagien. Deux modèles qui ne forment qu'une seule proposition et se rejoignent dans un même dispositif scénique, créateur d'images³². »

À grande échelle, que ce soit la monstrueuse scène amovible de *KÀ* à Las Vegas ou la balafre québécoise d'un demi-kilomètre des silos de la compagnie Bunge que Lepage et les résidents de Québec se sont réappropriés pour la projection du *Moulin à images*, la puissance créatrice totalisante de Lepage est révélée. Elle illustre clairement que ce metteur en scène n'a plus besoin d'acteurs, ni de personnages, ni de situations dramatiques, ni de texte dramatique, seulement d'un *contexte* et d'un *support* à la création. Comme c'était le cas avec Cocteau qui multipliait les surfaces, les média, les

³⁰ Ludovic Fouquet, *Robert Lepage, l'horizon en images*, Québec, L'instant même, collection « L'instant scène », 2005.

³¹ Lepage reprendra par ailleurs l'image de la grotte dans le cadre de la bacchanale technologique et spectaculaire qu'est *KÀ* au moment où, « afin d'apaiser le Jumeau, le Fou du roi lui apprend comment produire des ombres chinoises à l'aide d'une simple source de lumière projetée sur une surface plane. Cette scène est une métonymie du théâtre de Lepage tout comme celles qui impliquent des plateformes mobiles et des corps en vol ». Karen Fricker explique que « [c]e moment de simplicité assumée dans la mise en scène exprime la volonté de Lepage d'affirmer son autorité de metteur en scène en rappelant aux spectateurs que toutes les images qu'ils voient, aussi grandioses soient-elles, sont des illusions construites et dirigées par le metteur en scène. La présence de celui-ci est sous-tendue par son refus de déguiser les moyens qui servent à créer les illusions ». Karen Fricker, *op. cit.*, f. 20-21.

³² Ludovic Fouquet, *op. cit.*, p. 76.

genres et les modes de représentation, *tout* est sujet à recevoir l'imprimatur, la griffe, la projection, la transformation de Robert Lepage — qu'il se présente comme auteur, metteur en scène, scénographe, cinéaste, comédien ou directeur artistique d'un projet audiovisuel.

En quoi une projection sur six cents mètres de silos à grains nous intéresse-t-elle dans le cadre d'une étude de l'autoreprésentation dans le théâtre québécois? Sans acteurs, le théâtre d'image de Lepage s'est transformé en un geste créateur totalisant qui a comme outil la démultiplication d'objets projetés, encadrés, distendus, amplifiés à tel point qu'ils en perdent leur historicité et leur matérialité originelles. Il ne reste plus que des échos, que le souvenir des objets vidés puis redynamisés, des objets qui servent à illustrer le génie créateur d'un individu.

La démarche de Wajdi Mouawad relève plutôt d'un mouvement d'introspection qui le mène sur les diverses scènes du monde. La quête de l'un contre l'odyssée de l'autre. Wajdi Mouawad explique ainsi la croisée de ces deux itinéraires chargés et la nature profonde de leurs démarches respectives : « La quête c'est sortir de chez soi pour découvrir le monde, aller chercher quelque chose qu'on (n')a pas. Alors que l'odyssée, c'est essayer de rentrer chez soi, de retrouver la maison. Autrement dit, c'est comme si on était, Robert et moi, face à face, comme si on se croisait engagés sur une même route, mais en sens inverse³³ ».

³³ Wajdi Mouawad cité dans Christian Saint-Pierre, *op. cit.* Il tenait essentiellement les mêmes propos (sans parler de Lepage) en dialogue avec Jean-François Côté dans *Architecture d'un marcheur. Entretien avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Leméac, 2005, collection « L'écritoire ». Il disait : « Je me sens comme un voyageur cherchant le chemin qui saura le ramener chez lui. Longtemps j'ai cru qu'il s'agissait là d'une

L'odyssée, la quête, le processus créateur, la place de l'individu telle qu'articulée par les nouveaux jet-setters québécois du théâtre mondial. Tant de concepts qui n'ont rien à voir avec le discours qu'on a longtemps tenu sur le théâtre québécois. Nous sommes à des années-lumière du théâtre québécois naissant, c'est-à-dire renaissant perpétuellement (j'y reviendrai dans le prochain chapitre), prenant à jamais le titre de Québécois pour affirmer son unicité et son appartenance à une collectivité qui va devenir nation. Jean-Pierre Ryngaert notait justement que si « l'Histoire du Québec est récente, elle est vécue au quotidien dans quelques-unes des batailles qui l'ont agitée³⁴ ». Au moment de la création des *Belles-Sœurs*, Wajdi Mouawad n'est pas encore né, Robert Lepage n'est qu'un enfant. Lepage débute sa carrière théâtrale au tournant des années 1980, au moment où le théâtre politique s'essouffle au Québec pour laisser place aux théâtres de l'image et de l'imaginaire. Mouawad débute la sienne au début des années 1990, lors de la prise de parole ambivalente d'une génération cherchant à s'affirmer dans la postmodernité. Cette génération rejette les prémisses d'un discours national jusqu'alors dominant. Malgré ses réserves et ses nuances, cette génération s'affiche tout de même en tant qu'indépendantiste — Robert Lepage le fait, tout en revendiquant un cosmopolitisme —, mais son art n'en est pas forcément tributaire.

Ces figures de créateurs ouverts sur le monde, figures de créateurs individuels engagés dans un processus artistique et dans un désir d'accomplissement de soi, méritent

quête, aujourd'hui je crois, plus justement, qu'il est davantage question d'une odyssée, mais une odyssée vouée à l'échec, car le chemin est perdu » (p. 13-14).

³⁴ Jean-Pierre Ryngaert, « Sur quelques différences », *Théâtre/Public*, n° 117, mai-juin 1994, p. 43.

d'ouvrir la réflexion que je propose sur l'évolution du théâtre québécois au cours des dernières décennies.

Depuis que le « non » a remporté la victoire lors du premier référendum de 1980, le discours que propose le théâtre québécois sur sa société s'est naturellement réorienté vers le soi individué plutôt que sur le soi sociétal, un discours qui rejoint celui des autres sociétés occidentales régies par cette hyper-conscience du soi *spectacularisé*. Je ne vise pas avec cette thèse à faire un catalogage exhaustif de l'acte autoréflexif québécois (ce serait un exercice à la fois encyclopédique et statistique voué à l'échec analytique). Je n'ai pas non plus la prétention d'établir une poétique du théâtre autobiographique à partir de l'exemple spécifiquement québécois. J'ai tout de même recensé les ouvrages significatifs (et un certain nombre d'exemples qui pourraient paraître obscurs à première vue) s'inscrivant dans la problématique de la recherche et je propose, sans doute malgré moi, une typologie élargie d'un théâtre autoréflexif, un théâtre aux accents autobiographiques.

La périodicité de l'objet d'étude m'a posé problème tout au long de la recherche étant donné la nature nécessairement changeante d'un corpus puisé dans l'*immédiatement contemporain*. Étudier des œuvres au moment même où elles prennent l'affiche, parfois alors qu'elles en sont encore à l'étape exploratoire, met le chercheur dans un étrange rapport avec l'œuvre. Ainsi, j'ai privilégié le contexte à la fois sociopolitique et esthétique de ces objets dramatiques souvent *en cours de création* afin de mieux saisir l'élan et la *démarche* des créateurs toujours actifs. Chaque nouvelle pièce, chaque

nouvelle prise de position publique m'obligeait à rajuster mon tir, à reprendre ma réflexion et à en élargir la portée en tenant compte d'une démarche ou d'un *processus créateur sur la durée*, plutôt que d'œuvres ponctuelles étudiées isolément. Chaque nouvelle saison apporte avec elle nombre de pièces dignes d'intérêt et d'inclusion dans le cadre de cette étude ; chaque saison, Michel Tremblay, Robert Lepage et tant d'autres produisent des œuvres personnelles qui portent en elles les aspirations et le regard intériorisé des Québécois.

J'ai eu l'occasion de consulter des manuscrits, des journaux de bord, de discuter avec de nombreux créateurs, d'assister à des pièces inachevées. D'écouter des auteurs me parler, dans cet espace précaire et jouissif de la création en cours, de leurs réécritures envisagées ou effectuées le matin même, quelques semaines avant la reprise de la pièce. J'ai également cherché du côté de leurs publications non théâtrales, puisant un certain nombre d'éléments authentifiant le caractère autobiographique de certaines œuvres, ou encore dévoilant une nouvelle perspective sur l'*intentionnalité* de la démarche ou de l'œuvre. Un chercheur de la « chose » autobiographique en théâtre inspire des réactions d'incrédulité, de consternation, mais également une introspection immédiate et sereine chez les auteurs confiants et respectueux du regard qu'on peut poser sur leur travail. Leur verdict inévitable et invariable est que tout, dans leur théâtre, est autobiographique sans l'être tout à fait³⁵.

³⁵ Arrachée à sa maison du Massachussetts près de la mer où elle s'installe, depuis douze ans, chaque automne et chaque hiver pour écrire sans interruption des mois durant, Marie Laberge était invitée à un congrès de québécois nord-américains à Cambridge/Boston. Quelques moments avant son allocution, nous avons été présentés par une amie commune qui lui a dit sommairement que je travaillais sur « l'autobiographie dans le théâtre québécois ». Laberge m'a aussitôt regardé avec le mépris souriant qu'on réserve aux exploitants véreux pour déclamer : « Quel. Sujet. Ennuyant! » se retournant aussitôt d'un grand geste théâtral, me fouettant presque le bout du nez de sa mèche noire au centre d'une chevelure argentée. À

L'art dissimule, accentue, déforme, projette. L'art permet la sublimation du soi. Nous le verrons, le théâtre — en particulier le théâtre québécois comme celui des « petites littératures nationales », selon l'expression de François Paré³⁶ — est un terrain particulièrement fécond d'une révélation-dissimulation du soi et d'un brouillage entretenu entre la collectivité et l'individu.

Je ne suis pas un généticien du texte, ni un obsessif et morbide biophile scrutant les bas-fonds des vies des créateurs pour y dénicher des détails croustillants. Ce qui m'intéresse d'abord dans cette réflexion sur le théâtre québécois, c'est précisément

peine deux minutes plus tard, elle commençait sa conférence en parlant non pas de ses écrits, mais d'elle, de son processus créateur et de son besoin de s'éloigner pour écrire. Elle n'avait pas terminé sa première phrase qu'elle sortait un petit carnet — son *journal intime* de création, journal dont elle a déjà parlé en public (j'en ai d'abord eu connaissance lors d'une autre allocation à Ottawa au début des années 1990) et qui est voué à être détruit après sa mort — et elle nous a lu des extraits de ses états d'âme d'il y a quelques années au moment de la rédaction d'un roman. Je dois l'admettre, j'ai trouvé, ce jour-là, le sujet ennuyant, hormis le généreux étalement de biographèmes émotionnels... Est-ce là un sujet ennuyant, ou plutôt un sujet qui présage des ennuis? Certains auteurs ont été sur leurs gardes et condescendants à l'égard « de l'universitaire », mais généralement les réactions ont été teintées d'une curiosité initiale, aussitôt jumelée à un désarroi lié aux ramifications interminables d'une telle recherche. Les auteurs Marcel Pomerlo, Michel Ouellette et Marie Brassard ont fait preuve de sympathie à l'égard d'une recherche qui n'était pas si lointaine de la leur. Larry Tremblay, en apprenant le sujet de la thèse, m'a gentiment fait parvenir son texte « contre » la *littérealité* en guise de douce remontrance. Pol Pelletier a tenu à me rencontrer de nombreuses fois afin d'être certaine de mon caractère avant de me prêter des documents, dont les manuscrits inédits de ses pièces. À la suite du visionnement de la captation d'une présentation que j'avais faite sur elle et son travail, elle m'a écrit pour préciser sa pensée. Devant Michel Tremblay, présenté par une connaissance commune dans une soirée, niais, je n'ai pu m'empêcher de m'émerveiller à voix haute : « Je ne sais pas quoi vous demander, j'ai l'impression de vous connaître à force de vous avoir lu. » Ce à quoi il a naturellement répondu : « Ah, Patrick, si tu savais comment souvent je l'entends, celle-là. Tu connais Michel Tremblay, le personnage et l'auteur, mais tu ne me connais pas, moi ». En effet, on se prend parfois au piège.

³⁶ François Paré, *Littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, 2001 (1992), collection « Bibliothèque canadienne-française ». Paré y examine les littératures de l'exiguïté, non pas des littératures *mineures* comme l'entendaient Deleuze et Guattari (je reviendrai à cette notion dans la conclusion de ma thèse), mais plutôt des littératures en marge des « grandes » littératures nationales. Il énumère quatre formes de littératures issues d'un discours de (ou d'un positionnement dans) l'exiguïté : les littératures minoritaires (en situation de précarité ou d'hybridité langagière, et où il n'y a pas d'appui étatique), les littératures coloniales, les littératures insulaires (comme celles de l'île Maurice ou de l'Islande) et les *petites* littératures nationales, comme celle du Québec, où la littérature a longtemps été mise au service de l'articulation du projet d'indépendance nationale.

l'évolution du discours identitaire et l'effective mise en scène *du soi* d'une dramaturgie qui s'est longtemps targuée d'être le reflet *d'une société*. Le théâtre a suivi les soubresauts identitaires de la société québécoise : il les a devancés dans les années 1960 (politisation du théâtre et radicalisation du discours nationaliste), leur a servi de reflet dans les années 1970 (créations collectives, théâtre de rue, triomphe du joual), les a radicalisés dans les années 1980 (avènement du théâtre gai, du théâtre des femmes et d'un théâtre de l'image), a anticipé sur eux dans les années 1990 (théâtre « yuppie » qui parle dorénavant bien et qui se souvient de ses folies de jeunesse tout en se professionnalisant) et, dans les années 2000, y a réagi avec les délais que les saisons bouclées à l'avance et les plans quinquennaux des bailleurs de fonds imposent aux compagnies de plus en plus rigides et inflexibles.

L'avènement de l'*individu* dans le théâtre québécois m'intéresse précisément à cause de sa radicalité dans un théâtre qui a longtemps été *identitaire* par le biais d'un discours communautariste. Le théâtre devenait alors le reflet d'une société incertaine dont il était le mandataire des rêves, des ambivalences et, surtout, de sa parole dans son parler tout comme dans son discours. Malgré quelques exemples de complaisance narcissique et de prétention mal avisée, cette dramaturgie a évité le solipsisme et mérite d'être étudiée avec sérieux.

Dans son ensemble, la thèse permet d'étudier, à partir de quelques exemples, ce passage fondamental d'une dramaturgie, à l'origine, strictement identitaire, revendiquant son histoire et, surtout, *l'histoire à faire* comme matériaux premiers (l'émergence du « nous »), vers un théâtre biographique correspondant à une dramaturgie de réplique et

de projection, puis vers des instances d'autoréflexivité empruntant à l'impromptu ses tropes, pour aboutir enfin à une dramaturgie autobiographique, sous ses déclinaisons évidentes : l'autofiction et l'*autofriction*, le théâtre confessionnel et celui de la mémoire, ainsi que les récits de conversion. Ce n'est pas tout le théâtre québécois qui souscrit à une dépolitisation et se découvre soudainement un narcissisme rédempteur. Ce ne sont pas toutes les pratiques théâtrales québécoises qui célèbrent l'individu. L'individu — plus précisément : le reflet du créateur à l'œuvre — se retrouve conscrit au service d'une dramaturgie qui miroite les changements sociétaux et politiques, ceux-là mêmes qui nous obligent à reconsidérer notre conception d'une histoire théâtrale trop souvent réduite à la défense et à l'illustration d'une seule cause, d'une seule prise de parole collective.

PREMIÈRE PARTIE :

PROBLÉMATIQUES HISTORIQUE, DISCURSIVE ET GÉNÉRIQUE

A- Théâtre et histoire au Québec : l'émergence du « nous »

1. Histoire du théâtre au Québec, histoire de (re)naissances

S'il est un thème omniprésent (je dirais volontiers obsessionnel) dans l'histoire théâtrale du Québec, c'est bien celui de l'appropriation et, plus globalement, de la propriété. Cette obsession n'est en fait qu'une quête vitale, la quête de l'identité. Dans l'histoire de notre théâtre, quête de l'identité et appropriation vont nécessairement de pair, car le théâtre d'ici fut d'abord un théâtre d'ailleurs : de Paris, de Londres, de Broadway³⁷.

C'est ainsi que Jean-Marc Larrue débute son étonnant article sur la mémoire théâtrale au Québec. *Mémoire, identité et appropriation* : émergent alors trois thèmes chargés de sens pluriels qui sont détournés de leur usage politique habituel et retournés, en quelque sorte, contre le milieu qui les a souvent brandis comme des étendards visant à rallier ou, dans le cas de l'*appropriation*, visant la résistance culturelle. Or, le théâtre canadien-français a d'abord été patriotique, posant tout à la fois un geste de *résistance* et d'*affirmation* en réaction à l'envahisseur anglais (on pourrait voir dans la Conquête de 1759 le plus fécond carburant de la création au Québec, depuis lors³⁸).

³⁷ Jean-Marc Larrue, « Mémoire et appropriation : essai sur la mémoire théâtrale au Québec », *L'Annuaire théâtral*, n^{os} 5-6, 1988-89, p. 61.

³⁸ Étienne-F. Duval dans son *Anthologie thématique du théâtre québécois au XIX^e siècle* (Montréal, Leméac, 1978), une apologie aucunement voilée (mis à part le titre d'apparence neutre) du théâtre patriotique, explique que pas moins du tiers des pièces créées à cette époque ont un contenu patriotique.

Avant cela, la pratique théâtrale se limitait à des pièces françaises présentées en société ou dans les collèges religieux. Ce théâtre recelait de nombreuses « tentatives dramatiques de mettre en scène nos gloires nationales³⁹ ». Suivant l'exemple de l'historien romantique François-Xavier Garneau (lui-même sous l'influence de Michelet et de Hugo, et en virulente réaction contre le rapport Durham de 1838 faisant la promotion officielle de l'assimilation des Canadiens français)⁴⁰, on recommandait au cours du XIX^e siècle, par exemple dans *L'Avenir du peuple canadien-français* de Nevers publié en 1896, que les artistes « évoquent dans le passé les gloires de la race à laquelle ils appartiennent, [qu']ils ressuscitent ces héros et les imposent à l'admiration du monde⁴¹ ». La prose fleurie laisse pantois, le mot « race » n'a plus aujourd'hui la valeur de rassemblement qu'il avait, mais ce sentiment, ce besoin de se définir en fonction d'illustres figures historiques ne s'estompera pas vraiment, au Québec, avant 1980, sauf dans les spectacles populaires à grand déploiement qui misent toujours sur une telle évocation.

³⁹ Raymond Pagé, « Mise en scène de l'Histoire : un siècle de fleurons glorieux (1837-1937) », *L'Annuaire théâtral*, n° 4, printemps 1988, p. 11.

⁴⁰ Le rapport du Lord Durham, je le rappelle, visait à élucider les causes des Rébellions de 1837-38. Il arrive à la conclusion qu'il faut assimiler ce peuple « sans histoire et sans culture » en amalgamant les deux provinces du Canada (le Bas-Canada, aujourd'hui le Québec, et le Haut-Canada, aujourd'hui l'Ontario) afin d'en créer une seule, à majorité anglophone. Ce qui est accompli en 1840 avec l'Acte d'Union créant le Canada-Uni. Il recommande également la suppression des droits des Canadiens français — privilèges dont même les Britanniques catholiques ne jouissaient pas — et encourage l'immigration de citoyens du Royaume-Uni afin de contrer l'influence des Canadiens français. Le discours qu'entretiennent les journaux et la classe commerçante anglaise prépare manifestement le célèbre rapport. Par exemple, dans l'édition du 27 octobre 1806 du *Quebec Mercury* (journal rival du *Canadien*, organe de la députation francophone à la Chambre d'assemblée), on écrit déjà : « This province is already too much a French province for an English colony. To unfranchify it as much as possible (...) should be a primary object, particularly in these times when our arch-enemy (Napoleon) is straining every nerve to Frenchify the universe. After forty seven years possession of Quebec, it is time the province should be English ». Cité dans Yvan Lamonde, *Histoire des idées au Québec 1760-1896*, Montréal, Fides, 2000, p. 48.

⁴¹ Raymond Pagé, *op. cit.*, p. 12.

La mise en scène de l'histoire, nous le verrons plus loin, est une première tentative du Québec pour s'appropriier son histoire, donc son espace « national » (on disait alors « d'appartenance à la race »). C'est aussi un premier effort d'inscription individuelle au chaînon de l'inévitable constitution d'un projet national, qu'il soit *moral* au XIX^e siècle, *identitaire* au cours de la première moitié du XX^e siècle ou *politique*, voire *national*, depuis les premières revendications soutenues d'un pays indépendant au cours des années 1960. On ne badine pas avec l'histoire dans le théâtre canadien-français et, plus tard, québécois. Car l'histoire est une vertu identitaire dont on se drape pour rappeler au peuple son héritage français, catholique et son attachement conservateur à l'*espace* laurentien : à la fois le fleuve (artère nourricière, lien maritime avec la mère patrie, et porte d'entrée sur un continent, un nouveau monde, à explorer et à s'appropriier) et le terroir doublement *conquis* (d'abord arraché aux Amérindiens, puis conquis par les Anglais), mais demeuré envers et contre tous *français*.

Ce qui étonne tout de même Jean-Marc Larrue « c'est que de tentative d'appropriation à tentative d'appropriation, on ait systématiquement perdu la mémoire, comme si chacune de ces tentatives avait toujours été la première⁴² ». S'il est une constante dans l'histoire du théâtre au Québec, c'est bien cette propension à s'oublier, même quand l'histoire est toute récente. « Chaque initiative, selon Larrue, y était une première, chaque première le tout début et le début de tout⁴³. » Le théâtre national se réinvente et renaît systématiquement. Le 8 juin 1860 naît la première scène nationale. En juin 1880, lors de la création double et triomphale de *Papineau* et du *Retour de l'exilé* de

⁴² Jean-Marc Larrue, *op. cit.*, p. 62.

⁴³ *Ibid.* La pagination des citations qui suivront du même article seront indiquées entre parenthèses.

Louis-Honoré Fréchette, on annonce fièrement le « début du théâtre national canadien » (p. 63). En 1884, à la création de la Compagnie franco-canadienne, on parle de la « première troupe professionnelle » (*idem*). Le 17 janvier 1887, le Théâtre Bijou, « théâtre sans précédent » (*idem*), ouvre ses portes. En 1893, la Troupe de l'Opéra français de Montréal est créée et se produit dans ce qui est alors la plus vaste salle du Canada. L'aventure dure trois ans et donne lieu à pas moins de 330 œuvres et à 600 représentations. Pourtant, en 1898, le Théâtre des Variétés est déclaré « première salle montréalaise francophone » (p. 64). La même année, avec les « Soirées de famille de la Société Saint-Jean-Baptiste » dans ce qui deviendra le Monument-National, « le théâtre canadien-français est né » (*idem*). Les exemples se succèdent et se ressemblent. Nous pourrions continuer ainsi jusqu'aux *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay en 1968. « Notre empressement à effacer notre mémoire du théâtre n'a eu d'égale que la précipitation de notre éternelle fuite en avant. Et dans cette urgence, la remémoration, si vitale à l'histoire, n'a été qu'une "moyen-âgisation" de tout ce qui avait été » (p. 68-69).

Le « devoir de mémoire » revendiqué dans les pièces des gens de théâtre enivrés d'un sentiment national n'est donc paradoxalement pas mis à l'honneur lorsqu'il est question de s'inscrire dans une suite historique théâtrale. Michel Corvin, dans des notes préparatoires sur le théâtre et l'histoire, écrivait : « [c]e n'est pas le théâtre qui est historique, c'est l'histoire qui est théâtrale⁴⁴ ». L'histoire du théâtre québécois a longtemps été un premier acte itératif qui n'avait pas (ou si peu) connaissance de la possibilité d'actes antérieurs. Tout était à (re)découvrir. Le « nouveau

⁴⁴ Michel Corvin, « Théâtre et histoire en France depuis 1950 ou L'Histoire d'un malentendu permanent », document de travail daté du 17 avril 1991, sans pagination (12 feuillets), déposé à la bibliothèque Gaston Baty, Université de Paris III, f.2.

théâtre québécois », écrit Michel Bélair en 1973, est celui qui depuis... 1965, « s'impose d'abord en effet comme une dénégation du théâtre officiel⁴⁵ ». Le coup fracassant du jodel de Michel Tremblay, les cérémonials jubilatoires du Grand Cirque Ordinaire et du Théâtre du Même Nom (TMN, pour railler le Théâtre du Nouveau-Monde : TNM), tout contribue à renouveler, voire à *québécoiser* la scène théâtrale. « Chaque nouvelle expérience ayant d'abord à se particulariser par rapport à celles qui la précèdent, la polyvalence de l'expérience théâtrale est ainsi presque garantie par le simple fait de l'autonomie et de l'originalité de chacune des démarches⁴⁶. »

Le théâtre québécois, selon Jean-Claude Germain — et c'est devenu une date qui fait consensus — « naît » avec la création des *Belles-Sœurs* en 1968. Officiellement jusqu'alors, il était né en 1948 avec la création de *Tit-Coq* de Gratien Gélinas. Du coup, la première moitié de la carrière de Marcel Dubé (son activité théâtrale débute en 1950) appartient désormais à la *préhistoire*. Plus tard, les « nouvelles écritures théâtrales » seront, pour le milieu théâtral qui se présentait comme étant indépendantiste, celles qui émergeront de l'échec du référendum de 1980. Ces « nouvelles » *nouvelles écritures* « marquent, nouveauté oblige, une rupture avec le théâtre essentiellement sociopolitique de la décennie précédente ». Shawn Huffman poursuit leur pedigree en soulignant le fait qu'elles « privilégient l'onirique, l'hétérogénéité, l'éclatement formel et l'autoréférentialité⁴⁷ ».

⁴⁵ Michel Bélair, *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1973, p. 28.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 142

⁴⁷ Shawn Huffman, « Les nouvelles écritures théâtrales : l'intertextualité, le métissage et la mise en pièces de la fiction », *Le théâtre québécois 1975-1995*, sous la direction de Dominique Lafon, Montréal, Fides, 2001, tome X de la collection « Archives des lettres canadiennes », p. 73.

Gilbert David, tout comme Robert Lévesque, se réjouiront du tournant apolitique du théâtre québécois à la suite du référendum de 1980. Gilbert David écrira fort justement que le « théâtre politiquement et socialement engagé, qui avait fait florès au tournant des années [19]70, a mal survécu à la complexification des enjeux sociaux et à l'effondrement relatif des idéologies de gauche dans les années 80⁴⁸ ». Le théâtre des années 1980 donnera justement lieu à l'autoréflexivité, à l'hétérodoxe, à l'expérimentation théâtrale, à sa pluralisation, au refus de politiser, du moins explicitement, le discours sur soi. La préoccupation identitaire ne sera pas pour autant évacuée, seulement déplacée vers un narcissisme ludique créateur. Comme l'écrit Jean-Cléo Godin au sujet des dramaturgies des années 1980, « [a]utoréférentialité, autoreprésentation et l'intertextualité sont les signes d'un retour au *texte*⁴⁹ ». Avant d'investir et d'explorer pleinement les possibilités du texte, c'est d'abord la figure du comédien qui explorera les ramifications possibles du ludique et du théâtral.

Déjà au cours des années 1970, on remarque que le théâtre québécois est d'abord un « théâtre sur le théâtre ». Godin et Mailhot, dans leur *Théâtre québécois II* (1980) portant sur la décennie précédente, reviennent sur ces pièces, aujourd'hui oubliées, mettant le comédien au cœur de l'action : *Vive l'Empereur!* de Jean Morin, *Les comédiens* de Roger Dumas, *Le quadrillé* de Jacques Duchesne. Ils en déduisent qu'on « peut aisément démontrer, pourtant, que subtilement et de plus d'une façon, le théâtre

⁴⁸ Gilbert David, « Une institution à l'ombre des *mass media* », *Théâtre/Public*, n° 117, mai-juin 1994, p. 12.

⁴⁹ Jean-Cléo Godin, « Création et réflexion : le retour du texte et de l'auteur », *Le théâtre québécois 1975-1995*, sous la direction de Dominique Lafon, Montréal, Fides, 2001, tome X de la collection « Archives des lettres canadiennes », p. 58.

sur (ou dans) le théâtre constitue un trait majeur et permanent de notre dramaturgie⁵⁰ ». Sans doute ne s'imaginent-ils pas à quel point cela se manifestera au cours des vingt années qui suivront. Déjà, on affirme que « le théâtre est un miroir, le reflet d'un milieu, d'une époque. Mais un "reflet" historique (Ferron, Germain), un reflet-rayon (Sauvageau, Garneau), un miroir-conscience, une vitre que l'on brise et brise, une porte-fenêtre⁵¹ ». Godin et Mailhot se demandent, en réaction à l'image consensuelle du miroir dont s'est doté le milieu, comment « réfléchir ce qui est absence, manque de désir? C'est là où la métaphore montre ses limites et le spectacle ses masques, ses décors, ses vitrines⁵² ». 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.

Jill MacDougall, traductrice de nombreuses pièces québécoises vers l'américain et, surtout, fine observatrice de la « performance nationale québécoise » au quotidien, remarque que « l'identité contemporaine québécoise se nourrit de l'ambivalence, ce va-et-vient continu entre frontières imaginaires, entre sujets, langues, espaces⁵³ ». L'ambivalence, ajoute Jocelyn Létourneau, est au cœur même du comportement politique des québécois⁵⁴. MacDougall voit dans « cet interstice paradoxal » un lieu, « où l'anxiété

⁵⁰ Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois II*, Montréal, Éditions HMH Hurtubise, collection « Bibliothèque BQ/Littérature », 1988 (1980), p. 43.

⁵¹ *Ibid.*, p. 347.

⁵² *Ibid.*

⁵³ Jill MacDougall, *Performing Identities on the Stages of Quebec*, New York, Peter Lang, 1997, collection « Francophone Cultures and Literatures », vol. 15, p. 4. Ma traduction. L'original se lit comme suit : « Contemporary Québécois identity thrives on the ambivalent, slipping back and forth across imaginary borders between subjects, languages, and spaces ».

⁵⁴ Jocelyn Létourneau, *Que veulent vraiment les Québécois?*, Montréal, Boréal, 2006.

autour de l'identité collective est confrontée à son double critique et où le désir ardent de complétude se fracasse à l'explosion postmoderne des figures identitaires⁵⁵ ».

Ce désir de complétude, c'est-à-dire d'adéquation entre l'idée qu'on se fait de soi et la réalité de la condition collective, l'identification nationale identitaire face au constat d'un devenir perpétuel (peu importe où l'on se situe sur l'échiquier politique), la rencontre de soi à soi, ne passerait plus nécessairement, à l'ère postmoderne qui se veut postidentitaire, voire postnationale, par son inféodation à un « nous » substitutif. Elsa Godart en explique les conséquences :

N'arrivant plus à générer de *lien* avec les autres, isolés, égarés, nous voilà rendus incapables de sincérité. Ce phénomène s'accompagne d'un profond sentiment de frustration engendrée par la complexité à être soi-même, d'une réelle difficulté à être reconnu, à s'imposer dans le monde et à se faire entendre. Car, s'il est certain que l'on a trouvé des moyens efficaces pour parvenir à *dire*, en revanche, une incapacité majeure persiste : notre impuissance à *se dire*⁵⁶.

Pour revenir aux hoquets de l'histoire du théâtre québécois (re)naissant, Jean-Marc Larrue arrive à un constat historiciste somme toute négatif lorsqu'il explique la facilité avec laquelle les témoins directs des événements passés laissent les journalistes et chroniqueurs vanter des nouveautés qui n'en sont pas.

C'est que, résolument engagés dans un présent qu'ils projetaient sans cesse dans un avenir à faire, ils trouvaient visiblement le passé bien encombrant. Un passé vide, fait de néant, est un passé léger et commode, un passé peu compromettant, un passé qui donne toujours raison⁵⁷.

⁵⁵ Jill MacDougall, *op. cit.*, p. 4. Ma traduction. La citation originale se lit comme suit : « Contemporary Québécois identity thrives on the ambivalent, slipping back and forth across imaginary borders between subjects, languages, and spaces. It is in this ironic gap, where the anxiety over collective identity meets its critical counterpart and where the longing for wholeness clashes with the postmodern explosion of identity tropes [...] ».

⁵⁶ Elsa Godart, *La sincérité. Ce que l'on dit, ce que l'on est*, Paris, Larousse, collection « Philosophe », 2008, p. 10.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 69.

Il se garde, bien sûr, d'établir une analogie avec la pratique théâtrale contemporaine et sa critique. Celle-ci a la chance d'être relayée par des publications sérieuses, telles que *les Cahiers de théâtre JEU*, *Veilleurs de nuit*, *Rappels*, *Spirale* pour n'en nommer que quelques-unes. Ces revues établissent une chronique détaillée et soutenue des productions, des événements et des problématiques propres au milieu théâtral québécois. Il s'agit là d'une archive qui ne se limite plus à la mémoire faillible des individus. Elles pourraient donc avoir un véritable impact sur la mémoire des praticiens et sur la vision de leur propre pratique s'ils les lisaient. Mais il est de mise, dans le milieu théâtral québécois (à quelques exceptions près), de se vanter de ne pas lire de telles publications « savantes ». Et lorsqu'on y contribue (par invitation), l'instinct de se distancier d'un « discours intellectuel » l'emporte, peut-être par crainte d'être accusé par ses pairs de posture intellectuelle⁵⁸. La formation théâtrale qui donne accès à la production professionnelle n'est pas offerte à l'université et on y a développé un discours anti-intellectuel surprenant qui n'est pas sans affecter les choix de pièces produites et l'attitude des gens de théâtre à l'égard de ce qu'ils perçoivent comme étant le « discours intellectuel » et le « rôle de l'intellectuel ».

⁵⁸ Que penser de l'avertissement d'Évelyne de la Chenelière (« L'autobiographie et le théâtre », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 111, 2004, p. 94), lorsqu'elle écrit : « Avant de parler de ce projet particulier, voici d'une manière plus vaste comment je vois le phénomène de la fiction et de la réalité au théâtre. Je dois immédiatement vous prévenir de ceci : je n'ai aucune relation théorique, analytique ou intellectuelle avec le métier que je pratique. Et je ne ferai pas semblant d'une telle chose sous prétexte que j'écris un article pour la revue *Jeu*. Si cela vous ennuie, allez vite lire quelqu'un d'autre ». D'autres praticiens n'ont pas été intimidés par l'exercice de la réflexion assumée sans prétentions universitaires, je pense notamment aux nombreuses contributions de Jean-Pierre Ronfard, de Marcel Pomerlo, et à la figure émergente d'Olivier Keimed qui se positionne comme jeune intellectuel de service du milieu théâtral et qui est membre de la rédaction de la revue *Liberté*.

Quoiqu'on en dise, le théâtre repose sur l'événementiel, sur le moment présent de la représentation, sur le *jeu* et sur la posture assumée. Les conditions d'une pratique théâtrale où il n'existe pas de troupes permanentes d'acteurs, ni de représentations en alternance, transforment les artistes en pigistes : ils accumulent les projets selon une logique de productivité et de cumul de contrats. Rares sont les pièces qui atteignent plus de trente représentations. On répète deux mois, soit 110 heures (le maximum syndical avant qu'il n'y ait des frais additionnels) réparties ça et là entre les autres contrats, pour ensuite présenter la pièce, en moyenne, une quinzaine de fois. Les artistes, sans appui étatique (outre des subventions individuelles ponctuelles pour des projets ou une formation continue), livrés à eux-mêmes, se font comédiens, metteurs en scène, auteurs, pédagogues, serveurs de bistrot. Ils s'engagent dans le mouvement inéluctable et régulier d'un perpétuel recommencement : nouveaux textes, nouvelle équipe de créateurs, nouveau théâtre avec, comme véritable gagne-pains, des contrats de publicité et des séries télévisées. Leur formation et leur pratique les préparent à affronter la nouveauté en série et à trouver rapidement leur place. La seule constante : l'habileté à s'adapter continuellement aux changements dans leur environnement, dans leurs rapports aux autres, dans leur posture, leurs costumes, leur texte, leur parole. Reste la figure de l'homme ou de la femme de théâtre polymorphe et polyvalent.

En quoi l'histoire peut-elle intéresser l'homme de théâtre alors qu'il incarne à lui seul un condensé de cette histoire : ses processus, ses contradictions, ses ratures et recommencements, voire *sa qualité itérative*. Dans plusieurs cas, nous le verrons avec les pratiques théâtrales autobiographiques, c'est sa propre figure prismatique, passe-partout,

autonome et indépendante malgré les nombreuses transformations qui finit par l'intéresser véritablement. L'authenticité momentanée, feinte, portée sur/en soi de l'acteur, la sincérité redoutée qui convainc et qui chapeaute le métier sont des outils redoutables. Vladimir Jankélévitch écrivait que « pour être sincère, il faut cesser de l'être⁵⁹ ». Ce sont également les outils d'un oubli perpétué, d'une fuite vers l'avant, d'un devenir individuel qui se fera l'écho des devenirs sociétaux. Un devenir qui pourrait être résumé par le « *esse est percipi* » du philosophe George Berkeley : « être c'est être perçu ».

2. L'avènement de la littérature québécoise : la mort annoncée d'un projet réussi

Cette crainte de ne pas être *perçu*, ni *reconnu* par autrui non seulement nourrit l'ego de nombreux gens de théâtre (on comprend aisément que cette reconnaissance soit liée à la condition première de l'exercice de leur métier), mais elle est aussi une des caractéristiques de la société québécoise toujours consciente du regard qu'on pose sur elle, et à jamais susceptible face aux commentaires qu'elle suscite. Par conséquent, sa production culturelle et littéraire est également empreinte de cette conscience aiguë du jugement étranger. Sinon comment s'expliquer l'effet disproportionnel de la visite triomphale du général de Gaulle le 24 juillet 1967 et de son « Vive le Québec libre! » bien senti qu'il lance du balcon de l'hôtel de ville de Montréal à la foule s'extasiant devant le politicien français de droite?

⁵⁹ Cité dans Elsa Godart, *op. cit.*, p. 9.

Cette préoccupation du regard de l'autre ne date pas d'hier. Dans son ouvrage sur le nationalisme au Québec au XIX^e siècle, Philippe Reid perçoit cette préoccupation comme la conséquence de la domination anglaise sur le Canada français. Il y voit :

[...] le reflet déformé du nationalisme de l'élite marchande écossaise de Montréal, qui a réussi à faire triompher sa vision de l'espace social. À partir de son entrée sur la scène politique, au début des années 1820, elle s'est appuyée sur un nationalisme très ethnique, centré sur le concept de race. « Nous », Britanniques, diront ses membres, appartenons à une race supérieure, porteuse de civilisation et de progrès face à « eux », Français, membres d'une race inférieure, traditionnaliste et rétrograde, vestige du XVII^e siècle⁶⁰.

Essentiellement, le rapport du Lord Durham officialise cette conception qu'Étienne Parent et François-Xavier Garneau reprennent, ne serait-ce que pour la réfuter. En l'espace de quelques décennies, « une collectivité en viendra à s'approprier l'image simplifiée et extrêmement réductrice qu'un autre groupe du même espace social avait conçue à son sujet⁶¹ ». Le regard condescendant que l'autre porte sur soi est déterminant sur l'éventuel désir d'affirmation des Québécois. Que penser, aujourd'hui, des reportages emphatiques et jubilatoires que génèrent les succès des artistes québécois à l'étranger, ces Céline Dion, Cirque du Soleil, Robert Lepage, Gilles Maheu et Denis Marleau dont on s'enorgueillit (à d'autres époques, on aurait écrit : Louis Fréchette, Alys Robi, Félix Leclerc, Jean-Paul Riopelle, Anne Hébert ou Réjean Ducharme). En revanche, le succès à l'étranger est davantage prisé par les médias et le public qu'il ne l'est par le milieu théâtral québécois qui privilégie plutôt un engagement localisé, régulier et visible.

⁶⁰ Philippe Reid, *Le regard de l'autre. La naissance du nationalisme au Québec*, Québec, L'instant même, 2008, p. 12. Il s'agit ici de la refonte d'une thèse dirigée par Fernand Dumont au début des années 1970 mais approfondie par une trentaine d'années d'enseignement collégial. La thèse présuppose que l'élite marchande écossaise s'inscrivait effectivement dans une mouvance impériale britannique et qu'elle n'était pas particulièrement affectée par l'émergence du nationalisme écossais naissant à peu près à la même époque, ce qui aurait pu conférer une certaine empathie pour les Canadiens français également sous l'emprise britannique.

⁶¹ *Ibid.*

Le regard de l'autre sur les réalisations de nos artistes valorise ces derniers et, par conséquent, contribue à la reconnaissance de notre propre existence. La création, offerte au regard approbateur d'autrui, viendrait-elle *combler un déficit de réalité*? Comme pour ces pages web personnelles et individualisées qui rivalisent d'impudeur, « [s]'il s'agit bien de se montrer pour être reconnu par autrui, il s'agit avant tout de se montrer à soi-même que l'on existe⁶² ». Se montrer qu'on existe malgré sa minorisation à l'échelle continentale, la majorité démographique et législative provinciale ne suffisant pas à effacer les comportements de peuple minoritaire (adversité, dépendance, discours identitaire). On affiche son existence, individuellement, malgré l'appel constant et entendu à la collectivité définie par la promotion d'un « nous » hétérodoxe, à la fois identitaire (ethnique et langagier) et civique (relativement inclusif, puisque cela concerne le sort de tous les résidents du territoire administratif). Les deux nationalismes d'origine européenne cohabitent au Québec : celui de Renan — la nation comme *communauté politique* des habitants d'un même territoire — et celui de Herder qui voyait la nation comme *communauté ethnique*⁶³. Ces deux nationalismes auront leurs adeptes. Mais les hommes politiques comprendront assez vite que le nationalisme ethnique est intenable dans le cadre d'un pays d'immigration. C'est ce qui explique le déplacement vers un nationalisme civique, dont la *langue* (idiomatique, à l'accent québécois) sera un élément rassembleur. Paradoxalement, c'est cette langue qui isolera les créateurs québécois, les privera d'une diffusion élargie, notamment en Europe, pendant les décennies de l'affirmation linguistique.

⁶² Anne Cauquelin, *L'exposition de soi. Du journal intime aux Webcams*, Paris, Éditions Eshel, 2003, collection « Fenêtres sur », p. 78-79.

⁶³ Philippe Reid, *op. cit.*, voir le chapitre 1 : « L'émergence du nationalisme en Europe ».

Un « nous » ne peut exister sans la présence de son contraire, qui rassemblerait les individualistes et les « traîtres » (puisque'un seul projet peut être légitime, celui de l'indépendance politique du Québec), tout comme les Anglais (l'ennemi traditionnel, le Conquérant), le vote ethnique (qui ne peut adhérer à la logique identitaire puisqu'il en est exclu) et l'Argent (qui a des intérêts à défendre). Je reprends évidemment le banc des accusés du désormais célèbre et disgracieux discours du premier ministre Jacques Parizeau le soir de la défaite du « Non » lors du référendum de 1995⁶⁴. Ces mots échappés ont l'effet d'une douche froide sur les ardeurs des souverainistes « mous » qui n'ont pas envisagé ce virage explicite vers un nationalisme racial d'antan, et qui lui préfèrent un nationalisme d'affirmation civique et solidaire. Rappelons tout de même le contexte historique de la dépendance coloniale du Québec. Entre le XVII^e siècle et le XX^e siècle, le Québec est dépendant politiquement de la France et de la Grande-Bretagne : il est, jusqu'au lendemain de la Révolution tranquille des années 1960, dépendant religieusement de la France et du Vatican. Au niveau économique, il est d'abord dépendant de la France, puis de la Grande-Bretagne et, aujourd'hui, des États-Unis. Culturellement, les trois mêmes pays demeurent des références tout en imposant un

⁶⁴ Les figures de l'individualiste et du traître sont récurrentes dans les drames patriotiques à construction mélodramatique, ainsi que dans les films récents de Pierre Falardeau. Le traître est forcément un individualiste qui n'agit qu'en fonction d'un gain personnel au détriment de sa collectivité. La liste des coupables du second rendez-vous raté avec son destin du Québec, selon Parizeau, « l'Argent et le vote ethnique » n'est pas sans rappeler les anciens boucs émissaires de l'auteur de *La naissance d'une race*, Lionel Groulx, dans lequel il s'en prenait à la fois aux « traîtres », aux Anglais, aux Juifs, et aux « Autres » plus généralement. Au sujet du discours de Jacques Parizeau, on retrouve le phrasé exact de son allocution improvisée et les réactions immédiates de ses conseillers politiques (notamment Jean-François Lisée) pris au dépourvu par leur chef dans le chapitre 14 de Mario Cardinal, *Point de rupture. Québec/Canada, le référendum de 1995*, Montréal, Société Radio-Canada/Bayard Livres, 2005. Parizeau a dit : « Si vous voulez, on va cesser de parler des francophones du Québec, voulez-vous? On va parler de nous, à 60 %, on a voté pour. On s'est bien battus et, nous, on a réussi à indiquer clairement qu'on voulait. On a raté, par une petite marge, quelques dizaines de milliers de voix. [...] C'est vrai qu'on a été battus au fond, par quoi? Par l'argent, puis des votes ethniques, essentiellement » (Cardinal, p. 401).

« dumping » soutenu de leurs produits culturels à différentes époques⁶⁵. Ajoutons à cela une relation d'interdépendance (législative, politique et économique) entretenue avec le Canada anglais.

Au Québec, la notion de « survivance » a d'abord été articulée en réaction aux échecs du XIX^e siècle. Je pense notamment à la notion de « survivance » sous toutes ses déclinaisons chez Fernand Dumont : ce qu'il décrit comme un « nationalisme du retrait, de la survivance⁶⁶ », « la longue apologie de la survivance⁶⁷ », « l'hiver de la survivance⁶⁸ ». Au sujet du vide béant, de l'absence incarnée de projet national, Dumont trouve qu'il est :

[...] des peuples qui peuvent se reporter dans leur passé à quelque grande action fondatrice : une révolution, une déclaration d'indépendance, un virage éclatant qui entretient la certitude de la grandeur. Dans la genèse de la société québécoise, rien de pareil. Seulement une longue résistance⁶⁹.

Certains s'étonnent de voir que l'imaginaire littéraire canadien-anglais repose sur cette même métaphore de la « résistance » et de la « survie » face à une nature hostile et à des forces extérieures (humaines, animales, colonisatrices) à dompter ou à refouler⁷⁰. La poète et romancière Margaret Atwood, en 1972, s'inscrit résolument dans le sillon du texte fondateur de Frye avec son essai *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*. Elle y écrit que « l'histoire canadienne déjoue les tentatives de construction de

⁶⁵ Je puise ici dans l'ouvrage de Gérard Bouchard, en particulier dans le chapitre 3 « Un vieux pays neuf? Formation et transformation de la culture et de la nation au Québec », *Genèse des nations et cultures du nouveau monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal, 2000.

⁶⁶ Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal, 1993, p. 277.

⁶⁷ *Ibid.*, p. 138.

⁶⁸ *Ibid.*, 331

⁶⁹ *Ibid.*

⁷⁰ À ce sujet, voir Northrop Frye, *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*, Toronto, Anansi, 1971. Il s'agit d'une série d'essais que Frye avait signés de 1943 à 1969 dans la revue *University of Toronto Quarterly*.

héros traditionnels qui ont la capacité de sauver ou de transformer la société⁷¹ ». Malgré quelques instances de héros historiques promus, les protagonistes de la littérature canadienne sont, en fait, des antihéros d'abord rattachés au groupe des *résistants*. « Toutes les révolutions canadiennes, ajoute-t-elle, sont des révolutions ratées et notre écrivain [national] qui fouille dans son passé des matériaux héroïques se trouvera presque inévitablement attablé à écrire un drame où un individu défendant les droits d'un petit groupe se trouve confronté à une autorité sans visage⁷² ». Inutile d'insister sur les parallèles entre la littérature de « l'Autre » et celle du Québec (ce sera aux véritables comparatistes de nos deux littératures de le faire⁷³), mais les réflexes chez les créateurs des deux espaces nationaux sont semblables, tout comme les étapes déterminantes de leurs littératures respectives, quoique de manière plus tempérée chez le Canadien anglais, avec une idée moins claire et moins précise d'un « nous » national.

Chez les Canadiens anglais, ce qui semble dominer, c'est davantage un *discours* sur la nation que la célébration d'une *nationalité* collective, comme c'est le cas au Québec. Je pense ici au regain de récits patriotiques autour des Rébellions du Haut-

⁷¹ Margaret Atwood, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto, Anansi, 1972, p. 170.

⁷² *Ibid.* Ma traduction. Le texte d'origine se lit comme suit : « Canadian history defeats attempts to construct traditional society-saving or society changing heroes. [...] All Canadian revolutions are failed revolutions, and our writer, searching the past for Hero materials, will find himself almost inevitably writing a drama in which an individual defending the rights of a small group finds himself up against faceless authority. »

⁷³ Quoique cette perspective demeure ténue dans la mesure où très peu de comparatistes se hasardent à mettre en parallèle les littératures québécoise et canadienne-anglaise, sans être accusés soit de trahison, soit de naïveté politique ou, au contraire, de colonialisme fédérateur. Paradoxalement, suite à l'ouvrage d'un sympathisant à la cause québécoise, E. D. Blodgett (*Configuration: Essays in the Canadian Literatures*, Toronto, ECW Press, 1982), accusant ce qu'il estime être une perspective invraisemblable, soit l'existence d'une littérature canadienne qui inclurait celle d'une autre nation (le Québec), les Canadiens anglais, tout comme les Québécois, se sont plutôt intéressés à leurs propres littératures respectives. Il existe des cas d'exceptions, bien sûr, les travaux de Greg Reid, de Sherry Simon et de Catherine Leclerc transcendent généralement les cantonnements nationaux et explorent plutôt les points de contact entre les traditions littéraires.

Canada de 1837-38⁷⁴ (qui sont repris au théâtre dans les années 1970, au Québec comme au Canada anglais), au roman de la terre et à l'éloge de la colonisation des nouveaux territoires au début du XX^e siècle, au nationalisme émergent et au régionalisme revendiqué au cours des années 1960 et 1970, à l'ouverture sur le monde des années 1980 et 1990 provoquée par la parole littéraire immigrante (« *l'autre* révolution tranquille », comme l'écrivait José E. Igartua⁷⁵). À la différence, peut-être, que le constat d'impuissance dans le Canada anglais se voit presque célébré au travers de la gloire d'antihéros sympathiques (Leonard Cohen, dans son roman éponyme les nommait les « perdants magnifiques⁷⁶ ») qui peuplent également l'espace imaginaire québécois, mais à titre de personnages comiques, c'est-à-dire dont les actions et méfaits sont soumis à la tyrannie correctrice du rire. Les antihéros canadiens-anglais sont tout le contraire des « vainqueurs » américains, ils sont plus souvent qu'autrement des perdants, quoique magnifiques.

⁷⁴ Détail historique intéressant : ce ne sont pas que les Patriotes qui se sont rebellés contre les Anglais. Dans ce qui est aujourd'hui l'Ontario, les Rébellions de 1837-38 ont également compris la Rébellion du Haut-Canada, soit une réaction populaire, attisée par Lyon MacKenzie (le grand-père du premier ministre canadien William Lyon MacKenzie King) et ses Réformateurs contre la mainmise de la couronne britannique et du « Family Compact » sur les affaires de la province. On dénonçait l'emprise sur les affaires politiques et économiques d'une poignée de familles, et de l'Église anglicane (alors que les autres dénominations protestantes, tout comme les catholiques, étaient plus nombreux que les anglicans). La Rébellion du Haut-Canada devançera celle des Patriotes de quelques mois avant qu'elles ne résonnent en écho l'une à l'autre face à l'ennemi commun : non pas « l'Anglais » mais l'immobilisme colonial anglais et son système de castes et de privilèges. Leur impulsion et leurs revendications étaient semblables, bien que celle des Patriotes auront une portée politique et identitaire plus durable, et des conséquences politiques déterminantes au Québec à la suite du Rapport Durham.

⁷⁵ José E. Igartua, *The Other Quiet Revolution. National Identities in English Canada 1945-71*, Vancouver, UBC Press, 2006. Jusque dans les années 1960, le *nous* national traditionnellement britannique dominait la conception citoyenne canadienne, hormis chez les Canadiens français, au Québec et dans les territoires francophones canadiens, exception française que l'on comprenait. Sinon, on se définissait par rapport à l'« Autre », le nouvel arrivant. Cette notion a été profondément modifiée avec l'arrivée de vagues successives d'immigration. À tel point qu'il y a aujourd'hui moins de Britanniques de souche que d'Asiatiques à Toronto. Un déplacement fondamental s'est opéré depuis l'attachement initial à l'ethnie et à la langue vers un attachement *sui generis* aux principes d'égalité civique et sociale au Canada anglais. Ce déplacement rend d'autant plus mystérieux le désir d'indépendance du Québec aux yeux des Canadiens anglais d'immigration récente.

⁷⁶ Leonard Cohen, *Beautiful Losers*, Toronto, McClellan & Stewart, 1966. *Les perdants magnifiques*, traduction française, Paris, Union générale d'éditions, Collection 10/18, 1972.

Pour leur part, les auteurs québécois, gavés des mythes déresseurs anciens sur leur état⁷⁷ (et de leur État?), ont plutôt soutenu la promotion d'une littérature de l'*émancipation*, de la *délivrance*. « J'écris pour être parlé/et pour qu'il soit possible/à mon frère inconnu/D'entendre couler mes larmes/et ma joie de débattre/Entre les quatre grilles des prisons/de mon rêve⁷⁸ », écrivait Marcel Dubé en 1966. L'écriture est 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'héritage⁷⁹ ». 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 gèneflexion/Pour réviser nos défaites et nos humiliations⁸⁰ » : l'écriture comme entreprise de correction et de *redressement* collectif. Le projet *partipriste* visant à « Dire ce que je suis⁸¹ », puis plus tard, faisant la promotion de la « langue québécoise », c'est-à-dire du joul littéraire, sera en quelque sorte le *projet de fondation* de la littérature « québécoise », soit le parachèvement du rêve qu'avait entretenu François-Xavier Garneau pour la société canadienne-française.

⁷⁷ Gérard Bouchard, *op. cit.*, p. 82, écrit que les mythes déresseurs et leurs effets répressifs sur le Québec sont nés d'une dépendance maintenue envers les forces 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 déresseur*, inhibiteur, qu'il n'a jamais complètement surmonté ».

⁷⁸ Marcel Dubé, poème publié dans *Textes et documents*, Montréal, Leméac, 1968, p. 14. On retrouvera dans le même ouvrage un essai dont le titre engage l'auteur à une action héroïque : « J'écris pour notre délivrance » (pages 37-45).

⁷⁹ *Ibid.*, p. 18

⁸⁰ *Ibid.*

⁸¹ « Pour une littérature québécoise », *Parti pris*, janvier 1965.

Au lendemain de l'échec des Rébellions de 1837-38, de la publication du rapport Durham et de la mise en œuvre de l'Acte d'Union de 1840 visant à diminuer le poids démographique des francophones, on assiste alors à la naissance d'un culte des origines (pastorales et françaises) et à la mise en place du paradigme *de la survivance*. Les souvenirs et la spéculation sur ce qui aurait pu être mais qui a été perdu aux mains des Anglais nourrit l'imaginaire des élites et la perception de soi de la population. Selon Fernand Dumont, « les impasses structurelles auxquelles la société canadienne-française se trouvait acculée après 1840 ne laissent qu'une seule voie ouverte pour la survie et l'affirmation de la nation, soit celle de la culture⁸² ». Il s'agit ici d'une culture de résistance « nourrie de la mémoire épique des ancêtres et la tradition française, axée sur la protection des acquis symboliques, sur la fidélité aux origines⁸³ ». Le projet de Garneau, son *Histoire du Canada* (1845-52) en tête, visait à redorer les blasons des Canadiens français humiliés par le rapport Durham, mais il aura pour effet pervers, selon Gérard Bouchard, de nourrir « une vision passéiste, défensive et repliée de la nation qui assurait ainsi sa perpétuation dans la représentation qu'elle entretenait d'elle-même au présent et surtout au passé⁸⁴ ». Cette vision ne s'estompera jamais tout à fait, mais elle sera peu à peu suppléée par l'émergence d'un imaginaire québécois *bâtisseur*, défricheur, colonisateur à son tour (l'idée des « pays d'en haut » à s'approprier d'abord en Laurentie, en Témiscamingue, en Abitibi, puis dans les territoires hors Québec de la diaspora canadienne-française).

⁸² Cité dans Gérard Bouchard, *op. cit.*, p. 104.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 105.

D'une certaine façon, le projet revendiqué, puis mené à bien, d'une littérature nationale a contribué à mettre « en retrait les figures légendaires de la survivance, les héros du peuplement catholique et français⁸⁵ ». Cette nouvelle conscience historique « a cherché à se détourner des vieux mythes *dépresseurs*, substituant à l'image du Canadien français courbé et humilié celle du Québec combatif et responsable de son destin⁸⁶ ». La nouvelle image acquise est celle d'un peuple revendicateur et conscient de ce qui, normalement, devrait lui revenir. La notion même de nation québécoise devient possible dans l'esprit des créateurs et de l'intelligentsia, avant d'être semée dans l'esprit de la population générale et, par conséquent, de la classe politique. La nation à bâtir exige un nouveau vocabulaire : on troque alors Canadien français contre Québécois⁸⁷. On se déleste de « pea-soup » et de « soupe-au-lait », sans perdre de sa susceptibilité racée. On regarde les mouvements d'émancipation à l'étranger. On s'ouvre au monde et on entend dialoguer directement avec lui sans l'intercession bienveillante du Canada. On accède au capital avec le succès des entreprises qu'on surnommera « Québec Inc. », brisant enfin avec l'image d'un peuple d'employés et de locataires. On propose des grands projets, tels les barrages aussi grands que des cathédrales dans le nord du Québec, nouvel espace à « coloniser ».

⁸⁵ *Ibid.*, p. 166.

⁸⁶ *Ibid.*

⁸⁷ Dans une perspective sociologique et démographique, le terme Canadien français désigne tout de même l'ensemble des populations d'origine française sur tout le territoire canadien. La mise au ban du terme Canadien français par les nationalistes québécois à la suite des États-Généraux de 1967 obligera les autres populations à revendiquer une identité *territoriale* et à définir leur caractère francophone par rapport à leur province d'appartenance civique. Ainsi émergeront les Franco-Ontariens/Ontarois, Fransaskois, Franco-Manitobains, Franco-Albertains et ainsi de suite. Le terme « Canadien français » est toujours utilisé comme terme rassembleur des francophones à l'extérieur du Québec (sauf pour les Acadiens, dont l'histoire est tributaire d'une évolution sur un territoire national qui ne deviendra canadien qu'à la Confédération de 1867). Il a également été utilisé récemment, au grand désarroi de plusieurs commentateurs, dans le contexte québécois lors de la publication du Rapport Bouchard et Taylor sur les « accommodements raisonnables ».

Au cours des années 1960, l'avènement des Libéraux de Jean Lesage et de leur programme cherchant à valider la mainmise des Québécois sur le territoire québécois (résumé par le slogan « maître chez nous ») donne du poids au mouvement d'affirmation culturelle, politique et économique qui consolide la « Révolution tranquille » québécoise. Pour certains, cette révolution ne va pas assez loin dans la revendication strictement nationale. Après une période trouble de terrorisme (dont les actions meurtrières seront atténuées par les uns, exagérées et récupérées politiquement par les autres au fil des années), on propose un parti nationaliste de gauche à l'image de la génération « lyrique » qui a atteint sa majorité et qui entend transformer sa société. Qu'a-t-elle de particulier, cette génération? Selon François Ricard, écrivant sans ironie, mais on espère avec un sourire en coin, elle est « conçue par cette clarté même, que nous sommes, de par le moment historique de notre origine, les fils et les filles de cette lumière matinale qui se répand alors sur le monde⁸⁸ ». La jeune population rejoint ses artistes et ses intellectuels dans leur désir de faire table rase et dans la revendication nationale. Que cette indépendance soit parachevée ou non importe assez peu sur la force cinétique du mouvement entamé. La littérature québécoise, comme le constate Laurent Mailhot, « sera longtemps nationaliste avant d'être nationale, individualiste avant d'être personnelle⁸⁹ ». Cette nouvelle vague *québécoisante* renoue avec les mythes fondateurs québécois par le truchement de l'histoire à refaire et à s'approprier. Les exclus des générations précédentes serviront de phare à la nouvelle génération. Les automatistes, et particulièrement le *Refus global* (1948) de Paul-Émile Borduas et l'œuvre

⁸⁸ François Ricard, *La génération lyrique : Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992, p. 21.

⁸⁹ Laurent Mailhot, *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal, Typo, 1997, p. 11.

« exploréenne » de Claude Gauvreau, deviennent pour la génération du baby-boom des exemples de liberté et de dissidence à émuler et auxquels se rallier.

La génération « lyrique » anhistorique, celle qui se suffirait à elle-même, a tout de même le réflexe de puiser des matériaux historiques — vagues souvenirs de figures édifiantes, parallèles évidents à établir entre un passé lointain glorieux et son propre combat mythique — afin de nourrir un nombre important de pièces à la fin des années 1960 et tout au long des années 1970. L’histoire lui sert de matrice mythologique. En évoquant les Patriotes, on parle bien sûr de son propre engagement héroïque. En déterrants des figures de la « petite histoire », on excuse ses propres prétentions. La pulsion identitaire se cache derrière ces projets d’appropriation, de vulgarisation et de remémoration de l’histoire. Aux jeux de scènes patriotiques d’antan succèdent cérémoniaux et pièces épiques « révolutionnaires ».

S’il est vrai, comme l’entend Deleuze, que « la santé comme littérature, comme écriture, consiste à inventer un peuple qui manque⁹⁰ », alors la santé du théâtre québécois n’est pas en cause : voilà essentiellement le projet littéraire québécois. « Il appartient à la fonction fabulatrice d’inventer un peuple. On n’écrit pas avec ses souvenirs, à moins d’en faire l’origine ou la destination collective d’un peuple à venir encore enfoui sous ses trahisons et reniements⁹¹ ».

⁹⁰ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993, p. 14.

⁹¹ *Ibid.*

Or, qu'en est-il aujourd'hui de cette littérature engagée? Le milieu théâtral, on le sait, a vécu la défaite de 1980 comme un plébiscite sur son projet de défense, et d'illustration du « nous » et du pays à rêver. Complice traditionnel de Michel Tremblay, le metteur en scène André Brassard affirme, dans le documentaire *Un Miroir sur la scène* :

On est tous tombés dans le cynisme après [le référendum de 1980]. Les gens qui étaient les plus indépendantistes ont décidé de ne plus en parler. C'est même mal vu de parler de ça [...]. C'est facile de tomber dans le cynisme et de rire de tout ça [...]. C'est facile de cracher sur ce qu'on a aimé. C'est une de nos grandes spécialités au Québec. [...] Pour qu'il y ait cynisme. Il faut qu'il y ait ratage. Ratage non assumé⁹².

Nous le verrons plus loin, le référendum de 1995 a laissé poindre de nombreux doutes et ambiguïtés qui existaient déjà chez les créateurs. Le théâtre politique est devenu un événement rare. Le projet de fondation d'une littérature, tel que défini par les *partipristes* serait-il achevé, voire dépassé? Pierre Nepveu l'affirme dans *L'Écologie du réel*. Le projet « se serait à la fois réalisé et dissipé, et la "chose" se survivrait pour ainsi dire à elle-même comme une ombre ou un fantôme, semblable en cela à la plupart des autres littératures dites nationales à l'ère du post-modernisme⁹³ ». Cette ombre a un nom : *institution*. Ainsi, avec l'institutionnalisation de la littérature québécoise (ses prix, ses maisons d'édition, ses revues spécialisées, ses écoles), Pierre Nepveu va jusqu'à annoncer la *fin* de la littérature québécoise, « non pas sa pure abolition dans le néant mais plutôt le fait que cette appellation ne recouvre plus rien d'essentiel ou de substantiel, et qui pourrait nous entraîner à parler désormais, avec un certain à-propos, d'une littérature

⁹² Jean-Claude Coulbois, *Un miroir sur la scène, 1^{ère} partie : L'affirmation*, Québec/Montréal, ACPAV/Office national du film du Canada, 1999.

⁹³ Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, collection « Boréal Compact », 1999 (1988), p. 13.

*post-québécoise*⁹⁴ ». Faut-il alors penser que le projet de littérature québécoise n'était que l'articulation emphatique d'un « nous » jusqu'alors mal défini (ou plutôt défini en fonction de mythes *dépresseurs*)? Cette collectivité, une fois « arrivée » à ses fins culturelles, n'aurait plus de pertinence culturelle? Bien sûr que non. Le maintien de son existence, ou de l'idée qu'elle se fait d'elle-même comme une collectivité réunie autour de valeurs communes, une histoire, une langue et une culture sera toujours essentiel à la réalisation du projet politique (à moins d'être accusée d'exclusion par les nouveaux arrivés et par la population anglophone). Nepveu constate tout simplement que l'*écriture* s'est imposée là où la littérature, « projet fondé sur une mémoire collective et une visée totalisante⁹⁵ », s'est trouvée distendue par une pluralité, une diversité inévitable de *dire*s émergents d'une pluralité de centres. Face au *catastrophisme* québécois régissant sa modernité artistique, on ne peut que constater l'implosion éventuelle d'un « nous » déterministe et refoulé, malgré sa prise de parole, appelé à disparaître, tout comme sa littérature.

Heureusement, la société québécoise et sa littérature savent se renouveler et remettre en cause le catastrophisme contraignant. À l'esthétique de la fondation, succèdent donc l'esthétique de la transgression et, plus tard, ce que Nepveu nomme l'esthétique de la ritualisation (de la culture face à l'altérité, le dépaysement). Il explique que « l'esthétique de la ritualisation implique un rapport à l'être, au lieu et à la mémoire qui ne relève pas d'une métaphysique de l'origine et de l'identité⁹⁶ ». Il s'agit ici du

⁹⁴ *Ibid.*, p. 14.

⁹⁵ *Ibid.*

⁹⁶ *Ibid.*, p. 213.

« désordre comme expérience de mise en forme⁹⁷ ». Paradoxalement, cette esthétique de la ritualisation que décrit Pierre Nepveu à la fin des années 1980 ressemble, au théâtre du moins, à un rituel de dédoublement et de la découverte des bienfaits de l'altérité (*en soi*, chez les auteurs qui mettent en scène des figures de créateurs à l'œuvre et, chez l'autre *comme soi*, dans le cas d'auteurs s'intéressant aux biographies de créateurs). La mise en forme de l'expérience du désordre sera malgré tout identitaire mais, nous le verrons plus loin, elle sera toutefois de l'ordre de l'agencement de matériaux biographiques et de la représentation métonymique de soi.

Le théâtre québécois, après être né (une dernière et ultime fois?) dans la foulée du projet fondateur du « nous », passe au « tu/je » (dans le cas du théâtre biographique) et au « je/il/je » (dans le cas du théâtre autoréflexif et des jeux sur l'identité), sans pour autant perdre de sa *québécoité* inhérente. Au contraire, il s'agit là d'une suite conséquente à l'interrogation de soi déjà amorcée avec les premiers drames patriotiques du XIX^e siècle. Les jeux de regards se font insistants : le regard de « l'auteur-fait-comédien » sur lui-même ; le regard du comédien sur l'adéquation entre ce qui se dégage de son personnage et l'idée qu'en a l'auteur ; le regard des spectateurs sur un ludique jeu de miroirs déformants. Josette Féral décrit comme suit le regard du spectateur sur l'événement théâtral et sa compréhension instinctive de la *théâtralité* :

Il ne se laisse jamais prendre totalement. Le paradoxe du comédien est le sien : croire à l'autre sans y croire tout à fait. Comme le dit Schechner, le spectateur est confronté au *not-not me* de l'acteur. L'acteur se donne à lui à travers des simulacres qui sont autant de stases d'un procès dont le public sait très bien que ce à quoi il assiste ne représente qu'une étape. Il dit la traversée de l'imaginaire, le désir d'être autre, la transformation, l'altérité. Interrogé ainsi, mis en scène, donné à voir, l'acteur travaille aux limites de son moi, là

⁹⁷ *Ibid.*

où son désir devient performance. Il signe la différence, le déplacement, l'inconnu⁹⁸.

Toujours ce regard rivé sur soi, toujours cette performance de soi et de l'image qu'on cherche à projeter de soi-même. On reconnaît dans la théâtralité le processus de *répétition identitaire* québécoise tant pour les auteurs/acteurs que pour les spectateurs conscients du jeu auxquels tous se livrent.

Pourtant, son ouvrage *Vie et mort du théâtre au Québec*, Janusz Przychodzen, fortement influencé à la fois par Nepveu et par une sociologie du discours quelque fois empreinte de la négativité que certains gens de théâtre éprouvent à l'égard de leur métier trop peu valorisé, estime que « la théâtralité québécoise a tendance à se manifester comme une non-théâtralité, même si à un haut niveau de représentation dramatique, surtout celui de la méta-représentation, cette forte dénégation du théâtral se transforme déjà en une qualité esthétique, c'est-à-dire théâtrale⁹⁹ ». Il va jusqu'à affirmer que le théâtre québécois serait un anti-théâtre, un *non-théâtre*, dans la mesure où « le jeu de l'acteur (et du spectateur) se produit sur un mode spécifique et s'inscrit dans un espace-temps particulier¹⁰⁰ ». Przychodzen propose le néologisme *théâtritude* pour expliquer l'effet d'identification et de réplication qu'auront spectateurs, acteurs et personnages ; une proximité trop peu « théâtrale », c'est-à-dire codifiée et selon une mise à distance issue de la spectacularisation d'un rapport d'intimité, et de partage de codes et de références entre les spectateurs et leurs « doubles », les comédiens.

⁹⁸ Josette Féral, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral », *Poétique*, n° 75, septembre 1988, p. 351.

⁹⁹ Janusz Przychodzen, *Vie et mort du théâtre au Québec. Introduction à une théâtritude*, Montréal/Paris, L'Harmattan, 2001, p. 247. Pour mon commentaire sur l'ouvrage, voir ma recension dans *L'Annuaire théâtral*, n° 32, automne 2002, p. 180-181.

¹⁰⁰ *Ibid.*

[C]ette non-théâtralité pourrait être définie comme une théâtritude, soit une mise en impasse du dédoublement du regard entre le spectateur et l'acteur, puisque le premier autant que le deuxième semblent souvent (devoir) se percevoir dans la représentation québécoise de manière non-différentielle, ce qui bloque en fait le processus de fictionnalisation même et donne lieu, par conséquent, à une sorte de représentation inachevée. Bref, l'altération profonde du principe de différenciation mène à la négativisation du mécanisme de la théâtralité, qui dès lors est condamnée à fonctionner en tant qu'hybride structurelle dans un espace-temps non-fictionnel à l'apparence de celui du quotidien, mais restant *toujours* théâtral¹⁰¹.

On peut être d'accord avec cela dans la mesure où le spectateur est issu du milieu théâtral, ou encore, adhère sans réserves ni pensées critiques à l'image de soi que lui proposent les comédiens (par exemple, dans le cas d'un théâtre pour initiés). Sinon, l'adéquation sans nuances ni différences possibles du spectateur et du performeur, cette simple réflexion miroitée, semble plus proche du fantasme théorique que des réalités plurielles du milieu théâtral et de la société québécoise.

Sans doute y a-t-il eu *théâtritude* au cours des années 1970, en particulier dans le cadre des cérémonials et des spectacles cathartiques d'une dramaturgie emportée par le parachèvement du projet national. Après 1980, je vois mal en quoi la *théâtritude* est apparente dans la théâtralisation à outrance d'une errance identitaire. Au contraire, il n'y a jamais eu autant de « désir d'être autre » (pour reprendre les mots de Josette Féral), ni d'effort de transformation des personnages sur scène, auquel s'ajoute un désir d'évasion de la part du public. Aujourd'hui, certaines expériences limitrophes confidentielles pour et par des exégètes pourraient être qualifiées d'œuvres de la *théâtritude*, mais de là à qualifier toute la pratique théâtrale québécoise de « non-théâtre », cela me semble être une radicalisation outrancière de la position, malgré cela intéressante, de Nepveu.

¹⁰¹ *Ibid.*, p. 247.

Un certain nombre d'œuvres étudiées dans le cadre de mon analyse se situent néanmoins assez bien dans la logique de la *théâtritude* mise de l'avant par Przychodzen. Néanmoins, cette *théâtritude* n'a rien de désespérant pour le théâtre québécois, sinon le fait que ce dernier imite la société en se recroquevillant sur lui-même, le temps de reprendre son souffle. Przychodzen voit « la spécificité de la théâtritude québécoise en tant que large mise en scène d'une disparition¹⁰² ». L'argument lui vient de l'analyse d'un corpus fort limité de pièces et d'une série d'entrevues avec des gens du milieu, dans lesquels il trouve que le « passéisme et la nostalgie pénètrent d'autant plus facilement les discours que les raisonnements qui les prend en charge et les diffuse¹⁰³ ». Il observe la désagrégation de l'espace théâtral, puis de l'espace scénographique, puis du comédien, lui-même, appelé à n'être qu'un « anti-acteur » qui besogne tranquillement et qui « ne se prend jamais pour un autre¹⁰⁴ ». Les récriminations économiques des gens de théâtre s'inscrivent fatalement dans l'alarmisme. Cela se reflète-il forcément dans la sélection et dans la lecture des œuvres produites? On pourrait en douter. N'en demeure pas moins qu'on renoue ici avec cette idée du danger de se dire, de trop coller à la réalité.

Pierre Nepveu estime que le projet de littérature *québécoise* tel que défini par Chamberland et par l'équipe du *Parti pris* est achevé et qu'il nous faut dorénavant penser la littérature postquébécoise, c'est-à-dire une littérature de tous les possibles qui ne porte plus en elle l'exclusivité d'un projet de société. Janusz Przychodzen voit poindre la mort du théâtre québécois, à cause du repli sur soi et de l'absence de distance entre les artistes

¹⁰² *Ibid.*, p. 257.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 251.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p. 252.

et le public, leurs semblables. Dès lors, à qui revient la tâche de cesser d'être lui-même, à qui celle de se représenter tel qu'il est? *Être*, c'est être *perçu*, en effet. Les artistes, eux-mêmes las de la mise en scène continuelle du « nous » national et de l'effet de boule de neige grotesque, voire *cartounesque*¹⁰⁵, dans la mesure où le reflet ne peut qu'être grossissant et la réaction du public amplifiant, poursuivent l'exploration du *devenir* québécois, de ce manque à combler, en investissant leur propre mémoire, en se mettant en scène eux-mêmes, toujours avec le voile pudique de la théâtralité assumée.

3. L'histoire mise en scène par le théâtre québécois

« L'identité n'est possible que parce qu'il y a mémoire¹⁰⁶ », écrit Michel Wieviorka dans *La différence*. L'exercice de la mémoire chez les Québécois, c'est-à-dire son instrumentalisation politique, la patiente construction de son argumentaire appuyé, est à la base de la légitimation du projet national identitaire tout comme il s'imisce paradoxalement dans le discours de l'émergence d'une dramaturgie dite *québécoise* — c'est-à-dire en rupture avec le poids historique du libellé canadien-français. L'histoire fournit des têtes de Turc et des idoles, rivaux ou alliés perpétuels. Elle permet des rapprochements elliptiques et parfois factices¹⁰⁷. La mémoire authentifiée par l'histoire

¹⁰⁵ Étrangement, Daniel Poliquin, dans ses écrits, et René-Daniel Dubois, dans ses conférences, utilisent tous deux ce terme dans leurs charges respectives contre les indépendantistes qu'ils estiment inflexibles, et contre la récupération éhontée de personnages historiques, tel Dollard-des-Ormeaux. Daniel Poliquin définit le néologisme, emprunté de l'anglais, dans son essai polémique *Le Roman colonial*, Montréal, Boréal, 2001, p. 97 à 112. Il explique que le terme vient de l'anglais, *cartoon*, soit une « vision du monde au dessin grossier qui véhicule des idéologies en termes simplistes et polarisés. On songe ici à l'Oncle Sam coiffé de son haut-de-forme ou à l'ours soviétique aux dents ruisselantes de sang » (p. 97).

¹⁰⁶ Michel Wieviorka, *La différence*, Paris, Balland, 2001, collection « Voix et regards », p. 64.

¹⁰⁷ Par exemple, Pierre Fillion écrit au sujet de la piécette 63 que le « terrorisme des années 1963 et celui de 1763 s'allument toujours à la même mèche : chasser l'Anglais », préface, in Robert Gurik, *Sept courtes pièces*, Montréal, Leméac, 1974, p. 8.

vient sanctionner les récriminations et donner au mouvement, d'abord marginal, une légitimité qui lui permet de parler au nom de la collectivité. Michel Wievorka identifie ce moment « où la mémoire devient un propos public » comme étant « certainement décisif pour la constitution du sujet qui, par cette simple expression, et le courage éventuel qu'il lui a fallu pour parler, rompt un silence et met fin à un oubli qui comportait de fortes dimensions d'indifférence, de domination, voire d'aliénation¹⁰⁸ ».

Jean Laflamme, dans son article sur les idéologies dominantes au théâtre québécois au XIX^e siècle, souligne le fait que le « sentiment national ayant été chez ces auteurs le facteur le plus générateur d'écriture dramatique, il va de soi que les thèmes dont il est question se raccrochent concrètement ou abstraitement à notre histoire nationale¹⁰⁹ ». Pour lui, trois événements particuliers sont au cœur de la représentation historique théâtrale : la Conquête, la Rébellion et la Confédération. Ils correspondent à des moments de confrontation avec l'Autre et à d'éventuels accommodements jugés contraignants. Raymond Pagé estime que « le théâtre québécois, au début du XX^e siècle, poursuit péniblement une nidation amorcée au cours des décennies antérieures¹¹⁰ ». Une tradition naîtra, celle du *discours didactique* : « Les dramaturges des années [19]60 y auront recours pour faire l'histoire et créer un futur¹¹¹ ». Quelles sont les figures historiques retenues? Lévis et Montcalm, ce « marquis qui perdit » comme l'écrit non

¹⁰⁸ Michel Wievorka, *op. cit.*, p. 168. Il prend soin d'y inclure une mise en garde contre les abus liés au monopole de la mémoire : « Ces injonctions reviennent à dénier à ceux qui sont extérieurs au groupe concerné, la liberté de penser et de construire leurs opinions, liberté qui constitue la condition même d'émergence du sujet » (p. 169).

¹⁰⁹ Jean Laflamme, « Idéologies dominantes et théâtre québécois au XIX^e siècle », *L'Annuaire théâtral*, n° 4, printemps 1988, p. 82.

¹¹⁰ Raymond Pagé, *op. cit.*, p. 11.

¹¹¹ *Ibid.*

sans préciosité Réjean Ducharme¹¹². La Conquête est au cœur des préoccupations dans les pièces comme *Lévis ou Abandon de la Nouvelle-France* (1902) de Moïse-Joseph Marsile, *Montcalm* (1907) de Louis Guyon, *Montcalm et Lévis* (1918) d'Adolphe-Basile Routhier, *Prise de Québec par les Anglais en 1759* (1901) d'Octave Hardy dit Châtillon et *Le Secret des Plaines d'Abraham* (1909) de J.-Eugène Corriveau.

Rémi Tourangeau, d'abord dans ses articles, puis dans le *Dictionnaire des Jeux scéniques du Québec au XX^e siècle*, une somme monumentale publiée peu avant sa mort, a exploré ces œuvres théâtrales populaires nourries d'un sentiment d'appartenance civique ou nationale. Contrairement au théâtre proprement dit, la représentation de ces pièces à grand déploiement, ou pièces à effets, « est généralement circonstancielle et occasionnelle. Elle vise à célébrer un anniversaire ou un personnage, et constitue donc en elle-même un événement, voire une fête. Son implication implique la participation de la collectivité concernée¹¹³ ».

Il s'agit ici de spectacles qui peuvent rassembler jusqu'à 1 800 participants et de 2 000 à 80 000 spectateurs par représentation¹¹⁴! On retranscrit assez fidèlement l'histoire du pays, frôlant parfois l'hagiographie, consignnant les événements à une célébration communautaire de sa propre existence. Les jeux qui nous intéressent particulièrement

¹¹² Réjean Ducharme, *Le marquis qui perdit*, pièce créée au Théâtre du Nouveau-Monde en 1970, mais demeurée inédite. On peut la consulter au Centre des auteurs dramatiques à Montréal.

¹¹³ Rémi Tourangeau (dir.), *Dictionnaire des Jeux scéniques du Québec au XX^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007, p. 9.

¹¹⁴ Rémi Tourangeau, « Jeux scéniques, théâtralisation de l'histoire », *L'Annuaire théâtral*, n^{os} 5-6, automne 1988-printemps 1989, p. 173.

sont les jeux biographiques, dont je reparle plus loin dans le chapitre portant sur la biographie au théâtre.

Godin et Mailhot, quant à eux, rappellent dans *Théâtre québécois II*¹¹⁵ l'influence du théâtre radical américain sur le théâtre québécois des années 1960 et 1970, et sa façon de tisser l'actualité à l'histoire. Gratien Gélinas, Marcel Dubé, André Major, Jacques Ferron signent tous des pièces sur la vague de violence du Front de libération du Québec, mais surtout sur son effet d'entraînement auprès de la jeunesse. Ces pièces écrites « sur le vif » concernent moins l'histoire que l'actualité, et elles mettent en scène les dynamiques des changements en cours dans la société. Ce sont là souvent des pièces qui usent de l'histoire plutôt que de s'en inspirer¹¹⁶. Godin et Mailhot proposent également un résumé essentiel des œuvres à caractère historique qui ont été produites sur les scènes québécoises au cours des années 1970.

Jonathan Weiss, dans son article « Le théâtre québécois : une histoire de famille », rappelle que l'histoire du théâtre au Québec « est aussi, surtout au XIX^e siècle, l'histoire du drame de l'histoire¹¹⁷ ». Il évoque un certain nombre de pièces, telles *Statu quo en déroute* (1834) d'Elzéar Bédard, *Le jeune Latour* d'Antoine Gérin-Lajoie (1844) et les pièces historiques de Louis Fréchette. À l'instar d'Etienne-F. Duval et de Jean Laflamme, Weiss estime que l'objectif de ces pièces historiques n'est jamais en cause :

¹¹⁵ Godin et Mailhot, *op. cit.*

¹¹⁶ Je ne reprendrai pas la liste complète des pièces étudiées, ni les arguments de Godin et de Mailhot dont l'ouvrage est bien connu et souvent consulté. Je renvoie tout de même le lecteur au chapitre 2 : « De l'actualité à l'histoire (ou l'inverse) », pages 49 à 70. Jean-Cléo Godin et Laurent Mailhot, *Théâtre québécois II*, *op. cit.*

¹¹⁷ Jonathan Weiss, « Le théâtre québécois : une histoire de famille », *L'Annuaire théâtral*, n^{os} 5-6, 1988-1989, p. 131.

Citons pour mémoire Laurent-Olivier David qui écrit au tournant du siècle : « Je souhaite que [nos littérateurs] puisent dans notre Histoire, notre glorieuse Histoire, l'inspiration d'œuvres fortes et morales dont l'effet sera bienfaisant ». Histoire avec un grand H majuscule, et toujours glorieuse : il s'agissait de montrer que les défaites (du Québec, de Riel) étaient autant d'occasions données aux Canadiens français pour montrer leur courage et leur esprit de sacrifice. En d'autres termes, on tournait la défaite historique en victoire littéraire, victoire du mot sur l'événement¹¹⁸.

Par contre, l'histoire mise en scène au cours des années 1970 serait celle « qui valorise l'expérience d'une classe ouvrière (souvent confondue avec l'habitant¹¹⁹) ». En faisant des aspirations culturelles et politiques du Québec une lutte de classes, on assiste alors à la tiers-mondialisation de l'histoire et des aspirations bafouées du Québec. Malgré l'intérêt que vouent les dramaturges québécois à leur histoire au cours des années 1970, le thème directeur demeure tout de même celui de la famille. « On pourrait dire que la cuisine, dans le théâtre des années [19]70, est devenue champ de bataille, champ où s'affrontent les diverses forces en lutte dans la société québécoise¹²⁰. »

Jean Saint-Hilaire et Hervé Guay ont traité de la question nationale sur la scène québécoise dans *Théâtre/Public* en 1994. En faisant le récapitulatif des pièces à caractère nationaliste de la décennie précédente, Saint-Hilaire pour Québec et Guay pour Montréal arrivent tous deux au constat que ces spectacles dits « politiques » ne le sont déjà plus explicitement. Jean Saint-Hilaire écrit que, curieusement, « le spectacle le plus politique de la dernière décennie de théâtre à Québec se dérobe au vocabulaire politique. Sur le fond historique du peuplement chinois au Canada, *la Trilogie des dragons* pose le problème de l'identité individuelle et collective¹²¹ ». Hervé Guay, pour sa part, constate

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 132.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 134.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 135.

¹²¹ Jean Saint-Hilaire, « La question nationale sur la scène. I-Québec : dix ans de tiédeur », *Théâtre/Public*, n° 117, mai-juin 1994, p. 17.

que, si « le discours politique n'est pas toujours présent à la scène, il fait encore partie des interrogations chères au monde dramatique¹²² ». Le milieu théâtral québécois, malgré sa résistance postpréférendaire au discours politique, n'arrive pas à se défaire tout à fait de sa prédilection pour la politique. « Celui-ci continue donc de se poser des questions quant à la nature de l'identité québécoise, fortement liée il va sans dire aux différents aspects impliqués par sa représentation¹²³ ». L'exemple de *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...* de Jean-François Caron est évoqué par Hervé Guay et Jean-Pierre Ryngaert dans leurs articles respectifs du dossier de *Théâtre/Public* sur le Québec. La pièce éclaire, en effet, le nouveau tournant discursif du théâtre québécois à la lumière d'un engagement générationnel postnational.

ÉDITH

Si vous autres, vous étiez angoissés par les Anglais en 70, nous autres, c'est ben d'autres choses qui nous empêchent de dormir. Le sida. Le trou dans la couche d'ozone. Le soleil est meurtrier, mononc' Henri. [...] L'Amazonie se meurt, on s'en fout-tu, de la langue? Le ciel nous ouvre en pleine face. C'est pus juste une question de langue. C'est une question d'amour, aussi bête. Amour de la nature, amour de la planète, amour de l'être humain. [...] C'est sûr que moi pis Danny, mononc', on est québécois mais on peut pas jusse être des Québécois. Parce que le Québec appartient au Canada. Le Canada à l'Amérique du Nord. L'Amérique du Nord à la Terre, la Terre au système solaire, le système solaire à l'univers, pis on s'en va de même jusqu'à l'infini. Imaginez ce que vous êtes, vous, mononc' Henri, dans cette histoire-là¹²⁴?!...

Jean-Cléo Godin et Dominique Lafon terminent leur analyse des *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, qui s'intéressait principalement à quatre auteurs, Michel Marc Bouchard, René-Daniel Dubois, Normand Chaurette et Marie Laberge, avec un retour sur les quelques pièces de la décennie suivante qui traitent d'octobre 1970.

¹²² Hervé Guay, « La question nationale sur la scène. II-Montréal : l'absence et la présence », *Théâtre/Public*, n° 117, mai-juin 1994, p. 22.

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Jean-François Caron, *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1990, p. 109-110.

Malgré la dépolitisation tranquille annoncée par Robert Lévesque, les auteurs rappellent qu'il existe un corpus à connotation politique « tout entier axé autour de la crise d'Octobre 70, comme si l'échec référendaire de 1980 avait conduit les dramaturges à ne relire que le seul épisode insurrectionnel (comprendre « non législatif ») de la décennie précédente¹²⁵ ».

À l'invitation de la revue *Canadian Theatre Journal* qui préparait un numéro spécial sur l'état du théâtre canadien, j'ai rédigé un article portant précisément sur cette problématique d'un théâtre jadis historicisant, mais aujourd'hui davantage axé sur l'individu créateur. J'y faisais un survol, dans l'ordre, du XIX^e siècle patriotique, de la Révolution tranquille, de 1968, d'octobre 1970, de 1837-38 revu à la lumière d'octobre 1970, de l'année référendaire 1980 et de l'intérêt croissant des matériaux auto/bio/graphiques, le regard porté sur eux-mêmes des créateurs depuis les années 1990, en prenant soin de noter que le populaire milieu de la chanson a repris le flambeau nationaliste là où le théâtre, de plus en plus élitiste, l'a laissé¹²⁶.

Le discours identitaire qui puise dans l'histoire son pedigree et sa raison d'être s'articule surtout autour de dates historiques déterminantes : soit des défaites ou des humiliations particulières, soit des gains ou regains événementiels, où l'obstination et la détermination des Québécois sont mises en évidence. Certaines pièces portent en effet sur ces deux aspects en revendiquant le goût de l'histoire et son utilité dans la constitution

¹²⁵ Jean-Cléo Godin et Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, 1999, p. 202.

¹²⁶ Louis Patrick Leroux, « A Nation of Distinct Selves: From Collective Identity to the Individual in Québec Drama », *Canadian Theatre Review*, n° 125, hiver 2006, p. 62-68.

d'un discours de soi s'inscrivant dans une continuité. L'histoire présentée ici au théâtre vise à éduquer le public et le rallier à une cause. Je pense ici à l'adaptation théâtrale qu'a faite Léandre Bergeron de son *Histoire du Québec en 3 régimes*¹²⁷, à *L'histoire du Québec* du Théâtre Euh!¹²⁸, à *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?* du Grand Cirque Ordinaire¹²⁹, au *Dernier recours de Baptiste à Catherine* de Michèle Lalonde¹³⁰, mais aussi, du côté de David Fennario, à *Joe Beef, Doctor Thomas Neill Cream (Mystery at McGill)* et *Gargoyles*¹³¹. La démarche historiciste et politique du fondateur du Théâtre d'Aujourd'hui, Jean-Claude Germain, est celle « mine de rien, de donner des racines à notre théâtre¹³² », des racines qui s'étendent bien au-delà de Gauvreau et Gélinas. Jean-Claude Germain « assassine » symboliquement le répertoire français (puisque sinon

¹²⁷ Léandre Bergeron, *Histoire du Québec en 3 régimes*, Montréal, L'Aurore, 1974, adaptation de son *Petit Manuel de l'Histoire du Québec*, Montréal, Éditions Québécoises, 1970. L'adaptation était une commande de l'école secondaire (lycée) de Vaudreuil en banlieue de Montréal pour son échange culturel avec le lycée français de Saint-Quentin. Bergeron écrit dans la préface de la pièce que l'école lui a commandé « le spectacle de notre tragédie nationale » (p. 11) et que le spectacle a causé des vives réactions tant au Québec qu'en France. Le lendemain de la représentation à Saint-Quentin, le proviseur, outré par la teneur politique du spectacle, interdisait l'accès du lycée à la troupe québécoise. Les étudiants français ont réagi en distribuant un tract où l'on pouvait lire, et Bergeron se fait un plaisir de le reproduire : « Les Québécois, qu'est-ce qu'ils nous ont appris? Ils nous ont appris ce que cela veut dire "La Culture". Culture, ce n'est ni un culte des morts ni la reproduction permanente des œuvres classiques et dépassées qui à l'époque ont été écrites pour satisfaire à l'orgueil d'un seigneur féodal! [...] Culture c'est quelque chose qui doit correspondre à nos besoins, qui doit donc sortir au sein de nous-mêmes. [...] Faites donc des pièces de théâtre qui traitent de vos problèmes au lycée et aussi ceux hors du lycée. [...] Créativité n'a rien à voir avec la reproduction de vieilles chaussettes! » (p. 13-14).

¹²⁸ La pièce créée et tournée dans le Québec en 1972-73 est demeurée inédite, mais on peut consulter la monographie qu'a consacrée Gerald Sigouin au collectif : *Théâtre en lutte : Théâtre Euh!*, préface de Laurent Mailhot, Montréal, VLB éditeur, 1982. Ce théâtre dont le « Manifeste pour un théâtre au service du peuple » (1975 et version complète en 1976) confirmera l'activité militante, après cinq ans d'agitation-propagande d'abord anarchique, ensuite nationaliste et enfin marxiste. La pièce, issue de la genèse d'un spectacle de clowns — *Sam, Pic, Poc et Ket s'en vont* —, puisera à la fois dans *l'Île des esclaves* de Marivaux et dans le *Petit Manuel d'Histoire du Québec* de Léandre Bergeron, publié en 1970. Il ne faut pas confondre ce texte avec celui qu'en tirera Bergeron lui-même pour la scène en 1973 (voir note précédente).

¹²⁹ Grand Cirque Ordinaire, *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?*, reconstitution du spectacle par Guy Thauvette, Montréal, Les Herbes Rouges, 1991 (créé en 1969).

¹³⁰ Michèle Lalonde, *Dernier recours de Baptiste à Catherine*, Montréal, Leméac/L'Hexagone, 1977. La pièce, comme tant d'autres textes usant de l'histoire pour faire avancer une cause politique, a été commandée par une école et créée dans un contexte d'exercice public pédagogique. Dans ce cas, il s'agissait de l'École nationale de théâtre. Selon le quatrième de couverture, la pièce « retrace l'oppression du peuple québécois de 1760 à 1850 ».

¹³¹ Le théâtre de David Fennario sera étudié plus loin, où il sera davantage question du caractère confessionnel et engagé de la démarche de l'auteur.

¹³² André-G. Bourassa, « L'École des rêves », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 14, 1980, p. 175.

« c'est un Mozart québécois qu'on assassine », pour reprendre le titre de son manifeste¹³³) avec *Les Enfants de Chénier dans un grand spectacle d'adieu*. Molière, Musset, Giraudoux, Marivaux sont au banc des accusés afin que la création d'œuvres nouvelles puisse fleurir, afin que les accents du peuple soient entendus. Le cérémonial se termine avec le meurtre rituel, « celui de cet Autre, du Bonhomme Seven O'Clock de nos heures anglaises¹³⁴ ».

L'auteur, qui signe plus tard *Un pays dont la devise est je m'oublie*, *A Canadian Play/Une plaie canadienne* (et qui récidive, hors contexte, en 1998 avec *Le miroir aux tartuffes, un charivari québécois*¹³⁵), écrit, dans l'esprit à la fois ludique et patriotique combatif qui caractérise son théâtre revendicateur : « Avant d'affronter l'adversaire, il faut d'abord le déposséder de tous les symboles de sa puissance, s'investir de sa propre force et l'ayant réduit, comme l'a si bien dit Mao, à un tigre de papier, le vaincre avant de l'avoir combattu¹³⁶ ». En cela, il rejoint les intentions des auteurs de drames patriotiques du XIX^e siècle, tels Joseph-Louis Archambault (*Jacques Cartier ou Canada vengé*, 1879)

¹³³ Jean-Claude Germain, « C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine », *L'Illettré*, vol. 1, n° 1, janvier 1970. Le manifeste sera repris à quelques occasions, particulièrement dans le dossier « Manifestes et textes théoriques » de la revue *Cahiers de théâtre JEU*, n° 7, 1978, p. 9-20. Le texte s'ouvre avec une phrase qui nous semble bien familière : « L'auteur dramatique québécois est-il un spécimen humain en voie d'extinction? Plus les réalisations d'une forme d'art sont anémiques, plus les questions qu'on se pose à son sujet sont profondes, abstraites ou universelles » *JEU*, p. 10.

¹³⁴ Cité dans Godin et Mailhot, *op. cit.*

¹³⁵ Jean-Claude Germain, *Un pays dont la devise est je m'oublie*, Montréal, VLB éditeur, 1976 (création la même année) ; *A Canadian Play/Une plaie canadienne*, Montréal, VLB éditeur, 1983 (créé en 1979) et *Le miroir aux tartuffes. Un charivari québécois*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1998 (création la même année). Fidèle à ses habitudes d'historien-praticien, évoquant le passé tortueux issu de la contrainte et motivé par la revendication de la liberté, Germain écrit en préface du *Miroir aux tartuffes* qu'il en est de l'histoire « comme des souvenirs de famille, on se rappelle plus aisément des habits que des visages. *Le miroir aux tartuffes* s'attaque à la tâche nécessaire d'agrandir le costumier de la mémoire théâtrale québécoise. Nous sommes les héritiers de Molière, mais nous étions également ses contemporains et, à ce titre, nul n'a payé plus cher que le théâtre québécois l'interdiction de son *Tartuffe* » (p. 8). *Les Cahiers de théâtre JEU* ont consacré à Jean-Claude Germain un fascinant dossier (numéro 13) à l'automne 1979. On le voit là à son apogée avant que l'envolée ne soit stoppée par la défaite du référendum de 1980 et que le Germain prolifique cesse graduellement d'écrire pour la scène.

¹³⁶ Cité dans Godin et Mailhot, *op. cit.*, p. 26.

ou Pamphile LeMay (*Les Vengeances*, 1876), tout en actualisant leur discours à la lumière de l'histoire qu'il s'affaire à fouiller pour mieux mettre en contexte et en valeur sa propre conception du théâtre, celle de la création, voire de la recréation ludique transhistorique (n'a-t-il pas « paraphrasé » une pièce de Félix-Gabriel Marchand¹³⁷?).

Émile Bessette, dans son étude de *Pays théâtral*, le bulletin semestriel du Théâtre d'Aujourd'hui sous la direction de Jean-Claude Germain, résume ainsi la pensée de Germain : « son tremplin, et son port d'attache, est l'affirmation, et l'illustration par le théâtre, de l'ici, maintenant. Sa matière est le peuple d'ici, les aspirations et les problèmes de maintenant¹³⁸ ». Sa préoccupation totalisante pour la création théâtrale dans un contexte d'affirmation nationale l'amène à « projeter son œuvre sur une histoire du pays et du théâtre québécois. Une histoire d'un type particulier, puisqu'elle est interprétation et justification de la Révolution tranquille, de la rupture avec la religion et autres autorités traditionnelles et du nouveau mouvement national¹³⁹ ».

« L'histoire à la Germain », écrivent Godin et Mailhot, « est donc une histoire *littéraire* au meilleur sens du terme. Une histoire par (et contre) les clichés, les textes, les interprétations et les commentaires. [...] Finalement, non plus l'*Histoire du Canada* au — par le — théâtre, mais bien l'histoire du théâtre au Québec¹⁴⁰ ». L'histoire d'une collectivité dont les membres sont appelés à assumer leur rôle de chantres d'une nation.

¹³⁷ *Les faux brillants de Félix-Gabriel Marchand, une paraphrase*, Montréal, VLB éditeur, 1980 (créé en 1977). Germain reprenait, dans une lecture palimpseste, la pièce *Les faux brillants* (1885) de l'auteur dramatique qui sera premier ministre du Québec de 1897 à 1900.

¹³⁸ Émile Bessette, « Le pays théâtral », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 13, p. 101.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 103.

¹⁴⁰ Godin et Mailhot, *op. cit.*, p. 69.

En 1976, l'année de l'élection du Parti québécois et deux ans avant l'inscription de la devise québécoise sur les plaques d'immatriculation du Québec, Jean-Claude Germain monte *Un pays dont la devise est je m'oublie*. Est-ce là un commentaire ironique sur la devise québécoise « Je me souviens » (dont le sens a été présenté tour à tour comme un slogan revanchard, une apologie de l'influence anglaise sur la société québécoise ou encore un simple constat commémoratif¹⁴¹) ou est-ce plutôt une admonestation à l'encontre des individualistes? Ce pays dont la devise est « je m'oublie » serait-il un pays où la négation de soi — du *je* qui doit *s'oublier* — et sa substitution par un « nous » rassembleur sont nécessaires à l'accomplissement du projet national identitaire?

Un auteur de théâtre devrait-il servir l'histoire plutôt que de s'en servir à ses propres fins? Cela implique, bien sûr (et ce n'est pas chose faite), qu'on s'entende sur une interprétation de l'histoire. Hegel estimait que « lorsque l'artiste s'est ainsi identifié avec l'objet [historique], il doit savoir oublier sa propre particularité subjective et tout ce qu'elle a de contingent et d'accidentel, pour se plonger entièrement dans son sujet ; il ne doit plus pour ainsi dire être que la forme façonnant du contenu qui s'est emparé de lui¹⁴² ». S'ils l'ont lue, les gens de théâtre québécois n'ont pas cru bon retenir la leçon de Hegel. L'histoire mise en scène au Québec repose avant tout sur « sa propre particularité

¹⁴¹ Gaston Deschênes, directeur des études documentaires à l'Assemblée nationale du Québec, estime avoir réglé le litige autour de l'origine et de l'intention de la devise du Québec dans son article « La devise "Je me souviens" », *L'Encyclopédie de l'Agora*, 2001, http://agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Quebec_-_Etat--La_devise_Je_me_souviens_par_Gaston_Deschenes, consulté le 5 juillet 2008. L'article retrace les diverses interprétations fautives et spéculatives de la devise inscrite sous les armoiries dessinées par Eugène Taché pour orner l'entrée principale du Palais législatif (aujourd'hui l'Assemblée nationale) du Québec.

¹⁴² G.W.F. Hegel, *Introduction à l'esthétique. L'idée du beau*, Paris, Flammarion, collection « Champs », 1979 (1835), p. 362.

subjective¹⁴³ », d'abord son projet identitaire à la fois collectif, communal et individuel.

Corvin, en réfléchissant au rôle et aux obligations de l'auteur dramatique, écrit qu'il lui faut :

[...] sauvegarder la complexité du réel sans le réduire à une démonstration pédagogique, faire en sorte que ce réel une fois jugé sur une scène [...] ne se retrouve pas, comme Genêt le reproche implicitement à Brecht dans la préface du *Balcon* « cloué sur un ciel abstrait où il figure, déconfit et dégonflé, en de difformes constellations », telle est l'ambition quasiment irréalisable des auteurs de théâtre historique¹⁴⁴.

L'histoire québécoise, telle qu'elle est représentée sur nos scènes, comprend quelques constellations où sont cloués, « déconfits et dégonflés », ces morceaux de réel fantasmé. Les constellations, comme celles nommées par les Grecs, s'inspirent de la mythologie, sauf que celle-ci, chez les Québécois, est générée par des dates et des événements historiques : 1759 et 1763 (la Conquête¹⁴⁵), 1837-38 (la Rébellion des Patriotes¹⁴⁶), les rébellions de la rivière Rouge et la pendaison de Louis Riel (1869-70 et 1885), 1960-65 (la Révolution tranquille¹⁴⁷), 1967 (la Visite du général de Gaulle et l'Exposition universelle de Montréal¹⁴⁸), 1968 (date charnière pour l'histoire du théâtre

¹⁴³ *Idem.*

¹⁴⁴ Michel Corvin, *op. cit.*, f. 7.

¹⁴⁵ Ces événements sont traités tant dans les pièces déjà évoquées du XIX^e et du début du XX^e siècle (*Lévis ou Abandon de la Nouvelle-France* de Moïse-Joseph Marsile, *Montcalm* de Louis Guyon, *Montcalm et Lévis* d'Adolphe-Basile Routhier, *Prise de Québec par les Anglais en 1759* d'Octave Hardy dit Châtillon, *Le Secret des Plaines d'Abraham* de J.-Eugène Corriveau), que dans des ouvrages contemporains tels *le Marquis qui perdit* de Réjean Ducharme et *La longue marche dans les avents* d'André Ricard (Montréal, Leméac, 1984, création en 1985).

¹⁴⁶ Entre autres : Jacques Ferron, *Les Grands Soleils* (d'abord rédigé en 1958 puis révisé en 1967, enfin porté à la scène en 1968), première édition dans *Théâtre I*, Montréal, Librairie Déom, 1968. Louis Fréchette, *Papineau* (créé en 1880) et *Félix Poutré* (créé en 1862), tous les deux réédités en volume, Montréal, Leméac, 1974. Jean-Robert Rémillard, *Cérémonial funèbre sur le corps de Jean-Olivier Chénier*, Leméac, 1974. Roland Lepage, *La complainte des hivers rouges*, Montréal, Leméac, 1984 (création 1974). André Ricard, *Le tréteau des apatrides ou La Veillée en armes*, Sillery, Septentrion, 1995 (présenté en lecture publique en avril 1995). Michèle Lalonde, *Dernier recours de Baptiste à Catherine*, Montréal, Leméac/L'Hexagone, 1977 (création la même année).

¹⁴⁷ Avec notamment des pièces comme *Bilan* de Marcel Dubé, *Hier, les enfants dansaient* de Gratien Gélinas ou, encore plus tôt, *La tête du roi* de Jacques Ferron in *Théâtre II*, Montréal, Librairie Déom, 1975.

¹⁴⁸ Françoise Loranger et Claude Levac, *Le chemin du Roy*, Montréal, Leméac, 1969 (création 1968).

québécois¹⁴⁹), 1970 (la Crise d'octobre¹⁵⁰), 1980 (le premier référendum sur l'indépendance du Québec¹⁵¹) et 1995 (le second référendum sur l'indépendance du Québec¹⁵²).

Chaque génération y est allée de son interprétation et de son appropriation des premiers événements historiques, prêtant aux protagonistes et aux antagonistes les qualités et défauts de leurs contemporains.

Pour ce qui est d'octobre 1970, les premières pièces-reportages, pièces-ripostes écrites et parfois montées dans le feu de l'action, « servent d'horizon [bouché],

¹⁴⁹ L'année, je le rappelle, de la création des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay et, entre autres, de *Hamlet*, *Prince du Québec* de Robert Gurik, du *Cid maghané* de Réjean Ducharme. Il s'agit de l'année charnière dans la réflexion des historiens du théâtre et des praticiens sur la constitution du théâtre qui portera dorénavant le libellé de « québécois », seule date historique véritablement liée à l'histoire du théâtre québécois.

¹⁵⁰ Robert Gurik, *Les tas des sièges*, Leméac, 1971 ; Jean-Claude Germain, *Les tourtereaux ou la vieillesse frappe à l'aube*, Montréal, L'Aurore, 1974 ; André Major, *Une soirée en octobre*, Leméac, 1975 ; Anne Legault, *Conte d'hiver 70*, VLB éditeur, 1992 ; Dominique Champagne, *La cité interdite*, VLB éditeur, 1992. Jacques Pelletier dans *Le poids de l'histoire. Littérature, idéologies, société du Québec moderne*, Québec, Nuit blanche, 1995, consacre un chapitre éponyme à « la crise d'Octobre 1970 et la littérature québécoise ».

¹⁵¹ Autour de 1980, il y a bien sûr l'inévitable cérémonial annuel historico-politique de Jean-Claude Germain, *le Sot d'Ostie* (créé en 1981, inédit) mais également *Jeux de force* de Michel Garneau, véritable chronique d'un ratage. Une des *Sept branches de la rivière Ota* de Robert Lepage, « Les mots », qu'il reprendra au cinéma avec *NÔ*, en misant davantage sur l'évolution de 1970 à 1980, la dernière scène en particulier, se déroulant le soir du référendum de 1980, propose un instantané intéressant d'un moment charnière. Robert Lepage and Ex Machina, édition préparée par Karen Fricker, *The Seven Streams of the River Ota*, Londres, Methuen, 1997, « Words », la cinquième partie qui se déroule à Osaka en 1970 sur fond des événements d'octobre se trouve aux pages 58 à 100. Le scénario de film alterne entre les péripéties des idéalistes poseurs de bombes (tourné en noir et blanc) et les aventures d'une troupe théâtrale québécoise dans l'intenable situation de schizophrénie culturelle : « Vous êtes diplomate vous?... expliquez-moi donc ça qu'on fasse venir un metteur en scène français à Montréal, pour nous apprendre à parler à la française dans une pièce française, et que c'est ça qui représente le Canada à l'exposition universelle d'Osaka!? Je vais vous le dire, moi, c'est quoi, c'est parce qu'on est colonisé... » (Lepage et Ex Machina, p. 87). Robert Lepage et André Morency, *Nô*, Laval, Les 400 coups / Alliance Vivafilm, 1998.

¹⁵² Je reviendrai plus tard à ces trois pièces qui caractérisent le mieux, selon moi, la réflexion artistique du milieu théâtral autour des tensions du projet référendaire de 1995, soit *Si la tendance se maintient* de François Archambault, *La race française* de Marie-Ève Gagnon et *The Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay.

d'allusion, de prétexte à divers petits spectacles sarcastiques ou pathétiques¹⁵³ ». Godin et Mailhot se demandent si ces événements ne devraient pas « être dédramatisés avant de passer au théâtre¹⁵⁴ ». Certains spectacles transcendent l'anecdotique, visent l'universel, tout en demeurant farouchement attachés à l'émotion de l'indignation « victimaire ». Je pense bien sûr au *Cérémonial pour l'assassinat d'un ministre* de Victor-Lévy Beaulieu¹⁵⁵, où l'auteur pousse l'audace jusqu'à inverser la situation pour faire de son Prométhée (à la fois alter ego et felquiste accusé) la victime du meurtre qui a, en effet, été celui du ministre Pierre Laporte. Le regard rétrospectif des créateurs au cours des années 1980 et 1990 sur les *événements* d'octobre (glissement sémantique qui s'est opéré au cours de la décennie qui les a suivis) est peut-être symptomatique d'un rétrécissement de l'expérience et d'une focalisation des références non pas sur le temps, ni dans une perspective communautaire, mais plutôt en fonction de son propre vécu.

La période de 1980 à 1995 marque un tournant décisif concernant la définition de la *personne* grammaticale identitaire. Au cours des années 1980, Godin et Lafon l'ont bien démontré :

[L]'affirmation identitaire se fait sur le mode de l'intime, certes, mais dans une forme qui privilégie la mise en abyme. Cette forme a toujours été dans l'histoire du théâtre la manifestation d'une mutation esthétique, mais aussi celle d'une crise idéologique qui ne se manifeste plus dans la revendication explicite de l'engagement, mais demeure perceptible dans la récurrence de certains *topoi* symboliques, telle la remise en question de la cellule familiale traditionnelle¹⁵⁶.

¹⁵³ Godin et Mailhot, *op. cit.*, p. 53.

¹⁵⁴ *Ibid.*

¹⁵⁵ Victor-Lévy Beaulieu, *Cérémonial pour l'assassinat d'un ministre, un oratorio*, Montréal, VLB éditeur, 1978 (créé en 1977).

¹⁵⁶ Godin et Lafon, *op. cit.*, p. 200.

Dans ce qui suit, je ne m'intéresse pas aux pratiques autoréflexives propres à la décennie des années 1980, mais plutôt aux pièces s'inspirant directement d'événements politiques et sociaux marquants. Elles permettent de suivre l'évolution du rapport qu'entretiennent les dramaturges avec la question identitaire, et sa sublimation créatrice et sociale. C'est par le discours qui se nuance, par le doute qui émerge, par l'ambivalence marquée, presque revendiquée des personnages, qu'on assiste de 1980 à 1995 à la lente émergence du *témoignage* comme mode de communication théâtrale. Les événements historiques ne servent plus la Cause mais ils servent plutôt d'objet de réflexion morale. Avec les référendums sur l'indépendance du Québec de 1980 et 1995, l'histoire se fait quotidienne. Les gestes posés, quels qu'ils soient, auront une portée historique. Le théâtre, longtemps porte-étendard d'une cause nationale, se fera alors le reflet de l'anxiété identitaire québécoise, de son ras-le-bol politique et de *l'approfondissement* de son regard déjà tourné vers soi.

4. Le soi fragmenté : l'ambivalence devant l'histoire (à raconter et à faire)

MACDUFF

Pauv'pays, mon pauv'pays, tu vas saigner jusqu'au boutte de ton sang
La grande tyrannie peut s'accoter su un maudit bon solage
Quand' la bonté d'l'honnêteté a pus son mot à dire dans rien ;
La grand tyrannie a'ra pus besoin d'se cacher, a va s'montrer
Au grand jour, jusqu'à même ête fière d'son titre!

MALCOM

C't'un pays qui pleure, qui geint, qui grince, c't'un pays
Qui sent son mal, qui saigne, chaque jour, y'a eune plaie neuve
Dans ses blessures : j'pense que ben des bras sont parés à se l'ver
Qui s'offrent par milliers mé malgré çâ, j'me dis que, quand moé
J'a'rai passé su'l'corps du tyran, qu'j'arai juqué sa tête
Au boutte d'eune pique, mon pauv'pays va-t-ête encôre pogné
Aveuc pluss de méchanc'tées qu'y'en a connues, plusse de souffrance

Encôre, ac'el'successeur du tyran.
[...]
Not'cause peut pas ête plus jusse! La victoére nous attend
Au boutte d'la route¹⁵⁷!...

L'adaptation de *Macbeth* de Michel Garneau s'inscrit dans le cadre d'un projet d'appropriation québécoise des cultures colonisatrices, tant française (la marâtre ayant abandonnée ses petits) qu'anglaise (la conquérante, l'assimilatrice, la négationniste). Réjean Ducharme a québécoisé *le Cid* avec son *Cid maghané*¹⁵⁸, Germain a fait le procès de la culture française dans ses nombreux cérémonials, Garneau s'approprie Shakespeare, symbole théâtral du poids de l'emprise anglaise sur le territoire québécois¹⁵⁹. Au cours des années 1970, Michel Garneau, au sommet de sa réputation de poète et d'auteur dramatique, s'attelle à trois pièces de Shakespeare : *La tempête* (1973, nouvelle version en 1983), *Macbeth* (1978), et, dans une version post-1980 nettement moins québécoisante, *Coriolan* (1989). Nous le verrons plus tard, Michel Garneau établit avec les poètes (seuls véritables gens de sa *race*, peu importe leurs origines) un dialogue rhapsodique et d'insertion autoriale lyrique. Avec « son » *Macbeth*, Garneau transforme la pièce de Shakespeare, « un récit de victimisation propre au discours social de son époque, dans un mythe des origines de la collectivité québécoise — un mythe dont la langue de traduction

¹⁵⁷ Michel Garneau, *Macbeth de William Shakespeare*, traduit en québécois par Michel Garneau, Montréal, VLB éditeur, 1978, p. 117 et 120.

¹⁵⁸ Réjean Ducharme, *Le Cid maghané*, pièce créée au Festival de Sainte-Agathe en juin 1968, mais demeurée inédite. On peut consulter le tapuscrit sur place au Centre de documentation du Centre des auteurs dramatiques à Montréal.

¹⁵⁹ L'exercice sera repris par le Théâtre Urbi et Orbi au Théâtre d'Aujourd'hui en septembre 1996, alors que 38 auteurs québécois de moins de 38 ans adapteront chacune des 38 pièces reconnues de Shakespeare en un monologue d'une quinzaine de minutes. Les pièces seront présentées et diffusées en direct à la radio pendant cinq soirs, chaque soir ayant un programme de sept à huit pièces. Elles seront éditées en cinq volumes correspondant à chaque programme, soit 38, volumes a, e, i, o et u, Montréal, Dramaturges éditeurs, 1996. L'exercice de 1996 était moins postcolonial que focalisé sur la promotion de la jeune dramaturgie québécoise qui, après l'engouement pour la création au cours des années 70 et 80, était à court de lieux de diffusion et de projets qui puissent étaler ses divers talents. J'ai moi aussi contribué avec ma relecture de *Cymbeline*, puisant autant dans Boccace que dans Shakespeare et résistant à l'exercice québécoisant pour plutôt investir le personnage d'Imogen.

est l'outil même de sa création¹⁶⁰ ». La trilogie des adaptations de Garneau sera reprise par Robert Lepage au début des années 1990 (à Ottawa, Montréal et à Paris), mais le recul permettra d'apprécier l'exercice de cooptation et d'hybridité langagière : la véritable mise en bouche québécoise de la tragédie shakespearienne sans l'effet d'étrangeté du cumul des langues de traduction (le français « de France » traduisant l'anglais élisabéthain traduisant le gaélique écossais du mythe d'origine).

En 1978, il s'agit plutôt de déboulonner l'Anglais de son socle non pas avec une satire politique comme ce fut le cas d'*Hamlet, prince du Québec* de Robert Gurik en 1968, mais plutôt en se l'appropriant, en l'immisçant paradoxalement dans l'histoire québécoise et en donnant à celle-ci un cadre narratif à sa hauteur. Malgré le fait que la cause puisse ne pas « être plus juste », la « victoire » n'a pas été atteinte « au bout de la route ». Une façon de concevoir et de pratiquer l'art s'est estompée. La revendication politique laisse place à l'exploration personnelle, le local au global et cette langue québécoise tant revendiquée est remplacée par une langue tout aussi orale, mais qui fera moins l'objet d'une fétichisation hyperréaliste.

Moins de six mois après le référendum de 1980, Michel Garneau, à contre-courant du mouvement souhaité, généralisé, vers le cosmopolitisme, l'universel et le théâtre

¹⁶⁰ Annie Brisset, « Language and Collective Identity: When Translators of Theatre Address the Québécois Nation », *Essays on Modern Quebec Theatre*, sous la direction de Joseph I. Donohoe Jr. et Jonathan M. Weiss, East Lansing, Michigan State University Press, 1995, p. 64-65. Ma traduction. L'original se lit comme suit : « Michel Garneau transforms the Shakespearean story of victimization congruent with the social discourse of the time, into a myth of the origins of the *québécois* collectivity, a founding myth that the language of translation is instrumental in creating. » Je cite ce passage d'un chapitre, mais la référence d'office en ce qui a trait aux travaux de Brisset sur la traduction serait, bien sûr, son ouvrage le plus cité, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec 1968-1988*, Longueuil, Le Préambule, 1990.

esthétisant¹⁶¹, sentira le besoin de revenir sur la scène du combat politique. Il transposera sa pièce dans une arène de boxe et cherchera à rompre « l'humiliant silence post-référendaire¹⁶² » avec ses *Jeux de force*. De son propre aveu, Michel Garneau expliquera que le public n'était pas nombreux à la création de novembre 1980, ni à sa reprise au Théâtre d'Aujourd'hui en 1982, dernière saison sous l'égide de Jean-Claude Germain. Il écrira au sujet de cette expérience et de la période de transition sociale, politique et artistique du début des années 1980 :

Je me suis senti ridicule et inutile à la fois, c'est assez difficile à porter, merci. Ça et voir arriver le petit cynisme mesquin, le rire qui arrive à être épais et vide à la fois de la nouvelle ère de la grimace, de l'internationalisme falot où à la mode (ce qui a déjà eu du succès ailleurs) remplace la réflexion et la passion : la sombre période du « néo-divertissement¹⁶³ ».

La pièce met en scène un combat de boxe où s'opposent l'Aspirant et le Champion. L'Aspirant ne peut être que le vaincu, le Québécois bafoué en attente d'un pays. Le Champion, pour sa part, est le chantre de la libéralisation des marchés, l'apologiste de l'internationalisation. Au lendemain du référendum, rien ne disposait le public ou la critique à être réceptifs à cette pièce à la fois comique et fielleuse. Adrien Gruslin écrit qu'avec cette pièce Garneau « tente de relancer l'espoir contenu dans le vers de Roland Giguère : "Et nous pourrons nous lever pour aller ailleurs" (*la Main du bourreau...*). La

¹⁶¹ Il suffit de consulter les revues théâtrales de 1980-1981 pour constater un virage soudain vers des préoccupations internationales. Par exemple, l'événement « Montréal octobre/novembre 1980 », bien que la recension date de 1982, s'articulait autour de performances de Robert Wilson, Richard Foreman et Laurie Anderson parmi plusieurs figures internationales. Aucun Québécois ne s'y retrouvait, malgré (ou, peut-être, à cause de) la récente vague de performances d'artistes québécois présentée au Musée d'art contemporain de Montréal en 1979. À ce sujet, voir l'article de Jean-Paul Daoust, *Cahiers de théâtre JEU*, n° 19, printemps 1982, p. 40-46. Aussi, le numéro 17 de la revue *JEU*, la dernière de 1980 (parue en 1981), propose des articles sur le théâtre japonais, le théâtre allemand, le théâtre gai à San Francisco, le carnaval, sur la présence de Grotowski à l'Université du Québec à Montréal et un article d'un jeune Jean-Pierre Sarrazac sur le nouveau théâtre d'écrivain en France. Nous sommes déjà bien loin des numéros précédents dont certains célébraient la québécutude du théâtre québécois.

¹⁶² Michel Garneau, avant mot de « Jeux de force » dans *De la poussière d'étoiles dans les os*, Montréal, VLB éditeur, 1991, p. 110.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 111.

tentative paraît aussi vaine et timide que nécessaire¹⁶⁴ ». Justement, des extraits d'écrivains québécois, de Mao et de divers manifestes pullulent dans la pièce, et ce, dès la première réplique empruntée à Jacques Ferron : « La meilleure façon de se connaître, / c'est encore de se combattre¹⁶⁵ ». L'insertion de bons mots de la littérature engagée et de slogans qui résonnaient, jusqu'à quelques mois avant la première, dans l'esprit des Québécois, provoque l'effet contraire. Elle rappelle l'échec cuisant d'un projet de société. Adrien Gruslin se montre agacé par l'intention du texte produit dans le contexte de la gueule de bois nationale. Il écrit qu'en ces « temps malaisés où le projet collectif s'est complètement écroulé, [la tentative] semble tenir du rappel nostalgique d'un rêveur qui s'accroche¹⁶⁶ ».

Le Champion, son nom/emploi l'indique, est prédestiné à gagner. Il incarne à lui seul « la Business, qui est internationale » (p. 162) et procède à une leçon multilingue, délaissant la langue québécoise de l'Aspirant, pour lui expliquer comment dire « le commerce » dans tant de langues. Conclusion cynique, l'Aspirant adhère en désespoir de cause et s'écrie, tel un héraut du roi dans un revirement théâtral ironique : « Fuck la culture! Fuck la langue! / Vive la business! » (p. 163). Il va jusqu'à renier l'essentiel de son combat, devenant cette figure allégorique du Traître ou du Vendu qu'on a maintes fois reconnue chez Louis Fréchette, Jacques Ferron, Victor-Lévy Beaulieu et Jean-Claude Germain :

Fuck le Passé. Je me bats pour l'Avenir, moi

¹⁶⁴ Adrien Gruslin, « Jeux de forces », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 26, hiver 1983, p. 113.

¹⁶⁵ Michel Garneau, « Jeux de force (ou les derniers neveux) » dans *De la poussière d'étoiles dans les os*, Montréal, VLB éditeur, 1991, p. 115. Les pages des extraits de *Jeux de force* qui suivront seront identifiées entre parenthèses dans le texte.

¹⁶⁶ Adrien Gruslin, *op. cit.*

Pour arriver à l'Unique Vérité du Pouvoir!
Non-culturel! Non-National!
Supra-linguistique! Mathématique! Automatique!
Le Pouvoir Pur!
LE POUVOIR PUR!
POUVOIR PUR!
POUVOIR PUR!
PUR POUVOIR! (p. 164)

Le dernier mot revient à l'Aspirant, aspiré par le tourbillon nihiliste parce qu'économique. Après avoir vociféré l'ode au pouvoir avec son nouveau compagnon d'armes, le Champion, il se découvre soudainement polyglotte. Et après avoir nourri l'avenir utopique aux images d'Épinal d'un passé porteur de rêves, il se trouve ancré dans l'instant présent : *agora, acum, nu, nun, adesso, adhora, tapyer, to'ra, arah, ima, alafusasa, now*, maintenant : *asteur*¹⁶⁷. L'*asteur* québécois qui renvoie à la contraction d'« à cette heure » rend légitime l'inscription du québécois (et du Québécois) dans le concert des nations, côte à côte avec l'anglais et le français, ainsi qu'avec toutes ces langues étrangères qu'on n'avait pas l'habitude d'entendre sur les scènes québécoises d'alors. L'aboutissement du tour du monde sera langagier et identitaire.

La pièce s'inscrit dans la suite du geste récapitulatif et cathartique du *Sot d'Ostie* de Jean-Claude Germain (1981), qui puisait dans la ville italienne homonyme un juron bien québécois et une matrice historique pour traiter avec humour noir des événements politiques récents. *Jeux de force* de Garneau, malgré sa rage à peine contenue, annonce le

¹⁶⁷ Garneau, *op. cit.*, p. 165. Chacun de ces énoncés traduit l'*asteur* québécois originel et point d'ancrage à la fois spatio-temporel et politique, dans l'ordre : en portugais, en roumain, en suédois, en allemand, en italien, en espagnol, en russe, en grec, en hébreu, en japonais, en swahili et, bien sûr (et ce n'est pas indiqué dans le texte de Garneau), en anglais et en français.

passage fondamental du regard des artistes d'un futur fantasmé, nourri de l'histoire, à un *présent* inéluctable.

L'histoire aura alors plus de sens que lorsqu'on ne se préoccupe plus de l'avenir collectif. Seule l'histoire d'individus sera pertinente. L'instant même, l'*astéur* de Garneau, est-il le dernier retranchement de cette proverbiale longue lutte de la survivance? Ou au contraire, ce moment présent exige-t-il une connaissance de soi et une ouverture sur les opportunités *imminentes*, surtout dans un monde dorénavant marqué par les rapprochements et le réseautage donnant lieu à ce que Lipovetsky et Asher décriront chacun à leur façon comme étant tantôt l'*atomisation du social*, tantôt l'émergence d'*appartenances sociales multiples*¹⁶⁸? Les liens d'appartenance se multipliant, l'ethnie, la nation, la langue — anciennement ce qu'on appelait la *race* et plus tard la *cause* (celles des « purs laines », des « tricotés-serrés ») — n'ont plus le monopole de l'articulation d'une identité. Le théâtre québécois s'exporte à partir du moment où il tait sa langue et ses aspirations politiques, et où il sait s'inscrire dans des réseaux transnationaux en jouant avec sa spécificité québécoise et en cachant, dans une certaine mesure, sa *québécoité* langagière et sociopolitique.

¹⁶⁸ Je renvoie ici aux hypothèses de Gilles Lipovetsky qui voit dans l'individualisation postmoderne (terme auquel il substitue son « hypermoderne ») un effet de pluralisation sociale bénéfique. François Ascher complète la réflexion sur le modèle de rapports communautaires pluriels et additionnés. À ce sujet, voir Gilles Lipovetski, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983. Gilles Lipovetski et Sébastien Charles, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2004, collection « Nouveau Collège de Philosophie ». Gilles Lipovetski, *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, 2006. François Ascher, « Le futur au quotidien. De la fin des routines à l'individualisation des espaces-temps quotidiens », dans Nicole Aubert, *L'individu postmoderne*, Toulouse, Erès, 2004, collection : « Sociologie clinique ». Je tiens à remercier Julie Lapalme, une étudiante à la maîtrise que j'ai dirigée, en compagnie d'Olivier Dyens, à l'Université Concordia pour m'avoir véritablement initié aux recherches actuelles sur l'hypermodernité dans le cadre de son mémoire déposé en 2008.

La vedette théâtrale québécoise internationale Robert Lepage se définit comme étant à la fois « souverainiste » et « internationaliste ». L'artiste prolifique et polyglotte qui signe régulièrement et simultanément des mises en scène au théâtre et à l'opéra en Europe, en Asie et en Amérique du Nord, déclare en entrevue au *National Post* : « À un moment donné, plusieurs artistes québécois ont voulu s'ouvrir à de nouvelles possibilités. Ne travailler qu'en français comporte ses limites lorsqu'on rêve de diffuser son travail dans le monde entier¹⁶⁹ ».

Théâtre d'images, cirque-théâtre, danse-théâtre, le théâtre québécois posttréférendaire de 1980 a ses particularités esthétiques, et son succès à l'étranger fait la fierté des gouvernements successifs. En parallèle avec l'émergence de la vague de théâtre spectaculaire mais aphone ou presque, une dramaturgie renouvelée, littérisée, soutenue, complexe émerge des décombres. Cette dramaturgie n'offre plus de vision réconfortante de la société québécoise. Elle est à l'image de ses créateurs et de son public : ambivalente, égotiste, relativiste. Ce théâtre déstabilise les spectateurs et pousse parfois l'audace jusqu'à « apporter le spectateur à modifier sa propre représentation du monde où il n'y a plus possibilité d'ordonnement habituel¹⁷⁰ ». Normalement, écrit Chantal

¹⁶⁹ Deirdre Dolan, « Drawing on the French Side of the Brain: Robert Lepage on cultural sovereignty and language's limits », *National Post*, le 19 avril 2000, p. B6 . Ma traduction. L'original se lit comme suit : « At one point, a lot of Quebec artists wanted to broaden their horizons, and working in the French language has its limitations when you want to show your stuff to the rest of the world ». Il faut noter que ce journal s'est souvent montré hostile aux revendications traditionnelles des Québécois. Lepage a pris soin d'ajouter que cela ne l'empêchait pas d'être un souverainiste convaincu ouvert à construire des ponts. À l'instar de Michel Tremblay, sa foi de souverainiste fléchira vers 2006, ce qui lui vaudra les invectives des « purs et durs », tel Victor-Lévy Beaulieu au sommet de sa verve de polémiste.

¹⁷⁰ Chantal Hébert, « Sounding Board for the Appeals and Dreams of the Québécois Collectivity », *Essays on Modern Quebec Theatre*, sous la direction de Joseph I. Donohoe Jr et Jonathan M. Weiss, East Lansing, Michigan State University Press, 1995, p. 43. Chantal Hébert y dresse un survol chronologique du théâtre québécois comme terreau des aspirations identitaires en misant particulièrement sur les nouvelles pratiques théâtrales non identitaires. Dans sa première partie rétrospective, l'article reprend des éléments importants

Hébert, après avoir « dirigé son regard sur soi [...], une étape essentielle dans la conquête de son identité au cours des années 1960 et 1970, la société québécoise est maintenant prête à redéfinir son rapport au monde¹⁷¹ ». C'est vrai dans le cas du théâtre de l'image, dans les formes hybrides théâtrales, et même dans la dramaturgie « internationalisante », et cela, jusque dans les succès remportés à l'étranger par nos dramaturges plus que jamais ouverts sur le monde. Mais le regard demeure souvent rivé sur un sujet égotiste — la figure de l'artiste, sa place dans le monde, la difficulté de se définir dans une société aliénante. Il s'agit d'ailleurs du sujet de nos plus grandes exportations internationales récentes : depuis les spectacles en solo de Robert Lepage mettant en scène ses alter egos jusqu'aux fresques épiques aux tendances mélodramatiques de Wajdi Mouawad misant sur le verbe, en passant par les pièces intimistes de Carole Fréchette.

« À la prochaine fois... », René Lévesque a-t-il promis à la foule déconfite le soir de la défaite de 1980. Le « non » l'a emporté à nouveau lors du second référendum sur la souveraineté du Québec en 1995. La question, pour chacun des deux référendums, était alambiquée et visait le plus large vote possible. Mais elle demeurait toutefois assez claire dans l'esprit populaire : un « oui » signifiait le début des négociations vers l'indépendance politique, un « non » se traduisait par le statu quo dans la fédération canadienne. Deux « non » en quinze ans ont contribué à amenuiser l'ardeur patriotique d'un bon nombre d'artistes ou, du moins, de leur discours artistique. Très peu de gens de théâtre se sont affirmés fédéralistes, les rares qui l'ont fait (Jean-Louis Roux, par exemple, qu'on a récompensé avec un poste au Sénat canadien et avec celui de

de son article signé avec Irène Perelli-Contos « Une mutation en cours », *Théâtre/Public*, n° 17, mai-juin 1994, p. 64-73.

¹⁷¹ *Ibid.*

lieutenant-gouverneur de la province de Québec), ou même qui ont refusé de se rallier publiquement au « oui » (René-Daniel Dubois, notamment) ont été conspués et ostracisés dans le milieu théâtral pendant un certain temps. La doxa du milieu culturel veut qu'on adhère à l'option souverainiste, inséparable de l'engagement dans la production culturelle québécoise.

C'est à partir de cette matrice de fond que les auteurs explorent les limites de la provocation, de l'ambiguïté et de l'ambivalence politique. Nous l'avons vu plus haut, octobre 1970 nourrit un certain nombre de pièces rédigées à chaud. Puis, au cours des années 1980 et 1990, plusieurs gens de théâtre reviennent sur les événements de 1970 afin de tenter d'y voir clair et de se réconcilier avec le paradoxe d'un rêve de liberté sur fond d'actes terroristes et de mises à mort.

Dominic Champagne, dans une écriture étonnamment proche d'*Un matin comme les autres* de Marcel Dubé, souligne l'embourgeoisement des anciens felquistes dans la seconde partie de *La cité interdite* en 1991¹⁷². Dans son *Cabaret Neiges Noires*, écrit en collectif, il procède à une purgation jubilatoire en bonne et due forme avec la lecture, par un spectateur saoul, du Manifeste du Front de libération du Québec devenu risible dans le cadre du cabaret nihiliste de la génération X. Ce cabaret satirique fait écho à la pièce *La cité interdite* de Champagne, dans laquelle ce dernier avait exploré les événements d'octobre 1970 et leurs conséquences sur la société contemporaine. S'inspirant du titre de

¹⁷² Marcel Dubé, *Un matin comme les autres*, Montréal, Leméac, 1971 (création 1968). Dominic Champagne, *op. cit.* Les parallèles entre ces pièces est surprenant, jusque dans le décor moderniste du logement des idéologues parvenus qui ont troqué leurs rêves contre le confort, le pouvoir et la vue imprenable sur le centre-ville de Montréal.

la dernière œuvre d'Hubert Aquin, *Cabaret neiges noires* est une revue sardonique, outrancière, et surtout, elle est le reflet très juste de l'épuisement des idéologies dans le Québec du début des années 1990¹⁷³. *Cabaret neiges noires* déboulonne les mythes du Québec contemporain, le spectacle se moque de l'esprit défaitiste et de la mentalité d'assiégés du peuple québécois. La parole de *Cabaret neiges noires* est celle qu'on revendique en réaction à celle qui a tout dominé. C'est une parole qui rappelle à l'ordre tout en se permettant toutes les outrances.

Ce *Cabaret neiges noires*, tout comme le film *NÔ* de Robert Lepage (une extrapolation de la section « Les mots » des *Sept branches de la rivière Ota*) mettant en scène des terroristes burlesques, allège le poids de l'histoire récente, histoire de ratages à répétition. Ratages d'autant plus cruels qu'ils sont ceux d'une génération qui, bien qu'elle contrôle toujours les destinées économique, politique et culturelle du Québec, ne parvient pas à transformer la société à son image, alors même qu'il s'agit pour elle d'un véritable devoir. On peut prendre l'exemple d'une scène de *NÔ*, dans laquelle les jeunes intellectuels félquistes se préparent à l'action dans le logement de Sophie et Michel en octobre 1970.

¹⁷³ On y ridiculisait tendrement un émule de Martin Luther King qui, lorsqu'il pérorait, avait à peine le temps de commencer le début du fameux discours, « I have a dream... », qu'il recevait une tarte à la crème en pleine figure. Un trio comique de pompiers invraisemblables venait dès qu'on demandait leur aide, mais plutôt que d'aider, ils ridiculisaient invariablement la victime. Dans l'univers de ces *Cabarets neiges noires*, le cinéaste amnésique Claude Jutra, symbole s'il en est un d'un Québec qui s'oublie, évoquait la devise provinciale : « Je me souviens... / Ah oui, je me souviens... / Non... / Je ne me souviens plus... » (202). Après une séquence de numéros hauts en couleur et en intensité, après tant de gens malheureux et vêtus de cuir, après des numéros de rock et des numéros de clowns-pompiers cruels, cette incursion inattendue et étrangement *candide* faisait son effet. Un sentiment euphorique s'emparait de la salle. On riait aux éclats, d'un rire cathartique. *Cabarets neiges noires* de Dominic Champagne, Jean-Frédéric Messier, Pascale Rafie et Jean-François Caron, Montréal, VLB éditeur, 1994.

MICHEL

Tu vas donner ça, tel quel, aux journalistes? Comme ça?

RENÉ

Oui. Pourquoi pas?

MICHEL

C'est parce que... c'est pas... C'est pas clair. Je trouve pas ça clair.

RENÉ

Comment ça, c'est pas clair? Les revendications sont là, une après l'autre. Qu'est-ce que tu veux de plus?

MICHEL

O.K., d'accord, les revendications sont là. Mais je trouve que c'est la... les formulations, qui sont pas... C'est un peu confus! Un petit peu confus... Je trouve les intentions un peu confuses, c'est tout. Non, mais... Y'a des fautes d'orthographe. Bon, O.K., ça, c'est pas grave, mais quand même, y'a des erreurs de syntaxe, pis... Excuse, mais y'a des formulations qui sont carrément pas françaises! Qu'est-ce que tu veux que je dise?

RENÉ

Hèye! Un communiqué, faut que ça soit rédigé dans un style direct! Comme le manifeste. C'est pas aux intellectuels qu'on s'adresse. C'est au peuple, tabarnak!

[...]

CLAUDE

Michel, lâche la rigueur intellectuelle. C'est pas le temps!

MICHEL

Hèye, c'est pas toi qui disais que notre premier combat, c'est la langue? Notre première forme de résistance, c'est la langue? La façon dont on la parle, les mots qu'on utilise... Les mots qui sont pas ceux de l'opresseur? La volonté de transcender une langue aliénée, misérable, pour accéder à une langue adulte, souveraine! C'est ça aussi, notre combat¹⁷⁴.

Michel, le dramaturge frustré qui n'a pas écrit de nouvelles pièces depuis trois ans, est interprété par Alexis Martin, un comédien dont le jeu rappelle la valse d'hésitations et de ressassements d'un Woody Allen, et dont les prestations alors récentes dans le rôle du

¹⁷⁴ Robert Lepage et André Morency, *op. cit.*, p. 49.

Lucky de Samuel Beckett et dans celui de nombreux intellectuels impuissants, en particulier dans *Matroni et moi*, étaient fermement ancrées dans l'esprit des spectateurs. C'est la *raideur* bergsonienne, l'intransigeance idéaliste et candide de Michel qui le rendent comique, d'autant plus qu'il a raison en principe, malgré sa propre langue bredouillante. Or, pendant que Michel effectue sa révision linguistique et rhétorique du manifeste, les personnages tiennent entre leurs mains une bombe artisanale qu'ils ne peuvent plus désamorcer. On le devine, la correction sera longue et laborieuse, et les personnages se rendront compte trop tard du fait que Michel a réglé le cadran à l'heure japonaise, pour penser à sa copine Sophie qui présente un Feydeau à l'Exposition universelle du Japon. Personne n'a pensé à vérifier le réglage du cadran avant de l'armer. Il reste deux minutes au groupe pour fuir. La mécanique de l'horloge poursuit inéluctablement son cycle, tout comme celle du gag. Feydeau aurait été fier : les terroristes balourds ont tout juste le temps de sortir du logement avant que n'éclate la bombe.

En se moquant des frasques d'octobre 1970, l'histoire récente est dédramatisée. La génération suivante se positionne ou bien dans l'ambivalence revendiquée, ce que je vais approfondir plus loin, ou encore dans l'ironie et la spectacularisation condescendante du kitsch d'un Québec profond rappelant le « ti-pop » que Pierre Maheu décrivait dans *Parti pris*, c'est-à-dire une « récupération ironique de la quétainerie, du folklore (au sens le plus large et péjoratif) ou du kitsch québécois¹⁷⁵ ». Pierre Nepveu explique que le « ti-pop », le kitsch québécois revendiqué dans les œuvres d'art serait le « *centre blanc* comique, dérisoire, de la nouvelle civilisation québécoise : là où, dans l'absolument

¹⁷⁵ Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 21.

présent, l'histoire se recycle, indéfiniment. La mémoire romantique ou nostalgique est morte : seul ce recyclage, sur un mode qui frôle la caricature, reste possible¹⁷⁶ ».

Nous voyons poindre ce kitsch trop conscient de l'être dans plusieurs pièces de François Archambault, de plus en plus au Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal depuis la mort de Jean-Pierre Ronfard, mais tout particulièrement dans un pan important de la production d'Olivier Choinière, le fondateur de la compagnie ARGGL! Théâtre urbain de série B. Les pièces de Choinière, parfois hilarantes, parfois rebutantes, toujours profondément sarcastiques, donnent souvent l'impression de regarder la plèbe de haut. Les pièces sardoniques de Choinière ne laissent pas les spectateurs indifférents : *Les sœurs Dionne dans l'allégorie de la caverne* met en scène les fameuses quintuplées de North Bay ; *Autodafé, bûcher historique en cinq actes* est une charge violente et iconoclaste contre les générations précédentes avec, comme toile de fond, l'histoire du Québec ; *Venise-en-Québec, épopée touristique*, présente le spectacle de Montréalais qui échouent dans le monde mystérieux et arriéré de la province québécoise (la pièce, on le devine, a suscité de vives réactions, tant en sa faveur que contre elle). Je pense également à *Félicité* qui explore les rêves d'employés d'un Wal-Mart devant une figure de chanteuse populaire rappelant Céline Dion, l'icône contemporaine du kitsch québécois haut de gamme (contrairement à Michèle Richard, par exemple, ou au travesti bien connu du Village, quartier gai de Montréal, Mado Lamotte, lui/elle-même l'auteur d'un spectacle hommage *camp* à Céline Dion — présenté en anglais, évidemment¹⁷⁷).

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ Olivier Choinière, *Sœurs Dionne dans l'allégorie de la caverne*, inédit, créé en 1996 et *Autodafé*, inédit, créé en 1999. Ces deux textes peuvent être consultés au Centre de documentation du Centre des auteurs dramatiques à Montréal. *Venise-en-Québec*, 2006 et *Félicité*, 2007, sont tous deux publiés chez

En 1995, dans la foulée du second référendum, trois auteurs signent des pièces qui illustrent bien le nouveau positionnement discursif de l'*ambivalence affichée et/ou revendiquée*, c'est-à-dire d'un désir de dialectique plutôt que de positionnement retranché. *Si la tendance se maintient* de François Archambault et *La race française* de Marie-Ève Gagnon ont toutes deux été rédigées et créées en 1995, et elles demeurent inédites¹⁷⁸. Le surprenant *Dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay est créé en 1995 et a un effet retentissant sur la scène théâtrale.

Jean-Louis Millette — à l'époque *archive vivante* du théâtre québécois — joue *The Dragonfly of Chicoutimi* en anglais au Théâtre d'Aujourd'hui, compagnie vouée à la création québécoise. Certains, c'est le cas de Paul Lefebvre, ont insisté sur le fait qu'il ne s'agissait pas d'un texte « en anglais », mais bien d'une pièce « écrite en français, mais

Dramaturges Éditeurs (Montréal). L'œuvre entière de Choinière n'est pas une dialectique de ti-pop et de « résistance artistique ». Je pense ici à son récent article dans *Liberté* où Choinière s'apitoie sur son propre sort devant l'indignation d'une jeune spectatrice face à son théâtre déambulatoire, une « balade intérieure » dans les rues de Montréal pour spectateur seul avec écouteurs intitulée *Beauté intérieure* — l'adolescente trouvait que « ça ne valait pas quinze piastres » (p. 52) comme il n'y avait pas d'acteurs, ni de décor et que le CD *n'était même pas réutilisable*. Choinière rappelle le refrain fondateur de l'action artistique québécoise : « menacé d'assimilation, de disparition et de mort. On l'a toujours placé, ne serait-ce que géographiquement, du côté de la résistance. Le Québec, à différents moments de son histoire, a dû défendre la légitimité de son existence à ceux qui — comme à lui-même — doutaient de sa viabilité et de sa pérennité » (p. 55). Avec *Venise-en-Québec*, Choinière se défend d'avoir cherché à créer un objet qui allait choquer les sensibilités. Le miroir qu'il créait se voulait surtout déformant, l'argument *a posteriori* justifiant une pièce qui laissait planer des doutes quant aux intentions de l'auteur : « *Venise-en-Québec* ne « parlait » pas du Québec parce qu'il y était question de poutine, d'original, de *miniputt* ou de pays en devenir. *Venise-en-Québec* attaquait le Québec dans ses fondements de son dogme identitaire. Ici, si le citoyen a bien un devoir, c'est bien celui de « se reconnaître ». Devant ces personnages, le public était placé à la fois face à l'impossibilité de s'y reconnaître et face à l'impossibilité de ne pas s'y reconnaître » (p. 57). Olivier Choinière, « Combien de patates ça vaut? » dans le dossier « La mort du Québec : pour qui sonne le glas? », *Liberté*, n^{os} 275-276 (volume 49, n^{os} 1-2), mars 2007, p. 49-60.

¹⁷⁸ On peut toutefois les consulter au Centre de documentation du Centre des auteurs dramatiques à Montréal.

avec des mots en anglais¹⁷⁹ ». Cette lecture du texte l'*encadrant*, en quelque sorte, dans la préface de l'édition, devient canonique, et ce, malgré les nombreuses variantes analytiques d'ordre linguistique, psychologique, sociologique, ou encore issues de la réception critique¹⁸⁰. La thèse du québécois retranché est encore mise de l'avant : « L'anglais constitue un immense territoire en expansion. Le Québec, îlot francophone encerclé par trois cent millions d'anglophones, a appris que le mot *autre* ne peut s'écrire qu'au singulier, et avec un grand A¹⁸¹ ».

L'altérité est intériorisée dans le cas du personnage de Gaston Talbot. Il s'est mis à parler un anglais gallicisant corrompu après des décennies d'aphasie à la suite d'un traumatisme érotique et psychologique : enfant, il aurait accidentellement tué, dans un geste de panique homosexuelle, un jeune garçon aux origines partiellement *anglaises* (son père canadien-anglais était pilote de l'air à la base militaire) lors de frasques sensuelles entre garçons. D'où lui vient cette langue? Il ne le sait pas, il n'a jamais quitté son Chicoutimi natal, malgré ses premières phrases :

I travel a lot
I see a lot of things
very different from what we are used to see here
of course
when we travel we see different things
that's quite sure
but I have the feeling to tell it to repeat it
why

¹⁷⁹ Paul Lefebvre, « To Keep in Touch », Larry Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi*, avec un dossier critique préparé par Yves Jubinville, Montréal, Les Herbes Rouges, 2005, p. 77.

¹⁸⁰ Yves Jubinville retiendra un certain nombre de ces articles dans l'édition critique de *The Dragonfly of Chicoutimi* paru aux Herbes Rouges en 2005. On y retrouve, outre la préface de la première édition de Paul Lefebvre, des articles de Robert Dion (« Un cas extrême d'hétérolinguisme? »), de Robert Schwartzwald (« Chicoutimi veut dire...? Cartographies de la sexuaction dans *The Dragonfly of Chicoutimi* »), de Chiara Lespérance (« Une interprétation micropsychanalytique »), et de Michael Darroch et Jean-François Morissette (« La polyphonie mise en scène à Montréal et à Toronto »).

¹⁸¹ Paul Lefebvre, *ibid.*

I don't really know
maybe saying it I just want to make a contact
to keep in touch as we say¹⁸².

As we say. Comme *nous* le disons. Ce sédentaire, menteur compulsif, nous parle non pas de ses voyages mais de la vague idée des bénéfices du voyage. Sa première adresse est un mensonge dans lequel s'inscrivent digressions et désir désespéré d'entretenir, de maintenir un contact avec l'autre : *to keep in touch*. Comme « nous » le disons. Quel est ce nous inclusif et intime, ce nous du partage de confidences et d'idiomes? Nous disons cela, vraiment? L'étrangeté de cette langue pas tout à fait étrangère dans la bouche québécoise de Jean-Louis Millette rendra d'autant plus inquiétante la solitude du protagoniste. Sa langue *autre* est éjectée de son corps. Semblable à l'orifice responsable de la logorrhée instinctive et mouvante de *Pas moi* de Beckett, Gaston ne peut plus arrêter le flux des mots de l'autre. La parole lui a été enlevée à la suite d'un geste de panique et de désespoir identitaire pour lui revenir altérée, majorée, dans un rêve puis dans la réalité :

The night I had
that dream in English
my mouth was a hole of shit
I mean
full of words like
chocolate cake beloved son
son of a bitch popsticle sticks
your lips taste wild cherries
a dragonfly fixed on a wall by a pin
[...]
my mouth was still spitting
all those fucking words
like rotten seeds
everywhere in the room
I was not

¹⁸² Larry Tremblay, *op. cit.*, p. 11. Les références à la pièce seront désormais indiquées à même le texte. L'auteur et la critique ayant lu ce texte comme étant français avec des mots anglais, je ne le traduis pas.

as they said
aphasic
anymore
I was speaking in English (p. 57).

Son désir d'appartenance — « I want to be in not out » —, ce besoin maladif d'inscription dans son milieu — « It's a question of fitting / I just want to fit in with the scenery » (p. 12) — est rehaussé par cette langue *autre* qu'il parle et, surtout, par son refus d'accepter son orientation sexuelle, ses expériences passées, et par sa langue anglaise parlée en milieu homogène francophone

Ce n'est pas tout à fait l'anglais qu'il parle, il se trouve plutôt dans une situation diglossique : l'anglais qu'il parle est un anglais que le français a corrompu jusque dans la structure même de la phrase. Tout est en état de transformation chez Gaston Talbot, depuis son corps qui est « plein de surprises » (« My body is full of surprises », p. 18) jusqu'à l'image sublimée principale de la pièce : la libellule (*dragonfly*), en passant par l'allusion intertextuelle à la forêt de tous les travestissements et de toutes les transformations, l'Arden de *Comme il vous plaira* : « A child came into the forest / walked under the branches of the trees / but a man came out » (p. 14).

Le récit du monologue n'est jamais tout à fait fiable. La pièce multiplie les stratégies de diversion et les faux départs. Sa construction est faite d'emboîtements multiples et continuels de trames narratives inachevées. Le réel et le fantasmé se confondent. Voilà à l'œuvre l'art tordu d'un bonimenteur, d'un « menteur-vrai », qui n'arrive pas à croire tout à fait à son propre récit : « What a pity / I'm not able to tell the

truth / the naked truth / the simple and undressed truth » (p. 27). Il n'y a plus de vérité objective au théâtre québécois. Ses personnages, comme Gaston Talbot, sont multiples et portent en eux l'altérité, l'hétéroglossie, l'hétérodoxie, le doute et, plus que jamais, le goût du récit, l'envie de témoigner de leur particularité, comme nous le verrons plus loin.

Gaston Talbot parle un anglais corrompu dans des circonstances inattendues et son drame personnel est devenu celui d'une société qui se sent menacée. On comprend que la création d'une telle pièce, à quelques mois du référendum de 1995, ait pu porter en elle une forte charge politique. Hormis la tentation du politique, ce qui m'intéresse d'abord ici, c'est la complexité du personnage et de son discours changeant sur lui-même, son désir à la fois d'être ailleurs et de s'accrocher au lieu de sa tragédie (rues, rivières, villes dont les noms ne changent pas malgré l'utilisation de l'anglais : « but the river rivière aux Roches still flows in my veins », p. 17). De toute évidence, il est impossible de nier la politisation du langage et l'exposition de jeux de force entre dominant et dominé (Anglais/Québécois, cowboy/cheval — ce qui renvoie bien sûr au « joual », dont le terme est issu de la prononciation régionale que l'on faisait du mot cheval dans l'est de Montréal). Difficile de ne pas y voir une éventuelle sublimation d'un geste chargé de rejet du dominant au moment même où il y a fusion et communication. Ce geste, issu de la *panique*, de la peur d'accepter ce que le personnage vit et ce qu'il est malgré lui, est à la base du silence et de sa substitution éventuelle par la langue *autre*. Ces paradoxes nourrissent l'œuvre et la réflexion qu'elle a pu susciter à la veille du dernier référendum.

Créée 30 jours avant le référendum de 1995 à l'École nationale de théâtre du Canada sous le titre *Aide-moi à passer la nuit* et reprise en lecture par le Centre des auteurs dramatiques quelques jours après le vote fatidique, *La race française* de Marie-Ève Gagnon met en scène une adolescente anorexique négligée par ses parents centrés sur leurs propres préoccupations. La mère est une politicienne obnubilée par la perspective d'une indépendance politique du Québec. Les phrases patriotiques lui viennent à la bouche plus aisément que des mots doux pour sa famille. Les citations patriotiques historiques semblent incongrues puisque l'auteur situe le temps de l'action selon une « suggestion du Québec des années 76 à 80, / peut-être, peut-être pas¹⁸³... ». Madeleine, la mère politicienne, est froide et rebutée par le contact physique, en particulier avec sa fille.

On dirait qu'a fait ça juste pour me faire chier.
C't'une anorexique qui emmerde tout le monde.
Le pire c'est qu'a devient laide, a perd ses cheveux. J'en ramasse plein autour du lavabo.
Une vraie loque.
[...]
Ma fille m'écœure, Louis. J'suis pus capable de toucher à son corps¹⁸⁴.

Les « monstruosité du quotidien », pour reprendre la description de la pièce, donnent lieu à des confrontations personnelles, blessantes, sur fond de débat politique. Comme lorsque Louis — qui, selon la didascalie, est « inspiré pour une fois » — révèle, au grand étonnement de son épouse souverainiste, qu'il préférerait qu'il n'y ait pas d'indépendance :

Pour moi l'indépendance c't'une quête mythique, comme la quête du Graal.

¹⁸³ Marie-Ève Gagnon, *La race française*, tapuscrit déposé au Centre de documentation du Centre des auteurs dramatiques à Montréal, 1997, f. 5.

¹⁸⁴ *Ibid.*, f. 21-22.

C't'un rêve impossible qui doit pas se matérialiser.
Comment je dirais..... c't'un espace mental, c't'une police d'assurance dont on espère jamais se servir mais dont on a besoin pour continuer d'exister. La souveraineté c't'un fantasme.
C'est comme les femmes qui veulent se faire violer dans leur tête mais qui veulent pas que ça leur arrive dans vraie vie.
C't'un état d'esprit l'indépendance ça a rien à voir avec votre espèce de nationalisme intégriste d'aréna.
[...]
Ah... pis, j'fais semblant.
J'fais semblant d'être blessé quand tu veux pas coucher avec moi.
Je le demande par habitude.
Dans le fond, ça fait mon affaire, j'ai pus le goût pantoute moi non plus¹⁸⁵.

Ce monologue est une inversion du fameux monologue d'Olivier dans *Les beaux dimanches* de Marcel Dubé, monologue maintes fois repris comme un appel cathartique à l'indépendance¹⁸⁶. Cette adresse à Madeleine par son époux Louis J. est d'une dureté d'autant plus cruelle qu'elle est lancée en présence de leur fille déjà mal en point. Par contre, il rejoint la position que Julie a déjà exprimée :

J'ai honte. J'suis gênée quand j't'entends faire des discours bourrés de mots ridicules comme patrie. Je te trouve indécente quand j'te vois toute énervée comme si tu parlais d'un amoureux qui fallait que tu soignes. T'as les yeux brillants, les joues roses, la main levée devant toi comme pour leur montrer ton fameux chemin¹⁸⁷.

La charge conjugue une attaque politique à l'aveu de la perte du désir sexuel pour sa conjointe et du mensonge entretenu sur le véritable état de leur relation. Cette imbrication du personnel et du politique prête à l'engagement et au positionnement

¹⁸⁵ *Ibid.*, f. 42-43.

¹⁸⁶ Marcel Dubé, *Les beaux dimanches*, Montréal, Leméac, 1968 (création en 1965). La tirade de l'éthylique médecin cynique pour impressionner la jeune Dominique (p. 97-101) surprend par sa sensibilité aux préoccupations des jeunes d'alors et par des paroles revendiquant la prise d'actions dans la bouche d'un être autrement désabusé. On reconnaîtra le début du monologue avec ses termes fétiches : « Le mal a commencé quand on nous a enlevé le droit de vivre. Ça s'est fait comme un tour de passe-passe, sans que personne ne s'en aperçoive, au nom de la vérité, des monarchies, des lois et de l'ignorance, au niveau des combines, des compromis, des trahisons. Le chloroforme s'est répandu sur tout le pays » (p. 97).

¹⁸⁷ Marie-Ève Gagnon, *op. cit.*, f. 18.

politique des personnages une portée qui dépasse l'anecdote relationnelle ; elle traduit le ressentiment viscéral que la question nationale a pu provoquer dans la population. Les sentiments de déchirement, de polarisation, d'ambivalence sont provoqués par l'impression d'une impasse, d'un aboutissement raté qui ne ressemble pas forcément aux images puisées dans les années 1960 (symbole de paix, fleurs) qu'on brandit pour vendre le projet en 1995. Le projet, malgré le vote serré, ne semble plus avoir la même force de rassemblement. Il suscite les passions, soit, mais il ne provoque plus l'engouement et l'engagement sans réticences. La question référendaire, alambiquée et passe-partout, n'aide sûrement pas : « Acceptez-vous que le Québec devienne souverain après avoir offert formellement au Canada un nouveau partenariat économique et politique, dans le cadre du projet de loi sur l'avenir du Québec et de l'entente signée le 12 juin 1995¹⁸⁸? ». Selon le libellé, on ne vote plus pour l'avènement d'un pays mais pour une négociation qui ressemblerait à un fédéralisme renouvelé avantageant le Québec, faute de quoi le Québec se séparera. L'allusion au projet de loi et à l'entente suggère le fait que les électeurs devaient se familiariser avec de nombreux documents législatifs afin de vraiment comprendre la teneur de l'engagement.

La question référendaire, pourtant simple dans l'esprit de la plupart des gens, devient un exercice de sophistication dès qu'on la lit. Un fédéraliste convaincu pourrait aisément voter « oui » à une telle question puisqu'on y propose d'abord un nouveau *partenariat*. Un indépendantiste convaincu pourrait tout autant voter « non » s'il ne veut

¹⁸⁸ La question se trouve en quatrième de couverture de l'ouvrage de Mario Cardinal, *op. cit.* On y retrouve également en annexe le préambule, soit la déclaration de souveraineté qu'ont présentée Gilles Vigneault et Marie Laberge le 6 septembre 1995, ainsi que le texte du projet de loi du 7 septembre 1995 sur la souveraineté du Québec.

pas risquer que la proposition du Québec soit effectivement acceptée par le Canada. Dans ce cas, l'exercice référendaire mènerait alors à un *échec* du *nationalisme* québécois. Les électeurs ne sont pas dupes, ils savent très bien à quel projet est associée chacune des deux options. Mais les doutes sont soulevés et l'ambivalence politique traditionnelle des Québécois pèse sur les débats qui entourent la question. La majorité des artistes et des intellectuels font campagne, comme en 1980, pour le « oui ». Mais ils sont aussi nombreux à douter en privé ou en catimini des conséquences du référendum, alors même qu'ils cocheraient sans l'ombre d'un doute le oui, comme s'il allait de soi qu'il représente l'aboutissement politique du projet culturel dans lequel ils se sont engagés.

Créée 12 jours avant la tenue du référendum, *Si la tendance se maintient* (*chronique référendaire*) de François Archambault relate justement la tension de ces dernières semaines préréférendaires chez des comédiens recrutés pour monter une pièce poético-politique signée par le personnage de Denis, « l'auteur qui aime s'écouter parler¹⁸⁹ ». Le prologue nous montre l'auteur lisant son texte sous les applaudissements chaleureux de sa copine et sous ceux plutôt tièdes des comédiens embauchés.

DENIS

Pays
Il faut que je brise l'indécision
En mémoire de mes amis patriotes
Ancêtres qui ont vogué sur la neige
Pour te donner un nom
Pays
Les glaces s'engouffrent dans mon paysage
Les branches et les animaux m'appellent
Sur les rives de ta mort
Un bûcheron bûche dans un tronc
Et chaque claque me rappelle ton nom

¹⁸⁹ François Archambault, *op. cit.*, f. 1 (le tapuscrit comprend 25 feuillets de trois colonnes de texte chacun).

Clack! Clack! Clack!
Comme toi Québec
Clack! Clack! Clack!
J'imagine ta hache
Ô toi valeureux bûcheron
Je t'imagine venir en moi
Pour m'enseigner comment hacher d'un coup
Clack! Clack! Clack!
Nous trancherons ensemble
Harmonie du passé et du présent
Clack! Clack! Clack!
Nous tranchons ensemble
Nous coupons la tête des Anglais
Et avec le sang répandu
De la bête assassinée
Nous signons grandiosement
Le OUI que tu attends
Québec¹⁹⁰.

Le style « pompier » (ou devrait-on plutôt évoquer ici le style « *bûcheron* »?) prêté à l'auteur fictif par Archambault est une macédoine d'influences québécoises et françaises : Octave Crémazie, Louis Fréchette, Paul Éluard, et peut-être même la tirade symboliste morbide de Charles Charles du *Provincetown Playhouse* de Normand Charette. Surtout, il évoque de façon ironique — comme si la troupe d'humoristes Rock et Belles Oreilles¹⁹¹ l'avait reprise — la prose patriotique et ampoulée du préambule du projet de référendum qu'ont lu Gilles Vigneault et Marie Laberge quelques semaines auparavant¹⁹².

¹⁹⁰ *Ibid.* Les citations tirées de *Si la tendance se maintient* seront désormais indiquées entre parenthèses dans le texte.

¹⁹¹ Un groupe humoristique irrévérencieux québécois des années 1980 et de la première moitié des années 1990 qui est devenu culte pour son humour grivois et tranchant.

¹⁹² Marie-Ève Gagnon a également fait appel à des envolées lyriques patriotiques puisées dans les textes de Louis Fréchette et du Chevalier de Lorimier en guise d'illustration ironique du ton grandiloquent que prennent certains artistes lorsqu'ils se font chantres du pays.

Si la pièce mise en abyme demeure un pastiche grossissant, l'intérêt de *Si la tendance se maintient* repose justement dans sa représentation du *doute* et de l'*ambivalence* de ses personnages néanmoins typés. Hugo, la vedette de télé qui a attiré les commanditaires de la pièce, ne demande pas mieux que d'être renvoyé du projet. Il n'arrive pas à adhérer à l'extrémisme et au racisme du texte de Denis : « T'sais, moi aussi je les haïs, les [A]nglais, mais c'est pas une raison pour le dire » (f. 19). Mais Denis a besoin de la présence d'Hugo pour s'assurer de l'appui des commanditaires réticents. Pour rassurer son comédien vedette et le garder dans la pièce, l'artiste intransigeant n'est pas au-dessus de concessions artistiques, comme en atteste cet extrait qui rappelle celui de *NÔ* :

DENIS

Souligne-moi ce que tu veux que je change. Ça va aller.

HUGO

Ben là. Tu peux pas me laisser faire ça. C'est ton texte. Je veux dire, t'as des choses à dire. Tu peux pas me laisser trahir l'idée de ta pièce juste parce que moi je trouve ça trop heavy.

[...]

DENIS

Le texte est pas si important que ça.

HUGO

Voyons donc, le texte est pas important! Le texte, c'est l'âme du théâtre. Sans les mots, y a rien. Moi, je suis rien. J'suis juste un comédien. Juste quelqu'un qui doit être au service de tes mots. Sais-tu ce que je ferais à ta place? Je me mettrais dehors. Tout de suite. Je me dirais : « tu veux pas comprendre c'est quoi ton rôle dans la pièce, ben va-t-en chez vous, pis retourne faire tes p'tits téléromans plates pis insignifiants! » Tu peux être certain que je laisserais jamais personne trahir l'essence de mon œuvre à ta place! (f. 19)

Ironiquement, Hugo n'est jamais plus passionné que lorsqu'il s'insurge contre la mollesse de l'auteur-metteur en scène devant son propre désengagement. Les gens de la

troupe cherchent à s'esquiver. Hugo le fait, ce qui, du coup, entraîne la perte du commanditaire du spectacle. Certains s'emportent dans la rhétorique guerrière, comme c'est le cas de Stéphanie qui décide de dévaliser le bureau du « Non », armée du pistolet de son père. Elle finit par se servir du pistolet, sans remords, et par carburger à l'agression. Le retrait du commanditaire suscite l'indignation prévisible de l'auteur-metteur en scène persuadé de son importance et revendiquant que la société subventionne ses dissensions : « Si je vis dans une société qu'y est pas capable de me payer pour que je dise ce que je pense, ben le monde va se passer de mes idées » (f. 22). Il publie dans le journal une lettre virulente qui ressemble à une menace de mort et, lorsque Stéphanie place une bombe chez le commanditaire, il en revendique la responsabilité et, surtout, la gloire du martyr emprisonné pour ses convictions : « Y dit que ça va être bon pour son image. Y pense qu'y va devenir un personnage mythique québécois. Pis surtout, ça lui dérange pas de passer quelques années en prison. Y trouve que c'est la meilleure place pour se consacrer à l'écriture » (f. 24). Ses écrits seront finalement subventionnés, mais grâce aux services correctionnels plutôt qu'à ceux du Conseil des arts. Le véritable protagoniste de la pièce, du moins son principal énonciateur discursif, est plutôt Benoît, le comédien néophyte qui allait jouer dans son premier spectacle professionnel avant l'échec du projet de pièce. Il est éperdument amoureux de la rebelle Stéphanie, mais refuse son amour par peur de son audace, par désapprobation de ses gestes extrêmes, et finit par lui écrire une lettre de rupture ambivalente.

L'intime et le politique se confondent, comme toujours dans la dramaturgie québécoise où la famille a longtemps été le modèle de référence et la figure

d'organisation narrative (c'est la thèse, convaincante, de Jonathan Weiss et, ensuite, un peu plus nuancée, de Dominique Lafon¹⁹³), et où le couple est en voie de la supplanter comme figure métonymique de l'indépendance à revendiquer ou non. Benoît écrit candidement dans sa lettre à la fois d'amour et de rupture qui fait office d'épilogue :

[J']ai fouillé dans mes affaires, pis je suis tombé sur le préambule du projet de loi sur la souveraineté. Je l'ai relu. Je sais pas pourquoi mais ça m'a fait un genre d'impression étrange. À cause du style poétique, je pense. Ça m'a fait pensé (*sic*) aux lettres d'amour que j'écrivais à ma blonde, avant. C'est ça : j'ai comme ressenti la même émotion que la fois ou (*sic*) j'avais ressorti mes vieilles lettres d'amour de leur cachette pour les relire. J'étais un peu gêné. C'est bizarre, mais j'ai trouvé ça kétaine un peu. On dirait que c'est juste trop exagéré. Je sais pas, c'est... C'est comme quand j'écrivais dans mes lettres d'amour, que ma blonde avait les plus beaux yeux du monde. Moi j'y croyais quand je disais ça. Au moment de l'écrire. Ben, j'y croyais pas vraiment, je veux dire, j'étais pas fou, je le savais qu'y avait plein d'autres filles qu'y (*sic*) avaient des yeux merveilleux.

[...]

Peut-être que c'est parce que j'ai commencé à trouver ça kétaine, pis que j'ai arrêté de lui en écrire qu'on s'est laissé. Peut-être que c'est la même chose pour le PAYS. Je le sais que normalement, je devrais être indépendantiste. Je le sais qu'au fond de moi, j'ai, je le sais pas, une petite flamme, un désir... Un attachement à mon PAYS. Je veux dire au Québec. Je sais juste pas ce qui se passe, mais j'ai de la misère à être allumé.

[...]

C'est le désir qui se retient. Je m'empêche d'être énervé, d'être excité, d'avoir l'espoir que ça puisse marcher... Juste parce que j'ai peur. Oui. Juste parce que j'ai peur de me faire dire NON (f. 25).

Cette peur d'un deuxième refus, cette ambivalence face aux gestes historiques commis et à la rhétorique déferlante qui n'arrive pas forcément à convaincre, ce sentiment de *devoir* être indépendantiste dans un récit national qui oppose les Justes aux Traîtres, cette incapacité de ressentir l'euphorie d'un coup de foudre et l'enthousiasme

¹⁹³ J. Weiss, *op. cit.*, p. 131-140. Il écrit que la famille, « haut-lieu de l'idéologie catholique du XIX^e et de la première moitié du XX^e siècle devient, dans le théâtre des années [19]70, le symbole même d'une société en train de subir d'importants changements » (p. 136). Dominique Lafon, « Un air de famille », *Le théâtre québécois 1975-1995*, sous la direction de Dominique Lafon, Montréal, Fides, 2001, collection « Archives des lettres canadiennes », tome X, p. 93-110.

habituellement suscité par un projet de pays, cette peur d'un inconnu qui ne ressemble à rien de ce que l'on connaît empêchent Benoît d'être convaincu par la Cause, même s'il estime qu'il *devrait* être indépendantiste. Un changement essentiel a eu lieu dans la psyché nationale après 1980 et dans l'écriture dramatique depuis. Le communautarisme a été troqué contre l'individualisme. Le « nous » qui cherchait à tout prix à célébrer sa particularité collective s'est fragmenté en d'innombrables « je » qui revendiquent à la fois leur unicité et leur appartenance à un ensemble plus grand. Sauf que cette appartenance, signe de l'hypermodernité postnationale, est nécessairement multiple : à l'élargissement de la cellule identitaire de la famille vers le clan et vers l'éventuelle nation s'ajoutent les associations *sélectives*, celles qu'on *choisit*.

Benoît est le nouvel antihéros québécois : devant la doxa d'un nationalisme de gauche, il n'arrive pas à se sentir concerné. Ni rebelle, ni opprimé, il n'arrive tout simplement pas à faire entendre sa voix, ni à articuler une position qui s'inscrive dans une des deux options manichéennes qu'on lui réserve. Un peu à l'image d'une des figures fondatrices du théâtre québécois, ce « Tit-Coq » (1948) qui ne trouve pas de famille à laquelle appartenir, ou encore alimenté, comme dans *les Demis-civilisés*¹⁹⁴ (1934), par le même sentiment d'étouffement devant une société dont les options semblent toutes closes, ce Benoît est d'abord et avant tout un individu pris entre le désir d'appartenir à une troupe, à un pays, et celui d'être conséquent avec lui-même, malgré et sans doute surtout à cause de sa confusion et de son individualité. La psychanalyste Joyce McDougall, dans *Théâtres du Je*, rappelle que Freud avait prévu que certaines psychoses

¹⁹⁴ Jean-Charles Harvey, *Les Demis-civilisés*, Montréal, Éditions du Totem, 1934 (édition courante : Typo, 1993).

disparaîtraient, mais qu'elles seraient remplacées par de nouvelles, selon l'évolution de la société. « Nos analysants, dit-elle, se plaignent d'une incapacité d'aimer, d'une insatisfaction dans la relation aux autres, d'une impression d'aliénation à l'égard de la société, enfin de sentiments dépressifs ou d'un fond d'angoisse sans contenus définis¹⁹⁵. » Voilà que se déplace le spleen, à l'image d'une société formée de nombreux îlots à la dérive.

Irène Roy, dans sa synthèse de l'histoire du monologue canadien-français et de sa lente transformation en monologue *québécois*, rappelle que le monologue de Fridolin — plus encore, celui de Fridolin devenu le « bâtard » Tit-Coq dans sa littérisation complète — « est progressivement devenu celui de toute une nation. La "cellule de tous-seuls" de Marie-Louise et Léopold [de *À toi pour toujours, ta Marie-Lou* de Michel Tremblay] s'est agrandie. Le monologue, lieu de remise en question, a répondu à la nécessité de nous parler sans être interrompus, de soi aux autres, de soi à soi, de nous à nous, de nous entre nous¹⁹⁶ ». Elle y voit là l'évolution d'un « moi collectif » enfin devenu « nous » avec l'avènement d'une dramaturgie « québécoise ». Or, c'est précisément le retour pronominal *inverse* qui m'intéresse tout au long de cette étude. En quoi et comment la dramaturgie québécoise est-elle passée du « je-nous » au « moi-je » au cours des dernières décennies? Pourquoi, au moment où il n'y a plus un seul théâtre québécois, mais plutôt une multiplicité de pratiques parallèles, l'identitaire tant honni au cours des années 1980 et 1990 ressurgit-il par le truchement de démarches biographiques

¹⁹⁵ Joyce McDougall, *Théâtres du Je*, Paris, Gallimard, 1982, collection « Folio essais », p. 265.

¹⁹⁶ Irène Roy, « Du moi individuel au moi collectif : un itinéraire monologique nationaliste », sous la direction d'Irène Roy, avec Caroline Garand et Christine Borello, *Figures du monologue ou Seul en scène*, Québec, Nota Bene, 2007, collection « Convergences », p. 341.

ou autobiographiques? Des jeux avec l'identité, les hétérodoxies textuelles, les brouillages scéniques sont au cœur des « nouvelles écritures théâtrales » de Normand Chaurette, René-Daniel Dubois et Michel Marc Bouchard, comme elles le seront chez Lise Vaillancourt, René Gingras, Jean-François Caron et Larry Tremblay pour ne nommer qu'eux.

En faisant de la littérature et, par association, du théâtre québécois un *avenir*, un *projet*, une tradition à inventer, on ne pouvait que déclarer leur mort inévitable et souhaitable dès leur parachèvement. Mais pour laisser place à quoi au juste? À des pratiques théâtrales hétérodoxes et à une certaine ouverture sur la coexistence possible de démarches individuelles, plurielles? Gilbert David nous le rappelle avec pertinence, le théâtre québécois naissant a été « rêvé en tant que pratique autarcique, en feignant de ne pas avoir contracté de dettes culturelles envers quiconque, d'être à lui-même son propre modèle, au mépris notable de son Autre qu'il venait pourtant d'extirper du Même¹⁹⁷ ». Dans le même esprit, René-Daniel Dubois s'emporte contre les tenants de l'*autoparthogénèse* québécoise. Il estime qu'il n'y « a pas révolutionnaires plus purs que nous ; tout le monde est révolutionnaire ici ; la révolution est la règle au Québec [...], c'est une vision parfaitement nihiliste dans laquelle, de toute façon tout se vaut¹⁹⁸ ». Ce relativisme anhistorique chez un peuple qui réclame une histoire nationale n'est pas sans causer une tension existentielle.

¹⁹⁷ Gilbert David, « L'autre et le même : théâtre de France et théâtre québécois contemporain », *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, sous la direction de Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, Québec, Nuit blanche, 1997, p. 83.

¹⁹⁸ René-Daniel Dubois, intervention sans titre dans *Frénétiques : Treize intellectuels québécois répondent à la question : Quelle est votre perception de la culture au Québec à l'aube du XXI^e siècle*, sous la direction de Yvon Montoya et de Pierre Thibault, Montréal, Triptyque, 1999, p. 36-37.

Devant une fragmentation de l'idéal d'unicité et d'intégrité ethnique québécoise, les auteurs explorant l'autoreprésentation par les jeux de miroirs et les identités flouées sont bientôt tentés de retrouver les sources de l'authenticité et de la sincérité. Ils les trouvent dans le reflet de leur propre regard. Bina Toledo Freiwald, dont le discours est influencé par Benveniste, établit dans son article « Nation and Self-Narration » un parallèle convaincant entre l'écriture autobiographique et le discours sur la nation dans le cas particulier de la littérature québécoise :

En tant que récits identitaires, l'autobiographie (là où le « je » prend la parole) et le discours nationaliste (là où le « nous » l'emporte) reposent tous deux sur l'invocation de la subjectivité, c'est-à-dire sur ces actes de parole desquels émergent un « sujet » [...]. Le soi et la nation sont engagés dans une relation spéculaire de miroitement mutuel (ou de non-miroitement, selon le cas). La nation offre au soi (par le truchement de l'interpellation) une identité de sujet de la nation, alors que les actes autobiographiques individuels de ces sujets peuvent servir de modèle et de lieu même de construction de la nation collective de ses sujets¹⁹⁹.

Elle ajoute, à l'instar d'Irène Roy : c'est seulement lorsque le « je » narratif passera au « nous » — ne serait-ce que dans sa *réception* — qu'une parole aura tout son retentissement.

Le discours *de l'identitaire* dans le contexte du théâtre québécois, après avoir été d'abord communautariste, puis réfléchi dans le regard de soi par l'autre, se focalise plutôt sur *l'avènement de l'individu*. Voilà précisément ce qui m'amène à m'interroger sur la

¹⁹⁹ Bina Toledo Freiwald, « Nation and Self-Narration: A View from Québec/Quebec », *Canadian Literature*, 172, 2002, p. 17-18. Ma traduction. L'original se lit comme suit : « As narratives of identity, both autobiographies — in which an “I” speaks — and nation/alist discourses — in which a “we” is spoken — depend on the invocation of subjectivity, that is, on those speech acts through which a “subject” emerges [...]. Self and nation are thus implicated in a specular relation of mutual mirroring (or non-mirroring, as the case may be). Nation offers the self (through the process of interpellation) an identity as a subject-of-the-nation, while individual subjects' autobiographical acts can (be made to) serve as both a model and a medium for the construction of the collective subject-nation ».

présence du domaine de l'autobiographie et de l'autoréflexivité personnalisée dans ce théâtre, miroir d'une jeune nation d'artistes qui ne se lassent pas de se regarder *devenir*.

B- Théâtre et auto/biographie

1. La société impudique

Gérard Bouchard et Alain Roy, dans leur enquête *La culture québécoise est-elle en crise?*, rappellent qu'en octobre 2004 l'animatrice Marie-France Bazzo à l'émission radiophonique *Indicatif présent* de Radio-Canada a lancé un concours pour « nommer l'époque ». Elle a reçu 2 500 suggestions, dont plus de la moitié à connotation négative... La formule gagnante est d'une élégante concision occamienne : ego.com²⁰⁰. Deux constituantes essentielles de notre époque : le soi et son outil de médiation privilégié, un outil, de surcroît, à vocation commerciale. Trois lettres chacune. Elles miroitent les infinies possibilités de croisement. L'ego, jusqu'à présent contenu dans les limites de la vanité du corps, de la portée de l'action ou de l'envergure de l'œuvre artistique, sociale ou morale de l'individu, se trouve dorénavant potentiellement reflété dans le miroir d'Internet et réfracté dans une réplique amplifiée, puisque multiple, de soi sur l'écran d'innombrables internautes (ou, dans le cas d'une diffusion ratée, d'*aucun* internaute). Ce n'est pas que l'ego est forcément surdimensionné, seulement il prend l'ampleur qu'on lui accorde dans un quotidien paradoxalement impersonnel, dépossédé²⁰¹, où l'individualité

²⁰⁰ Gérard Bouchard et Alain Roy, *La culture québécoise est-elle en crise?*, Montréal, Boréal, 2007, p. 147.

²⁰¹ Je pense ici à ce qu'écrivait Giorgio Agamben dans *Enfance et histoire*, où il estime que le discours sur l'expérience se serait fondamentalement transformé dans le cadre de la modernité aliénante. *Enfance et histoire*, traduit par Yves Hersant, Paris, Payot, (1989), 2000. « [L]'homme contemporain, tout comme il a

ne peut se revendiquer qu'avec ferveur. Si, selon Lacan, l'homme est un « parlêtre », cette revendication passera par la parole.

Tel Narcisse contemplant son image, l'individu hypermoderne, cybernétique, médiatisé, individualisé dans ses multiples réseaux de connaissances, de sens et d'appartenances, n'hésite pas à se tailler une petite place depuis laquelle il peut se dire, raconter son unicité. Les faussaires ont le mauvais rôle dans ce changement paradigmatique des codes de communication et des rapports sociaux « réseautés » qui permettent tous les avatars mais où, en revanche, la sincérité est gage d'autorité. « Plus que jamais, l'Occident semble porter en lui *le souci de la sincérité*, parce que notre époque est malade du *dire* », écrit Elsa Godart dans son étude de la sincérité à l'époque contemporaine. « Il semblerait que l'individualisme qui caractérise notre société occidentale atteint ses limites quand il est finalement un si grand obstacle à ce que l'individu se sente *reconnu* par les autres²⁰² ».

L'ère du vide annoncée par Gilles Lipovetsky en 1983 dans son essai sur l'individu contemporain n'a fait qu'accentuer son matérialisme et la reconfiguration des liens sociaux traditionnels (plutôt conçus en une constellation de liens d'appartenances *choisies*). Il est de bon ton de rappeler la dégénérescence sociale lorsqu'on aborde

été privé de sa biographie, s'est trouvé dépossédé de son expérience : peut-être même l'incapacité d'effectuer et de transmettre des expériences est-elle l'une des rares données sûres dont il dispose sur sa propre condition » (p. 23). Il estime que le slogan a dorénavant remplacé le proverbe « d'une humanité qui a perdu l'expérience. Ce qui ne veut pas dire qu'il n'y a pas d'expériences aujourd'hui ; mais elles s'effectuent en dehors de l'homme, et l'homme, curieusement, se contente de regarder ; avec soulagement » (p. 26). À l'argument pessimiste d'une « expropriation de l'expérience » (p. 31), on pourrait ajouter l'ambivalente conception contemporaine d'« expérience par procuration », expérience autrement impossible.

²⁰² Elsa Godart, *op. cit.*, p. 11.

l'autobiographie, l'autofiction ou tout autre genre qui se trouve être *contaminé* par le filtre du récit de soi ou, dans le cas qui nous préoccupe précisément, de la *performance* de soi. La performance de soi ne se pratique pas seulement sur scène ou au petit écran, on la voit au quotidien, à la faculté, sur les nouveaux réseaux sociaux : *Facebook*, *MySpace*, *LinkedIn*, ou même *Academia.edu*. La jeune génération, celle que les sociologues appellent dès lors la génération « *Me* » ou la génération « millénaire »²⁰³, sait naviguer dans cet espace codifié de l'hyperréseautage et de l'autopromotion parfois, il est vrai, éhontée.

Le récit de soi n'est pas une aberration génétique pour eux. Il va de soi, il régit leur compréhension du monde, des sujets étudiés, des expériences des autres. L'apprentissage de l'empathie passe d'abord par ses propres expériences avec l'altérité. On leur a constamment rappelé que tout avait été vécu par leurs aînés qui ont eu le privilège de s'accaparer à la fois le pouvoir et sa contestation (le « lyrisme » avec lequel François Ricard les désigne²⁰⁴). La jeune génération affiche, elle aussi, les traces de son vécu par le truchement de « nouveaux » outils confessionnels et identitaires : blogues, micro-métrages sur *You Tube*, affichage et diffusion instantanée dans les réseaux communicants de détails quotidiens. Plutôt que de se lamenter à propos de cette culture de la confession, de l'immédiateté et de la soif d'authenticité, ou encore de voir dans le *sujet vacillant* une éventuelle menace à la subjectivité de l'auteur et à l'intégrité intrinsèque des genres, je préfère m'interroger sur sa pertinence dans la réception et la

²⁰³ Cette génération plurielle inclurait les gens nés en 1971 jusqu'aux jeunes qui entrent aujourd'hui au collège et à l'université. Jean M. Twenge, *Generation Me. Why Today's Young Americans Are More Confident, Assertive, Entitled — And More Miserable Than Ever Before*, New York, Free Press, 2006.

²⁰⁴ François Ricard, *op. cit.* Il préfère le terme « génération lyrique » à baby-boomers.

pratique du théâtre autoréflexif québécois²⁰⁵. Le théâtre québécois, nous l'avons vu, met en scène les conditions de sa naissance et de sa mort de manière itérative depuis déjà une centaine d'années. J'estime toutefois que nous sommes aujourd'hui en mesure d'en saisir la portée et de savoir faire la différence entre le fantasme identitaire de la collectivité, et les fantaisies individualisées de réplcation et de projection identitaire.

Serge Doubrovsky, poursuivant sa réflexion sur les pratiques autobiographiques, affirme que ce n'est pas le *genre* qui l'intéresse mais plutôt le *geste*. « Geste variable en ses manifestations, parfois évident, parfois diffus, tantôt lucide, tantôt déplacé ou égaré en ces domaines inattendus, en deçà de toute intention. Geste qui signe ultimement tout texte, et qui est celui par lequel s'y inscrit le sujet de l'écriture²⁰⁶. » Je m'interroge à savoir quelle est la portée de ce geste transposé à la scène dans la société québécoise.

Phénomène inusité au Canada, le Québec comporte son propre *star system* autosuffisant, à l'intérieur duquel quelques électrons libres réussissent à percer en France, au Canada anglais ou aux États-Unis. Sinon, le bassin demeure restreint et étanche. Les mêmes vedettes peuvent, par exemple, se retrouver à la fois comédiens et metteurs en scène au théâtre, en danse-théâtre, ou au cirque (du Soleil, Éloïse, Circus Asia, Akya²⁰⁷...), animateurs ou lecteurs à la radio, acteur au cinéma, scripte ou acteur dans les

²⁰⁵ L'enseignement, en milieu universitaire montréalais, m'a permis de constater que l'autobiographie au théâtre intéressait vivement les étudiants qui n'y voyaient aucune incongruité génétique. Ils voyaient plutôt le reflet de leur propre conception du monde, une conception moins politisée que celle de leurs parents. Sauf exception, la réception des interlocuteurs à mon sujet d'étude a été prévisible selon leur âge ou leur sympathie à l'égard de la cause des femmes (les féministes, hommes et femmes, ont une longue tradition de l'étude d'ouvrages de l'ordre de l'autobiographie).

²⁰⁶ Serge Doubrovsky, *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988, p. 5-6.

²⁰⁷ Comme l'ont été Robert Lepage, René-Richard Cyr, Dominic Champagne, Serge Denoncourt, Jerry Snell, Daniele Finzi Pasca, Yves Dagenais.

téléromans, vedettes d'une série de publicités, et animateurs ou invités dans des émissions de variété dans lesquelles ils peuvent faire la promotion de leur dernier album musical ou même de leur recueil de réflexions poétiques²⁰⁸. Certaines personnalités cumulent tant de rôles qu'ils finissent par occuper, pour emprunter le vocabulaire du marketing, des segments de marché, de tâches et de rôles, jusqu'à se rendre indispensables et incontournables — seule position enviable pour un métier qui repose fondamentalement sur l'éphémère.

L'artiste français Ben créait, en 1962, une œuvre visuelle et manuscrite dont le titre et le contenu étaient identiques : « Regardez-moi, cela suffit²⁰⁹ ». L'œuvre conceptuelle, litote ironique qui flirte avec l'astéisme, pourrait servir de credo aux gens de théâtre, si ceux-ci avaient la légèreté et surtout les moyens nécessaires pour faire preuve d'un dilettantisme distancié²¹⁰. Mais ils cherchent plutôt à occuper toutes les tribunes pour retarder leur disparition inévitable. Exception culturelle nord-américaine, l'opinion des gens de théâtre au Québec (ceux qui occupent une place d'*incontournables*) est sollicitée tant dans les émissions d'actualité que dans les variétés, et elle est connue de la population. Cette surmédiatisation de certaines têtes d'affiche n'est pas sans générer une curiosité intrusive envers les rares détails que le public ne connaît pas de ses idoles. Les revues « people », *7 jours*, *Échos vedette* et *la Semaine* veillent au grain. De plus, pour les efforts de révélation égotiste plus soutenus, on peut compter sur la publication

²⁰⁸ Évoquer le nombre d'acteurs qui sont aussi chanteurs et/ou animateurs à la télé et à la radio serait banal. Je mentionne tout de même les recueils de poésie récents de la chorégraphe Marie Chouinard et de la metteuse en scène Brigitte Haentjens.

²⁰⁹ Ben, « Regardez-moi, cela suffit », 1962, encre de Chine sur papier, présenté dans le cadre de l'exposition « Moi! Autoportraits du XX^e siècle » au Musée du Luxembourg à Paris en 2004.

²¹⁰ À ce sujet, voir mon article : « Le mécénat et le théâtre : quelques réflexions insubordonnées », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 122, hiver 2007, p. 71-80.

d'autobiographies et de mémoires, tant chez les éditeurs populaires que chez les littéraires.

Cette circularité est d'une efficience digne d'un écosystème bien rôdé. Le milieu théâtral a même su récupérer les efforts moins réussis d'autobiographies pour en faire du spectacle. En effet, tous les premiers lundis du mois en 2008, les soirées huppées du cabaret Bio Dégradable à Montréal ont attiré des foules qui se délectaient à la lecture pince-sans-rire d'extraits de biographies « commises » par des vedettes moins illustres ou catégorisées « kitsch » (Martin Stevens, chanteur pop et auteur de *Sexe, drogue et disco*, Julie Lemay, la première gagnante du *Loft Story* québécois, le lutteur « Mad Dog » Vachon ou encore la snob préférée des Québécois : Denise Bombardier). Souvent, on sélectionne des réflexions d'une vacuité insidieuse ou des événements embarrassants, telle la description impitoyablement détaillée de feu la mairesse de Québec, Andrée Boucher, de son premier lavement d'estomac... L'événement mensuel se tient, comme il se doit, dans un endroit tout droit sorti du monde de Michel Tremblay, rue Sainte-Catherine : une salle au-dessus du Café Cléopâtre, un club d'effeuillage et de personnification féminine dans le « Red Light » de Montréal²¹¹. Le public s'amuse à se moquer de ces artistes qui ont « jugé bon de rendre public leurs mémoires et qui méritent sérieusement qu'on se paie une pinte de bon sang à leur santé, tant l'égoïsme, le déni et le mauvais goût règnent dans leurs écrits²¹² ». Nous participons à ce que d'autres ont nommé la culture de la confession, bien que l'ironie nous permette de tourner en ridicule

²¹¹ C'est à se demander si on ne cherche pas à recréer l'ambiance du Boudoir fictionnel du *Cahier rouge* de Michel Tremblay (Leméac/Actes Sud, 2004) qui, lui, renvoyait aux bordels de travestis pendant l'Exposition universelle de 1967.

²¹² Marie-Christine Blais, « Recyclage artistique », *La Presse*, section « Arts et spectacles », p. 6.

les aveux publics humiliants des vedettes, d'autant plus lorsque l'insincérité ou l'égotisme sont perceptibles.

Le public saisit bien les enjeux et le jeu du dévoilement impudique. Il arrive néanmoins à croire en la vérité de la fiction qu'on lui propose et à y déceler des traces d'authentique, de vécu. Il sait reconnaître les biographèmes utiles, et les renvois aux allusions paratextuelles et aux messages que la campagne promotionnelle laisse deviner. Michel Tremblay, nous y reviendrons, est passé maître dans la manipulation de la matière biographique et de la projection généalogique. Il rappelle à l'ordre les lecteurs indiscrets en remettant à l'avant-plan l'aspect ludique de sa fiction parfois trompeuse : « [l]a seule autobiographie acceptable est l'autobiographie d'un menteur. [...] À partir du moment où c'est écrit, ce n'est plus vrai²¹³ ».

Dans une analyse de l'écriture biographique de Madeleine Gagnon, Louise Dupré rappelle que les révélations du soi ne sont pas toujours strictement narcissiques, qu'elles s'inscrivent parfois dans un rapport dialogique où l'on répond à une confiance par une autre : « Si l'on peut avoir l'impression que certaines pratiques personnelles sont symptômes de narcissisme, de repliement sur soi, il en est d'autres qui sont portées par le désir d'établir un lien communautaire²¹⁴ ».

²¹³ Cité dans Michel Tremblay. *Le mentir-vrai*, réalisateur : Marc Cayer, coll. « Centre titres », Télé-Québec, 2000.

²¹⁴ Louise Dupré, « Le sujet autobiographique comme sujet poétique : *Le deuil du soleil* de Madeleine Gagnon », dans *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, sous la direction de Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink, Québec, Nota Bene, 2007, collection « Convergences », p. 262.

2. Recherches en autobiographie

Comme institution, l'auteur est mort : sa personne civile passionnelle, biographique, a disparu ; dépossédée, elle n'exerce plus sur son œuvre la formidable paternité dont l'histoire littéraire, l'enseignement, l'opinion avaient à charge d'établir et de renouveler le récit ; mais dans le texte, d'une certaine façon, je désire l'auteur.

Roland Barthes²¹⁵

Comment ne pas citer cette tentation de celui qui avait proclamé la mort de l'auteur, et ne résiste paradoxalement pas à mettre au cœur d'une démarche intellectuelle la sensibilité même de son auteur (tant dans *Le plaisir du texte* que dans *Fragments d'un discours amoureux*). Depuis quelques années, ce *désir de l'auteur* est revenu en force dans la littérature, dans son étude, dans le domaine public. On le voit généralement avec la multiplication d'expositions en galerie d'œuvres d'autoportraitistes, et de numéros de revues et de magazines littéraires télévisés portant sur l'autofiction.

La notion même d'autofiction n'a plus rien d'étranger. On ne s'étonne plus, dans cette culture de la confession, que le « sujet vacillant » fasse un tel retour. « On y assiste bel et bien au retour du sujet, mais pas naïvement, car en tant que construction discursive et horizon fuyant il n'est doté ni de contours solides, ni de certitude métaphysique²¹⁶. » C'est précisément l'incertitude générique et l'horizon d'attente sans cesse repoussé qui attirent les auteurs comme les lecteurs et, dans le cas qui m'intéresse particulièrement, les

²¹⁵ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, collection « Tel Quel », p. 46.

²¹⁶ Robert Dion, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink, « Vie en récit. Mise en perspective », *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota Bene, 2007, collection « Convergences ».

spectateurs. Autofictions, *autofrissons*, *autofrictions*, récits de vie, la typologie se démultiplie à l'avènement de chaque nouvelle œuvre limite.

Les recherches pionnières de Georges May²¹⁷ et de Philippe Lejeune²¹⁸ en France, et de James Olney²¹⁹ aux États-Unis ont conféré à l'étude de l'autobiographie littéraire et à l'autobiographique dans le littéraire son sérieux. Le « pacte autobiographique » entre l'écrivain et son lecteur qu'évoquait Lejeune a permis une systématisation de la chose autobiographique. Les brouillages conscients de soi, réponses ludiques aux brouillons de soi étudiés de manière plus classique, contribueront dès lors à nourrir à la fois la réflexion sur les représentations de soi et sur leur analyse.

Ces recherches ont laissé dans leur sillon non pas une, mais plusieurs traditions intellectuelles d'interrogation du texte et de l'acte autobiographique. Les contributions à l'étude de l'autobiographie littéraire (et à la biographie) sont nombreuses et diverses. En France seulement, j'ai puisé dans les écrits de Serge Doubrovsky²²⁰, Georges Gusdorf²²¹, Daniel Madelénat²²², Philippe Gasparini²²³, Vincent Colonna²²⁴, Jacques Lecarme et

²¹⁷ Georges May, *L'Autobiographie*, Paris, PUF, 1979.

²¹⁸ Philippe Lejeune, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971 ; *Le Pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975 (1996 pour l'édition augmentée) ; *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980 ; *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986 ; *Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998 ; mais aussi de nombreux articles et chapitres, dont l'attendrissant « Journal personnel et expérimentation » dans *Vies en récit, op. cit.*, p. 21-42. Il y écrit cette phrase sur le journal qui fait écho à mes propres interrogations sur le théâtre du moi. « Sans doute suis-je "retombé" dans le journal parce qu'il ne me semblait plus y avoir, pour la vérité, d'autre lieu que le présent » (p. 22).

²¹⁹ James Olney, *Metaphores of Self. The Meaning of Autobiography*, Princeton (N.J.), Princeton University Press, 1972.

²²⁰ Serge Doubrovsky, *op. cit.*

²²¹ Georges Gusdorf, *Les écritures du moi. Lignes de vie I*, Paris, Odile Jacob, 1991.

²²² Daniel Madelénat, *La biographie*, Paris, PUF, 1984, collection « Littératures Modernes ».

²²³ Philippe Gasparini, *Est-il je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004, collection « Poétique ».

²²⁴ Vincent Colonna, *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.

Éliane Lecarme-Tabone²²⁵, Sébastien Hubier²²⁶, Jean-Philippe Miraux²²⁷. Au Québec, les travaux de Robert Dion, Frances Fortier et Barbara Havercroft ont été des lectures complémentaires importantes. Mon association avec les chercheurs canadiens-anglais réunis autour de Sherrill Grace et Jerry Wasserman²²⁸ de l'Université de Colombie-Britannique à Vancouver m'a ouvert les yeux sur une riche tradition anglo-américaine (anglaise, américaine, canadienne-anglaise) d'études multidisciplinaires de la chose autobiographique. Les travaux de Susan Bennett, Ric Knowles, Richard Lane, Joanne Tompkins, Louise Forsythe²²⁹, Shirley Neuman²³⁰, Susanna Egan²³¹, Linda Andersen²³², Sidonie Smith et Julia Watson²³³, Leigh Gilmore²³⁴, et Robert Folkenflik²³⁵ ont contribué à élargir ma réflexion sur l'autobiographie au théâtre en tenant compte de l'interdisciplinarité de l'objet d'étude et des nombreuses théories extratextuelles à notre disposition.

En France, l'autobiographie au théâtre a fait l'objet de quelques articles récents et d'un mémoire de maîtrise calqué sur un article de Martine de Rougemont. Si ce n'était

²²⁵ Jacques Lecarme et Éliane Lecarme-Tabone, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1997.

²²⁶ Sébastien Hubier, *Littératures intimes. Les expositions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003, collection « U ».

²²⁷ Jean-Philippe Miraux, *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 1996.

²²⁸ Sherrill Grace et Jerry Wasserman (Ed.), *Theatre and AutoBiography. Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, Vancouver, Talonbooks, 2006.

²²⁹ Ils ont tous participé à la conférence de Vancouver et publié un article chacun dans l'ouvrage dirigé par Grace et Wasserman.

²³⁰ Shirley Neuman, numéro special, « Reading Canadian Autobiography », de la revue *Essays on Canadian Writing*, 1996.

²³¹ Susanna Egan, *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*, Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1999.

²³² Linda Anderson, *Autobiography*, Londres, Routledge, 2001, collection « The New Critical Idiom ».

²³³ Sidonie Smith et Julia Watson, *Reading Autobiography. A Guide for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.

²³⁴ Particulièrement, Leigh Gilmore, « The Mark of Autobiography: Postmodernism, Autobiography, and Genre », *Autobiography and Postmodernism*, sous la direction de K. Ashley, L. Gilmore et G. Peters, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994.

²³⁵ Robert Folkenflik (dir.), *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, Stanford, Stanford University Press, 1993.

Philippe Caubère et les exemples historiques, tels que Restif de la Bretonne, *le Jeu d'Adam*, *le Jeu de la Feuillée*, Diderot et, bien sûr, les exemples notables étrangers (Kantor et Wilson), la contribution française à l'étude de l'autobiographie au théâtre demeurerait très mince, hormis l'entrée concise mais juste de Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*. Martine de Rougemont a signé un article sur le théâtre autobiographique, en interrogeant surtout Diderot, et en évoquant Wilson et Kantor. Elle y remet en cause l'intérêt et l'existence même du genre : « Admettons que le théâtre peut être épisodique, et biographique. Mais autobiographique²³⁶? ». Elle cite Lejeune qui cite lui-même le *Flaubert* de Thibaudet : « L'autobiographie, c'est l'art de ceux qui ne sont pas artistes, le roman de ceux qui ne sont pas romanciers ». Et elle reprend à son compte la question : « Serait-ce le théâtre de ceux qui ne sont pas dramaturges²³⁷? »

Au Québec, l'autoréflexivité comme objet d'étude n'est pas une figure nouvelle en littérature, ni même au théâtre, compte tenu de son caractère autoréférentiel confirmé depuis déjà plusieurs décennies. Mais en ce qui concerne l'étude des stratégies autobiographiques dans le théâtre québécois, j'ai trouvé très peu de matériel. Des mémoires de maîtrise ici et là sur des figures et des auteurs, quelques articles épars, toujours sur des œuvres particulières ou des démarches d'auteurs (tantôt Robert Lepage, tantôt Jovette Marchessault), mais très peu finalement sur mon sujet en particulier. Le sujet, il faut le dire, est vaste tant par le corpus étudié que par sa problématique.

²³⁶ Martine de Rougemont, « Notes sur le théâtre autobiographique », *Mélanges pour Jacques Scherer. Dramaturgies. Langages dramatiques*, Paris, Nizet, 1986, p. 116 (113-119).

²³⁷ *Ibid.*, p. 118.

En 2004, les *Cahiers de théâtre Jeu* consacrent un numéro à « la tentation autobiographique ». J’y contribue en proposant une première typologie des pratiques autobiographiques au théâtre québécois²³⁸. Le numéro est, en partie, inspiré par mes recherches en cours, mais surtout par l’évident foisonnement sur les scènes québécoises de pièces à inflexion autobiographique.

Frances Fortier, Caroline Dupont et Robin Servant de l’Université du Québec à Rimouski publient en 2005 « Quand la biographie se "dramatise" : le biographique d’écrivain transposé en texte théâtral²³⁹ », une contribution substantielle d’un groupe de recherche jusqu’alors plutôt intéressé par les écritures de l’intime. L’article m’oblige à laisser tomber mon propre chapitre entamé sur Marchessault et Garneau, puisqu’il se trouve déjà résumé, pour l’essentiel, par ces chercheurs.

Parallèlement, Johanne Bénard de l’Université Queens à Kingston entreprend son projet sur l’autobiographie au théâtre. Elle ne se limite pas au corpus québécois mais s’intéresse autant à Beckett qu’à Gauvreau. Elle publie deux critiques de pièces à caractère autobiographique/autofictionnel dans *Jeu*. Surtout, elle publie « Soi-même comme un autre : l’autobiographie au théâtre » dans *Vies en récit*²⁴⁰. Cet article reprend, pour l’essentiel, mon argumentaire et ma typologie (elle me cite gentiment), mais son

²³⁸ Louis Patrick Leroux, « Théâtre autobiographique : quelques notions », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 111, 2004, p. 75-85. Le dossier « La tentation autobiographique », dirigé par Hélène Jacques, comprend des articles de Pierre L’Hérault sur Wajdi Mouawad ; Lynda Burgoyne sur *Portrait chinois d’une impotente* ; Philip Wickham sur *la Cloche de Verre* de Sylvia Plath adapté à la scène ; Johanne Bénard sur Gauvreau ; Catherine Cyr sur Vanessa Beecroft ; des entretiens avec Marie Brassard et Nathalie Derome, ainsi que des articles d’auteurs praticiens de la « représentation de soi » : Evelyne de la Chenelière et Marcel Pomerlo.

²³⁹ Frances Fortier, Caroline Dupont et Robin Servant, « Quand la biographie se "dramatise" : Le biographique d’écrivain transposé en texte théâtral », *Voix et images*, vol. 30, n° 2 (89), p. 79-104.

²⁴⁰ Johanne Bénard, « Soi-même comme un autre. L’autobiographie au théâtre », *Vies en récit...*, sous la direction de R. Dion, F. Fortier, B. Havercroft et H.-J. Lüsebrink, *op. cit.*, p. 451-470.

intérêt réside dans l'approfondissement de la réflexion de l'autobiographie au théâtre en focalisant l'attention sur la trilogie autobiographique de Claude Gauvreau.

Au moment de déposer ma thèse, je constate qu'il y a au Québec plusieurs grands projets de recherche subventionnés qui touchent de près mon sujet. Robert Dion et Frances Fortier mènent un projet sur « Les postures biographiques » ; Frances Fortier et Andrée Mercier étudient la « Vraisemblance et autorité narrative dans le roman contemporain » ; Martine Delvaux et Catherine Mavrikakis terminent leur exploration « Spectre de soi. La mise en récit du sujet, entre la première et la dernière image » et Gilbert David entame une recherche sur les « Formes et discours des spectacles en solo au Québec (1980-1995) ».

Chaque saison théâtrale apporte ses pièces biographiques ou autobiographiques. Par exemple, cet automne, il me faut tenir compte de *Seuls* de Wajdi Mouawad et de *Lortie* de Pierre Lefebvre. Chaque production m'oblige à nuancer mes propos, à revenir sur certaines affirmations. C'est le danger, bien sûr, de travailler sur l'immédiatement contemporain.

L'apport du féminisme au théâtre potentiellement utopique

Deirdre Heddon, dans son tout récent ouvrage *Autobiography and Performance*, propose une lecture de la performance autobiographique selon un parti pris féministe engagé, y voyant d'abord une pratique de la résistance politique et de la transformation

personnelle. À l'instar de D. Soyini Madison, elle évoque les « performances de la possibilité », un théâtre, somme toute, utopique. Elle y dessine le portrait d'une pratique théâtrale reposant sur la marginalité. En cela, elle rejoint les autres chercheuses féministes. « Les performances autobiographiques peuvent tirer profit de l'immédiateté particulière du théâtre, de son caractère temporel, voire de sa capacité à répondre et à entrer en rapport avec le présent, tout en maintenant le cap sur l'avenir²⁴¹ ». La performance autobiographique serait donc le lieu privilégié d'une *expérience* humaine. L'*acte autobiographique*, témoignage, prise de parole, confession sera au cœur de sa réflexion sur les pièces monologuées où l'auteur et l'acteur se confondent. En se mettant en scène soi-même, le sujet marginalisé occupera la scène, il sortira de l'exiguïté, le temps d'une performance.

Jill Dolan dans *Utopia in Performance: Finding Hope at the Theatre* traite également de la performance autobiographique dans une perspective féministe. Plus que de simples exercices cathartiques, les performances théâtrales de soi sont pour elle des événements rassembleurs, dans l'esprit du théâtre féministe qui aurait toujours été « utopique, tentant à sa façon de créer, par la performance, de nouvelles manières de voir le genre, l'ethnie et la sexualité²⁴² ». Cette lecture correspond à l'actuelle doxa anglo-américaine sur l'autobiographie comme pratique essentiellement féminine de la

²⁴¹ Deirdre Heddon, *Autobiography and Performance*, Londres, Palgrave Macmillan, 2008, collection « Theatre and Performance Practices », p. 2. Je traduis. L'original se lit comme suit : « Autobiographical performances can capitalize on theatre's unique temporality, its here and nowness, and on its ability to respond to and engage with the present, while always keeping an eye on the future ».

²⁴² Jill Dolan, *Utopian Performance. Finding Hope at the Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005, p. 46. Voir en particulier le chapitre 2 : « "A Femme, a Butch, a Jew" Feminist Autobiography Solo Performance ». Ma traduction. L'original se lit comme suit : « In some ways, feminist performance has always been utopian, trying as it does to create new meanings for gender, race, and sexuality through performance ».

marginalité préoccupée à la fois par l'expression de soi autrement refoulée et par la contribution individuelle au récit commun. Hélène Cixous abonde dans le même sens lorsqu'elle aborde la question de l'autobiographie comme la forme d'une conversation avec l'autre :

Le concept d'autobiographie résonne pour moi comme l'"autre-biographie". Il ne s'agit pas d'autocentrement : le moi est un peuple. Montaigne, dont je me sens si proche, a inscrit cette dimension dans sa démarche : son moi est le lieu par lequel passent ou séjournent tous les autres sans lesquels il n'est pas. Je suis hantée par des voix : écrire c'est faire entendre ces voix, chacune avec sa coloration, son idiome, dans une écriture tressée, multicolore, multivocale. Il faut faire entendre dans « moi, mes mois étrangers, mé-moires (*sic*)²⁴³. »

Le féminisme a non seulement contribué à une lecture politique de l'autobiographie, mais il l'a aussi dotée d'une enveloppe corporelle. Le travail sur la mémoire, le travail sur soi et le travail sur le corps se trouvent en adéquation. Le corps est le lieu de la représentation, tout autant que le sera la scène. Ric Knowles²⁴⁴ et Susan Bennett²⁴⁵ explorent la mise en corps du récit de soi dans leurs articles, et Knowles va jusqu'à développer la notion d'*autobiologie* comme processus de *documémoire*. Deirdre Heddon²⁴⁶ fait également du corps le premier lieu de la performance. Madeleine Ouellette-Michalska remarque que dans l'autofiction récente « deux éléments sautent aux yeux : l'abondance de femmes qui la pratiquent et la place qu'y occupe le corps²⁴⁷ ».

²⁴³ Propos recueillis par Aliette Armel, « Le moi est un peuple », *Magazine littéraire*, n° 409, mai 2002, p. 26.

²⁴⁴ Ric Knowles « Documemory, Autobiology, and the Utopian Performative in Canadian Autobiographical Solo Performance », *Theatre and AutoBiography. Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, *op. cit.*, p. 49-71.

²⁴⁵ Susan Bennett, « 3-D A/B », *Theatre and Autobiography. Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, *op. cit.*, p. 33-48.

²⁴⁶ Deirdre Heddon, *op. cit.* Voir, en particulier, le chapitre trois : The Place of Self.

²⁴⁷ Madeleine Ouellette-Michalska, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ éditeur, 2007, collection « Documents », p. 79.

Après avoir occupé l'axe horizontal, les femmes se redressent à la verticale, et retrouvent le plaisir du verbe et du corps : « Tous ces corps n'ont jamais autant parlé, avoué leur bonheur ou leur supplice, exposé leurs manques ou leur assouvissement²⁴⁸ ». Ces corps témoignent de leurs récits de vie et de leur corporalité même, dans le moment présent — seul moment de la vérité.

3. Le paradoxe théâtre/autobiographie

Le propre du théâtre est le jeu du faire croire. Or on n'a besoin de croire qu'à ce qui n'existe pas pour de vrai. [...] Ce n'est plus le lieu du témoignage véridique (domaine privilégié de la télévision) ni le lieu de l'illusion (le cinéma occupe la place), mais celui de la rencontre aléatoire entre vivants, de la convention, de la métaphore, du jeu. Toute pièce de théâtre m'apparaît comme une célébration enthousiaste et naïve du mensonge, disons, pour ne pas moraliser, de l'artifice.
Jean-Pierre Ronfard²⁴⁹

Le « je » n'est pas seulement haïssable (comme l'entendait le janséniste Blaise Pascal). Au théâtre, il ne peut être qu'un « je » fictif, mensonger — un condensé emphatique et souvent plus sympathique de ce que nous sommes. Le « je » authentique théâtral n'existerait donc pas puisqu'il repose sur un jeu de masques cherchant à convaincre d'une réalité vraisemblable mais non véridique. Le « je » autobiographique tient non seulement de la nature ou à la justesse du récit, mais également de l'acte autobiographique, c'est-à-dire d'une décision délibérée de se livrer, ne serait-ce qu'à mots voilés. En assumant le « je » sur scène, on passe à l'acte autobiographique, supposant qu'il n'y ait pas trop d'intervenants « aliénants ». Nous l'avons vu avec

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 80.

²⁴⁹ Jean-Pierre Ronfard, « Une culture biodégradable », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 50, 1989, p. 217.

Philippe Lejeune, l'autobiographie est soumise à un pacte entre l'auteur et le lecteur : l'auteur affirme que ce qui va suivre est véridique ; le lecteur, pour sa part, accepte ce qui est présenté comme étant du domaine du réel²⁵⁰. Or, les natures du théâtre et de l'autobiographie sont aux antipodes, d'où l'improbabilité de la proposition d'un théâtre autobiographique. Si Platon affirme, dans sa *République*, qu'on « ne peut pas être à la fois rhapsode (poète) et acteur²⁵¹ », c'est qu'il estime qu'il y a incongruité fondamentale entre celui qui saurait manier la langue et porter la tradition épique (c'est-à-dire le détenteur de la parole), et celui qui imite et qui, par son art, cherche à tromper. Cette méfiance du bonimenteur s'explique par le fait qu'on ne saurait croire sincère celui qui détient l'art d'*imiter* cette sincérité. Les grands explorateurs du soi, Augustin, Montaigne et Rousseau ont clairement établi la primauté de l'*authenticité* et de la *sincérité* en matière d'autobiographie. Déroger au pacte de l'authenticité (ou du moins de la sincérité, car on peut avoir changé des détails afin de les rendre plus *authentiques* en toute sincérité, n'est-ce pas?) ne peut conduire qu'à le rompre.

La tentation de nier la possibilité même de la proposition paradoxale d'un théâtre autobiographique serait grande, et pourtant, ce théâtre *existe*²⁵². Il foisonne, même, depuis des décennies, tant au Québec qu'ailleurs. Depuis Sénèque²⁵³ jusqu'à William Yang, en passant par Adam de la Halle, Restif de la Bretonne, Molière, Philippe Caubère, Spalding

²⁵⁰ Philippe Lejeune, *le Pacte autobiographique*, *op. cit.*

²⁵¹ Platon, *La République* in *Œuvres complètes*, tome VI, traduction d'Émile Chambry, Paris, Éditions les Belles Lettres, 1932.

²⁵² Il ne faudrait pas non plus confondre tout théâtre autobiographique avec le « récit de vie au théâtre » comme on le fait parfois. Le récit de vie au théâtre ne peut être que rétrospectif et, à la limite, une stratégie d'insertion de l'épique ou du narré dans le matériau dramatique, sans pour autant être le récit de vie de l'auteur. Alors que le théâtre autobiographique devient, par le fait même d'être représenté et assumé comme tel, un *acte* autobiographique.

²⁵³ *Octavia*, bien que les latinistes insistent pour dire qu'il s'agit d'un Pseudo-Sénèque ; toujours est-il qu'on a longtemps cru qu'il a mis en scène son propre personnage dans sa propre pièce.

Gray, Guillermo Gomez-Pena, Laurie Anderson et Guillermo Verdecchia, tous ces gens de théâtre ont eu l'idée de se mettre en scène, eux-mêmes, sans fards évidents, dans leurs propres pièces, parfois à mots voilés, parfois en leur nom propre. Depuis déjà plusieurs années, les saisons théâtrales montréalaises témoignent de l'intérêt pour la chose biographique et autobiographique, et déclinent les variations scéniques d'un « théâtre du moi ».

Tout auteur, tout acteur, tout créateur puise à même sa vie intime. À la limite, on pourrait également stipuler que *tout* acte de création a une part d'autobiographique. Combien de pièces trouvent-elles leurs origines dans les crises, les épisodes de la vie, voire les fantasmes de leurs auteurs? Que dire du théâtre de Strindberg, de Eugene O'Neill, voire certaines pièces de Beckett (je pense ici à *La dernière bande* qui aurait été rédigée après que l'auteur eût écouté un enregistrement d'une de ses pièces radiophoniques ou encore à *Fin de partie* rédigé au chevet du lit de mort de son frère). Pour éviter d'être affublés des noms de *spéculateur*, d'*indiscret* ou encore de *fabuliste*, nous ne pouvons lire le théâtre comme étant autobiographique que si l'on nous *accorde*, en quelque sorte, *la permission* de le faire. Elle est accordée implicitement dès que le texte est *identifié* comme étant une autobiographie, une autofiction (j'y reviendrai), un témoignage, un récit de vie ou encore s'il est accompagné d'un *support* paratextuel attestant de ses « origines » ou « accents » autobiographiques. Les interviews que donne l'auteur, ainsi que ses déclarations au sujet de l'authenticité de l'objet théâtral autobiographique (voilé ou admis) peuvent également corroborer toute lecture autobiographique de l'œuvre. Il y a aussi, comme outil de détection, les concordances

qu'on arrive à établir entre les mémoires, les récits autobiographiques et les ouvrages de fiction.

Michel Tremblay tout au long de sa carrière s'est amusé à tendre des pièges, annonçant à l'un : « Sandra, c'est moi » (boutade à la Flaubert au sujet du personnage de Sandra qui avait comme nom d'origine Michel²⁵⁴), admettant plus tard que *Les Anciennes Odeurs* constituait sa « première œuvre autobiographique²⁵⁵ », et affirmant, en entrevue dans le *Magazine littéraire* : « Je fais exprès de multiplier les fausses pistes [...] pour que personne ne me trouve jamais moi en fin de compte ». Malgré les clins d'œil textuels et paratextuels constants, l'univers de Michel Tremblay a longtemps maintenu l'illusion de la « fiction », soit un monde fictif inspiré de son terroir urbain et de sa famille. Dès 1990, après l'édition de ses récits de vie *Les Vues animées*, suivis de *Douze coups de théâtre* (1992), *Un ange cornu avec des ailes de tôle* (1994) et de *Bonbons assortis* (2002), il est devenu difficile de dissocier son travail de fiction de son autobiographie.

4. Typologie et topographie des théâtres « autobiographiques »

En 2004, j'ai publié dans la revue *Cahiers de théâtre Jeu* un premier abécédaire des formes théâtrales auto/biographiques, question d'aller au-delà de la première typologie à quatre volets mise de l'avant par Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre* et d'explorer, non pas dans un esprit taxinomique, mais plutôt herméneutique, les

²⁵⁴ Voir l'entrevue de Marie-Lyne Piccione avec Michel Tremblay dans *Études Canadiennes*, n° 10, 1980, p. 203-208.

²⁵⁵ Tel que le rapporte Marie-Lyne Piccione dans *Michel Tremblay, enfant multiple*, Presses Universitaires de Bordeaux, 1999.

possibles incarnations d'un théâtre autobiographique pluriel. J'ai préparé cet article à peu près au même moment où je modélisais le passage, au Québec, d'une dramaturgie du « nous » à celle du « je », autrement dit, d'un discours théâtral identitaire vers celui de l'individu. L'abécédaire et le modèle m'ont permis d'établir une grille référentielle à partir de laquelle j'ai fait les analyses de pièces et d'auteurs. Je les reprends ci-dessous, malgré les redites possibles afin de mieux établir le *cadre* de l'analyse de cette dramaturgie.

Autofictions

Serge Doubrovsky a d'abord utilisé le terme « autofiction » en 1977, pour définir son ouvrage, *Fils*. Réplique au *Pacte autobiographique* de Lejeune que Doubrovsky trouvait trop réducteur, le terme « autofiction » cherchait à remplir la « case aveugle » qui n'avait pas été prévue par Lejeune, soit l'interstice entre autobiographie et fiction, ce qui n'est ni l'un, ni l'autre mais à la fois l'un *et* l'autre.

Le pacte ici ne tient pas à la sincérité mais plutôt à la *vraisemblance littéraire*. Cette définition d'un genre hybride pourrait bien s'appliquer à tout ce qui appartient au genre autobiographique au théâtre, étant donné qu'il y a toujours une bonne part de montage et de manipulation du matériau dramatique. La définition s'applique bien à *La noirceur*, à *Henri et Margaux* et, certainement, à *L'Inoublié*. On annonce, dans les trois cas, le subterfuge de l'autofiction. Il s'agit de vies représentées, mais de manière fragmentaire, voilée, accentuée. On nous donne la permission de lire ainsi ces pièces, tout

comme la publicité et les entrevues les entourant, et même le programme nous l'accordent²⁵⁶.

Biographies d'artistes

Avant l'autobiographie au théâtre, il y avait (et il y a toujours) les diverses formes hybrides de biographies théâtrales. La biographie a tenté de nombreux dramaturges, des hagiographies d'antan (*Félix Poutré, Papineau, Riel* ou encore *Le Drapeau du Carillon*), en passant par les « biographies » subversives et politiques de Robert Gurik, de Jean-Claude Germain (particulièrement *A Canadian Play/Une plaie canadienne*) et de David Fennario (*Joe Beef, Doctor Thomas Neill Cream*), sans oublier le banquet des illustres et les doubles fantasmagoriques de Jean-Pierre Ronfard (*Titanic, Mao Tsé Toung, Marilyn*) jusqu'aux « nouvelles » biographies d'artistes représentant ou feignant de représenter (c'est selon) l'authentique enquête biographique.

Pline le jeune n'écrivait-il pas que « Tout *je* est un *nous* »? La tentation d'un théâtre biographique ou historique serait-elle liée à ce processus d'identification? Identification de l'auteur avec son sujet d'une part (d'où l'effet miroir), mais également, identification réelle, par association ou métonymie d'une figure emblématique, du public. Cette identification du public à ses héros historiques vient d'une certaine vision sociale et

²⁵⁶ Je pense notamment à la lettre d'amour d'Évelyne de la Chenelière à son conjoint Daniel Brière insérée dans le programme de la pièce où l'auteur écrit : « Mon amour, Je voulais t'offrir un voyage quelque part [...]. En attendant, accepterais-tu un autre genre de rendez-vous intime, pourquoi pas sur scène, en jouant *Henri & Margaux*? [...] J'aime me mettre en colère pour de faux, et surtout, t'embrasser pour de vrai en me demandant si c'est plus agréable quand il y a du monde qui nous regarde. J'aime sentir la toute petite tension des spectateurs qui se demandent jusqu'où on va aller, et puis me rappeler nos échanges parfois arrosés qui nous ont menés à faire tel ou tel choix. »

politique du théâtre telle que nous l'avons vue au cours des années 1960 et 1970, alors que le théâtre identitaire exigeait le rapprochement préconisé par Pline.

Récemment, j'ai pu voir sur les scènes montréalaises *Everybody's Welles Pour Tous* (autour d'Orson Welles) et *Un carré de ciel* (inspiré des derniers écrits de Jacques Ferron). Le premier texte serait un terreau fertile d'identification de l'auteur à son sujet, compte tenu du fait que Patrice Dubois — co-concepteur du projet, auteur, metteur en scène et interprète — assume non pas le rôle d'Orson Welles mais bien celui d'un conférencier amateur (calqué sur la caricature d'un professeur universitaire sans prestance) nous faisant part de l'état de ses recherches. Il ne s'agit pas d'appropriation, ni tellement d'effet miroir, mais plutôt de représentation de la figure du biographe dramatique (dans ce cas, un conférencier) qui traduit le processus d'enquête. En d'autres mots, il s'agit d'un théâtre biographique flirtant avec des éléments d'*autoreprésentation*, sans toutefois aller jusqu'à la représentation d'une réplique autobiographique. Dans ce cas-ci, c'est plutôt le *biographe* qui est mis en scène racontant son sujet.

L'autoreprésentation n'implique pas nécessairement l'autobiographie ; il s'agit plutôt d'une représentation métonymique de l'idée qu'on se fait de soi. Autoréflexivité, redoublement, l'autoreprésentation s'applique autant à l'intertextualité autoréférentielle d'un texte qu'aux clins d'œil que l'auteur fait sur des éléments de sa présence physique ou figurée dans son texte. L'exemple de Jean-Pierre Ronfard est probant puisque le fondateur du Nouveau Théâtre Expérimental a pratiqué plusieurs formes d'autoreprésentation tout au long de sa carrière d'auteur et de metteur en scène. Depuis

l'autofiction *Tête à tête*, en tandem avec Robert Gravel, jusqu'aux *Objets parlent*, spectacle paradoxal sans comédiens où la main invisible du metteur en scène est fort présente, l'autoreprésentation comme autocritique est demeurée une constante du travail de Ronfard. Passant du dialogue socratique aux envolées rhapsodiques dans ses pièces « sur » le processus créateur, l'auteur a même été tenté par la citation autoréférentielle dans ses autres pièces. D'ailleurs, il a utilisé la citation comme outil, tour à tour, de mise en abyme, de digression et d'argument d'appoint, ou encore comme véritable métalepse. Bien qu'on n'apprenne que très peu de l'homme privé dans *Tête à tête*, *Autour de Phèdre*, *La voix d'Orphée*, *Les Objets parlent*, *Les Mots*, *Matines : Sade au petit déjeuner*, *Hitler*, *Précis d'histoire du théâtre en 114 minutes* ou *Le grand théâtre du monde*, l'exercice de l'autoreprésentation consciente auquel se livre Ronfard se traduit par une autobiographie intellectuelle et morale²⁵⁷.

Un carré de ciel de Michèle Magny est d'une esthétique et d'une portée politique « soixante-seizarde », comme le veut l'époque représentée²⁵⁸. La pièce est, en cela, atypique des ouvrages biographiques ou historiques présentés depuis une décennie. L'auteur s'inspire des derniers écrits de Jacques Ferron et met en scène le Docteur Ferron en le confrontant à son double, son alter ego littéraire : Maski. Ce dédoublement astucieux du héros se confrontant à lui-même dans l'écriture rappelle le duel des deux Verdi dans *Je vous écris du Caire* de Chaurette. Le procédé théâtral des *jeux avec l'identité* demeure résolument frivole tant que le détenteur d'une identité forte ne cherche pas à l'emporter sur les autres. La lutte à mort (ou à l'aphasie) entre les personnages

²⁵⁷ J'approfondirai dans le chapitre « Jean-Pierre Ronfard en autoreprésentation ».

²⁵⁸ Je fais évidemment allusion à cette année d'euphorie dans les milieux culturels et nationalistes lors de l'avènement au pouvoir du Parti québécois.

traduit bien la lutte entre le dramaturge et son sujet. Heureusement, c'est le sujet qui l'emporte dans *Un carré du ciel*. Lorsque le dramaturge l'emporte, il s'agit d'autoreprésentation, de citation, de mise en abyme, voire d'un certain ratage de la fable, mais il arrive aussi que ce soit alors l'heureuse illustration du processus créateur, comme nous l'avons vu avec une partie du théâtre de Jean-Pierre Ronfard. Le juste milieu est parfois atteint ; la pièce devient alors l'occasion d'un tête à tête — d'une *rencontre* — entre l'auteur et son sujet.

Dans son triptyque poétique (*Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone*, autour de l'œuvre poétique d'Emily Dickinson, *L'Épreuve du merveilleux*, autour de Montaigne et *Les plaisirs de l'amitié*, autour de l'œuvre poétique de Stevie Smith), Michel Garneau propose une série de « rencontres ». Il ne s'agit pas de théâtre biographique proprement dit, mais plutôt d'un dialogue avec l'autre et avec l'idée que l'auteur s'en fait. Le dialogue est empreint de la langue et de la conception du monde des poètes scrutés, mais surtout de la langue et du discours de Garneau. Ces pièces mettent en scène des dialogues scéniques entre semblables : Émilie et sa sœur Uranie, Étienne Morier et Montaigne, Florence et Madeleine (les deux véritables prénoms de Stevie Smith) ; mais aussi des dialogues entre le poète Garneau et les personnages que lui renvoient les écrits de Dickinson, Montaigne et Smith. Théâtre de conversation, théâtre de personnages intemporels, à la fois délicats, perceptifs et résolus, théâtre qui fait fi des préoccupations aristotéliennes de l'action et de la causalité, ce théâtre poétique est celui d'un *rhapsode*, d'un poète « interprète des interprétations » (pour reprendre le mot de Platon) assimilant à son récit continu les récits et les paroles de ses prédécesseurs. Non

pas qu'il s'agisse ici de *théâtre* rhapsodique, mais plutôt d'une *voix* rhapsodique : « voix du questionnement, voix du doute, de la palinodie, voix de la multiplication des possibles ; voix erratique qui embraye, débraye, erre tout en commentant et problématisant²⁵⁹ ».

Confessions impudiques

La *confession* dite « impudique » est souvent liée à un traumatisme, à un aveu de la part du comédien : homosexualité, maladie, comportement qu'il se reproche. Il s'agit d'un témoignage intime permettant à l'acteur/auteur (comme ce genre de théâtre est généralement celui des comédiens qui écrivent un premier et, souvent, un dernier texte pour la scène). Démarche honnête, intentions sincères, moment de profonde humanité sans pour autant promettre du théâtre, la confession impudique gêne une part du public par sa nature exhibitionniste et attise l'intérêt des autres spectateurs. Une variation paradoxale de la confession, serait le *témoignage spéculatif* ou, en anglais, la « *oughtabiography* » (biographie de ce que j'aurais dû faire — *what I ought to have done* — ou autobiographie spéculative, selon le terme de Chon Noriega²⁶⁰). Ici, on ne se livre pas à une confession proprement dite, mais à un exercice de spéculation existentielle nourrie par les choix qu'on n'a pas faits, passant donc en revue ceux que l'on a faits, d'où l'élément autobiographique rétrospectif. Un seul exemple québécois de ce théâtre à l'imparfait du subjonctif (*que je vécusse* : supposition et action en cours dans le passé puisque représenté, mais aussi mode exprimant l'éventualité, l'hypothèse) me vient à l'esprit, bien qu'il soit plus près de la fiction que de l'autofiction : *L'Impératif présent* de

²⁵⁹ L'expression est de Jean-Pierre Sarrazac, texte cité dans Céline Hersant et Catherine Naugrette, « Rhapsodie », *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 186.

²⁶⁰ Voir Sidonie Smith et Julie Watson, *op. cit.*

Tremblay. Le titre se révèle être un commentaire de l'auteur sur le sort de ses personnages plutôt qu'une description du temps réel exploré, celui de l'imparfait du subjonctif. La variation doublée et alternée au conditionnel du sort du dramaturge Claude et de son père Alex enrichit le vaste projet généalogique de Tremblay en lui permettant de se remettre dans la peau de son alter ego du dramaturge débutant du *Vrai Monde?*. Claude et lui avaient tous les deux 23 ans en 1965, ils étaient tous deux linotypistes, habitaient le Plateau Mont-Royal et écrivaient des pièces réalistes décrivant leurs familles. En 2003, ils ont 55 ans et ils écrivent toujours.

Que dire de *L'Inoublié ou Marcel-Pomme-dans-l'eau* de Marcel Pomerlo? Ce spectacle solo d'un acteur se livrant à un honnête exercice à la fois de confession et de récit de vie pourrait être, à l'instar du théâtre de Philippe Caubère en France, un véritable *bildungs*-théâtre. Je reprends ici la notion du *bildungsroman*, c'est-à-dire le roman de formation d'un jeune homme, le roman d'apprentissage social et professionnel permettant à son auteur de s'affranchir de ce qui l'empêchait de s'épanouir. *Autofiction*, puisqu'il y a une part de fabrication, *récit de vie* et *confession* pour sa mise en scène d'événements véridiques de sa vie, et pour son témoignage d'amour et d'affection pour son frère, ce spectacle solo du comédien est né du traumatisme d'un accident survenu le 2 juillet 2000 lui rappelant soudainement la mort de son frère. Mais il s'achève sur l'image saisissante de sa mère vêtue de blanc aux Chutes Montmorency racontant son poème sur l'éternel recommencement du cycle de l'eau. Baptême ou renaissance, Marcel nage dans ses souvenirs et, de toute évidence, en ressort grandi. L'exercice autobiographique aura été authentique, sincère et bénéfique à son auteur. Il aura également réussi à nous toucher.

Effet miroir (théâtre de répliation)

Susana Egan, dans son ouvrage *Mirror Talk: Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*²⁶¹ évoque la tentation, chez le biographe quel qu'il soit, de s'identifier — et parfois, de se substituer — à son sujet. Il s'agit alors d'un *effet de répliation*, un effet miroir, où la connaissance de l'autre est tributaire d'une connaissance de soi et où les deux procédés parallèles, soit celui de s'identifier et celui de se substituer au biographé, convergent. Comme l'écrivait Oscar Wilde dans son *Portrait de Dorian Gray* : « Tout portrait qu'on peint avec âme est un portrait, non du modèle, mais de l'artiste. Le modèle n'est qu'un hasard et un prétexte²⁶² ».

Répliation ou effet miroir (Egan), soi-même comme un autre (Ricœur, Folkenflik), métaphores de soi (Olney), autobiographie esthétique (Nalbantian), le double de ce double qu'est déjà l'écriture (Foucault)... Les termes divergent, l'idée demeure la même : l'auteur est confronté à une dialectique de soi à l'autre, mais également à une dialectique interne du soi à son identité narrative. En s'intéressant de près à un personnage biographique, on finit par y investir de sa propre personne.

Le théâtre biographique comme effet miroir radicalisé peut mener vers l'*auto-mytho-graphie* où les personnages mis en scène contribuent à bâtir le mythe de soi, comme dans le cas du monde acronyme de Victor-Lévy Beaulieu où l'auteur se sert des rencontres avec les auteurs (tels Hugo, Melville, Voltaire et Kerouac pour le roman et

²⁶¹ Susana Egan, *op. cit.*

²⁶² Oscar Wilde, *Le portrait de Dorian Gray*, (trad. E. Jaloux et F. Frapereau), Paris, Librairie Générale Françaises, 1983 / « Livre de poche », 1989, p. 19.

l'essai, et tels Joyce, Ferron et Tolstoï au théâtre) pour raconter, revoir et corriger son propre mythe personnel. Une autre issue de l'effet de réplication du théâtre biographique : l'*auto-gyno-graphie* c'est-à-dire une revalorisation de l'histoire des femmes et l'émergence d'une voix féminine polyphonique. C'est le projet de Jovette Marchessault, accordant aux écrivaines et aux artistes de caractère la place qu'elles méritent dans l'imaginaire théâtral québécois. Ainsi Violette Leduc, Gertrude Stein, Alice B. Tolkas, Anaïs Nin, Madame Blavatsky, Emily Carr peuplent dorénavant notre imaginaire théâtral.

Impromptus

La tradition bien française de l'impromptu théâtral remonte à Molière et à son *Impromptu de Versailles*. Il s'agit d'une pièce donnant l'impression d'une simple fantaisie improvisée où l'auteur est contraint de dévoiler sa méthode de travail en créant devant nos yeux une pièce de circonstance. L'artifice de la création d'une pièce est parfois explicite, comme dans *L'Impromptu de l'Alma* d'Ionesco. L'auteur y figure généralement comme personnage, bien que Giraudoux propose son substitut, Jovet, dans *L'Impromptu de Paris*. Le genre, malgré ses apparences frivoles, a l'avantage de servir de tribune aux auteurs qui ont bien envie de faire valoir leur conception de l'écriture, soit leur art poétique. Autoreprésentation de l'auteur à l'œuvre, l'impromptu propose l'artifice rêvé pour excuser la présence gênante et explicite de l'auteur sur scène.

Jacques Ferron, suite au succès de *Grands soleils*, compose un impromptu à deux voix, la sienne et celle de son metteur en scène, Albert Millaire, dans son *Impromptu des*

deux chiens. On pourrait aussi voir les multiples « charges » de *L'Asile de la pureté* de Claude Gauvreau comme ayant les caractéristiques premières d'impromptus dans lesquels l'auteur se met en scène, nous dévoile son art poétique et témoigne du rôle des artistes dans la société.

Michel Tremblay, pour sa part, a rédigé un nombre important d'impromptus et de variations sur l'impromptu. *Ville Mont-Royal* (en réaction au refus d'une bourse de tournée à Paris pour *Les Belles-Sœurs*), *L'Impromptu d'Outremont*, *Impromptu des deux « Presse »* (l'auteur à 20 ans rencontre l'auteur à 40 ans) et *Le vrai monde?* (son seul véritable impromptu mettant en scène un auteur, Claude, aux prises avec la création d'une pièce) constituent des exemples d'une démarche d'autoreprésentation de l'auteur en tant qu'auteur et, généralement, par rapport à l'œuvre de référence : *Les Belles-Sœurs*. Alors qu'*En circuit fermé* et *L'État des lieux* (dont le titre astucieux en anglais est *Impromptu on Nun's Island*) sont de simples « pamphlets » permettant à l'auteur non pas d'articuler son art poétique, mais d'élaborer ses positions sur les sujets de l'heure.

Théâtre de la mémoire et de la re-présentation

Patrice Pavis définit trois types de théâtre autobiographique : le récit de vie, la confession impudique et le jeu avec l'identité²⁶³. J'ajouterais, en plus de l'autoreprésentation de l'auteur par l'impromptu, le théâtre de la *re-présentation de l'espace mémoire*, soit la création d'un lieu de retrouvailles avec soi et avec ses souvenirs. Véritable lieu de *reprise* kierkegaardienne, cet espace mémoire à nouveau investi rappelle la formule d'Antoine Vitez voulant que le théâtre « permet[te] vraiment

²⁶³ Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 361.

aux morts d'intervenir parmi nous et de dialoguer avec nous à condition qu'il les incarne, car c'est le rôle même du théâtre que de rendre vivants les morts couchés sous la terre²⁶⁴ ».

Au théâtre, les morts ont droit de cité. Le Polonais Tadeusz Kantor, se mettant en scène en train de mettre en scène les récits de sa vie, a poussé l'exercice à son paroxysme en supervisant lui-même, sur scène, l'exécution de son théâtre de la (et des) mort(s). Autocritique, autocélébration, autodestruction, la démarche de Kantor en appelle également à la confession et au jeu avec l'identité. Il pratique « l'autoportrait comme aveu, comme confession mise en scène²⁶⁵ » et il se livre à une « projection du moi, [entrant] en jeu avec le double, jeu pervers, jouissance tragique d'un être de plus en plus impliqué dans sa création, apparemment de plus en plus prisonnier de lui-même²⁶⁶ ».

Deux pièces mémoire retiennent mon attention à cause de leur caractère autobiographique avoué et de leur stratégie de recréation d'un espace mémoire qui ne peut exister que par la représentation. Je pense à l'exercice palinodique de Michel Tremblay, *Encore une fois, si vous permettez* où il retrouve sa mère, Nana, pour rejouer avec elle diverses scènes issues de ses récits autobiographiques et à *Je me souviens* de Lorena Gale, où l'auteur raconte sa vie d'anglophone noire montréalaise d'avant son exil à Vancouver et d'avant les permutations que l'on connaît dans la société québécoise des dernières décennies.

²⁶⁴ Cité par Monique Borie dans *le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1997, p. 22.

²⁶⁵ Denis Bablet, « Tadeusz Kantor, libre ou prisonnier de lui-même », *Théâtre/Public*, septembre-octobre 1990, p. 25.

²⁶⁶ *Idem.*

Que penser des récits poétiques au « je » lorsqu'ils sont représentés au théâtre? Il s'agit ici de récits d'abord conçus comme poétiques, donc de propositions de témoignage intime entre un poète et son carnet, puis entre un livre et son lecteur. Comment qualifier des spectacles comme *De la fissure au pépin*, deux textes poétiques de Patrice Desbiens, interprétés sobrement par Alain Doom, ou encore *Ils ne demandaient qu'à brûler*, spectacle monté par Christian Vézina à partir des textes poétiques de Gérald Godin? Le texte de Desbiens présenté au théâtre comme théâtre dans le cadre d'une saison théâtrale et interprété par un comédien dans un décor de théâtre ne devient-il pas théâtre? L'évocation de sa mère, de son Timmins natal, de la difficulté d'écrire et d'exister de Desbiens confère-t-elle au texte poétique un statut de théâtre autobiographique? Comme chez Pomerlo et chez Tremblay, la mère renaît, elle revit sur scène. Poésie du quotidien, théâtre de la mémoire, l'un n'exclut pas l'autre.

Récits de conversion

Le récit de conversion évoque immédiatement Paul Claudel après qu'il eût lu les vers de Rimbaud et qu'il assistât à la messe de Noël à Notre-Dame. L'image du choc à la fois mystique et esthétique est saisissante. Les récits de conversion religieuse ou de renouvellement de la foi se font plutôt rares dans le théâtre québécois contemporain (bien qu'il existe de telles pièces, je pense notamment à *La Traversée* de Jean-François Casabonne). Il existe toutefois l'équivalent laïc d'un récit de conversion, mais professé avec tant d'ardeur et d'engagement moral de la part de l'auteur qu'on est tenté de qualifier le témoignage de religieux.

Joie de Pol Pelletier et *Banana Boots* de David Fennario m'apparaissent mériter ce terme de récits de conversion et d'engagement. Étrange couplage, me dira-t-on, que celui de Pelletier, associée au théâtre expérimental et au féminisme, travaillant en français à Montréal, et de Fennario, associé au théâtre sociopolitique et au marxisme et travaillant en anglais à Montréal. Mais la comparaison s'impose grâce à leurs pièces solos autobiographiques et rétrospectives respectives. Dans les deux cas, ils racontent leur cheminement artistique et humain pour en arriver à la conclusion qu'à un moment donné ils n'ont pu continuer à travailler dans le milieu théâtral, tel qu'il existe. Les pièces solos, écrites et interprétées par Pelletier et Fennario, produites en marge des institutions et sans l'artifice de personnages, misent toutes deux sur la revendication d'un théâtre de la parole, d'un théâtre qui accorde toute la place à l'artiste, aux débats d'idées et au respect de son intégrité. Refusant la machine à produire des pièces, refusant le *star system* et les distractions du métier, tous deux défendent ardemment le droit d'être qui ils sont sans avoir à se plier aux contraintes d'un milieu où ils ne trouvent plus leur place.

Depuis la biographie « nationale » hagiographique du début du siècle, puis la biographie « subversive », et le théâtre épique et politique des années 1970 jusqu'à l'autobiographie qui revendique l'affranchissement de l'artiste des structures institutionnelles contraignantes, la préoccupation pour les grandes causes a cédé la place à l'avènement de l'individu qui revendique son unicité dans un monde de plus en plus aliénant.

5. Pourquoi le théâtre autobiographique?

Pourquoi une telle dramaturgie? Peut-être cette fascination pour le théâtre autobiographique tient-elle simplement d'un désir d'authenticité et de sincérité chez les créateurs comme chez les spectateurs? Peut-être les artifices inhérents au théâtre donnent-ils envie d'un tréteau nu et d'un dévoilement à cette génération de spectateurs plus que jamais éduqués et fascinés par les procédés métathéâtraux, le « grand public » ayant depuis longtemps abandonné le théâtre pour les autres arts plus populaires. Est-ce là une réaction contre le théâtre de la mise en scène, le théâtre scénographique, le théâtre-machine, le théâtre institutionnel? Ces incursions de l'autobiographique au théâtre permettent-elles aux artistes de s'appropriier cette parcelle du produit artistique qu'il leur reste? Cette part qui ne pourra jamais être « produit culturel » puisqu'elle vient d'eux. Est-ce la façon la plus directe de reprendre un certain contrôle sur la création qui leur échappe? Par exemple, un metteur en scène ou un conseiller dramaturgique a-t-il la même autorité devant le texte au « je » (aussi peu voilé soit-il)?

Au cours des trente dernières années, le projet collectif et politique d'une parole commune a cédé la place, dans la dramaturgie québécoise, à la polyphonie de multiples voix individuelles. Chacune de ces voix donne à chacun de ces auteurs droit de cité en tant qu'individu.

Voilà, il me semble, le principal outil d'un tel théâtre postdramatique, postévénementiel : la parole individuelle revendiquée. Parole sincère et vraie, bien que jouée et miroitée. Disons, parole assumée plus que jouée, puisque parole de soi. Parole

que l'auteur adresse directement au public, en confidence, et avec l'aide d'interprètes. Quelle est cette parole? Qu'a-t-on à dire dans ce théâtre autobiographique? Simplement : j'existe, me voici. Non pas le *cogito ergo sum* (je pense donc je suis) de Descartes, mais plutôt *sum ergo loqui* (je suis donc je cause) ou encore *loqui ergo sum* (je parle donc je suis) de « l'ère du moi ». Cogito paradoxal et réhabilitation du Romantisme expurgé de sentimentalisme. Néoromantisme postmoderne, est-ce possible? Ou tout simplement hypermodernité assumée? N'est-il pas d'abord question d'un *jeu*, le jeu de la sincérité, le jeu du miroir dans une société qui triche, qui trompe et qui relativise?

Les pratiques autobiographiques et liées à l'autoreprésentation dans le théâtre québécois me permettent de dresser un premier tableau du phénomène observé sous la lunette sans doute grossissante d'une perspective autoréflexive. Cette thèse n'est qu'un regard sélectif sur ce tableau québécois d'un phénomène pourtant observé sur toutes les scènes occidentales. Les prochains chapitres de la thèse ne visent pas l'exhaustivité typologique, ils ne visent pas non plus le recensement encyclopédique de tous les exemples québécois des dramaturgies de l'autoreprésentation, qu'elle soit biographique, autobiographique, autofictionnelle ou purement ludique. Mais ils seront l'occasion de porter un regard particulier sur certaines *démarches* qui m'apparaissent représentatives du phénomène ou qui révèlent, par leur unicité, des pans insoupçonnés d'un théâtre autoréflexif.

C- Constitution du corpus

1. Traces vérifiables de l'autobiographique

Évoquer le Québec en autoreprésentation, c'est baigner non seulement dans l'histoire nationale bicéphale et chargée de sens, mais c'est surtout chercher à s'y retrouver dans une stratification parfois confondante et souvent contradictoire de mythes des origines. Yvon Montoya et Pierre Thibeault écrivent justement :

La culture au Québec est une culture idéologique, les productions culturelles devant « servir » des fins politiques ou sociales ou répondre à des critères imposés par les subventionneurs. Idéologique également dans le sens où les intellectuels ont tendance à représenter le réel en cherchant à se faire reconnaître comme expression de la vérité québécoise. Il ne peut y avoir de valorisation propre d'une production culturelle si celle-ci doit se placer sous le joug d'une idéologie, quelle qu'elle soit²⁶⁷.

Le projet de recherche qui m'a d'abord interpellé était apolitique, il ne s'intéressait qu'aux questions ontologiques de la représentation d'un soi « authentique » sur scène. Quelle était cette impulsion biographique ou autobiographique de créateurs qui ne cherchaient surtout pas à se positionner sur l'échiquier politique, mais qui allaient plutôt au bout de leur démarche artistique dans un élan de sincérité et d'authenticité, malgré le genre qu'ils pratiquaient? Je me suis vite rendu compte que l'impulsion d'un discours de et sur soi ne pouvait être dissocié de la question identitaire nationale au Québec : elle en est plutôt l'aboutissement inévitable.

²⁶⁷ Yvon Montoya et Pierre Thibeault, « Introduction », *Frénétiques. Treize intellectuels québécois répondent à la question : Quelle est votre perception de la culture au Québec à l'aube du XXI^e siècle?*, 1999, p. 16.

Nous l'avons vu dans la modélisation précédente, je vais étudier des problématiques génétiques et esthétiques. Le *processus* créateur et son *impulsion* relevant du domaine du biographique et de l'autoreprésentation sont au cœur de mon analyse dramaturgique, laquelle déborde inévitablement du côté de la sociocritique, et de l'étude des positionnements discursifs des auteurs et de leurs personnages. Ainsi, je privilégie l'œuvre d'*auteurs* avant de m'attarder à des pièces isolées, quoique celles-ci viennent parfois appuyer ma réflexion de manière ponctuelle. La *démarche* autobiographique dans un contexte de revendication identitaire avoué ou non m'intéresse avant tout.

Chercher, sans balises, des exemples « d'autoreprésentation » dans le théâtre québécois nécessiterait de brosser un tableau exhaustif de toute la production théâtrale québécoise, ce qui est évidemment insensé dans le cadre d'une recherche plus ciblée. Je m'en tiens donc à trois « domaines » : le biographique (où un auteur signe un texte inspiré d'une personnalité ayant vécu), l'autoreprésentation (où il est explicitement ou implicitement question, grâce aux périclites ou à l'œuvre elle-même, d'un autoportrait théâtral de l'auteur ou d'une représentation de la figure emblématique de l'auteur) et l'autobiographique (qui comprend les variations autofictionnelles, de théâtre de la mémoire et de récit de conversion). Dans tous ces cas, je cherche à éviter les considérations strictement spéculatives et je m'en tiens à des exemples vérifiables de représentation auto/biographique.

Mis à part les exemples des pièces historiques et patriotiques issues du XIX^e siècle, et des pièces canadiennes-françaises des années 1950 et 1960 qui ont servi,

dans le premier chapitre, à illustrer ma problématique, je m'en tiendrai dorénavant à un corpus d'œuvres théâtrales québécoises contemporaines. C'est-à-dire des pièces rédigées depuis la fin des années 1960. Seules ont été retenues les pièces produites, publiées ou présentées en lecture publique, et dont le texte est accessible aux chercheurs. Souvent, je fais appel à des textes et à des interventions qui débordent du domaine théâtral (essais, articles, communiqués, romans, manifestes, interviews), mais toujours dans le but d'étudier les textes dramatiques de mon corpus.

2. Un Québec pluriel

Au lendemain des États généraux du Canada français qui se tenaient en 1967 à Montréal, et à l'instar de la promotion qu'en a faite la revue *Parti pris*, le terme « Québécois » a pris le relais sur celui de « Canadien français ». Jadis, les colons français, nommés tout simplement « Français », devenaient avec les années *Canadiens* — ceux-là à qui on prêtait les traits, encore aujourd'hui reconnaissables, « d'esprit d'indépendance, de rejet des contraintes sociales, l'indiscipline, le goût de la liberté, l'insubordination, une certaine arrogance²⁶⁸ ». Au lendemain de la Conquête anglaise, face à ces « Anglais » qui allaient eux aussi revendiquer leur identité « canadienne », les Canadiens avaient été obligés de se définir comme Canadiens français. Le mouvement laurentien (dont le chanoine Lionel Groulx, assez près de *l'Action française* de Barrès, s'était fait l'ardent défenseur), ainsi que la Société Saint-Jean-Baptiste avaient soutenu le combat de la « race » canadienne-française, en particulier dans ses retranchements éloignés à l'extérieur du Québec. Lionel Groulx n'a-t-il pas situé l'action de *L'appel de la race* à

²⁶⁸ Gérard Bouchard, *op. cit.*, p. 88.

Ottawa, en sympathie aux victimes du Règlement 17 et dans un geste possible de revendication de la diaspora québécoise²⁶⁹? Un mouvement de recul, de recentrement politique sur les frontières du Québec a obligé à repenser la nation. En définissant le projet identitaire de manière géographique, on a exclu une partie de la population québécoise non francophone et ne se sentant pas concernée par les revendications traditionnelles patriotiques. Une population plus importante de Canadiens français (près d'un million d'habitants du Canada « hors Québec », dont la moitié en Ontario) s'est retrouvée exclue du projet et le spectre de sa difficile survie a été systématiquement évoqué comme *exemplum* de ce qui attendait le Québec s'il ne se séparait pas du Canada.

²⁶⁹ Lionel Groulx, *L'Appel de la race*, 1922 (réédité de nombreuses fois tout au long du siècle, notamment dans la prestigieuse collection du Nénuphar chez Fides). Le Règlement 17 est un des événements fondateurs de la communauté franco-ontarienne et de la prise de conscience d'une diaspora québécoise, dans la mesure où il a mobilisé les Canadiens français de l'Ontario (menant à la création du journal *Le Droit*), ainsi que l'opinion publique québécoise (interpellée par *Le Devoir*, *Le Soleil*, *L'Action sociale* et la Société Saint-Jean-Baptiste). En 1912, le gouvernement ontarien, de connivence avec des alliés invraisemblables, soit les Orangistes anticatholiques et l'Église catholique, alors sous l'emprise de Mgr Fallon, un Irlandais antipathique aux francophones, interdit l'enseignement en langue française dans les écoles publiques sur son territoire après les deux premières années. L'interdiction est perçue par tous les Canadiens français du pays comme une attaque contre les droits fondamentaux d'un peuple fondateur. Les affrontements atteindront leur paroxysme lors de la crise de la conscription de 1917 qui sera envenimée par les rappels du mauvais traitement des Canadiens français de l'Ontario. L'idée qu'il existe une nation canadienne-française à l'échelle du continent et dans le cadre de la fédération canadienne tient toujours. La montée du nationalisme québécois au cours des années 1960 obligera à une reconsidération de la nation. En définissant le Québec comme lieu nourricier puis, plus tard, en retranchant la reconnaissance du fait français aux seules frontières du Québec, les postes d'avant-garde de la nation seront tout simplement abandonnés pour mieux recentrer le projet politique sur le Québec. Marcel Martel dans *Le deuil d'un pays imaginé : rêves luttés et déroutés du Canada français* (Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1997, collection « Amérique française »), voit dans la dissolution de la société secrète de l'Ordre de Jacques-Cartier en 1965 (pour l'enlever au contrôle de l'élite francophone d'Ottawa au profit des nationalistes québécois) le début du désengagement systématique des élites politiques québécoises d'une appartenance canadienne-française. Les États généraux du Canada français en 1967 accentueront la brèche et les déclarations méprisantes du Parti québécois à l'égard de leurs confrères « dead ducks », « cadavres encore chauds » repousseront encore plus loin toute possibilité de reconnaissance d'une diaspora québécoise. Or, celle-ci existe néanmoins et, quoi qu'en disent les politiciens, elle s'inscrit institutionnellement dans la littérature québécoise et dans ses réseaux de distribution. En conclusion du *Fantasme d'Escanaba* (Québec, Nota Bene, 2007), François Paré reprend l'essentiel des arguments de Jean Morisset (*L'identité usurpée. L'Amérique écartée I*, Montréal Nouvelle Optique, 1982) en préconisant la reconnaissance de cette diaspora afin de contrer les mythes déprimeurs, navrants, de l'imaginaire de la défaite, de l'identité reconquise et de voir dans la « repossession idéologique de l'espace continental » (p. 165) une affirmation salutaire, non plus d'une petite nation retranchée, mais bien d'une identité nationale à portée continentale.

J'ai retenu dans mon recensement des pièces à connotation biographique ou autobiographique des œuvres de ces deux groupes : les Anglo-québécois doublement minorisés (Irlandais et Jamaïcains, mais « Anglais » aux yeux des Québécois) et les Franco-ontariens (Canadiens français de l'Ontario, province majoritairement anglophone, où habitent tout de même 500 000 francophones), non pas par visée politique inclusive, mais dans l'esprit d'une littérature québécoise qui admet et reconnaît à la fois l'étranger en/chez soi, tout comme sa diaspora.

Les auteurs de la récente *Histoire de la littérature au Québec* expliquent comment la tradition a dicté leur sélection, à quelques exceptions près. Deux traditions parallèles existent en historiographie littéraire au Canada, d'une part la littérature dite « canadienne » de langue anglaise, y compris de langue anglaise au Québec, d'autre part, la littérature dite « québécoise », qui engloberait également les littératures francophones hors Québec²⁷⁰ (franco-ontarienne, acadienne). Une telle binarisation de la littérature a pour effet de faire disparaître la particularité culturelle d'auteurs originaires de l'extérieur du Québec, mais en revanche, elle évite leur disparition dans l'interstice des traditions critiques.

Lucie Hotte et Johanne Melançon, dans leur *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, sont confrontées au problème, non pas de la tradition historiographique canadienne-française, mais d'une littérature qui se définit en fonction d'une appartenance

²⁷⁰ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature au Québec*, Montréal, Boréal, 2008, p. 14-15

provinciale à l'Ontario²⁷¹ (ceux qui y sont nés ou qui y habitent). Elles incluent les œuvres d'auteurs qui ont fait carrière en Ontario français, et qui sont parues après leur départ. Ainsi, il est possible « d'appartenir » à plusieurs littératures, surtout dans le cas d'auteurs œuvrant dans des milieux multiples, comme Michel Ouellette et Jean Marc Dalpé en Ontario et au Québec, ou comme Wajdi Mouawad au Québec, en France et au Liban²⁷², ou Lola Lemire Tostevin, auteure « du premier roman franco-ontarien de langue anglaise » selon son traducteur Robert Dixon²⁷³.

Je n'ai pas retenu les œuvres d'auteurs anglophones ne provenant pas du Québec, même lorsqu'elles traitaient du Québec dans une perspective biographique ou de fantasme politique. Je pense ici à *Maggie and Pierre* (sur Pierre Elliot Trudeau et son épouse Margaret Sinclair) et à *Brother André's Heart* (autour de la relique du cœur du frère André, fondateur de l'Oratoire Saint-Joseph à Montréal ; relique qui est toujours exposée à l'Oratoire) de Linda Griffiths²⁷⁴, à *Plan B* de Michael Healey (autour du référendum de 1995), à *Oui* d'Andrew Moodie²⁷⁵ (également autour du référendum), à

²⁷¹ Lucie Hotte et Johanne Melançon, *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, ouvrage à paraître. Je remercie, par ailleurs, Lucie Hotte de m'avoir fait parvenir le chapitre inédit.

²⁷² Comme je l'ai dit dans le premier chapitre de cette thèse, Wajdi Mouawad, originaire du Liban, éduqué en France, naturalisé Canadien et ayant investi la scène théâtrale montréalaise, est aujourd'hui directeur artistique du théâtre français du Centre national des arts du Canada à Ottawa, tout en habitant Toulouse, en présentant sa pièce *Seuls* en tournée internationale et en cumulant résidences d'artiste associé à Avignon comme à l'Espace Malraux de Chambéry en Savoie. On comprend qu'il soit un signataire du manifeste *Pour une littérature-monde* : il incarne à lui seul cet idéal transnational.

²⁷³ Robert Dixon, trad., Lola Lemire Tostevin, *Kaki*, Sudbury, Prise de parole, 1997. Traduction de *Frog Moon*, Dunvegan, Cormorant Books, 1994.

²⁷⁴ Linda Griffiths, « Maggie & Pierre » sur Pierre Elliot Trudeau et Margaret Sinclair, « Brother André's Heart » inspiré du frère André, fondateur de l'Oratoire Saint-Joseph, « The Duchess » sur Wallis Simpson, l'Américaine qui épousa le Prince de Galles Édouard. Ces pièces sont comprises dans la collection *Sheer Nerve: Seven Plays*, Winnipeg, Blizzard, 1999, sans oublier sa plus récente pièce biographique, *Alien Creature*, sur la poète Gwyneth McEwen.

²⁷⁵ *Plan B* de Michael Healey et *Oui* d'Andrew Moodie sont des méditations sur le référendum de 1995 : spéculations dramatiques sur les conséquences de la victoire du « oui » et regard d'une famille franco-ontarienne sur les événements.

Québecité: A Jazz Libretto in Three Cantos de George Elliott Clarke²⁷⁶ ou encore à *Captives of the Faceless Drummer* de George Ryga qui porte un regard somme toute sympathique sur les initiateurs de la Crise d'octobre²⁷⁷. Comme ces pièces sont destinées à un public canadien-anglais, et produites dans un contexte théâtral et social qui ne recoupe pas mon champ d'études, j'ai estimé qu'il valait mieux les exclure. Le regard que porte le Canada anglais par ses pièces qui parlent du Québec et des francophones du Canada mériterait qu'on s'y intéresse dans un autre contexte.

Par contre, l'inclusion de *Je me souviens* de Lorena Gale me semble évident. La pièce autobiographique de la comédienne d'origine jamaïcaine née à Montréal repose justement sur le jeu de mémoire complexe de l'évocation du lieu des origines. Il s'agit d'un Québec en autoreprésentation, ou plus précisément, de la représentation nostalgique d'une Anglo-québécoise d'origine antillaise qui se souvient d'un Québec qui n'est plus le sien et qu'elle a été contrainte de quitter.

Le théâtre de David Fennario, même s'il est mal connu des lettrés québécois francophones (et peut-être à cause de cela) m'apparaît lui aussi incontournable. L'auteur anglophone d'origine irlandaise a été inscrit dans le répertoire canadien-anglais au cours

²⁷⁶ George Elliott Clarke, *Québecité. A Jazz Libretto in Three Cantos*, dans *Testifyin': Contemporary African Canadian Drama, volume II*, sous la direction de Djanet Sears, Toronto, Playwrights Canada Press, 2003.

²⁷⁷ George Ryga, *Captives of the Faceless Drummer*, Vancouver, Talonbooks, 1971. Né d'une commande sur la « violence urbaine » de la part du *Vancouver Playhouse* en 1970, les événements d'octobre s'imposeront lors de l'écriture de la pièce. Le *Playhouse* refusera la pièce trop sympathique à l'égard des felquistes. Elle sera néanmoins créée à la *Vancouver Art Gallery* la même année (voir, à ce sujet, l'article « In the Face of the Status Quo » de Ken Smedley, <http://www.ryga.org/article1.html>). Elle sera reprise en 1972 au Centre Saidye Bronfman à Montréal (à ce sujet, voir : Pierre Audet, « Muriel Gold : huit ans de passion du Saidye », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 128, automne 2008, p. 173). Ryga, une figure de proue du théâtre canadien-anglais d'alors, a résisté haut et fort à la censure de sa pièce politiquement *incorrecte*, ce qui lui a valu d'être effectivement exclu de tout théâtre institutionnel pendant dix-sept ans, jusqu'à la redécouverte et la réhabilitation de sa pièce *The Ecstasy of Rita Joe*.

des années 1970 grâce à ses pièces marxisantes et réalistes *On the Job* et *Balconville*. Cette dernière pièce bilingue est présentée dans les anthologies et dans les programmes scolaires, à l'insu de nombreux Québécois, comme représentative de la situation qui perdure au Québec. Auteur institutionnel anglo-québécois bien malgré lui, indépendantiste et jadis candidat gauchiste aux élections provinciales²⁷⁸, Fennario a également signé *The Death of René Lévesque*, pièce qui, malgré l'admiration qu'il voue à Lévesque, lui vaudra d'être conspué pour avoir osé toucher au mythe du fondateur du Parti québécois. Finalement, c'est sa pièce monologuée, *Banana Boots*, qui justifie sa place dans la présente étude, puisqu'il s'agit d'une pièce autobiographique qui s'inscrit dans la logique du récit de conversion. Fêré d'histoire, en particulier de la « petite histoire », Fennario s'est fait le défenseur de l'histoire des laissés pour compte, en particulier des immigrants irlandais des quartiers populaires, en signant sa pièce *Gargoyles* et en animant, pendant un bon moment, des tours guidés de lieux historiques négligés à Montréal.

Au sujet de l'étude d'œuvres anglo-québécoises, voire la progressive acceptation même du terme et de l'objet d'études dans le cadre de l'analyse de la littérature québécoise, je renvoie aux excellents articles de Lianne Moyes, Gillian Lane-Mercier, Catherine Leclerc et Simon Harel²⁷⁹.

²⁷⁸ Après avoir été marxiste pendant de nombreuses années, il s'est présenté comme candidat au centre-ville de Montréal du parti de l'Union des forces progressistes nouvellement constitué. L'UFP a depuis été intégré à Québec Solidaire, parti amalgamant l'union des partis de gauche et l'Option citoyenne féministe de Françoise David.

²⁷⁹ Lianne Moyes, « Conflict in Contiguity », p. 1-20 ; Gillian Lane-Mercier, « Dislocations affectives de la littérature anglo-québécoise », p. 21-40 ; Simon Harel, « Les loyautés conflictuelles de la littérature québécoise », p. 41-52 ; Catherine Leclerc, « Détournements amoureux : lire en anglais au Québec », p. 71-82, *Québec Studies*, n° 44, automne 2007-hiver 2008.

DEUXIÈME PARTIE :

DE LA BIOGRAPHIE THÉÂTRALISÉE À L'AUTOBIOGRAPHIE SCÉNIQUE

Cette deuxième partie est consacrée aux écritures de soi dans le théâtre québécois, telles qu'elles se déclinent d'abord sur le mode biographique, ensuite sur le mode de l'autoportrait du créateur à l'œuvre et, finalement, sur le mode d'autofictions et de récits de conversion.

A- La biographie théâtralisée (le tu/je)

1. Polybiographes et homéographie

La tendance biographique dans le théâtre québécois n'est pas nouvelle, compte tenu du passé ecclésiastique d'un pan important de notre dramaturgie et des nombreux jeux scéniques à grand déploiement mettant en scène, précisément, des figures religieuses ou historiques. Rémi Tourangeau, dans son magistral *Dictionnaire des Jeux scéniques du Québec au XX^e siècle*, répertorie vingt-six « jeux biographiques » à grand déploiement, auxquels s'ajoutent hommages et hagiographies divers. Hormis les hagiographies de personnalités éminentes et morales, et les vies des saints qu'on ne retrouve à peu près plus aujourd'hui sur les scènes professionnelles subventionnées (*D'Avila* de René Gingras demeurant l'exception qui confirme la règle), le nombre de pièces s'inspirant de personnages historiques ou littéraires a de quoi surprendre.

Les innombrables pièces à contenu ou à allusion biographique révèlent plusieurs dramaturges *polybiographes*, papillonnant de sujet en sujet mais reprenant souvent les mêmes motifs d'une pièce à l'autre (je pense à Jovette Marchessault, à Michel Garneau, à Michèle Magny, à Michel Philip, à Robert Lepage, à Francis Montmart, à Anne Legault, à Robert Gurik et à Pierre-Yves Lemieux qui se sont tous intéressés au moins à deux reprises à des personnages biographiques pour orienter leur écriture). Un autre constat : la dramaturgie contemporaine québécoise privilégie l'*homéographie*, c'est-à-dire la biographie du groupe, de la caste, du parti²⁸⁰. La caste étant, dans ce cas, celle des artistes.

Malgré un nombre important de pièces biographiques de personnalités non-artistiques (Madame Blavatsky²⁸¹, Alexandra David-Néel²⁸², Mohammed Ali²⁸³, Lénine²⁸⁴, Radisson²⁸⁵, Tcherenkov²⁸⁶ et, plus récemment, le caporal Lortie, responsable de la tuerie à l'Assemblée nationale du Québec en 1984²⁸⁷), le vis-à-vis de nos dramaturges est généralement, dans l'ordre décroissant : un auteur (j'y reviens plus loin), un artiste visuel (Emily Carr²⁸⁸, Frida Khalo²⁸⁹, Jean-Paul Lemieux²⁹⁰, Dali et Buñuel²⁹¹,

²⁸⁰ Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 86.

²⁸¹ Jovette Marchessault, *Madame Blavatsky, spirite*, Montréal, Leméac, 1998.

²⁸² Solange Colin, *Si je n'étais pas partie... Alexandra David-Néel*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1990.

²⁸³ Robert Gurik, *Le champion*, Montréal, Leméac, 1977.

²⁸⁴ Robert Gurik, *Lénine*, Montréal, Leméac, 1975.

²⁸⁵ Robert Claing, *Radisson*, texte inédit créé au Centre national des arts en 1978, déposé au Centre de documentation du Centre des auteurs dramatiques (CEAD).

²⁸⁶ Dominick Parenteau-Lebeuf, « Radiations Tcherenkov », dans le spectacle *Univers* créé en 2001 par le Théâtre du Nouvel-Ontario, le Théâtre l'Escaouette et le Centre national des arts. Texte inédit déposé au CEAD.

²⁸⁷ Pierre Lefebvre, *Lortie*, texte inédit, créé à l'Espace libre à l'automne 2008.

²⁸⁸ Jovette Marchessault, *Le Voyage magnifique d'Emily Carr*, *op. cit.*

²⁸⁹ Sophie Faucher, *Apassionada*, créé en 2002, texte français inédit ; *La casa Azul*, traduction anglaise de Neil Bartlett, Londres, Oberon, 2002.

²⁹⁰ Marc Doré, *Autour de Blanche Pelletier*, Montréal, Leméac 1984.

Vinci²⁹², Van Gogh²⁹³), un musicien ou un compositeur (Claude Vivier²⁹⁴, Klaus Nomi²⁹⁵, Chopin²⁹⁶, Miles Davis²⁹⁷, Offenbach²⁹⁸).

Or, qu'est-ce que la biographie sinon le fait d'« imiter, [de] se transformer en autrui ou [d']assimiler l'autre, [de] se construire en construisant²⁹⁹ ». Daniel Madelénat, dans sa théorie de la biographie, précise que « le biographe doit se connaître avant de connaître les autres ; or il connaît les autres pour se connaître lui-même³⁰⁰ ».

Le sujet biographique — dans le cas précis d'un créateur qu'on met en scène *en état de création* — devient aisément le double idéalisé de son biographe, selon une logique de l'*effet de réplication*, ou de ce que Susanna Egan a nommé « *mirror talk* » dans son ouvrage du même titre. James Olney, qui est à l'origine de la réflexion d'Egan, écrit que « les biographies les mieux réussies — et c'est ce qui fait leur réussite — dévoilent invariablement des traces évidentes et convaincantes (souvent plus que de simples traces) d'autobiographie³⁰¹ ». Susana Egan, poursuit en expliquant que « l'effet

²⁹¹ Philippe Soldevila et Simone Chartrand, *Le miel est plus doux que le sang*, Montréal, VLB éditeur, 1998.

²⁹² Robert Lepage, *Vinci*, texte inédit, captation vidéographique du spectacle disponible aux archives d'Ex Machina, Québec.

²⁹³ Francis Monmart, *L'Ange et le Corbeau*, inédit, texte déposé au CEAD.

²⁹⁴ Alain Fournier, *Petit-Tchaïkovski*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1990.

²⁹⁵ Paul Doucet, *Point d'arrêt pour Nomi*, texte inédit, déposé au CEAD.

²⁹⁶ Alexandre Hausvater, *La Dernière Mazurka*, Montréal, Humanitas, 1995 ; Michel Philip, *George et Frédéric ou les flammes mortes*, Montréal, Élaeis, 1999.

²⁹⁷ Robert Lepage, *Les Aiguilles et l'Opium*, texte inédit, disponible aux archives d'Ex Machina, Québec.

²⁹⁸ Michel Garneau, *Offenbach*, texte inédit déposé à la bibliothèque de l'École nationale de théâtre du Canada à Montréal. 29 feuillets. Sans date. Spectacle conçu pour un exercice public à l'École.

²⁹⁹ Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 93.

³⁰⁰ *Ibid.*, p. 96.

³⁰¹ James Olney, « Autobiography, Theory, Criticism, Instances », *Southern Review*, printemps 1986, p. 429. Ma traduction. L'original se lit comme suit « The finest biographies — as the very condition of their being the finest biographies — always and invariably reveal clear and compelling traces (and often much more than traces) of autobiography ».

de répliation naît de la rencontre de deux vies où le biographe est également autobiographe³⁰² ». Un véritable dialogue s'installe entre le biographié et soi, mais également entre soi et l'idée qu'on se fait de soi au travers l'*exemplum* biographié. Dans le même esprit, Dominique Viart considère que « le biographique est, et demeure, dans tous les sens du terme, *invention de soi* « comme » *de l'autre*³⁰³ ».

Aller à la rencontre de l'autre, chercher à en saisir l'essence, rappelle le *ego/alter*, le « je et tu » de Martin Buber — cette impossibilité de penser l'autre sans soi. Le philosophe français Gabriel Marcel avance, que pour que l'autre soit réellement présent pour nous, il doit nous toucher, nous *atteindre* viscéralement : « Il ne s'agit plus simplement de l'*expérience d'un phénomène autre que moi* mais de *saisir* autrui dans son altérité propre : comme un *tu* par rapport à un *je*. C'est ce qu'on appelle "l'intersubjectivité³⁰⁴" ». Intersubjectivité fusionnelle, dans le cas de la biographie théâtralisée, d'autant plus lorsque le biographe interprète le biographié, comme cela est le cas avec *Frida Khalo* de et par Sophie Faucher³⁰⁵.

On se garde généralement d'aller aussi loin dans la rencontre biographique, en préférant distribuer les rôles à d'autres ou en se faisant observateur, interprète,

³⁰² Susanna Egan, *op. cit.*, p. 7. Ma traduction. L'original se lit comme suit : « Mirror talk begins as the encounter of two lives in which the biographer is also an autobiographer ».

³⁰³ Dominique Viart, « Dis moi *qui* te hante ; paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, 2001, p. 18.

³⁰⁴ Cité dans Elsa Godard, *op. cit.*, p. 156.

³⁰⁵ Sophie Faucher, *Appassionada*, inédite en français, éditée en Angleterre. La pièce, mise en scène par Robert Lepage, demeure la seule pièce de la comédienne Sophie Faucher. Ce texte, né d'un exposé de trente minutes à la radio de Radio-Canada, a pris du temps à mûrir. Sophie Faucher mettra dix ans à poursuivre ses recherches de création, voyageant de nombreuses fois au Mexique. La mise en scène multimédia de Lepage traduit à la fois les traces visuelles et biographiques du personnage, offrant un regard palimpseste par différentes strates et surfaces réfléchissantes.

interlocuteur privilégié, comme le font Julie Vincent avec *la Robe de mariée de Gisèle Schmidt*, Patrice Dubois avec *Everybody's Welles pour tous*, et Robert Lepage avec *Vinci, les Aiguilles et l'Opium* et avec *le Projet Andersen*.

Parmi les auteurs qui ont inspiré des pièces québécoises, nous retrouvons Émile Nelligan qui a fait l'objet de trois pièces³⁰⁶, Sartre et Beauvoir³⁰⁷, George Sand³⁰⁸, Verlaine et Rimbaud³⁰⁹, Colette³¹⁰, Gauvreau³¹¹, Cocteau³¹², Brecht³¹³, Wilde³¹⁴, Camus³¹⁵, O'Neill³¹⁶, Tennessee Williams³¹⁷, Mary Shelley³¹⁸, Constantin Stanislavski et Orson Welles.

Ces deux derniers, par ailleurs, ont fait l'objet de pièces récentes qui, tout en nous présentant une trame biographique convenue, surprennent par la confusion entretenue par

³⁰⁶ Normand Chaurette, *Rêve d'une nuit d'hôpital*, Montréal, Leméac, 1980 ; Aude Nantais et Jean-Joseph Tremblay, *Le portrait déchiré de Nelligan*, Montréal, L'Hexagone, 1992 ; Michel Tremblay, *Nelligan*, Montréal, Leméac, 1990.

³⁰⁷ Ralph Burdman, *Tête à tête*, texte traduit par Jean-Louis Roux, Montréal, Boréal, 1988. Détail intéressant, la pièce a d'abord été créée dans sa traduction française en 1986, puis reprise avec la même distribution en anglais l'année suivante.

³⁰⁸ Michel Philip, *George et Frédéric ou les flammes mortes*, op. cit.

³⁰⁹ Jean Daigle, *Verlaine et Rimbaud. L'époux infernal et la vierge folle*, Outremont, Carte blanche, 2000 ; Michel Philip, *Fils du soleil*, créé au Théâtre la Bordée à Québec en 1984, texte inédit déposé au CEAD.

³¹⁰ Jean Daigle, *Colette et Sido. Une conversation*, Outremont, Carte blanche, 2000.

³¹¹ Anne Legault, *Signer*, inédit, déposé au CEAD.

³¹² Robert Lepage, *Les Aiguilles et l'Opium* (également sur Miles Davies), texte inédit, disponible aux archives d'Ex Machina ; Sébastien Harrison, *Un petit Renard affolé sur l'épaule du génie*, inédit, déposé au CEAD.

³¹³ Gilbert Turp, *La barbe de B.B., ou les frontières floues de la liberté, une vie de Bertolt Brecht*, inédit, déposé au CEAD.

³¹⁴ Léon-Gérald Ferland, *L'hôtel des deux-mondes*, Montréal, Guérin, 1988.

³¹⁵ Francis Montmart, *Les nuits de la liberté* (sur Maria Casarès et Albert Camus), inédit, déposé au CEAD.

³¹⁶ Anne Legault, *O'Neill*, Montréal, VLB éditeur, 1990.

³¹⁷ Pierre-Yves Lemieux, *À propos des Williams*, texte inédit 1992, déposé au CEAD.

³¹⁸ Michelle Allen, *Terre de feu*, inédit, déposé au CEAD.

le biais de l'autofiction. *Everybody's Welles Pour Tous*³¹⁹ de Patrice Dubois prend la forme d'une conférence d'un thésard (un thème qui reviendra, comme on l'a vu, chez Lepage et Mouawad) sur Orson Welles où le professeur s'égaré et laisse place à certains glissements qui rappellent les écarts propres à l'autofiction. La confusion naît chez le biographe lorsqu'il prend la pleine mesure de l'ampleur de la tâche biographique. Dans ce cas précis, le biographié commence sa carrière avec l'éclat de la jeunesse, et la termine sur une série d'échecs et d'abandons qui renvoient à la propre incapacité du thésard à parachever son propre projet : « Ma thèse. Les travaux. Inachevés de Welles ; ruines et fragments³²⁰ ».

Plusieurs années de vie et de travail à la recherche d'un homme qui avait dessiné un roi du monde au ventre immense. Pour me rendre compte que mon fameux gros homme barbu, un dessin d'enfant... que ce dessin de Welles était un autoportrait de lui-même vieux. [...] Comment ça qu'avec la même blessure y'en a qui écrivent, font des films puis d'autres qui font des conférences³²¹.

Nous retrouvons le même brouillage des matériaux biographiques et d'un sous-texte autoréférentiel dans la pièce de Marcel et Gabriel Sabourin, *Un certain Stanislavski*³²². Marcel et Gabriel Sabourin, s'ils sont père et fils, n'en demeurent pas moins des comédiens très différents. Ils cherchent justement à miser sur cette tension réelle provoquée par le rapprochement de deux générations d'acteurs et de deux styles de jeu pour raconter, par le biais d'une « fantaisie biographique », la rencontre de Constantin

³¹⁹ Patrice Dubois et Martin Labrecque, *Everybody's Wells Pour Tous*, texte inédit. Je tiens à remercier les auteurs de m'avoir prêté une copie de travail du texte. 35 feuillets. Créé en 2003 par le Théâtre PàP, Montréal.

³²⁰ *Ibid.*, f. 31.

³²¹ *Ibid.*, f. 33.

³²² Marcel et Gabriel Sabourin, *Un certain Stanislavski*, texte inédit, créé à L'Espace libre en 2005. Le personnage de Stanislavski sera également repris par Pierre-Yves Lemieux dans *À propos de La demande en mariage. Petite introduction à la farce d'Anton Tchekhov*, texte inédit, créé en 1989, déposé au CEAD. Il reprendra l'exercice de la mise en abyme autoriale avec *À propos de Cent millions qui tombent*, mettant en scène l'auteur Feydeau dans son propre univers. Texte inédit de 1992, déposé au CEAD.

Martsievich (version vaguement russe de Marcel) Stanislavski et de son élève récalcitrant, Gavril (ou Gabriel).

Que penser alors de *La robe de mariée de Gisèle Schmidt* de Julie Vincent, une extrapolation fantasmée et, par moments, érotique, sur le thème de l'amour rabroué? Gisèle Schmidt n'y fait figure que de déclencheur. Elle est bien sur scène, figure fantomatique fumant ses cigarettes, assise dans son fauteuil. On apprend d'elle quelques phrases dites à son admiratrice Julie Vincent, tel l'énoncé catalyseur : « J'aurais donné toute ma carrière pour vivre une grande histoire d'amour³²³ ». Cette phrase, dite en coulisses, pendant la représentation d'*Ivanov* à la compagnie Jean Duceppe, au moment où Ivanov courtise la jeune fille jusqu'à ce qu'elle accepte de l'épouser, marque l'imaginaire de Julie Vincent. De là, six tableaux, six histoires d'amour impossible, floué, rejeté, avec des entre-scènes rappelant la figure de la grande dame du théâtre et de la télé³²⁴ sans évoquer les événements de sa vie. Il ne s'agit pas d'une biographie préoccupée par les biographèmes. Julie Vincent écrit dans le programme : « Ce n'est pas une biographie de Gisèle. Ce sont des petites nouvelles en forme de théâtre inventées pour elle et pour défier le temps³²⁵ ». Comme quoi, parfois, la biographie la plus efficace ne s'en tient pas toujours aux faits, si l'on comprend l'acte biographique comme étant davantage concerné par la *personnalité* que la *personne*.

³²³ Julie Vincent, *la Robe de mariée de Gisèle Schmidt*, nouvelles-théâtre, Montréal, Pleine lune, 2004, p. 13.

³²⁴ Elle a d'abord été comédienne au Théâtre Ford à la radio. Elle a été dans des revues de Gratien Gélinas de 1939 à 1941, et dans la distribution de nombreux téléromans québécois. En 1953-54, elle est nommée « Reine de la Radio, du Théâtre et de la Télévision ». Née en 1921, elle est morte le 30 janvier 2005, non sans avoir lu un premier jet du texte de Julie Vincent.

³²⁵ Julie Vincent, « Mot de l'auteur », programme de la production au Théâtre PàP, 2005.

Pour sa part, Jovette Marchessault s'est d'abord intéressée à la vie des créatrices depuis la *Saga des poules mouillées* jusqu'à *Le Voyage magnifique d'Emily Carr*, en passant par *La terre est trop courte* Violette Leduc, *Anaïs, dans la queue de la comète* et *Alice & Gertrude, Natalie & Renée et ce cher Ernest*³²⁶. On pourrait ainsi voir dans son travail ce que Domna Stanton a nommé l'*autogynographie*, c'est-à-dire la mise en valeur de la vie des femmes par une série de profils biographiques où l'auteur articule sa propre histoire. *La Saga des poules mouillées* est une pièce mettant en scène quatre figures féminines marquantes de la littérature québécoise : Laure Conan, Gabrielle Roy, Germaine Guèvremont et Anne Hébert, bien qu'elles soient ici des interprétations assez libres. Le sixième et dernier tableau de la pièce constitue une manière de *manifeste-agi*. Jovette Marchessault puise dans l'histoire de modèles féminins ; elle leur redonne corps et verbe, et leur transmet la tâche d'effectuer son propre acte d'autogynographe.

GERMAINE

Le grand livre des femmes est commencé. Il faudra ajouter des rayons de lune à toutes les bibliothèques de la terre. (*Elles se mettent en marche dans l'espace.*) Toute sera retrouvé, sauvé, décrypté.

LAURE

Un travail de géantes!

GERMAINE

Nous ajouterons les pages de notre livre au texte en croissance de toutes les femmes de la terre.

LAURE

Je veux rencontrer Louise Labé, pis les amazones

GERMAINE

Calamity Jane, Lucy Stone

³²⁶ Jovette Marchessault, *La Saga des poules mouillées*, Montréal, Leméac, 1989 (première édition 1981, Pleine lune); *Le Voyage magnifique d'Emily Carr*, op. cit.; *La terre est trop courte* Violette Leduc, Montréal, Pleine lune, 1982; *Anaïs, dans la queue de la comète*, Pleine lune, 1985; et *Alice & Gertrude, Natalie & Renée et ce cher Ernest*, Pleine lune, 1984.

ANNE

Emily Dickinson. Louise Michel.

GABRIELLE

Gertrude Stein, Madeleine de Verchères. Nathalie Barney, Georges [sic] Sand, Marguerite de Navarre.

GERMAINE

Ça n'aura pas de fin.

GABRIELLE

Isadora Duncan, Violette Leduc.

LAURE

Les sœurs Brontë. Emily Carr, Idola St-Jean, Sylvia Plath, Anaïs Nin, Unica Zurn, Marie Curie

La musique et des voix de femmes se greffent sur leurs paroles, et ça continue³²⁷ ...

On reconnaît le projet de Marchessault tel qu'il se construit depuis lors, une œuvre à la fois, chaque œuvre révélant un pan de l'histoire des femmes. On pourrait lui reprocher de s'appropriier toutes ces femmes et d'en faire des figures homogènes, des porte-paroles d'une seule auteure, mais ce serait perdre de vue le dialogue qu'elle entretient non pas avec ces femmes individuellement, mais avec l'ensemble des femmes que l'histoire a bafouées.

Le dialogue de Michel Garneau avec ses semblables, les poètes cette fois, se fait sur un mode d'échange plus confidentiel, de l'ordre de la conversation s'étirant sur le temps d'une vie. Après deux décennies de commandes ponctuelles et, nous l'avons vu, d'appropriations remarquées de Shakespeare, le poète et dramaturge se fait rhapsode, tel que l'entendait Platon et le reformulait Montaigne : *l'interprète des interprétations*. Le

³²⁷ Jovette Marchessault, *op. cit.*, p. 132-134

poète entre en dialogue avec d'autres poètes, évitant l'intrusion, les invitant plutôt à venir échanger avec lui pour notre plus grand plaisir.

Emily Dickinson inspire *Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone*. « [M]on émilie, écrit l'auteur, aurait habité saint antoine sur le richelieu ou saint hyacinthe³²⁸. » Garneau crée un monde de l'infiniment petit, donc de l'infiniment signifiant — « quand émilie bouge c'est un événement³²⁹ » — dans lequel il n'y a qu'une seule immensité : celle du dedans. Tous les sens sont appelés à être éveillés : le toucher, l'ouïe, la vue, l'odorat. Émilie est montrée en conversation avec sa sœur Uranie (sa véritable sœur s'appelait Lavinia, celle de Garneau porte ainsi un nom plus cosmique). Le rapport dialectique illustre l'importante domination scénique et textuelle d'Émilie, pourtant si prompte à se faire petite. Il établit également un dialogue socratique donnant à Uranie une fonctionnalité et conférant à Émilie l'autorité du récit. Uranie est, en quelque sorte, un substitut du poète Garneau, elle pose les questions, reproche gentiment, affirme parfois ce qu'elle pense, mais elle se contente généralement d'écouter, et c'est son écoute qui extériorise la parole de la poétesse introvertie.

Garneau entre à nouveau en dialogue avec des écrivains, dont Shakespeare, par la « tradaptation », la poésie et le collage théâtral³³⁰. D'abord Montaigne qui côtoie une famille québécoise multi-générationnelle dans *L'Épreuve du merveilleux*³³¹, puis la

³²⁸ Michel Garneau, *Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone*, Montréal, Lanctôt, 2000 (rééd. 1981), p. 20.

³²⁹ *Ibid.*, p. 17.

³³⁰ J'ai déjà traité de ses traductions/adaptations shakespeariennes de *Macbeth*, *la Tempête* et *Coriolan*. Il a également écrit « borges shakespeare vous et moi » et un nombre important d'autres poèmes sur l'auteur, lui permettant de revenir au dialogue entamé plus tôt. Voir, notamment, *Le phénix de neige*, Montréal, VLB éditeur, 1992. En 1991, il signait un texte-collage, *Shakespeare : un monde qu'on peut apprendre par cœur*, pour la Nouvelle compagnie théâtrale. Le texte inédit est disponible au CEAD.

³³¹ Michel Garneau, *L'Épreuve du merveilleux*, Montréal, Lanctôt, 1996.

poétesse britannique Stevie Smith qu'il dédouble en Florence et Madeleine (deux de ses véritables noms) dans *Les plaisirs de l'amitié*³³². Appropriation, comme avec ses traductions de Shakespeare, réplique, comme il se doit lorsqu'un poète s'intéresse à la vie de ses semblables, et dialogue. Ces auteurs ne sont pas présentés comme des sujets biographiés, mais plutôt comme des égaux, des confrères avec qui le poète Garneau avait envie de s'entretenir, puisant ce qu'ils ont à lui offrir, leur renvoyant ce qu'ils lui inspirent, de la même manière qu'il l'a fait avec Léonard Cohen. En traduisant la poésie de Cohen (*le Livre de constant désir*), le traducteur Garneau a conclu un pacte avec le poète Garneau :

quand je traduis
je ressens parfois de la mauvaise humeur
parce que j'ai l'impression
que ça me vole des poèmes
alors en commençant à traduire Leonard Cohen
je me suis fait un petit deal :
pour chaque poème traduit
je fais le mien tout de suite³³³

La rencontre de l'autre renvoie à soi. Paradoxalement, c'est quand « la biographie se "dramatise" [qu']elle actualise le référent mieux que lorsqu'elle emprunte toute autre forme littéraire, narrative ou essayistique³³⁴ ». Frances Fortier, Caroline Dupont et Robin Servant, dans leur étude des biographies théâtrales, se rendent à l'évidence : malgré l'esthétisation de l'exercice et l'inféodation du biographique aux conditions du dramatique, la biographie qui se dramatise s'affiche « d'emblée comme une recreation

³³² Michel Garneau, *Les plaisirs de l'amitié*, Montréal, ADELinc, 1998.

³³³ Michel Garneau, « proème », *Poèmes du traducteur*, Montréal, L'Hexagone, 2008.

³³⁴ Frances Fortier, Caroline Dupont et Robin Servant, « Quand la biographie se "dramatise" : Le biographique d'écrivain transposé en texte théâtral », *Voix et Images*, vol. 30, no2, (89) 2005, p. 104.

codée d'une réalité révolue, elle dénoue la chronologie et permet de "voir", au présent, la réalité et son interprétation³³⁵ ».

Pour toutes ces pièces, les auteurs évitent le label « biographie », quand ils ne le réfutent pas explicitement — organisation du récit dramatique, oblige. Peut-être aussi par crainte qu'on leur reproche des libertés que la biographie ne permet pas. On constate également leur besoin d'expliquer leur projet. Il est normal que « le "biographié" se met[te] en valeur par deux types d'arguments contradictoires, qui peuvent se joindre : son exemplarité, proximité fraternelle et exaltante, ou son anomalie [...], singularité fascinante qu'il faut comprendre³³⁶ ». Le cas de Ferron, mis en récit dramatisé par Victor-Lévy Beaulieu et Michèle Magny, nous permet justement d'explorer ces arguments contradictoires.

2. L'hommage paradoxal. Jacques Ferron « dramatisé » par Victor-Lévy Beaulieu et Michèle Magny

Michèle Magny présente l'origine et la source d'*Un carré de ciel* dans un « avant-mot » où elle explique que l'idée d'écrire une pièce sur Ferron lui est venue « après la bouleversante lecture de *La conférence inachevée* qui traite de sa relation avec la folie et les femmes qui en sont victimes³³⁷ ». Au fil de ses recherches, elle s'inspire largement du texte inédit de Ferron *Pas de Gamelin* — la version de 500 pages, et non son abrégé qui

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 86-87.

³³⁷ Michèle Magny, *Un carré de ciel*, Montréal, Leméac, 2003, p. 5.

paraîtra en 1987. Victor-Lévy Beaulieu, son éditeur à l'époque, avait refusé de publier l'intégralité du texte.

Roman totalisant (pour reprendre le descriptif fétiche de VLB), projet marqué par le sceau du ratage et de l'épuisement créateur de son auteur, *Pas de Gamelin* vient à bout de Ferron. Dans son essai *Docteur Ferron : pèlerinage*, Victor-Lévy Beaulieu écrit que « [p]ar grands bouts, le manuscrit était incohérent, en tout cas du point de vue du lecteur que j'étais alors. Mais pouvais-je vraiment le dire à Jacques Ferron qui venait d'y passer presque cinq ans de sa vie³³⁸? ». Il ne peut être celui qui détruit la dernière œuvre de sa figure tutélaire. Nous verrons plus loin comment il s'attaque, malgré lui, au maître avec son adaptation du *Ciel de Québec*.

Comme avec sa pièce précédente, *Marina. Le dernier rose aux joues*, sur la vie et l'œuvre de la poète Marina Tsvétaeva³³⁹, Michèle Magny puise abondamment dans les derniers textes de Ferron, tant le *Pas de Gamelin*, inédit, que *L'exécution de Maski*. Dans le cas de Ferron, elle oppose un « temps présent », celui de la crise de l'auteur, de la mise à mort de son double littéraire, à un « retour dans le temps », l'internement volontaire, en 1976, du Docteur Ferron à Saint-Jean-de-Dieu. Dans *Marina*, le rapport est inversé : le temps présent (1939) est celui du retour inévitable d'exil de Tsvétaeva. Marina est dans une gare de Paris — lieu de transition — et les retours en arrière se situent en 1917-19, et sont inspirés des écrits de l'auteur russe. La rencontre de l'auteur avec son personnage est une belle retrouvaille, de compagnonnage et d'affection.

³³⁸ Victor-Lévy Beaulieu, *Docteur Ferron. Pèlerinage*, Montréal, Stanké, 1991, p. 390.

³³⁹ Michèle Magny, *Marina. Le dernier rose aux joues, d'après la vie et l'œuvre de Marina Tsvétaeva*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud-Papiers, 1994.

Le rapport de Ferron et de son alter ego Maski dans *Un carré de ciel* est tout autre. C'est une lutte à mort dans laquelle ces deux protagonistes se sont engagés. Maski est exécuté, mais la mise à mort ne peut être que partielle, puisque son géniteur, son prête-nom, vit toujours sans le bénéfice d'un double à la fois porte-parole et bouc émissaire. Rappelons que Ferron avait lui-même déjà mis à mort Maski. Il s'en explique en entrevue :

[...] j'ai toujours eu un double. Maski c'est un bonhomme qui vient du comté de Maskinongé ; je viens du comté de Maskinongé. Il est médecin ; je suis médecin. Ce n'est pas lui qui écrit ; c'est lui qui fournit la matière. En somme, aussi longtemps que le dédoublement n'a pas lieu, ça va assez bien. Mais dès qu'il eut lieu... j'ai pensé me tirer d'affaire en me débarrassant de Maski ; ce qui n'a pas été le cas. J'ai exécuté Maski lorsque je me suis rendu compte que j'étais en présence de moi-même, seul. Je ne me trouvais pas intéressant³⁴⁰.

Michèle Magny note que les « personnalités (des personnages qu'elle emprunte à Ferron) ont été modifiées en vue de répondre aux exigences dramatiques de la pièce³⁴¹ » et que la pièce « appartient au domaine de l'imaginaire théâtral³⁴² ». Pourtant, elle cite des passages importants des récits autobiographiques et fictionnels de Ferron, et prend le soin d'identifier les citations. Le projet paradoxal est donc de mettre en scène Jacques Ferron et ses personnages sans toutefois s'en tenir à leurs caractéristiques propres. Le problème éthique est posé du point de vue du biographe, mais il est atténué dans la perspective d'une écriture dramatique autonome. Magny fait vivre au personnage de Ferron des rares moments de grâce auprès de sa mère ; moments empruntés, il est vrai, à

³⁴⁰ Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, *op. cit.*, p. 300.

³⁴¹ Michèle Magny, *Un carré de ciel*, *op. cit.*, p. 6.

³⁴² *Idem.*

une ébauche du *Pas de Gamelin*³⁴³. On devine une tendresse de l'auteure pour son sujet, par la nature de l'œuvre *correctrice*, donnant à faire vivre au héros ses moments fantasmés, jusqu'à faire de sa vie une allégorie du « pays incertain », lieu d'enfermement où l'on doute jusque de sa propre existence³⁴⁴.

Chez Magny, c'est le geste créateur du Docteur Ferron qui le fait basculer vers la folie, non pas un épuisement professionnel, moral, mais bien l'exercice de l'acte introspectif et créateur. On explique le mythe plus aisément que l'homme. Celui qui a défendu les fous et qui s'est intéressé à leur sort, celui qui a créé le parti Rhinocéros et qui a joué les fous du roi se retrouve au « Pas de Gamelin », l'hôpital psychiatrique qui a également accueilli les deux autres grands fous mythiques de la littérature québécoise, Nelligan et Gauvreau. Ferron dira des fous, et je ne puis résister de citer le passage étant donné qu'il renvoie un reflet peu flatteur du projet de la représentation de soi :

Chaque fou veut prendre toute la place et c'est là que les salles d'hospices deviennent extrêmement grinçantes. Oui, ils veulent rendre témoignage : témoignage à eux-mêmes ! Et ils font taire ceux qui sont derrière eux. Si tu te mets à fonctionner sous le mode des fous, tu te fais prendre à toi-même et, si tu écris, tu te trouves à perdre un peu de ta verve, cette façon que tu avais de parler bonnement de toute une société à laquelle tu participais, pour témoigner de toi-même³⁴⁵.

Michèle Magny infléchit cette impression dysphorique et donne au témoignage intime de Ferron une charge sociétale.

³⁴³ Texte, « Les deux lys », qu'on retrouvera dans *la Conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, édition préparée par Pierre Cantin et Marcel Olscamp, Outremont, Lanctôt, 1998, « Petite collection Lanctôt ». Ferron écrit : « C'est de nouveau le 12 juillet. Ma mère est revenue. Je l'accompagne, juvénile et légère malgré la lourdeur du matin. Elle porte une robe de coton blanc, toute simple, et un chapeau de paille à ruban bleu dont le large bord lui ombre le visage, plus indistinct d'une année à l'autre » (p. 228).

³⁴⁴ Le monologue final, en voix hors-champ, souligne mélodramatiquement le rapprochement entre l'internement volontaire de Ferron et celui, politique, du Québec. Michèle Magny, *op. cit.*, p. 106.

³⁴⁵ Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, *op. cit.*, p. 301.

Victor-Lévy Beaulieu, pour sa part, présente non pas un projet biographique, mais plutôt un « hommage particulier au plus grand écrivain que le Québec ait jamais produit³⁴⁶ ». Pour ce faire, il s'attaque à l'épique fresque ferronienne *Le ciel de Québec*³⁴⁷, en ramenant à sept personnages un roman qui en comptait près de deux cents et en privilégiant un seul épisode du roman, soit l'épiphanie liée à la figure christique de Rédempteur Faucher qu'on retrouve dans le village métis des Chiquettes. Ce village, trois évêques cherchent à le « québécoiser » et à le soumettre à la loi chrétienne en y implantant une nouvelle paroisse. L'épisode au potentiel théâtral tarde à venir et est précédé de prolégomènes ecclésiastiques, conversations précieuses, comme on sait les reconnaître chez Ferron, sur ce voyage au village des Chiquettes, qui forment près des deux tiers de la pièce.

Le titre de la pièce intrigue déjà : *La tête de Monsieur Ferron ou les Chians*. S'agit-il de l'état de la tête de celui qui fait rigoler le Québec avec son parti Rhinocéros et ses historiettes invraisemblables? Est-ce un rappel de la pièce de Ferron, *la Tête du roi*, une manière de facéties farcesques opposant indépendantistes, fédéralistes et je-m'en-foutistes? Ou est-ce une évocation tirée de *L'Impromptu des deux chiens*, pièce autoréférentielle du Docteur Ferron où l'auteur s'étend longuement sur la difficulté de savoir si l'on a toute sa tête à soi... Le titre impose déjà le sujet — il ne sera pas question du *Ciel du Québec*, mais bien de l'œuvre d'un Monsieur Ferron qui ne semble pas avoir toute sa tête. La seconde partie du titre : « ou les Chians » renvoie à la tribu imaginaire de métis ressemblant aux Hurons d'Ancienne-Lorette. Ces Chians jappent comme des

³⁴⁶ Victor-Lévy Beaulieu, *La tête de Monsieur Ferron ou les Chians. Une épopée drôlatique tirée du Ciel de Québec de Jacques Ferron*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 16.

³⁴⁷ Jacques Ferron, *Le Ciel de Québec*, Montréal, Éditions du Jour, 1969.

chiens. Peut-être sont-ils « chiants » par leur résistance traditionnelle à l'assimilation que tente l'État et l'Église qui ne font qu'un à l'époque. « Une épopée drôlatique tirée du *Ciel de Québec* de Jacques Ferron. » Épopée paradoxale sinon médiévale : l'adaptation grossit les traits et met les pleins feux sur le cérémonial miraculeux. Le texte-source est annoncé, tout comme le cérémonial et son impromptu probable, avec au centre la figure de Monsieur Ferron. L'auteur mis en scène ressemble à un « fêlé du chaudron » tout droit sorti de l'arrière-pays québécois. L'œuvre est ironique et irrévérencieuse et, comme ce médecin opiomane des *Méchins*, le Ferron scénique s'automédicamente.

Dès le premier tableau, Beaulieu place son personnage d'auteur médecin volontaire : « Quelque part sur la scène, de façon à pouvoir intervenir mais sans nuire à ce qui se passe, est assis Monsieur Ferron³⁴⁸ ». Devant lui, « des tas de papiers et de livres et un portuna³⁴⁹ ». Il ajoute, pour tenir compagnie au *portuna*, un stéthoscope. Si les premiers objets renvoient à la fonction d'écrivain, les deux derniers rappellent que Jacques Ferron était aussi médecin. Médecin des régions, comme en atteste son affection pour le terme *portuna*, plutôt que « valise ridicule », dont il s'est targué d'avoir rapporté le sens depuis la Beauce profonde. (À ce sujet, voir *Du fond de mon arrière-cuisine* où Ferron note qu'il « n'adme[t] que les mots anciens³⁵⁰ » et qu'il a une aversion pour les mots inventés. Il se voit comme étant de « stricte observance », lié au parler populaire plutôt qu'à celui des savants et des littéraires.)

³⁴⁸ Victor-Lévy Beaulieu, *La tête de Monsieur Ferron*, op. cit., p. 19.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 19.

³⁵⁰ Jacques Ferron, *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, 1973, p. 36.

La tête de Monsieur Ferron est une étrange adaptation du *Ciel de Québec*. Beaulieu admet avoir « pillé autant [qu’il a] pu *le Ciel de Québec*, sans remords et en toute bonne conscience, pour rester fidèle autant que possible à l’esprit de Ferron, lui-même excellent pirate de textes des autres³⁵¹ ». Pourtant, les fragments du roman qui se retrouvent dans la pièce n’y sont que pour éclairer la figure de l’auteur Ferron mis en scène. S’agit-il d’un simple personnage d’une pochade qui ressemble aux propres personnages dramatiques de l’œuvre de Ferron? Mais il ne s’agit pas vraiment d’une pochade, puisque le projet d’origine est de « rendre hommage au plus grand créateur que le Québec ait connu ».

On le sait, Ferron a été vivement blessé par l’adaptation qu’avait faite Beaulieu de son roman. Il y a vu une réaction adolescente au lourd rôle de figure paternelle que VLB lui avait imposé. « C’était peut-être sa façon de se déclarer quitte envers moi³⁵² », concèdera-t-il dans une entrevue avec Pierre L’Hérault. Beaulieu s’en repentira dans son *Docteur Ferron : pèlerinage*, en faisant constater à son propre alter ego, Abel, qu’il avait « mutilé une œuvre comme ce n’est pas permis de le faire. Et pas encore content de ce que j’avais entrepris, j’ai été beaucoup plus loin : dans ma pièce, j’ai fait de Jacques Ferron un personnage, me servant de ce que j’avais appris sur lui en privé pour en faire montre devant des spectateurs qui n’en demandaient pas autant³⁵³ ». En intervenant dans ce qu’il y avait de plus privé chez Ferron, il a trahi une confiance d’éditeur et d’ami.

³⁵¹ Victor-Lévy Beaulieu, *La tête de Monsieur Ferron*, *op. cit.*, p. 15-16.

³⁵² Jacques Ferron et Pierre L’Hérault, *op. cit.*, p. 217.

³⁵³ Victor-Lévy Beaulieu, *Docteur Ferron*, *op. cit.*, p. 300.

La figure de Jacques Ferron apparaît souvent dans l'œuvre de Beaulieu, depuis *Jos Connaissant* jusqu'à son essai quasi hagiographique *Docteur Ferron : pèlerinage*. On l'aperçoit au travers d'une citation bien choisie, d'une évocation directe ou de son influence explicite sur le sujet dans pas moins de dix ouvrages (je pense notamment au *Manuel de la petite littérature du Québec*, à *Ma Corriveau*, à *Moi Pierre Leroy, prophète, martyr et un peu fêlé du chaudron*³⁵⁴). Ferron a admis avoir voulu écrire une suite au *Ciel de Québec*, mais il a estimé ne pas l'avoir fait « à cause de Lévy Beaulieu » qui avait déjà répondu avec *la Nuitte de Malcomm Hudd*³⁵⁵, tout comme *Moi Pierre Leroy* qu'il avait voulu écrire, mais que son fils spirituel « lui a chippé », toujours selon Ferron³⁵⁶.

Le fruit d'une étrange appropriation autoriale, Victor-Lévy Beaulieu prête au Ferron fictionnel son pied bot. Aux pages 32 et 111, Ferron fait mention de son « pied de bouc » ou de sa « patte de bouc » qui lui fait mal. Tout lecteur habitué au récit des origines de l'auteur acronyme sait qu'il a été atteint de la poliomyélite à l'âge de 13 ans et que le pied bot, tantôt pied de bouc chez Bélial, tantôt simple claudication, est une caractéristique physique de VLB. Dans une lettre à John Grubbe, que Beaulieu cite en prologue au *Docteur Ferron*, le Docteur écrit au sujet du jeune auteur : « Il a prétendu dans son *Melville* qu'il ne comprenait pas ce que je lui disais. Je n'en doute pas ; il tombait en transe dès que je lui parlais. Une telle frénésie m'impressionnait et je regardais son pied d'Œdipe : avec quelle allégresse il me culbuterait un jour de son

³⁵⁴ Victor-Lévy Beaulieu, *Jos Connaissant*, Montréal, Éditions du Jour, 1970 ; *Manuel de la petite littérature du Québec*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1975 ; *Ma Corriveau*, Montréal, VLB éditeur, 1976 ; *Moi Pierre Leroy, prophète, martyr et un peu fêlé du chaudron*, Montréal, VLB éditeur, 1982.

³⁵⁵ Victor-Lévy Beaulieu, *La nuitte de Malcomm Hudd*, Montréal, Éditions du Jour, 1969.

³⁵⁶ Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, *op. cit.*, p. 214.

chemin³⁵⁷! ». Beaulieu crée même le personnage de Béliel dans *Docteur Ferron : pèlerinage*, un dialogue à trois voix relatant son admiration pour la figure paternelle. À côté de Samm, sa fantaisie amérindienne qu'on retrouvait jadis dans *les Voyageries*³⁵⁸, et d'Abel, son alter ego, se trouve Béliel l'éclopé, « le prince des ténèbres, le maître des enfers » qui a « longtemps tenu commerce dans l'arrière-boutique de la taverne du vieux Jack O'Rourke³⁵⁹ », guettant la chaise du maréchal-ferrant que Jacques Ferron et Abel venaient admirer.

Intrusion somme toute mineure de l'auteur Beaulieu que ce pied de bot, mais néanmoins une intrusion œdipienne. Pas tout à fait Ferron, ni tout à fait Beaulieu, ce personnage se livre à l'exercice de la création. Cette spectacularisation de l'acte créateur par le biais d'un impromptu justifie la présence scénique de Ferron, que la simple adaptation de son roman n'aurait pas autorisée. Le personnage Ferron intervient à douze reprises dans la trame de son roman, en plus de ses courts monologues en début et en fin de pièce, afin d'établir la mise en abyme du *Ciel de Québec*. Ses premières interventions sont de l'ordre de l'incursion autoriale, mais dès la page 35, il joue de sa fonction de créateur sur le mode de l'impromptu.

Comme Beaulieu a très tôt situé le travail de Ferron sous le signe du mythe d'Ésope, il revendique le droit à l'errance. Ses personnages résistent à ses instructions ;

³⁵⁷ Victor-Lévy Beaulieu, *Docteur Ferron : pèlerinage*, *op. cit.*, p. 14.

³⁵⁸ La série « Les voyages » de Victor-Lévy Beaulieu comprend *Blanche forcée*, 1976, *N'évoque plus le désenchantement de ta ténèbre, mon pauvre Abel*, 1976, *Sagamo Job J*, 1977, *Monsieur Melville*, trois volumes en 1979, *Una*, 1979, tous publiés chez VLB éditeur. Il reviendra au personnage de Samm dans *Discours de Samm* en 1983.

³⁵⁹ Victor-Lévy Beaulieu, *Docteur Ferron*, *op. cit.*, p. 30.

ils le traitent de fou, d'échappé. L'auteur les enjoint à participer de manière plus active, use de toutes les stratégies, de la confiance (sa mère est sa muse, p. 59), de la tentation de la drogue (p. 57) jusqu'à l'argument despotique : « Je suis l'Auteur, j'ai tous les droits » (p. 55). Afin de souligner l'esprit d'improvisation qui règne sur le processus créateur, Beaulieu fait jouer le rôle de Rédempteur Faucher par son créateur.

Conséquemment, le personnage Ferron ne peut jouer ce personnage qu'avec la distance ironique qu'on attend de lui. La substitution de Rédempteur Fauché par son auteur dopé constitue une ironie à deux niveaux, soit celle d'un jeune auteur faisant déboulonner la tête du roi Ferron en l'affublant, par association, d'une identité de Messie de brocante et celle de Ferron devant assumer le rôle qu'il avait d'abord attribué à Frank-Anarchis Scott, le bouc-émissaire anglais de service, après sa « conversion » à la québécoisité dans un bordel.

La métaphore du discours ferronien du pays incertain à bâtir, en y assimilant les villages métis, les Anglais et ce qui ressemble à un élément exogène, perd tout son sens, si c'est Ferron qui s'improvise Rédempteur. Au pays qui assimile l'altérité, qui fait sien la différence, un peu à l'image du processus biographique de Victor-Lévy Beaulieu, l'auteur a préféré mettre de l'avant une œuvre fermée sur elle-même, une œuvre où les intrusions ne sont plus finalement que des apartés, et où la parole demeure moniste et n'a plus de choix que de basculer du côté de la folie, comme l'entendait Ferron : ce témoignage de soi qui tait toute autre parole.

Un carré de ciel de Michèle Magny établit, dès le titre, l'image d'une liberté circonscrite, soit le combat continu d'un auteur contre les limites d'une société qui n'osait pas rêver de remettre en cause sa soumission aux idées reçues ni son inféodation politique. L'auteur établit de nombreux parallèles, parfois un peu forcés, entre l'aliénation du créateur Ferron et celle du Québec. Elle emprunte aux derniers textes de Ferron ses thèmes et ses motifs : le combat entre la vie et la mort auquel se livre l'auteur face à son double Maski, et les figures des Recluses de Gamelin, composite choral de nombreux personnages féminins, dont Aline, l'auteure de cette lettre d'amour qui ne pourra jamais être envoyée.

Au niveau de la forme, on reconnaît une certaine prédilection pour la trame shakespearienne avec l'étrange intégration d'un ballet moliéresque. Introduite, mine de rien, et à deux reprises (pages 38 et 96), une réplique tirée d'*Hamlet* : « The time is out of joint. » Peut-être est-ce là un justificatif spatiotemporel expliquant la concomitance et les glissements entre le monde « réel », celui où Jacques Ferron se rend à l'hospice et décide de passer la nuit dans une cour intérieure, le monde de la « fiction », où l'auteur confronte Maski qui ne se laisse pas faire, et le monde du cérémonial « fantasmagorique » qui brouille les repères habituels et place le tout sous le signe de la représentation.

Le Ferron de Magny est en état de crise : il assume pleinement d'avoir basculé du côté sombre de la raison — il se sert même de la folie comme levier purgatif. C'est en acceptant cette folie qu'il purge enfin son désir de la mère absente, la mère morte trop tôt.

La folie est synonyme de permissivité et d'exutoire. Les corneilles qu'il entendait en présage s'avèrent être annonciatrices d'un état de transformation.

Le Ferron de Victor-Lévy Beaulieu tient salon, distribuant les anecdotes et les mots d'auteurs comme de délectables canapés. Ce Ferron s'amuse fermement, c'est un joyeux luron qui se drogue et qui frise la folie sans sembler perdre la faculté de créer et de fonctionner dans la société.

Ces prises de positions quant au personnage de Ferron reflètent-elles les rapports qu'ont pu entretenir Victor-Lévy Beaulieu et Michèle Magny avec leur sujet? Dans le premier cas, il s'agit d'une relation d'admiration filiale et de générativité littéraire, le tout teinté d'une certaine ambiguïté œdipienne. Avec le second, l'admiration est pour le créateur d'une œuvre porteuse de sens politique, par son imaginaire et ses racines dans les « petites littératures » rurales.

Dans les deux cas, l'auteur Ferron est au centre du drame, malgré les emprunts littéraires (vampirisation, diront certains) qu'ont pu en faire les dramaturges. Les autres personnages, tout droit sortis du *Ciel de Québec*, de *L'exécution de Maski*, du *Pas de Gamelin* et de *Lettre d'amour*, perdent en quelque sorte leur statut privilégié de personnage avec leur transposition scénique. Intégrés au monodrame de Ferron — son impromptu chez Beaulieu, son mélodrame cathartique chez Magny —, les personnages sont réduits à de simples figures, c'est-à-dire à des « forme(s) envisagée(s) de

l'extérieur³⁶⁰ » selon la définition que leur donnent Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon. Les personnages ne sont plus qu'une forme d'apparition et se trouvent éviscérés de leurs caractéristiques propres. Leurs actions, leurs fonctions dramatiques n'ont plus de sens qu'en relation avec le Ferron imaginaire des deux dramaturges. La nurse dans *Un carré de ciel* pourrait, en théorie, exister sur le même plan narratif que Ferron, mais Magny entretient une ambiguïté quant au statut réel du personnage en lui donnant le rôle de Régina dans le cérémonial cathartique et on ne peut plus œdipien de Ferron. L'ambiguïté est maintenue tout au long de la dix-septième et dernière scène où l'auteur laisse planer un doute quant à sa participation consciente ou non au rituel nocturne du Docteur Ferron.

L'effet initial de réplication, cet « effet miroir », quoique déformant, est très vite devenu désir de substitution chez Beaulieu et fantasme par procuration d'introspection créatrice chez Magny. Impromptu chez l'un, messe noire ou mélodrame cathartique chez l'autre, les fantaisies biographiques de ces auteurs, examinant tous deux le Jacques Ferron d'après l'épuisement, laissent songeur. Une mise en garde de Madeleine Ducrocq-Poirier sur les règles de l'art de la biographie d'écrivains me revient à l'esprit :

Aussi, est-il sage, en matière de biographie, de s'en tenir à ce qui est connu, reconnu, vérifiable. Pourquoi dramatiser, cultiver le pittoresque ou laisser deviner de curieux sous-entendus pour piquer la curiosité ou l'intérêt? Mieux vaut réfréner son imagination plutôt que de vouloir enjoliver certaines données brutes. La récréation court le risque d'interprétations subjectives gratuites accompagnées parfois de malencontreux dérapages langagiers³⁶¹.

³⁶⁰ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *Le personnage théâtral contemporain : décomposition, recomposition*, Montreuil-sous-Bois, Éditions Théâtrales, 2006, p. 11.

³⁶¹ Madeleine Ducrocq-Poirier, « Biographies d'écrivains », *La Création Biographique / Biographical Creation*, sous la direction de Marta Dvorak, Rennes, Presses universitaires de Rennes / Association Française d'Études Canadiennes, 1997, « Collection de l'AFEC », p. 40.

On comprendra que nos auteurs aient refusé le libellé de la biographie classique, étant donné que celle-ci, telle que définie, ne saurait être qu'un frein à la création et à l'appropriation de l'auteur admiré. Sans la recreation, sans les interprétations subjectives, sans les dérapages langagiers, « la tête de Monsieur Ferron » n'aurait jamais été mise en valeur sous ce « carré de ciel ». Les considérations éthiques laissent place à celles de l'esthétique et de l'art poétique des dramaturges.

Poussé à son paroxysme, l'exercice de répliation, ce *mirror talk* fusionnel, donne non plus lieu à la rencontre du « tu-je » mais bien à un *cogito* défini par l'autre. Tu *donc* je. Si l'autre n'existe qu'en fonction de soi, inversement, le soi n'est pleinement défini qu'en rapport à l'autre. Qu'en est-il, alors, lorsqu'on fixe véritablement le miroir et qu'il ne nous renvoie qu'une seule figure? Au théâtre, l'art a deux temps par excellence : là où l'on reprend, où l'on répète et là où l'on reproduit soir après soi, s'impose la conscience de sa propre dualité issue de la constance de soi dans le temps. Cette constance est appelée à être éprouvée au contact des autres.

B- Autoportraits de créateurs à l'œuvre (le je/il/je)

1. Une littéralité nouvelle

L'enfant jouait
Avec une petite charrette
Il se sentit jouer
Et s'exclama : Je suis deux³⁶²!

³⁶² Fernando Pessoa, *Cancioneiro*, cité dans Jean-Christophe Bailly, « La scène pronomiale », *Quel Autre? L'altérité en question*, Montréal, VLB éditeur, 2007, p. 53.

Le quatrain de Pessoa nous rappelle que le *cogito* des enfants s'exprime tout naturellement par le jeu. Il en est de même au théâtre où le jeu se trouve au cœur de sa pratique et de sa réflexion. La rencontre de soi et de soi, particulièrement dans le contexte québécois posttréférendaire du théâtre des années 1980, passe par une démultiplication perplexe et ludique. En allant du « nous » au « tu », les créateurs s'intéressent au « je/il/je ». Après avoir cherché à refléter la société, on s'applique à l'autoportrait moniste.

Les écritures de Michel Marc Bouchard, de René-Daniel Dubois et de Normand Chaurette s'inscrivent dans cette autoréflexivité assumée de la « nouvelle dramaturgie québécoise », tout comme le feront, pour ne nommer qu'eux, Lise Vaillancourt avec *Marie-Antoinette, opus 1* et *Billy Strauss*³⁶³, René Gingras avec *Le facteur réalité*³⁶⁴, Jean-François Caron avec *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres*³⁶⁵... et, plus tard,

³⁶³ Lise Vaillancourt, *Marie-Antoinette, opus 1*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1988 (création 1984) ; *Billy Strauss*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1991 (création 1990). Ces deux pièces de Lise Vaillancourt s'inscrivent dans le contexte d'une dramaturgie féministe émergente du Théâtre Expérimental des Femmes à la fin des années 1980 après la prédominance de la création collective. À la fois écriture mytho-poétique féministe et écriture sur le processus d'écrire ainsi, les deux pièces mettent au cœur du récit l'écrivaine *écrivante*, revendiquant l'autorité du texte et du récit. Ainsi, la petite Marie-Antoinette de la pièce éponyme, muette pour les autres personnages, mais entendue par le public, confiera son projet d'écriture : « Je prenais des notes dans mon cahier personnel. Plus tard, j'écrirais un petit traité sur nos origines » (p. 25). Et Madame V. (Lisa V.), dans *Billy Strauss*, pose la question pirandellienne : « Et si maintenant, nous, les personnages, commençons à écrire l'Histoire, alors qu'écririons-nous? [...] sommes-nous assez intéressants comme sujets pour écrire sur nous? » (p. 71). Au projet explicite d'autogynographie de Jovette Marchessault, Lise Vaillancourt ajoute le sien, d'autoréflexivité autoriale rejoignant celui « des hommes » tout en demeurant pertinent pour le théâtre féministe québécois d'alors.

³⁶⁴ René Gingras, *Le facteur réalité*, Montréal, Leméac, 1985.

³⁶⁵ Jean-François Caron, *op. cit.* La pièce présente quatre « niveaux » : le niveau « réalité » où l'on retrouve Danny Gaucher l'auteur dramatique, le niveau « théâtre » où Gaucher est romancier, le niveau « roman » où Danny est auteur dramatique devenu éboueur et, le dernier niveau, celui qui se trouve dans la tête de Danny Gaucher. Perversité créatrice ou commentaire ironique, Caron indique que, malgré leurs libellés, « le véritable niveau *réel* est celui que j'appelle *roman*. C'est qu'il contient la vérité que cherche l'auteur dramatique enfouie sous les couches de mensonges ou les masques qu'il faut soulever pour l'atteindre » (p. 9).

Michel Ouellette, avec *Corbeaux en exil*, *Duels*, *Willy Graf* et *Götterdämmerung*³⁶⁶, et Dominick Parenteau-Lebeuf avec *Portrait chinois d'une imposteure*³⁶⁷.

Chacune de ces pièces porte sur un créateur confronté à son acte d'écriture, ainsi qu'aux inévitables *choix* de l'écrivain et aux *brouillages* possibles. Le miroitement simplement réfléchi n'est plus de mise dans cette écriture des ratures et des recommencements, écriture des mondes changeants, puisque fictionnels et soumis à l'aléatoire du geste créateur. Dès lors, les auteurs dramatiques s'amuse à reprendre le contrôle du destin. Sauf que le destin n'est plus celui d'une collectivité mais d'individus créateurs aux prises avec eux-mêmes. « Est-ce à dire que le théâtre des années 1980 ne repose que sur la dénégation, sur le trompe-l'œil, et que les acteurs de l'histoire n'y peuvent trouver leur place que dans les figures transposées du mythe, de la symbolique ou de la caricature³⁶⁸? » En partie, oui, mais cet héritage nous vient d'une pratique de l'autoréflexivité plus ancienne, déjà présente chez Jacques Ferron et Claude Gauvreau. Il se perpétuera dans la dramaturgie des années 1990 et 2000, en radicalisant, nous le verrons plus tard, les stratégies d'autofictionnalisation.

³⁶⁶ Le théâtre de Michel Ouellette présente de nombreux exemples d'autoréflexivité autoriale misant sur l'apprentissage de l'écriture et la responsabilité de l'écrivain envers la mémoire des siens. Il aurait mérité son propre chapitre, d'autant plus que j'ai exploré les questions d'intertextualité, de palinodie et d'autofiction spéculaire dans son œuvre, mais l'auteur franco-ontarien s'inscrit tout de même dans une tradition théâtrale spécifique au contexte minoritaire franco-ontarien, et il serait trop complexe d'ouvrir la présente étude sur une problématique nuancée qui requiert son propre cadre théorique. Les pièces de Ouellette sont néanmoins présentées en territoire québécois tant à Montréal qu'à Québec, sans qu'on insiste sur ses origines franco-ontariennes. Michel Ouellette, *Corbeaux en exil*, Hearst-Ottawa, 1992 (création 1991); « Duels » dans *La dernière fugue, suivie de Duels et de King Edward*, Ottawa, Le Nordir, 1999 (création 1996); *Willy Graf*, Sudbury, Prise de parole, 2007 (création 2004); *Götterdämmerung*, texte inédit déposé au Centre de documentation du Centre des auteurs dramatiques, Montréal, première lecture publique 2006.

³⁶⁷ Dominick Parenteau-Lebeuf, *Portrait chinois d'une imposteure*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2003 (création 2004). L'alter ego du dramaturge sera l'écrivaine Candice LaFontaine-Rotonde qui mettra en scène, par le truchement de l'émission télévisuelle « Portrait chinois », ses démons jusqu'alors refoulés.

³⁶⁸ Dominique Lafon et Jean Cléo Godin, *op. cit.*, p. 209.

Certains, comme Janusz Prychodzen, voient dans cette pratique de l'autoréflexivité la dégénérescence d'un théâtre nombriliste qui porte atteinte à sa propre intégrité. « Car enfin si le théâtre au Québec ne peut s'affirmer qu'aux dépens du théâtre québécois, c'est parce que dans le théâtre au Québec on se heurte irrémédiablement et continuellement au Québec dans le théâtre³⁶⁹ ».

Jane Moss voit plutôt une saine pratique métathéâtrale inscrivant le théâtre québécois dans la postmodernité cosmopolite. « En théâtralisant leur propre fonctionnalité, ces textes hybrides subvertissent la tradition réaliste du théâtre québécois (et occidental), brouillant les frontières qui, jadis, séparaient la création de sa théorie, le vécu de l'art, les personnages des comédiens, les interprètes du public³⁷⁰ ». Jane Moss poursuit sa réflexion en voyant dans la pratique métathéâtrale un désir marqué d'autorité sur le texte à faire et à défaire.

Dans le même esprit, Jean Cléo Godin, Paul Lefebvre, Bernard Andrès et Pascal Riendeau³⁷¹ constatent l'avènement d'une *littéralité nouvelle*, après une décennie de théâtre improvisé, collectif et à vocation sociale. Le renouvellement du théâtre par sa littérisation, c'est-à-dire par une revendication et une mise à l'œuvre de techniques

³⁶⁹ Janusz Prychodzen, *op. cit.*, p. 409.

³⁷⁰ Jane Moss, « Staging the Act of Writing: Postmodern Theatre in Quebec », *The French Review*, vol. 71, n° 6, mai 1998, p. 941.

³⁷¹ Jean Cléo Godin, « Création et réflexion : le retour du texte et de l'auteur », *op. cit.* ; Paul Lefebvre, « Charette et Dubois écrivent », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 32, 1984 ; Bernard Andrès et Pascal Riendeau, « La dramaturgie depuis 1980 », dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997.

littéraires aux possibilités et à la portée insoupçonnées. La dramaturgie québécoise est enrichie par le regard alors tourné vers soi de ses auteurs.

Dans son étude de l'autoportrait, Michel Beaujour insiste sur la nature « obstinément métaphorique » de l'autoportrait, dans la mesure où l'on ne *se peint* en littérature que par la description textuelle. La métaphore « permet seulement de fixer — et de fausser — certaines intentions, et des limites certaines³⁷² ». Plus récemment, Hans-Jürgen Lüsebrink insiste sur le caractère figé, sur le cliché de l'autoportrait :

L'autoportrait, au-delà de ses multiples variations, se caractérise ainsi par une volonté d'*arrêt* sur l'image de l'auteur — écrivain, artiste ou intellectuel — et le plus souvent sur son visage censé *représenter* l'ensemble de son corps et de sa personnalité. Lié, de manière explicite ou implicite, à la parole écrite ou imprimée, il forme le point de départ en même temps que le noyau discursif d'une *narration* autobiographique dont il condense en quelque sorte les périples et le sens profond³⁷³.

Cet arrêt sur l'image de l'auteur, métaphore de soi sélectionnée par le principal intéressé, évoluera tout de même à tâtons, selon les autoportraits commis et selon l'ampleur de l'exercice palinodique.

L'acte créateur mis en scène donne un type de théâtre qu'on appelle l'impromptu. Il donne également naissance à ce que Guy Teissier a nommé une « esthétique de la répétition³⁷⁴ », c'est-à-dire un niveau élevé de *super-théâtralité* où se déploient la mise en abyme et la mise en spectacle des procédés d'écriture et de la production théâtrale.

³⁷² Michel Beaujour, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980, p. 7.

³⁷³ Hans-Jürgen Lüsebrink, « Généalogie intermédiatique de l'autoportrait », R. Dion, F. Fortier et al., *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, 2007, p. 476-477.

³⁷⁴ Guy Teissier, « A Theatre of "La Répétition" », *Essays on Modern Quebec Theater*, sous la direction de Joseph I. Donohoe Jr. et Jonathan M. Weiss, East Lansing, Michigan State University Press, 1995, p. 165-182.

L'esthétique de la répétition se trouve à la fois chez Chaurette (*Provincetown Playhouse*³⁷⁵), Michel-Marc Bouchard (*Les Feluettes ou la répétition d'un drame romantique*³⁷⁶), Jean-Frédéric Messier (*Le Dernier Délire permis*³⁷⁷) et, bien évidemment, dans *La répétition* de Dominic Champagne³⁷⁸. On pourrait ajouter à ces pièces contemporaines *La reprise* de Claude Gauvreau, à la fois théâtre mémoriel, reprise kierkegaardienne de la mort de sa muse et fantaisie spéculaire de sa résurrection théâtrale.

J'évoquais plus tôt Claude Gauvreau et Jacques Ferron. Ceux-ci ont contribué à façonner, chacun selon son idiosyncrasie, l'image de l'auteur québécois autoréflexif. L'œuvre de Gauvreau, et particulièrement son édition en un seul volume de 1 500 pages sur papier-bible³⁷⁹ après le suicide de l'auteur, le renouveau de l'intérêt qu'on lui portera dès la Nuit de la Poésie en 1970 et la création de ses pièces au Théâtre du Nouveau-Monde, est l'œuvre d'un poète *mythocrate*, toujours conscient de l'image qu'il projette à la fois dans sa vie et dans son œuvre. Isolant son travail de poète, son rôle de polémiste, sa relation avec la comédienne Muriel Guilbault « pour en faire les rouages d'une immense machine mystifiante³⁸⁰ », Gauvreau s'affaire à mettre en place une œuvre qui, selon Jacques Marchand, « est fondamentalement une autobiographie piégée³⁸¹ ». Jacques Ferron, qui connaissait Gauvreau grâce aux liens qui réunissaient sa sœur Marcelle Ferron au groupe automatiste, mais aussi par ses fréquentations professionnelles (il avait été le médecin traitant du poète à l'hôpital psychiatrique), aimait bien rappeler que

³⁷⁵ Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse 19 juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981.

³⁷⁶ Michel-Marc Bouchard, *Les Feluettes ou la répétition d'un drame romantique*, Montréal, Leméac, 1988 (création 1987).

³⁷⁷ Jean-Frédéric Messier, *Le Dernier Délire permis*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1990.

³⁷⁸ Dominic Champagne, *La répétition*, Montréal, VLB éditeur, 1990.

³⁷⁹ Claude Gauvreau, *Œuvres créatrices compètes*, Montréal, Parti pris, 1971.

³⁸⁰ Jacques Marchand, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur, 1979, p. 37.

³⁸¹ *Ibid.*, p. 38.

Beauté baroque, le récit amoureux « moniste » portant sur la mort de Muriel Guilbault, avait son double : *Lobotomie*, un autre roman d'amour pour une *seconde* muse. Or Gauvreau avait choisi d'oublier cet amour afin de mieux consolider son mythe : une peine d'amour pour une suicidée, c'est tragique, deux, c'est symptomatique³⁸².

Le théâtre de Gauvreau, écrit de manière plus conventionnelle que ses pièces radiophoniques et ses poèmes « explorés », met en scène une galerie de personnages référentiels qui donnent un certain nombre de clefs à son œuvre. Ainsi, *La reprise* (1958-1967) est l'écho focalisé du roman *Beauté baroque* (1952) et *L'Asile de la pureté* (1958) lui sert de laboratoire dans lequel il explore les effets possibles d'un poète maudit, Donatien Marcasillar, sur la jeune génération. Cette situation fantasmée, il ne la vit, en réalité, que dix ans plus tard. *Les oranges sont vertes* (1958-1970) constitue son testament esthétique et politique.

Jacques Ferron, faisant figure de dilettante et cherchant toujours à donner l'impression d'être au-dessus de la mêlée, a également fait œuvre d'autoportraitiste mythifiant, bien qu'ironique. Plus à l'aise avec le conte et le récit, Ferron n'a pas moins été tenté par le théâtre dès les années 1940. Après un premier cycle de « comédies classiques » sur le thème de l'amour et un second cycle de pièces à caractère patriotique (*La Tête du roi*, 1963, et *Les Grands Soleils*, 1958 et 1967), il passe à l'ironie dans *le Permis de dramaturge* (1965), après quoi il affirme qu'il ne lui reste plus qu'à explorer le

³⁸² Jacques Ferron confia à Pierre L'Hérault en entrevue en 1982 que Gauvreau « a fait disparaître un de ses livres, *Lobotomie*, où il était question de son deuxième amour : il ne devait avoir qu'un seul amour et cet amour-là, c'était pour Muriel. Il a donc fait disparaître le deuxième amour de sa vie ». Jacques Ferron et Pierre L'Hérault, *Par la porte d'en arrière. Entretiens*, avec la collaboration de Patrick Poirier pour l'établissement du texte et Marcel Olskamp pour les notes, Outremont, Lanctot Éditeur, 1997, p. 52.

thème de l'existence de Dieu. Jean-Marcel Paquette réplique qu'on peut « se demander si le *Dieu* que l'auteur se réservait de traiter sur scène n'est pas finalement le personnage-auteur que l'on retrouve dans les deux pièces du dernier cycle, affirmant sa toute-puissance et son échec à la fois³⁸³ ». *L'impromptu des deux chiens* relate l'échec de la réception publique des *Grands Soleils*. Il y met en scène Albert Millaire qu'il décrit « au naturel » mais à qui il prête un verbe précieux, alors que l'auteur, Ferron, est « en perruque ». Pasticheur, farceur impénitent, Ferron est piqué, plus que blessé, par l'insuccès de son œuvre. Lorsqu'il suggère à Millaire de se faire « directeur de *pageants* » (jeux de scène) pour réussir, plutôt qu'auteur, on sent que la pique n'est pas envers le collègue de travail, mais plutôt envers une population qui ne sait que faire d'œuvres littéraires exigeantes.

L'autoréflexivité est consciente et soulignée par le titre (procédé littéraire fort connu), par les noms, par les caractéristiques des personnages et par les biographèmes identifiables. L'auteur démontre qu'il ne se prend pas au sérieux en donnant à Millaire la responsabilité d'une charge contre la superficialité et l'égotisme de Ferron : « Avec vous, lui fait-il dire, on ne quitte jamais le sujet, même dans le coq à l'âne parbleu! vous n'en connaissez qu'un seul et ce sujet-là c'est vous, Monsieur l'auteur dramatique³⁸⁴ ». Il lui prête également un discours revendicateur en faveur d'une nouvelle dramaturgie, se gardant celui du dilettante tout droit sorti de chez Oscar Wilde. Le style se voudrait plus littéraire et « français », mais l'écriture trahit le désir d'un théâtre proprement québécois.

³⁸³ Jean-Marcel Paquette, « Jacques Ferron ou le drame de la théâtralité », *Le théâtre canadien-français. Évolution, témoignages, bibliographie*, sous la direction de Paul Wyczynski, Bernard Julien et Hélène Beauchamp-Rank, Montréal, Fides, 1976, collection : « Archives des lettres canadiennes », tome V, p. 591.

³⁸⁴ Jacques Ferron, « L'impromptu des deux chiens », *Théâtre II*, Montréal, Librairie Déom, 1975, p. 161.

FERRON
Millaire, êtes-vous en train de devenir fou?

MILLAIRE
Je pense à notre dramaturgie.

FERRON
Le pauvre garçon! En plein délire.

MILLAIRE
Il la faut inventer.

FERRON
Le bon Dieu ne vous en demande pas tant³⁸⁵.

Entamée sans « permis de dramaturge », l'écriture dramaturgique de Ferron lui permet d'explorer ses thèmes fétiches sur un mode désinvolte où le verbe, la prise de parole, ne peuvent être qu'ironiques. Il décrit son œuvre théâtrale, entreprise « un peu comme ces novices qui se figurent qu'il suffit d'un fusil pour aller à la chasse aux canards. Mon infraction était d'autant plus grave que je n'avais pas grand'chose à dire³⁸⁶ ». Surtout, suite à l'observation très juste de son ami Bruce Clarke, il constate le mal qu'il se donne pour cacher son esprit conservateur, en somme, « la comédie de ses comédies ».

Paul Valéry écrit au sujet de Stendhal : « L'égotisme littéraire consiste finalement à jouer le rôle de soi ; à se faire un peu plus nature que nature ; un peu plus soi qu'on ne l'était quelques instants avant d'en avoir eu l'idée³⁸⁷. » Il poursuit : « Il y a donc deux

³⁸⁵ *Ibid.*, p. 176.

³⁸⁶ Jacques Ferron, « Le permis de dramaturge », *Théâtre II*, *op. cit.*, p. 58.

³⁸⁷ Cité dans Sébastien Hubier, *op. cit.*, p. 35.

manières de falsifier : l'une par le travail d'embellir ; l'autre par l'application à faire vrai³⁸⁸ ».

Dans les deux chapitres qui suivent, ce sont les autoportraits systématiques et récurrents de deux créateurs à l'œuvre qui ont retenu mon attention. Un auteur, Michel Tremblay, et un auteur et metteur en scène, Jean-Pierre Ronfard, tous deux se livrant à des autobiographies morales et intellectuelles de créateurs, flirtant avec l'exhibitionnisme sans jamais en dépasser les bornes. En tant que figures de proue du théâtre québécois, ces créateurs, bien qu'ils se situent aux antipodes l'un de l'autre sur le fond esthétique, témoignent d'une rare maîtrise de la pratique de l'autoportrait théâtral.

Mais se met-on jamais à écrire un « autoportrait »? L'autoportrait n'est-il pas plutôt le recentrement, le déploiement, la prise de conscience et la mise en œuvre *après coup* d'une écriture désœuvrée et dépourvue de but qui se perdait dans le vague champ des imaginations, des gloses, et des notes³⁸⁹?

On sera peut-être surpris par ma lecture autofictionnelle de l'œuvre de ces deux auteurs, mais au fil des années les pièces présentent, à mon avis, le tableau autoréflexif de créateurs qu'il est impossible d'ignorer.

2. Le metteur en scène en autoreprésentation : Jean-Pierre Ronfard

Inceste, Autour de Phèdre, La Voix d'Orphée, Tête à tête, Matines : Sade au petit déjeuner, Lumière, Les mots. *Dans tous ces spectacles, Ronfard a joué des personnages — qu'ils s'appellent Jean-Patrice, Stéphane ou simplement le Metteur en scène — ostensiblement proches de lui. Évidemment entre Ronfard et ses doubles, il y a toujours un jeu. Cela ne*

³⁸⁸ *Idem.*

³⁸⁹ Michel Beaujour, *op. cit.*, p. 341.

coïncide jamais tout à fait, à quelque niveau que ce soit. Ces alter ego sont totalement libres
Paul Lefebvre³⁹⁰

Mais ces *alter ego* sont-ils, réellement, *totalement libres*? Variantes sur un même personnage déjà multiple en soi — Jean-Pierre Ronfard étant auteur, metteur en scène, professeur, cofondateur et codirecteur du Nouveau Théâtre Expérimental (NTE), penseur et comédien —, les *alter ego* finissent presque tous par converger vers la figure principale illustrant le « créateur intellectuel en action ». Non pas l'individu qu'un quelconque traumatisme a libéré de ses secrets bien gardés (au contraire, on n'apprend presque rien de l'homme privé), mais plutôt un créateur singulier fasciné par la machinerie et par l'acte théâtral, un bricoleur, un fervent admirateur de la déconstruction, un créateur ayant une vaste culture et le goût de la partager. Ce créateur en action, nous le verrons, s'est illustré à l'aide d'une variété de procédés parents du théâtre autobiographique.

Autobiographie inattendue

On l'a vu, genre improbable par sa nature même, le théâtre autobiographique est composé d'énoncés presque contraires renvoyant à des conditions de réception aux antipodes les unes des autres. L'autobiographie est soumise à un pacte entre l'auteur et le lecteur : l'auteur *affirme* que ce qu'il énoncera sera véridique ; le lecteur, pour sa part, *accepte* ce qui est présenté comme étant authentique. Il s'agit d'un « mode de lecture autant qu'un type d'écriture, [qui] a un *effet contractuel* historiquement valable³⁹¹ ». Le théâtre, quant à lui, repose essentiellement sur un jeu de masques où la fonction de

³⁹⁰ Paul Lefebvre, « Jean-Pierre Ronfard, metteur en scène. Vingt et une aspérités », dans Dominique Lafon (dir.), *Le théâtre québécois 1975-1995*, Montréal, Fides, 2001, p. 201.

³⁹¹ Philippe Lejeune, *op. cit.*, 1996, p. 45.

l'auteur et du comédien est de faire croire à une réalité vraisemblable, sans pour autant relever du véridique. Et pourtant, le théâtre autobiographique existe.

Je le rappelle, Patrice Pavis distingue trois formes d'autobiographie scénique : le *récit de vie* , qui renvoie à un « comédien-auteur racontant sa vie passée, en faisant référence à des événements et des personnes réels³⁹² », la *confession impudique* qui porte sur le témoignage d'une maladie terminale, d'une sexualité troublante de celui qui se met en scène et, troisièmement, le *jeu avec l'identité* . Cette troisième forme permet « l'essayage de divers moi fictionnels (et) conduit à remettre en question l'alternative absolue entre moi authentique et moi joué³⁹³ ». J'ai ajouté, aux trois formes recensées par Pavis, l'autobiographie *comme lieu de retrouvailles avec soi* , c'est-à-dire la création d'un « espace mémoire » que revendiquerait le marginalisé afin de réaffirmer son identité³⁹⁴. Parler d'identité, selon Ricœur, ce serait parler « du maintien de soi à travers le temps³⁹⁵ ».

Robertson Davies distinguait l'autobiographie faite par l'amateur de celle d'un artiste selon leurs objectifs respectifs : le premier cherche l'approbation (*self-approval*), le second l'approfondissement ou l'éveil (*self-revelation*)³⁹⁶. Nous assistons, depuis

³⁹² Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 362.

³⁹³ *Ibid.*

³⁹⁴ *Encore une fois si vous le permettez* de Tremblay et *Je me souviens* de Lorena Gale constituent des exemples types de cette quatrième forme de théâtre autobiographique.

³⁹⁵ Cité dans Wieviorka, *op. cit.*, p. 164.

³⁹⁶ Robertson Davies, *A Voice from the Attic. Essays on the Art of Reading*, New York, Penguin, 1990, p. 283.

plusieurs années, à la légitimation du processus autobiographique au théâtre comme phénomène d'approfondissement de soi et de politisation renouvelée de l'acte créateur³⁹⁷.

Un certain nombre de pièces de Jean-Pierre Ronfard, si elles ne relèvent pas du théâtre autobiographique de type confessionnel au sens strict ni du récit de vie, n'en demeurent pas moins d'intéressantes variations sur le thème de l'autoreprésentation du créateur à l'œuvre. En cela, elles sont des *jeux d'identité*, oscillant entre l'autofiction et diverses formes d'autoreprésentation où le personnage porte le nom, le titre ou la fonction du sujet Ronfard.

Autofiction: Jean-Patrice et Gilles³⁹⁸

L'autofiction de Doubrovsky, conçue comme une réplique à la « case aveugle » du *Pacte autobiographique* de Philippe Lejeune, serait « celle de l'ambiguïté narcissique mêlant la réalité et sa représentation » selon Vincent Colonna³⁹⁹. L'ambiguïté tient, entre autres, à l'hybridité du genre autofictionnel qui permet de parler de soi (d'un *soi* pluriel, changeant) sans se préoccuper d'un pacte qui n'est pas tributaire de la *sincérité*, mais plutôt de la *vraisemblance* littéraire.

³⁹⁷ La démarche autobiographique de Pol Pelletier (*Joie, Or, Océan*) et celle de David Fenario (en particulier *Banana Boots*) attestent de cette tendance chez les auteurs à se représenter eux-mêmes sur scène afin de rendre compte de leur processus de travail. Il y a un parallèle intéressant à faire avec le genre de l'impromptu théâtral dont j'ai parlé plus tôt.

³⁹⁸ J'aurai également voulu traiter de sa pièce *Inceste* que Ronfard avait jouée avec sa fille Alice, mais je n'ai pas pu consulter l'ouvrage qui n'est pas publié. Paul Lefebvre décrit ainsi la pièce: « L'une de ses créations les plus troublantes demeure *Inceste*, qu'il a créée et interprétée avec sa fille Alice, exploration volontairement ambiguë du triangle père-mère-fille » (*op. cit.*, 204). Cette brève description nous indique qu'il s'agirait vraisemblablement d'une autofiction. Le NTE proposait également en 2002 (avec reprise en 2003) une nouvelle autofiction, *Henry et Margaux* d'Évelyne de la Chenelière et Daniel Brière qui ont écrit et interprété la pièce.

³⁹⁹ Sébastien Hubier, *op. cit.*, p. 124.

Le projet de *Tête à tête* exige la liberté de l'autoreprésentation. Les auteurs n'y ont pas vu un exercice confessionnel, ni un « règlement de comptes, ni un étalage de (leurs) intimités », mais plutôt « une tentative de faire entrer un public à l'intérieur de cette étrange démarche, confuse et implacable, qu'est le désir de la création à deux, mêlé au désir assez puéril mais réel de se démarquer des autres créateurs de théâtre⁴⁰⁰ ». Honnête et joyeuse représentation de soi, cette pièce a permis à Ronfard et, de surcroît, à son complice Robert Gravel, d'aller au bout de l'autocritique. Ici, Ronfard n'a pas peur du ridicule, il ne cache pas ses torts et travers (c'est surtout Gilles/Gravel⁴⁰¹ qui les expose, mais le texte est quand même signé Ronfard, qui assume entièrement ses tendances rococo), et se permet même quelques aveux plutôt embarrassants. Nous sommes dans le domaine de l'autofiction, il ne faut donc pas nécessairement prendre ces aveux à la lettre. Par contre, le simple fait de s'admettre impuissant — même sous le couvert d'un personnage qui nous représente —, c'est admettre une crainte de l'impuissance physique et morale ; c'est donc s'admettre vieillissant. Les auteurs-interprètes ne semblent pas se censurer et se livrent à une autocritique réussie qui transcende l'exercice pour devenir l'émouvante célébration théâtrale d'une amitié, d'une complicité et d'une vision du théâtre.

⁴⁰⁰ Jean-Pierre Ronfard, « Avant-propos » de *Tête à tête* dans *Écritures pour le théâtre*, tome II, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2002, p. 9.

⁴⁰¹ Au sujet du nom d'emprunt « Gilles », Robert Plante écrit qu'il s'agissait là du « prénom auquel il s'identifiait souvent. Son personnage fétiche franchement niais, qui tente de faire du spectacle, qui commente la vie et qu'il transportera un peu partout » (p. 282). Ce Gilles Longtin prendra des caractéristiques plus sérieuses dans *Tête à tête*. Plante révèle que Gravel signait également parfois ses textes du pseudonyme de Gagnon lorsqu'il voulait « donner une certaine fiction à texte » (*idem.*). Raymond Plante avec la collaboration d'Yvon Leduc, *Robert Gravel. Les pistes du cheval indompté*, Montréal, Les 400 coups, 2004.

Ronfard a qualifié ce travail d'*exhibitionnisme contrôlé*⁴⁰². Les deux personnages ressemblent étrangement aux deux auteurs/comédiens, ils tiennent des propos reconnaissables, mentionnent des événements et défendent des idées qu'il est aisé d'attribuer à l'un et à l'autre (compte tenu des nombreux articles écrits sur eux ou tenus par Jean-Pierre Ronfard lui-même). Ils multiplient les clins d'œil et poussent l'outrecuidance jusqu'à faire dire à Jean-Patrice : « Gilles, ne parlons pas de nous, imaginons des personnages de théâtre. Qu'est-ce qu'on pourrait leur faire faire ou leur faire dire de scandaleux⁴⁰³? ». Ronfard et Gravel s'amuse à se jouer eux-mêmes dans diverses situations de travail et de confidences. Le ton est juste, intime, vraisemblable. Sans les connaître personnellement, nous avons certainement l'impression que ce qu'ils proposent est authentique. Mais il ne s'agit pas là de Jean-Pierre ni de Robert, mais bien de leurs *alter ego* Jean-Patrice et Gilles. Ces derniers s'amuse d'ailleurs à se costumer à leur tour en Beaumont et Fletcher pour revenir sur leurs projets de théâtre invraisemblables, ou encore en moines lorsqu'il est question de parler de sexe et de confidences, en Ernest Hemingway et Tennessee Williams pour la dispute entre les auteurs et, dans le dernier tableau, en costumes noirs très chics pour la « représentation » sous forme de lecture publique de l'œuvre en gestation.

La pièce compte cinq tableaux. Dans le premier tableau (« la proposition rejetée »), Jean-Patrice se laisse emporter par une proposition inusitée, celle de monter *le*

⁴⁰² En entrevue dans le documentaire d'Annie Saint-Pierre, *Jean-Pierre Ronfard : sujet expérimental*, Josette Féral et Paul Tanan producteurs, 2003, série « Paroles d'artistes », Betacam SP, couleur, 60 min.

⁴⁰³ J.-P. Ronfard, « Tête à tête », *op. cit.*, p. 35.

Juif de Malte de Christopher Marlowe⁴⁰⁴. La mécanique de la pièce le fascine, il y voit là une « affaire de poids, de contrepoids, de marchandages⁴⁰⁵ », le tout menant vers la machinerie enclenchée par Barrabas, le protagoniste, qui se retournera contre le malfrat. Jean-Patrice rêve que « la machine de théâtre devienne elle-même actrice » (p. 15) et constate, à propos, que « [q]uand il n'y a plus de dieu pour finir une histoire, reste la mécanique » (p. 12). L'auteur se fait metteur en scène et scénographe, il s'anime vivement à l'idée de la construction que nécessitera son dispositif scénique. Gilles, dubitatif, met fin aux rêveries de son confrère lorsqu'il se pose la question de savoir « pourquoi, nous, on irait faire chez nous ce qu'on peut faire ailleurs... et ce qu'on peut faire ailleurs mieux que chez nous? » (p. 22).

Le cofondateur du NTE est rappelé à l'ordre. Gilles incarne ici rigueur et constance, ainsi que les exigences morales et matérielles du projet qui les anime. Dans le second tableau (« le retour au passé »), les complices se remémorent le plaisir qu'ils ont eu à inventer un nombre important de jeux, d'exercices et de propositions invraisemblables de pièces. On assiste à une rétrospective des projets avortés et à l'amorce du jeu des propositions scandaleuses (« Que reste-t-il de scandaleux. Intrinsèquement? », p. 35). Les troisième et quatrième tableaux (« l'intimité » et « la

⁴⁰⁴ Christopher Marlowe, qui avait étudié à Cambridge, est associé au mouvement des « university wits » des années 1580, ceux-là qui ouvriront la voie à Shakespeare. À cette époque, on assiste à la coalescence des diverses écritures et traditions théâtrales : le théâtre antique (surtout Sénèque), découverte des ouvrages de la renaissance italienne en cours, les traditions théâtrales locales médiévales laïques et religieuses. À la mécanique spectaculaire médiévale est juxtaposée la présence du spectre d'un Machiavel en prologue, comme on pourrait l'imaginer en début d'une pièce de Ronfard. Lettré, latiniste, libertaire, anticlérical, libre d'esprit et d'actes, Marlowe (qu'on rapproche parfois à Rabelais et à Hobbes, voir Hattaway, 1996 : p. 198-223) est le genre de personnage qui intéresserait justement notre auteur. Pour une réflexion sur la figure subversive de Marlowe, voir Michael Hattaway, « Christopher Marlowe: Ideology and Subversion », dans Darryll Grantley et Peter Roberts (dir.), *Christopher Marlowe and the English Renaissance Culture*, Aldershot, 1996, p. 198-223.

⁴⁰⁵ J.-P. Ronfard, *op. cit.*, p. 13. Les citations de *Tête à tête* seront désormais identifiées à même le corps du texte.

chicane ») jouent sur le voyeurisme, l'exhibitionnisme et l'inconfort, alors que les personnages se livrent d'abord à des confidences d'ordre sexuel. L'un ne bande plus, l'autre se demande s'il ne serait pas homosexuel. En guise de preuves, Jean-Pierre présente une copie de sa radioscopie : « Un vieux qui veut encore mais qui ne peut plus, ça commence par être ridicule mais ça finit par être dégoûtant... Regarde. C'est moi » (p. 49). Le concept de non-jeu (une « réaction au jeu boursoufflé qu'on rencontre sur toutes nos scènes » p. 54) est défendu par Gilles qui s'attaque aux idées de grandeur de son vénérable partenaire. Il ira jusqu'à critiquer la langue byzantine de l'auteur, sa conception d'un théâtre de la surenchère et même le principe sacré au NTE de l'autogestion. « Tu te prétends un anarchiste, mais au bout du compte, tu es stalinien! » (p. 54). Le cinquième tableau, d'abord une invraisemblable proposition de Jean-Patrice, donnera lieu à la réconciliation euphorique des deux amis.

Après s'être donné à cœur joie dans la machinerie théâtrale avec Marlowe, le kitsch ironique à connotation sexuelle et le style pompier sous-aristophanien de son « Histoire de la gloire et décadence d'Empédocle d'Agrigente », Jean-Patrice est rappelé à l'ordre par la retenue, le regard ciblé, la pensée conceptuelle et ludique de Gilles. Celui-ci ne retient de l'envolée de son collègue que l'élément des cinquante ombres : donc cinquante comédiens... le concept des *Cinquante* naît. La conception de la surenchère spectaculaire, d'un « super-théâtre » de Ronfard (Jean-Patrice) sera, non pas réfutée, mais plutôt nourrie de celle du non-théâtre, de la non-interprétation et d'une aptitude pour les jeux scéniques loufoques⁴⁰⁶ de Gravel (Gilles). Malheureusement, la proposition

⁴⁰⁶ Rappelons que Robert Gravel a développé et promu la Ligue nationale d'improvisation au NTE avant qu'elle ne devienne une entité indépendante. Son ami Raymond Plante, peu avant son propre décès,

démessurée concluant *Tête à tête* sera plus intéressante que ne le sera le spectacle *Cinquante*⁴⁰⁷ présenté la saison suivante. Mais cela ne diminue en rien l'image de cette convergence créatrice arrivant au bout de nombreux détours nécessaires entre deux compagnons de longue date. « Leur lien, dira Louise Laprade, c'était une réaction en chaîne [...]. Le spectacle *Tête à tête* est vraiment à l'image de leur dynamique et de leur dynamisme⁴⁰⁸ ». Paul Savoie, au sujet des deux larrons, dira qu'ils « se provoquaient mutuellement. Ils étaient deux moitiés du Théâtre Expérimental de Montréal et se complétaient totalement⁴⁰⁹ ». Il est heureux qu'ils aient cru bon de nous inviter comme voyeurs privilégiés de leurs échanges au risque de l'éphémère.

L'autoreprésentation comme autocritique

« L'autoreprésentation, telle que la conçoit Ronfard au Théâtre Expérimental, appelle l'*autocritique*⁴¹⁰. » Il y a, bien sûr, autocritique du processus (où sont remis en cause l'efficacité et l'intérêt même du théâtre), ainsi que l'autodérision du sujet lui-même. Dans *Autour de Phèdre*, Ronfard accorde aux comédiens silencieux de vives réactions à ses propos, leur permettant de réagir « chacun pour soi, un peu ironiques, notant la complication dans laquelle s'enfonce le metteur en scène⁴¹¹ ». Ou encore, il affirme à la fin d'une de ses envolées dans « Phèdre » : « Au moins, ça c'est du concret.

consacrera un ouvrage en hommage à Gravel publié quelques temps après la mort du comédien. Dans cet ouvrage (cité ci-dessus), il reviendra sur les paradoxes du créateur Gravel, sur son obsession pour le « non-jeu » et sur son plaisir fou comme comédien à vivre des situations difficiles, voire dégradantes. Jean-Pierre Ronfard a également évoqué le plaisir de l'abjection chez son collègue de longue date.

⁴⁰⁷ Créé en mars 1995 à l'Espace Libre. Le texte est édité dans le même volume que *Tête à tête*.

⁴⁰⁸ Hélène Pedneault, « Robert Gravel. Esquisse d'un homme de théâtre baveux », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 82, 1997, p. 76).

⁴⁰⁹ *Ibid.*

⁴¹⁰ Carrie Loffree, « Recherche de et sur l'imaginaire : l'esthétique théâtrale de Jean-Pierre Ronfard ou une étude de cas du postmodernisme théâtral », *L'Annuaire théâtral*, n° 19-20, 1996, p. 20.

⁴¹¹ Jean-Pierre Ronfard, « Autour de Phèdre » dans *Cinq études*, Montréal, Leméac, 1994, p. 45.

Ce n'est pas de la philosophie⁴¹² ». Sa relation avec la musicienne dans *la Voix d'Orphée* permet à celle-ci de remettre en question les propos du metteur en scène. Il précise même dans les didascalies que la « musicienne a toujours à son égard une sorte d'attitude amusée, gentille, mais assez ironique, comme s'il passait son temps à enfoncer des portes ouvertes⁴¹³ ». De même, quelques années plus tard, il fera admettre à son comparse la difficulté d'interpréter Hitler dans la pièce éponyme. Après s'être emballé pendant un quart d'heure sur les possibilités du *Juif de Malte*, il se laisse dégonfler par son complice qui remet en cause la nature même du projet aux antipodes de leur mission théâtrale (de plus, il rejoue la scène chaque soir dans *Tête à tête*). Il admet souvent sombrer dans le kitsch en qualifiant, dans les indications scéniques, de « pompier » certaines de ses propositions. Le malheureux qualificatif revient à plusieurs reprises dans ses pièces.

Ce qui permet une telle autocritique intellectuelle et artistique, c'est justement la représentation du travail de création. *Autour de Phèdre* (1988) et *la Voix d'Orphée* (1990) font figure de défense et d'illustration du processus créateur de Ronfard, sans qu'elles n'aient à jouer le jeu de l'autofiction. De même, dans *Les objets parlent*⁴¹⁴ (1986), le metteur en scène se met en scène et, s'il fait taire la parole, il ne s'empêche guère d'imposer son discours sur le théâtre à l'aide de « machinations divines ». Alors que, dans *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes* (1992), *Les mots* (1998), *Matines : Sade au petit déjeuner* (1996) et *Hitler* (2001), Ronfard, on le verra, se livre à divers types de citations sur son rôle et sur sa personne.

⁴¹² *Idem.*

⁴¹³ Jean-Pierre Ronfard, « La voix d'Orphée », *Cinq études*, *op. cit.*, p. 76.

⁴¹⁴ Compris dans le même volume des *Cinq études* cité ci-dessus.

Matériau-Phèdre : un monodrame

Les didascalies imposent le ton d'entrée de jeu : « C'est un travail. Une réflexion. Le résultat d'une réflexion. L'appel à une réflexion. Et aussi une série d'essais formels⁴¹⁵ ». L'auteur établit également que le « metteur en scène est au départ le personnage central. Il est entouré de trois comédiennes et de deux comédiens⁴¹⁶ ». Le metteur en scène, ainsi nommé par convention, se fera surtout auteur scénique d'un collage de textes portant sur Phèdre où aucun auteur ne sera identifié. Le choix des textes révèle une connaissance exhaustive du mythe et permet au public de (re)découvrir les nombreuses lectures du récit de Phèdre. Cependant, comme aucun auteur n'est nommé et que les morceaux ne sont commentés que par rapport à la trame narrative, le florilège littéraire n'aura comme fonction que celle de démontrer l'exhaustive connaissance du metteur en scène engagé dans une reconstruction personnalisée du mythe. La structure de l'œuvre est binaire : d'abord un prologue où le metteur en scène se livre à une réflexion philosophique opaque et inquiétante pour les comédiens, ensuite un véritable « Phèdre-collage ». Le créateur se pose la question : « Si on voulait raconter l'histoire de Phèdre, / Non, ce n'est pas ça... / Jouer l'histoire de Phèdre » (p. 45). Ronfard ne se fait pas rhapsode (comme il le deviendra dans *la Voix d'Orphée*), il cherche effectivement à faire jouer l'histoire de Phèdre par ses comédiens.

Le collage débute avec une version quelque peu adaptée du prologue d'*Hippolyte* d'Euripide, suivie d'un chassé-croisé de vers grecs, latins et français sur les origines crétoises du Minotaure et de l'histoire qui s'ensuit. La troisième section (largement

⁴¹⁵ J.-P. Ronfard, « Autour de Phèdre », *Cinq études*, op. cit., p. 43.

⁴¹⁶ *Ibid.* Les prochaines citations seront de la même pièce. Les pages seront évoquées à même le texte.

puisée dans Plutarque et Ovide) porte sur les origines divines et monstrueuses du panthéon des dieux, et sur leurs rêves totalitaires et cruels. Suivent le courroux d'Aphrodite et la scène que nous attendions de Racine — celle entre Phèdre et Œnone.

Les morceaux choisis sont entrecoupés d'épiphrases de liaison telles « Il faudrait aussi parler des monstres » (p. 50), « Il faudrait retrouver le fil des accouplements monstrueux » (p. 51) ou encore « Mais si on voulait réveiller le tragique. Il faudrait quelque part aller chercher un cri... » (p. 55). Le travail est celui d'un auteur scénique acharné à colmater les brèches entre les extraits.

Ce « Phèdre-collage » commenté et illustré d'un certain nombre d'exercices demeure une autoreprésentation du créateur qui façonne et structure une œuvre à partir d'un mythe tentaculaire. La fonction du metteur en scène en tant que directeur d'acteurs peut sembler presque arbitraire, s'il se limite aux quelques exercices et indications donnés à ses comédiens. La figure qui émerge de cette pièce est celle du chercheur curieux qui s'est amusé à fouiller les tréfonds de sa bibliothèque pour bâtir un collage à son image.

Du dialogue socratique au rhapsode homérique

La Voix d'Orphée, une des « cinq études » théâtrales publiées dans l'ouvrage du même titre, complète bien la démarche entamée par l'auteur dans *Autour de Phèdre*. Cette fois, Ronfard se fixe le double objectif de « raconter l'histoire d'Orphée [...]. Et aussi [d']explorer le mystère des voix, de la voix, c'est quoi une voix? Qu'est-ce que cela

déclenche en nous et où cela nous mène-t-il⁴¹⁷? ». Le double pari paraît incongru à la musicienne qui n'a pas peur de tenir tête au metteur en scène, malgré son rôle de faire-valoir dans le dialogue socratique qui nous est d'abord proposé. Le metteur en scène insiste tout de même. Le programme double nécessite qu'il travaille avec des chanteurs à qui il fait faire des exercices (de voix, de rapport à la scène). Il semble surtout envoûté par le « mystère » de leur art vocal. Le terme « mystérieux » revient à cinq reprises au cours des premières répliques. Heureusement, le metteur en scène s'aventure en terrain nouveau, et il évite les truismes sur la mise en scène et les généralités philosophiques sur le théâtre, contrairement à *Autour de Phèdre*.

Second volet de l'exploration : « raconter l'histoire d'Orphée ». La locution revient six fois dans la bouche du metteur en scène. Au cours des nombreuses tergiversations et distractions, le metteur en scène se rappelle sans cesse l'objectif narratif de l'exercice. Il emprunte à Glück sa musique et ses vers, et puise également, comme c'est son habitude, aux auteurs antiques, le récit d'Orphée.

La structure de *la Voix d'Orphée* est tripartite. Imposant un dialogue socratique entre le metteur en scène et la musicienne, Ronfard adopte aussitôt la posture du maître de jeu distribuant des textes, des rôles et imposant des exercices scéniques pour mieux « raconter l'histoire d'Orphée ». Il ne peut se limiter à un rôle passif très longtemps et reprend la parole pour devenir un véritable rhapsode, déterrante habilement la roche lisse qui se trouvait dans la plaine de Thrace... Le plaisir oratoire du conteur et le goût pour le partage de ses connaissances d'érudit rivalisent avec le désir de témoigner de la richesse

⁴¹⁷ Jean-Pierre Ronfard, « La voix d'Orphée », *Cinq études, op. cit.*, p. 77.

et de la profondeur de la pensée du metteur en scène philosophe. Le second réussit quelques interventions bien ciblées : « Problème : comment évoquer l'enfer. L'enfer aujourd'hui, ça ne veut plus dire grand-chose » (p. 86) ou encore avec son illustration de la réplique « La voix d'Orphée pénètre l'âme des choses, brise l'inertie de la matière, émeut les atomes figés » (p. 81-82), grâce à la démonstration du verre de Caruso : « L'un après l'autre, les quatre interprètes vont s'acharner sur le verre, pour le faire vibrer à mort, puis tous ensemble. Finalement, le verre casse » (p. 82).

Dans ce spectacle mariant les arts d'Orphée et de Dionysos, Ronfard soulève le coin du rideau et nous permet d'assister au « *making of* » commenté d'un opéra qu'il ne montera pas. Comme c'est généralement le cas dans son esthétique liée au NTE, l'illustration du processus est plus importante que le produit fini. Cette fois, le personnage du « créateur au travail », en plus de se représenter comme un être qui réfléchit, qui doute et qui fléchit, se révèle être un magnifique conteur, un véritable rhapsode sachant conter en toute simplicité et avec un plaisir évident les récits antiques.

Citation et mise en abyme

Ronfard a pratiqué une autre variante de l'autoreprésentation, celle de la citation. Il se cite de manière ludique et consciente, d'abord dans une scène imitant une interview dans le prologue de *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes*, puis sous la forme de fragments brechtiens dans *Hitler*, et de manière voilée et moins explicite dans *les Mots*.

L'interviewer nomme explicitement Jean-Pierre Ronfard dans la première scène du *Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes* et l'invite à répondre à sa simple question : « Qu'est-ce que le Théâtre⁴¹⁸? ». Sans hésiter, Ronfard répond en affirmant qu'il « aime au théâtre ce qui clôt chaque spectacle : le salut au public ». Le moment même où « les morts se relèvent de terre ». Il insiste finalement sur le fait d'aimer du théâtre sa particularité : qu'il soit « toujours réel et jamais vrai⁴¹⁹ ».

Le discours de l'auteur est la suite logique de ses autres sorties publiques : il revendique le ludique au théâtre depuis fort longtemps. Le procédé est intéressant puisqu'en prenant ainsi la parole avant le lever du rideau, l'auteur inverse la place habituelle du rapport direct avec le public, soit le salut qu'il évoque. Par contre, il ne s'adresse pas au public, il joue plutôt son propre personnage dans ce *Précis d'histoire générale du théâtre*. En se réservant le prologue pour exposer ses idées sur le théâtre, Ronfard encadre, pour ainsi dire, sa lecture du « précis d'histoire générale du théâtre ». Entre le discours du prologue sur le salut au public qui, à la fois, comble et déçoit « notre désir de vérité⁴²⁰ » et ledit salut, la pièce à suivre ne sera qu'une mise en abyme de la réflexion de l'homme de théâtre sur son métier. Comme de fait, l'histoire proposée ne sera pas conforme aux usages : elle sera fragmentaire, baroque, brouillonne, anachronique et ludique — l'esthétique que privilégie précisément et que revendique Ronfard.

⁴¹⁸ Jean-Pierre Ronfard, « Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes » dans *Écritures sur le théâtre*, tome I, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2002, p. 239.

⁴¹⁹ *Ibid.*

⁴²⁰ *Ibid.*

Citation et digression

Après *Tête à tête* qui permettait de poser un regard privilégié sur les relations de travail (aussi théâtralisées soient-elles) des fondateurs du NTE, on récidive avec l'illustration — en mode de digression postbrechtienne — de la relation de travail du maître et de son nouvel adjurant, dans *Hitler* d'Alexis Martin et de Jean-Pierre Ronfard. La pièce relate les derniers moments du dictateur terré dans un bunker sous la chancellerie en avril 1945. L'image d'un Hitler esthète, architecte, rêvant devant le modèle de la ville rêvée Germania (qui rappelle la fameuse photographie du 13 février 1945⁴²¹) alors qu'il est en train de perdre la guerre, est plutôt saisissante. Hitler livre un discours à la fois rationnel et hystérique. À l'exception de son valet, Wiesenbach, il n'y a que Doppelhammer dans le bunker avec lui. Une indication scénique au début de la pièce le qualifie immédiatement : « Ce personnage est un pantin, enveloppé d'une cape ; un chapeau lui masque le visage. On doit cependant laisser exister une ambiguïté, à savoir : s'agit-il d'un être vivant ou d'un pantin⁴²²? ». Le pantin craigien — pantin articulé qui réagit aux propos d'Hitler et qui se déplace au besoin — s'avérera être le double costumé d'Hitler. Mais cela ne sera révélé qu'au départ du führer, quelques instants avant l'arrivée des soldats russes. Doppelhammer (qui signifie « marteau double » ou marteau à tête double en allemand), pour une oreille française, est presque homonyme de *doppelgänger*, soit le double fantomatique d'un être vivant, précisément ce que sera le pantin dans la pièce. Pourquoi alors nommer le personnage Doppelhammer? S'agit-il d'une erreur

⁴²¹ À ce sujet, voir la longue méditation sur cette photo qu'en fait Frederic Spotts dans son ouvrage *Hitler and the Power of Aesthetics*, Londres, Overlook, 2003.

⁴²² Alexis Martin et Jean-Pierre Ronfard, *Transit section n° 20 suivi de Hitler*, Montréal, Boréal, 2002, p. 129.

homonymique de la part des auteurs ou bien était-ce qu'ils ne voulaient pas vendre la mèche en nommant correctement le double du protagoniste?

Que Hitler ait un double scénique⁴²³ qui soit un pantin ainsi qu'un autre double scénique — lui-même comédien aux prises avec son personnage — est un phénomène plutôt intéressant renvoyant à la notion même de dialogue de réplcation et d'appropriation que nous avons vue chez Susanna Egan. Cela touche la question de la tentation du biographe à entretenir un dialogue de réplcation (*mirror talk*) avec son sujet, c'est-à-dire à l'habiter pour s'imposer soi-même dans son récit. Insatisfaits d'être les biographes et les interprètes du personnage détestable qu'ils mettent en scène, les auteurs/metteurs en scène/interprètes rompent avec la progression dramatique dans laquelle ils ont engagé Hitler. Ils le font brutalement, subitement — écho des « songs » de Brecht visant à nous rappeler que nous sommes au théâtre et qu'ils sont dépassés par le personnage.

HITLER : L'esprit dit jawohl à la vie!
Ahhh jeunesse trop vite passée
Comme l'oiseau, tu t'es envolée... nein!
Ah merde, merde, merde!

Alexis s'effondre sur le bureau. Arrêt brutal ; brusque changement de lumière. Jean-Pierre arrive, affolé, pas du tout en Wiesenbach.

JEAN-PIERRE : Qu'est-ce qui t'arrive?

ALEXIS (*décrochant du rôle*) : Je suis tanné... c'est pas évident une langue où il n'y a pas de voyelles nasales, le moins de voyelles possible, le plus de consonnes... ça va contre l'esprit du français⁴²⁴.

⁴²³ Il s'agit là d'un motif récurrent dans la dramaturgie « biographique » canadienne comme l'atteste, entre autres, les doubles de Verdi dans *Je vous écris du Caire* de N. Chaurette, les quatre Glen Gould dans *Glenn* de D. Young et même, en autobiographie postmoderne, tels le narrateur et son double caricatural, Wideload, dans *Fronteras Americanas* de G. Verdecchia.

⁴²⁴ Alexis Martin et Jean-Pierre Ronfard, *op. cit.*, p. 190.

L'argument « linguistique » ne convainc personne. Le prétexte permet de rompre avec la représentation, jusqu'à présent conforme à une dramaturgie foncièrement aristotélicienne (et plutôt bien réussie). La digression en mode d'autoreprésentation permet à Alexis Martin de se détordre la langue et à Jean-Pierre Ronfard de délier la sienne... « Alexis », qui jouait Hitler, redevient l'apprenti de « Jean-Pierre », le maître à penser qui jouait le valet Weisenbach. Jean-Pierre joue au philologue, prodiguant des conseils au jeune comédien qui se fait timide et qui nourrit plutôt le verbe du maître en lui posant comme question : « Qu'est-ce qui te frappe le plus chez Hitler⁴²⁵? ». Les créateurs donnent leurs impressions du personnage, Jean-Pierre évoque ses souvenirs d'enfance pendant la guerre, Alexis s'interroge sur la nature du mépris du dialogue chez Hitler, et voilà, nous sommes aussitôt replongés dans l'univers de la pièce.

La digression n'est pas bien longue, seulement le temps de rappeler aux spectateurs qu'ils sont au théâtre, que le type qui interprète Hitler n'est pas d'accord avec les opinions du personnage et que le type qui joue son valet Weisenbach est en réalité le maître à penser de l'autre, malgré l'emploi. Cette citation-digression doit être rapprochée de *Tête à tête* qui révélait les fondateurs du NTE en état d'ébullition, de stimulation constante et de respect réciproque. Cette fois, nous avons droit à l'embarrassante scène d'un maître et de son apprenti : Pygmalion et son œuvre en cours. Pour faire écho à cette confidence d'Alexis Martin : « la première chose qu'il m'a enseignée, c'est comment faire un masque en papier-mâché⁴²⁶ », Pygmalion-Ronfard, enseigne donc à son élève les

⁴²⁵ *Ibid.*, p. 191.

⁴²⁶ En entrevue dans le film documentaire d'Annie Saint-Pierre, *op. cit.*

rudiments nécessaires pour pouvoir lui-même sculpter le prochain disciple. Intéressant et rassurant exemple de générativité, tout de même.

Citation et métalepse

Cocteau estimait que chaque ligne, chaque tache, chaque onde qui s'échappent de nous composent notre autoportrait et nous dénoncent. Ronfard devance généralement la trahison possible de ses propos, en admettant immédiatement qu'il s'agit bien de lui (ou de son substitut) sur scène. En revanche, le cas des *Mots* est moins limpide. À lire le texte, hormis dans quelques brefs passages, l'idée d'une autoreprésentation explicite de la part de Ronfard ne se manifeste que très timidement. À aucun endroit il est stipulé, comme le voudrait le « pacte autobiographique » ou même le pacte « oxymorique » de Jacomard⁴²⁷, que « l'auteur », « le metteur en scène » ou « Jean-Pierre » s'y retrouvent. Et pourtant, à lire le compte rendu qu'en fait Paul Lefebvre, nous serions tentés de croire qu'il s'agit là du paroxysme de la pratique autobiographique de Ronfard.

Vers la fin des *Mots*, Ronfard, juché sur une tribune, craie à la main au tableau, jouait un de ses *alter ego* qui jouait lui-même le professeur de philologie qui avait ébloui Ronfard dans sa jeunesse. Le fictif, l'autobiographique et le théâtral se confondaient dans une célébration des mots, de leur histoire, de leurs transformations, de leur richesse. Au sommet de ce spectacle qui célébrait la beauté, la puissance et les ambiguïtés du langage, Ronfard rassemblait l'acte théâtral à lui seul : auteur, metteur en scène et acteur, sans oublier le professeur, confondant toutes ces étiquettes, emportant toute la salle dans un bouleversant moment de grâce, une épiphanie bâtarde née de l'union improbable du réel et du théâtral⁴²⁸.

Lefebvre décrit d'abord et avant tout le spectacle. Il évoque la séquence XI des *Mots* intitulée « Délire final », dans laquelle Ronfard, un des membres de la troupe

⁴²⁷ Sébastien Hubier, *op. cit.*, p. 125.

⁴²⁸ Paul Lefebvre, « Jean-Pierre Ronfard, metteur en scène. Vingt et une aspérités », *op. cit.*, p. 214.

interprétant de multiples personnages, joue le rôle du professeur. Il est aisé d'imaginer l'effet du délire philologique dans la bouche de Ronfard, lui-même amoureux des mots. La présence sur scène du directeur du NTE, connu pour ses idées sur le théâtre, ayant enseigné le théâtre à un nombre important des spectateurs initiés et jouant le professeur emporté par la passion du verbe peut effectivement donner l'impression d'une autoreprésentation. L'idée du « *ghosting* » comme phénomène lié à l'identification autoréflexive du comédien, telle que l'a décrite Cara Gargano, pourrait en partie expliquer cette impression de citation autoreprésentative qu'a pu avoir le public devant cette scène des *Mots*. Le « *ghosting* » concerne « la manière dans laquelle l'ensemble de la carrière, et la vie privée de l'auteur, peuvent résonner à l'intérieur d'un rôle donné. Le comédien devient citation vivante (*living quote*, selon Lamont), et l'écho culturel créé par sa présence ajoute à la richesse de la performance⁴²⁹ ». Ainsi, lorsque Ronfard interprète le personnage du professeur dans ce contexte, on assiste à une citation vivante (bien que métalepstique) de son propre rôle ; citation compliquée et enrichie par le fait qu'il a aussi écrit le texte. Il en va de même dans *Matines : Sade au petit déjeuner* où Ronfard interprète « A », l'alpha de la troupe de quatre comédiens réunis pour l'enregistrement radiophonique de *La philosophie dans le boudoir*. Les opinions, les expériences, les idées sur la mythologie et même certaines locutions du personnage ressemblent étrangement à celles de son auteur, sans toutefois en être des calques. Ronfard joue ici le vétéran de la troupe, proposant des pistes de lecture sur l'œuvre de Sade, se remémorant des souvenirs du théâtre parisien des années 1960, évoquant la révolution permanente de Mao et de

⁴²⁹ Cara Gargano, « Le regard autoréflexif du comédien. Dédoulement et redoublement dans le spectacle solo », *L'Annuaire théâtral*, n° 18, 1995, p. 110.

Trotsky, et ne résistant point à la tentation de la philosophie, non seulement de boudoir, mais aussi de la philosophie tout court.

Alter ego scénique et absence éloquente

La présence du personnage de l'Auteur dans *Le grand théâtre du monde* tient moins de l'autoreprésentation ou de la citation que d'une fidèle inclusion du personnage d'origine, « el Autor », puisé dans le texte d'emprunt de Calderón. Dans la langue de Calderón, *el Autor* signifiait à la fois auteur et directeur de troupe⁴³⁰. La figure du créateur aurait très bien pu être assumée par l'auteur et le directeur de troupe à la manière d'un Molière distribuant les rôles dans *l'Impromptu de Versailles*, toutefois Ronfard a résisté à la tentation et a réduit l'Auteur à un objet inanimé, une tête de taureau. Le fétiche fabriqué de toutes pièces⁴³¹, ainsi « totémisé », sert de rappel métonymique des origines ibériques du spectacle.

L'objet théâtral fétiche prend une importance encore plus grande dans *Les objets parlent*, puisque la pièce exclut la présence de tout comédien. Théâtre d'objets sans compromis, la pièce n'est pas pour autant statique. Dans le communiqué de presse (reproduit avec le texte édité), on lit : « [l']originalité de ce spectacle est que l'action s'y déroule sans comédiens. Les seuls « personnages » que l'on met en scène, ce sont des objets⁴³². » En « déshumanisant » la scène, Ronfard souligne sa propre absence

⁴³⁰ Robert Marrast, « Le théâtre espagnol », dans Guy Dumur, *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, « Encyclopédie de la Pléiade », 1965, p. 678-679.

⁴³¹ Ronfard, comme c'est souvent le cas avec les trouvailles techniques, prend un malin plaisir à décrire la fabrication artisanale du fétiche (voir les didascalies de la scène 1, p. 79).

⁴³² Jean-Pierre Ronfard, « Les objets parlent », *Cinq études, op. cit.*, p. 11.

scénique⁴³³ et devient paradoxalement on ne peut plus présent. (Je l'ai noté, Robert Lepage fera de même avec *Le moulin à images*.) Les objets scéniques ainsi mis en scène dans une série de tableaux animés nous obligent à être attentif à la réflexion du metteur en scène et à son travail astucieux d'ingénierie, alors que la présence de comédiens nous aurait distraits de ce plaisir délicat.

La fascination de Ronfard pour la machinerie théâtrale et pour le bricolage est palpable. Il propose un théâtre « dont les procédés, les failles, trucs, les raccourcis sont toujours apparents. C'est un théâtre qui *indique* son fonctionnement et les idées qui l'animent⁴³⁴ ». Il multiplie le recours aux maquettes de décor : celle de *Germania*, celle du *Juif de Malte* et la grande carte *en relief* de l'est du centre de la Méditerranée dans *Tête à tête*. Il travaille avec une galerie impressionnante d'objets fétiches : la tête de taureau du *Grand théâtre du monde*, la *bite à Prométhée* monstrueuse de *Tête à tête*. Il ne peut résister aux dispositifs « à ressorts » : Dos Santos meurtri par les flèches dans « La leçon de musique, 1644⁴³⁵ », le pantin Doppelhammer. Il raffole des effets de machinerie : les diverses propositions mécaniques automotrices des *Objets parlent*, les torches enflammées qui s'éteignent les unes après les autres dans *Précis d'histoire...*, le tableau dans *les Mots* qui fait éruption et qui crache des centaines de feuilles de papier de soie sur lesquelles sont écrits des mots inondant la scène. Le fait qu'il juge nécessaire la remise en question du théâtre ne l'empêche pas d'être intrigué par sa magie.

⁴³³ Ronfard, de son propre aveu, a d'abord été un comédien hésitant. Ensuite, il s'est laissé emporter par la vague anarchiste de la compagnie où « tout le monde fait tout et tout le monde décide de tout » de sorte qu'il a joué dans presque toutes les productions du NTE (R. Lévesque, *op. cit.*, p. 112).

⁴³⁴ Paul Lefebvre, *op. cit.*, p. 205.

⁴³⁵ Une des séquences de *À Belœil ou ailleurs* (1986), dans Ronfard, *Écriture pour le théâtre*, tome I, 2002.

Prospéro-machine?

La figure qui émerge de ce survol des expériences d'autoreprésentation de Jean-Pierre Ronfard est celle, d'abord, du créateur intellectuel à l'œuvre. Tour à tour membre aîné d'une troupe, metteur en scène, auteur, formateur, maître à penser, philologue, éternel curieux et impénitent anarchiste, le personnage multiple n'en demeure pas moins identifiable à ses diverses projections scéniques.

Lui qui, au cours des années 1970, préconisait l'écriture collective, devant « servir immédiatement » et devant être avant tout une « écriture utile⁴³⁶ », finit par croire à « l'écriture personnelle, individuelle⁴³⁷ » : « Après avoir fait nombre d'expériences, je crois vraiment maintenant que l'écriture, même nourrie du collectif, doit être individuelle. Les mots ne se partagent pas. C'est ce que j'ai découvert tout doucement⁴³⁸ ». Son écriture est devenue plus introspective au fil des années, l'auteur s'est imposé au metteur en scène et au directeur de troupe ; il s'est également imposé, physiquement, sur scène. En rendant sa présence scénique manifeste, Ronfard a mis à nu le processus créateur, et a fini par nous livrer des fragments d'une autobiographie intellectuelle et artistique.

L'homme de théâtre lettré, agrégé de grammaire, helléniste et soixante-huitard anarchiste constitue une belle figure légendaire. « La culture, c'est un enrichissement, mais c'est aussi un poids⁴³⁹ », affirme-t-il. Comme le savant et lettré Prospéro dans son

⁴³⁶ Robert Lévesque, *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard suivis de La leçon de musique 1644*, Montréal, Liber, 1993, collection « De vive voix », p. 116.

⁴³⁷ Cité par Josette Féral, « Jean-Pierre Ronfard. J'aime bien m'amuser à faire du théâtre », *Mise en scène et Jeu de l'acteur. Entretiens*, tome II, Montréal/Carnières, Éditions Jeu/Éditions Lansman, 1998, p. 261.

⁴³⁸ *Ibid.*

⁴³⁹ Cité par Michel Beaulieu, « À la question : Jean-Pierre Ronfard », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 3, 1976, p. 64.

île, Ronfard, dans son théâtre, demeure un grand lecteur, un magicien qui fabrique des scènes invraisemblables et qui prend plaisir à distribuer les rôles. L'art de Prospéro est celui de dominer la nature, c'est-à-dire les conditions extérieures, les conditions matérielles des siens. Harold Bloom voit Prospéro comme un véritable savant en quête de connaissance absolue. Sa quête serait intellectuelle, voire scientifique, bien que son approche scientifique soit plutôt personnelle et inusitée⁴⁴⁰. Nous y voyons un parallèle intéressant avec la fascination que Ronfard entretient pour la méthode expérimentale telle qu'il l'applique au théâtre.

Selon Bloom, Prospéro serait l'anti-Faust de Shakespeare, conçu en réponse au personnage de son prédécesseur Marlowe. Il nous rappelle que Prospéro est la traduction italienne du nom de Faust⁴⁴¹. Le pacte de Prospéro, relatif à la connaissance hermétique et profonde, n'est pas « faustien », puisque Prospéro est libre d'abandonner ses pouvoirs liés aux objets totémiques, sans pour autant perdre ce qu'il a appris. Northrop Frye, pour sa part, voyait en Prospéro l'illustration d'un *actor-manager* — soit un directeur de troupe qui en est également la vedette — surchargé, s'occupant des comédiens, les motivant et leur prodiguant des reproches au besoin⁴⁴². Il serait alors un homme de théâtre à l'aurore de sa carrière qui s'occupe et se préoccupe toujours du public et du spectacle à présenter.

Ronfard en Prospéro? La figure est concevable. Il s'y frottait depuis un quart de siècle. Depuis l'adaptation qu'a fait Ronfard du roi Lear, où le vieil homme déclame :

⁴⁴⁰ Harold Bloom, *Shakespeare. The Invention of the Human*, New York, Riverhead Books, 1998, p. 670.

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 663.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 669.

« Vive la bâtardise / Qui bouleverse les lois / Qui souille les églises / Et détrône les rois⁴⁴³ » en passant par ses *Shakespeare Folies* transformées en l'épique et bâtard *Vie et mort du Roi boiteux*⁴⁴⁴, Shakespeare lui a fourni des figures essentielles pour parler de lui-même. Ronfard n'a pas eu l'occasion, avant sa mort prématurée, de s'approprier à nouveau Shakespeare. Il s'attela plutôt à Sophocle, traduit par Marie Cardinal (la mère de ses enfants) à l'Espace Go (anciennement le Théâtre Expérimental des Femmes, né de la scission du Théâtre Expérimental de Montréal) — des retrouvailles, en somme, sur tous les plans. S'il avait eu l'occasion de revenir à Shakespeare, j'ose imaginer qu'une relecture bien ronfardienne de la figure de Prospéro aurait pu clore son cycle de l'autoreprésentation. Sophocle a plutôt clos le cycle de l'autocitation. Reste l'image ; elle est lancée : Ronfard l'intellectuel à l'œuvre, notre Prospéro à nous.

3. L'autobiographie d'un processus créateur : les impromptus de Michel Tremblay

L'œuvre théâtrale de Michel Tremblay, par sa production aussi imposante qu'abondamment étudiée, est inévitable. D'autant plus si l'on s'intéresse au théâtre québécois — au théâtre autoréflexif de surcroît. On connaît le plaisir que prend Michel Tremblay à multiplier les pistes interprétatives et à faire miroiter des éléments biographiques. « Sandra, c'est moi⁴⁴⁵ », annonce fièrement Michel Tremblay dans une entrevue qu'il donne à Marie-Lyne Piccione et Jean-Michel Lacroix. Évidemment, il fait

⁴⁴³ Jean-Pierre Ronfard, « Lear », *Trac*, 1977, collection « Texte du Théâtre Expérimental de Montréal », p. 21.

⁴⁴⁴ Jean-Pierre Ronfard, *Vie et mort du Roi Boiteux*, 2 tomes, Montréal, Leméac, 1981. Création de la pièce la même année.

⁴⁴⁵ Marie-Lyne Piccione et Jean-Michel Lacroix, *op. cit.*, p. 203-208.

référence au personnage éponyme de *Damnée Manon, Sacré Sandra*⁴⁴⁶. Mis en intrigue sous le nom de Sandra, ce personnage s'appelle Michel et, comme son auteur, est né sur la rue Fabre, immortalisée par l'œuvre de Tremblay. Dans une seconde entrevue, vingt ans plus tard, il affirme que *Les anciennes odeurs*⁴⁴⁷ serait sa pièce préférée puisqu'il s'agit là de son premier « véritable texte autobiographique⁴⁴⁸ ».

Au-delà des biographèmes communs à Jean-Marc (le personnage des *Anciennes odeurs*) et à son auteur, mais surtout des traits de caractère semblables — homosexualité, tendances narcissiques, ambitions d'écrivain —, il nous est difficile de délimiter la part autobiographique de cette pièce. Elle est autobiographique, puisque l'auteur l'a déclaré. Les détails de l'ordre de l'intime ne peuvent être authentifiés, et les deux pièces citées plus haut n'ont de contenu explicitement autobiographique que celui que l'auteur a bien identifié. Dès lors, comment lire ces œuvres selon une grille d'analyse de l'autobiographie? Est-ce possible? Devrions-nous tout simplement ignorer les déclarations, peut-être trompeuses, de l'auteur ou le presser pour obtenir de plus amples détails biographiques?

Les personnages de Tremblay sont de joyeux bonimenteurs. Il leur donne à dire des aphorismes, tels : « tous les artistes sont des menteurs », « l'expérience ne compte pour rien, c'est le mensonge bien tourné qui compte⁴⁴⁹ ». Plusieurs de ses protagonistes

⁴⁴⁶ Michel Tremblay, « Damnée Manon, Sacrée Sandra », *Théâtre I*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1991. Création en 1977.

⁴⁴⁷ Michel Tremblay, « Les anciennes odeurs », *Théâtre I*, *op. cit.* Création en 1981.

⁴⁴⁸ Marie-Lyne Piccione, *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, 1999, *op. cit.*, p. 189.

⁴⁴⁹ Deux exemples empruntés à Marie-Lyne Piccione, *ibid.*, p. 14 qu'elle cite de *Quarante-quatre minutes, quarante-quatre secondes* et *Des nouvelles d'Édouard*.

sont des auteurs aux prises avec la tâche de se dire tout en cherchant à traduire, à transcrire le monde dans lequel ils évoluent. Ses personnages sont des conteurs. Le conte, bien sûr, puise dans la réalité : la Duchesse (dans *Duchesse de Langeais*⁴⁵⁰ et *La Duchesse et le roturier*⁴⁵¹) aurait véritablement passé quelque trente-six heures à Paris, et par conséquent, son récit parisien a un fondement ; sauf que ce qu'elle raconte — les années vécues à Paris parmi les élites qui cherchent sa présence et sa répartie — n'a rien à voir avec la réalité. L'anecdote est édifiée en mythe. Le Marcel de Tremblay admet : « J'ai choisi le mensonge⁴⁵² », comme pour justifier ses actions par une prise de position morale. Le mensonge n'est pas forcément fausseté ; il est parfois tromperie ludique...

À plusieurs reprises, Tremblay s'est targué de brouiller les pistes. « Je fais exprès de multiplier les fausses pistes⁴⁵³ » admet-il, espiègle. Il allègue que personne n'arrivera jamais à démêler les nœuds qu'il s'applique à faire depuis 25 ans entre l'autobiographique, le biographique et la fiction « pour que personne ne [le] trouve jamais moi en fin de compte⁴⁵⁴ ». Ces assertions me semblent être un défi à peine voilé lancé aux généticiens du texte et aux chercheurs spécialisés en archéologie de l'autobiographie.

Et pourtant, l'impression de vérité provient d'une posture autoriale dans les ouvrages de Tremblay, où il se permet d'aller au bout d'une exploration plus formelle de

⁴⁵⁰ Michel Tremblay, « La Duchesse de Langeais », *Théâtre I, op. cit.* Création en 1969.

⁴⁵¹ Michel Tremblay, *La Duchesse et le roturier*, roman, Montréal, Leméac, 1982.

⁴⁵² *Ibid.*, p. 18.

⁴⁵³ Guy Cloutier, « Michel Tremblay : une affaire de famille », *Magazine Littéraire*, n° 317, janvier 1994, p. 68.

⁴⁵⁴ *Ibid.*

l'écriture et où les fausses pistes font partie de la convention pronominale du « je ». Je pense ici à ses impromptus et à ses *biofictions* mettant en scène sa mère. J'écris *biofiction* pour mettre à distance le sujet d'*Encore une fois, si vous permettez* et *Le Paradis à la fin de vos jours*, mais il s'agit effectivement d'un théâtre de la mémoire sous forme d'autofiction indulgente, où l'auteur refait vivre sa mère pour son propre plaisir — et le nôtre, étant donné que le personnage de Nana nous est familier depuis fort longtemps. Dans le cas précis d'*Encore une fois, si vous permettez* (et sa reprise également fantasmatique *Le Paradis à la fin de vos jours*), l'autofiction est le chaînon qui relie — par ses personnages et son procédé génétique hybride — les pièces, romans, récits de vie et les impromptus de Tremblay. J'explorerai plus loin le théâtre du deuil et de la mémoire, et j'y consacrerai quelques pages d'hommages mnémoniques à la muse première de Tremblay, sa mère.

Les impromptus de Tremblay

Les impromptus de Tremblay, ces pièces autoréférentielles mettant en scène l'auteur en tant qu'auteur (ou, dans les cas moins explicites, mettant en scène des procédés d'auteurs sous forme de citation ou de métalepse), révèlent les fondements du processus créateur de Tremblay, ainsi que son discours moral et social. J'estime que ses impromptus négligés par la critique, *Ville Mont-Royal*, *L'impromptu d'Outremont*, *L'impromptu des deux « Presse »*, *Le vrai monde?* — et dans une moindre mesure, ses pamphlets dramatiques *En Circuit fermé* et *L'État des lieux*⁴⁵⁵ — constituent un véritable

⁴⁵⁵ Michel Tremblay, « Ville Mont-Royal ou Abîmes », *Le Devoir*, 28 octobre 1972, p. xvii ; *L'Impromptu d'Outremont*, Montréal, Leméac, 1980 ; « L'impromptu des deux "Presse" », *20 ans du CEAD*, Montréal, VLB éditeur, 1985, p. 285-297 ; « Le vrai monde? » dans *Théâtre I, op. cit.*, créé en 1987 ; *En circuit fermé*, Montréal, Leméac, 1994 ; *L'État des lieux*, Montréal, Leméac, 2002.

art poétique du dramaturge, nous révélant, par l'anecdote autobiographique, son processus créateur.

Comme je l'ai déjà expliqué, l'impromptu en musique ou au théâtre est un exercice imitant la création spontanée. On met en scène, grâce à une habile construction dramatique, le *processus* créateur tel qu'il se déroulerait. Depuis que Molière s'est mis en scène en interaction avec sa troupe dans *L'Impromptu de Versailles*⁴⁵⁶, le genre a souvent tenté les auteurs qui se livraient à plusieurs variations de l'autoreprésentation. L'impromptu donne l'impression d'être improvisé, il simule la création d'une pièce (très explicitement dans *l'Impromptu de l'Alma* d'Ionesco⁴⁵⁷, où l'auteur pousse l'audace jusqu'à donner aux personnages de véritables phrases tirées de critiques, dont Barthes et Dort) et, pudeur d'auteur oblige, permet à l'auteur qu'un comédien se substitue à sa présence scénique autobiographique (dans le cas de *L'Impromptu de Paris* de Giraudoux⁴⁵⁸, c'est le metteur en scène qui prend la place de l'auteur sur scène). L'auteur est libre d'imposer son discours, sa parole, sa *présence* sans médiation. Des variations sur l'impromptu, tel *l'Impromptu du Palais-Royal* de Cocteau⁴⁵⁹, tout comme plusieurs des impromptus de Tremblay présentent l'auteur, non pas comme une intrusion scénique, mais plutôt comme une déité métatextuelle imposant aux personnages leur destin. Dans le cas précis des pièces de Tremblay, elles ont la fonction d'art poétique.

⁴⁵⁶ Molière, « Impromptu de Versailles », *Œuvres complètes 2*, Paris, GF-Flammarion, 1965.

⁴⁵⁷ Eugène Ionesco, « L'Impromptu de l'Alma », *Théâtre I*, Paris, Gallimard, 1958.

⁴⁵⁸ Jean Giraudoux, « L'Impromptu de Paris », *Théâtre complet*, Paris, Gallimard, 1982.

⁴⁵⁹ Jean Cocteau, *L'Impromptu du Palais-Royal*, Paris, Gallimard, 1962.

Le premier impromptu clairement identifié que Tremblay aurait consciemment rédigé serait *L'Impromptu d'Outremont*, une pièce qui jette un regard satirique sur le milieu bourgeois snobinard critiqué dans le théâtre de Tremblay des premières années. La pièce est tout de même précédée d'une source primitive, un « *ur-impromptu* » : *Ville Mont-Royal ou Abîmes*. Cette satire est une réponse directe à la ministre québécoise de la culture qui était intervenue afin d'empêcher les *Belles-Sœurs* d'obtenir une subvention de tournée en France. La ministre Claire Kirkland-Casgrain estimait que *les Belles-Sœurs* était une pièce mal écrite et qu'elle ne correspondait pas aux aspirations culturelles du Québec. Publiée dans *Le Devoir* en 1972 et présentée lors d'un événement du CEAD, la pièce-riposte ne contient aucune référence directe aux *Belles-Sœurs*, ni même à l'ingérence outrancière de la ministre. *Ville Mont-Royal* s'attaque plutôt à l'élite culturelle bien pensante qui s'opposait alors violemment à l'emploi du joutil.

L'Impromptu d'Outremont ne dévie pas de ce thème. Un quartier cossu en remplace un autre, l'outre-mont est d'autant plus pertinent qu'il est devenu le quartier emblématique d'une certaine réussite chez les francophones de Montréal. *Les Précieuses Ridicules* ne sont jamais très loin dans l'esprit du spectateur lorsque Tremblay exhibe les tensions familiales des sœurs Beaugrand, tensions familiales universelles, bien que présentées selon l'idée personnelle qu'il se fait de la haute bourgeoisie à la langue châtiée et aux références culturelles appropriées.

L'Outremontoise aigrie, snob et castratrice Fernande Beaugrand-Drapeau est la sœur dominante du clan. Elle maintient ses sœurs en laisse, hormis Loraine qui a

provoqué une mésalliance désastreuse en épousant un Italien avec qui elle habite à St-Léonard. Fernande est une sorte de Lisette de Courval (des *Belles-Sœurs*) qui, contrairement à l'autre, serait véritablement bien née, bien que sa mère — le détail est significatif — est une Tremblay d'origine modeste qui a fait un mariage opportun. De Tremblay à Beaugrand-Drapeau, le succès se trouve dans les alliances matrimoniales judicieuses. Comme pour cacher ses origines roturières, l'intransigeante Fernande se réfugie dans le Haut-Outremont, évitant la plèbe, maintenant les apparences, cultivant la distinction, tout en s'adonnant à une écriture secrète, intime, qui ne serait pas sans étonner les masses si jamais elle se décidait à révéler au public ses œuvres.

À part Lorraine l'émancipée qui a réussi son évasion de la prison dorée, les autres sœurs n'arrivent pas à trouver un sens à leur vies oisives, faites de distractions mondaines. Ce sont ces mêmes femmes qui ont réagi violemment aux *Belles-Sœurs* au théâtre du Rideau-Vert. Tremblay s'amuse fermement lorsqu'il les situe littéralement au théâtre devant l'arrivée des barbares de la scène « joualisante ».

En 1979, Tremblay explique en entrevue que ce qui l'a en partie motivé à écrire cette pièce est que « malheureusement, l'élite a toujours parlé une langue écrite, ils n'ont jamais eu de véritable langue parlée, donc la pièce m'a causé beaucoup de soucis ; c'est une langue sans saveur, sans relief, sans personnalité. C'est difficile de rendre les personnages humains avec une telle langue⁴⁶⁰ ». Le mépris qu'il affiche est celui d'avant

⁴⁶⁰ Michel Tremblay, cité dans Renate Usmiani, « Where to Begin the Accusation? », *Canadian Theatre Review*, n° 24, automne 1979, p. 28. Ma traduction. L'original se lit comme suit: « I have a theory that the elite has unfortunately always spoken a written language, they've never had a spoken language so it was

l'embourgeoisement de ses propres personnages et la tranquille évacuation du joul de ses œuvres. Or, la langue des sœurs Beaugrand n'est pas sans relief, elle contient des vacillations de registre, on l'ajuste continuellement, on corrige celles des autres. La langue est ici tyrannique, dans la mesure où elle est restrictive et sans poésie. Lorraine et Lucille finiront par reprocher à Fernande la qualité de sa langue qui ne lui permet jamais d'avoir de la fantaisie.

L'intrusion discursive autoriale est on ne peut plus présente tout au long de la pièce. Tremblay réplique à ses critiques en révélant leur tartufferie. Il s'attaque à l'élite culturelle retranchée dans les tourelles d'Outremont (et, sans doute, dans les universités) et fait de Fernande une rétrograde, une écrivaine frustrée qui rêve que « le théâtre quitte la cuisine pour revenir au salon⁴⁶¹! ». La satire de l'auteur n'épargne pas la ministre qui a déclenché la rebuffade en deux pièces, deux temps et deux villes, d'abord Mont-Royal, ensuite Outremont. Il fait dire à Fernande :

Sans compter ce que doivent penser les étrangers quand ils nous voient arriver avec notre parler boiteux et nos expressions anémiques! Je ne veux pas que le monde entier pense que nous parlons tous joul! Il y a autre chose, dans ce pays, que des ouvriers mal embouchés! J'en suis et je veux qu'on en parle⁴⁶²!

Le prochain impromptu, *L'Impromptu des deux "Presse"*, une piécette de commande commémorant le vingtième anniversaire de la fondation du CEAD (et, de surcroît, le vingtième anniversaire de la rédaction des *Belles-Sœurs*), permet à Tremblay de se dédoubler et de mettre en scène « L'auteur à quarante ans » et « L'auteur à vingt

very hard to write, it's a language which is totally *bland*, as you would say, without a personality. It's difficult to make the characters human because of that language ».

⁴⁶¹ M. Tremblay, *L'Impromptu d'Outremont*, *op. cit.*, p. 100.

⁴⁶² *Ibid.*

ans ». Les auteurs se rencontrent en 1985, ils lisent tous deux leurs éditions du quotidien *La Presse*. Ils sont situés dans leurs espaces-temps respectifs, mais la magie du théâtre abolit la division du temps pour permettre la rencontre, sans toutefois donner au jeune auteur une connaissance qui dépasse ses vingt ans. Cet impromptu, comme le récent *État des lieux*, est empreint d'une certaine résignation amusée. L'auteur d'expérience constate que rien ne change vraiment au fil des décennies et il rassure son cadet en déclarant que tout finira par retomber à sa place. Au cœur de la pièce se trouve l'œuvre emblématique, *les Belles-Sœurs*, à l'époque où le jeune auteur rédige la pièce invraisemblable qui, on le sait, permettra à l'auteur aîné de bâtir sa carrière. Le dialogue fait sourire en raison de la naïveté du jeunot qui ne sait pas encore quel effet il aura bientôt sur le milieu théâtral.

L'AUTEUR À VINGT ANS

Tu dois te rappeler que je travaille dans une imprimerie pis que ça me fait ben chier parce que c'est pas ça que je veux faire dans la vie... (*Silence.*) J'pense que j'ai eu une ben bonne idée de pièce... Pis j'voudrais savoir si j'vas me rendre jusqu'au bout pis surtout si... ça va donner quequ'chose... C'est quinze femmes qui se réunissent dans une cuisine pour coller des timbres. T'en rappelles-tu?

L'AUTEUR À QUARANTE ANS

Oui, j'm'en rappelle très bien...

L'auteur à vingt ans hésite.

L'AUTEUR À VINGT ANS

(*Levant son journal.*) Est-ce qu'y parlent de moi, des fois, dans *La Presse*⁴⁶³?

À vingt ans, il occupe un poste manuel de typographe, et rêve à la gloire que pourrait lui procurer l'écriture, souhaitant devenir la figure de proue du théâtre et des lettres québécoises. Dans l'intervalle qui sépare les deux auteurs, le Parti québécois a été

⁴⁶³ Michel Tremblay, « L'Impromptu des deux "Presse" », *op. cit.*, p. 296.

créé et élu, un référendum sur la souveraineté du Québec a été proposé et perdu. Le monde a évolué sans que rien ne change tout à fait. L'exercice anticipe déjà sur la prochaine pièce de Tremblay explorant les possibilités de l'impromptu, comme si celle-ci, une piécette de circonstance, était une répétition en vue de l'œuvre marquante.

Le vrai monde?, deux ans plus tard, constitue le seul véritable impromptu de Tremblay, si l'on s'en tient à une définition générique. Pièce pirandellienne sur l'art et la vérité dramatique, elle met en scène le jeune auteur Claude, les trois autres membres de sa famille et leur doubles, caricatures fictionnelles que Claude a brossées à partir de ses parents. Les doubles monstrueux n'existent que dans la pièce de Claude, mise en abyme dans celle de Tremblay. Ils sont coincés dans un mélodrame larmoyant situé, comme il se doit, dans la cuisine d'un logement du Plateau Mont-Royal. La pièce s'intéresse d'abord à la responsabilité de l'auteur à l'égard de ses personnages, mais aussi à l'authenticité de ses personnages — surtout lorsque ceux-ci sont calqués sur des modèles vivants. Les limites de l'interprétation et de la projection autoriales sont examinées de près alors que les « vrais » personnages (eux-mêmes des calques ou transpositions de la famille de Tremblay) reprochent à l'auteur ses libertés et, surtout, le mépris qu'il leur démontre en les regardant de haut. La pièce pose la question de la responsabilité de l'auteur et de ses obligations morales envers les siens.

Le caractère de Claude et ses biographèmes identifiables sont proches de ceux du Michel Tremblay de 1965. « L'auteur à vingt ans » s'est trouvé un nom et une famille d'accueil. Dans *le Vrai monde?*, Claude en 1965 a 23 ans (comme le « vrai » Michel

Tremblay). Ils pratiquent le même métier dans l'imprimerie, ils écrivent tous deux des pièces « réalistes » à tendance mythique et ils habitent tous deux le Plateau. Claude devient un auteur, comme ce jeune homme du roman *La grosse femme d'à côté est enceinte* (1978), comme Jean-Marc des *Anciennes odeurs*, du *Cœur découvert* (1986) et du *Cœur éclaté* (1990). Scribe autoproclamé des grandeurs et misères de sa famille, Claude présente un portrait tendancieux et monochrome de la famille, cherche à provoquer une réaction, peut-être à transformer la dynamique familiale par sa perspicacité. Madeleine, la mère, réagit violemment à ce qu'elle estime être une trahison de la part de son fils.

T'sais... j'avais jamais lu ça, une pièce de théâtre, moi, pis j'ai eu de la misère au début à comprendre comment ça marchait... Mais... au bout de quequ'pages... la déception... non, pire que la déception... j'sais pas si y'a un mot pour décrire c'que j'ai ressenti... on apprend une mauvaise nouvelle tout d'un coup... La trahison! C'est ça, j'ai eu l'impression d'être trahie par mon propre enfant... Je r'trouvais toute ma vie... défigurée... J'entendais Mariette quand t'étais petit nous crier qu'à venait encore de te retrouver dans quequ'coin en train de l'espionner... pis j'me sus dit... tout ce temps-là, c'est-tu elle qui avait raison? J'ai-tu élevé un espion qui enregistrait toute c'qu'on faisait pour pouvoir rire de nous autres plus tard... Surtout que... tu t'es pas livré, toi, là-dedans, en fin de compte⁴⁶⁴.

La mère reproche à son fils d'avoir repris leurs véritables prénoms sans toutefois respecter les détails qui comptent : leurs actes, leurs véritables intentions. Elle lui reproche surtout d'avoir défiguré les siens tout en se cachant, lui. Il emprunte la posture de l'historien discret, du biographe de la famille cherchant du même coup à se définir et à se positionner non pas comme personnage mais dans l'écriture elle-même. Cela est insidieux dans la mesure où l'auteur a tous les droits, toutes les prérogatives. Il se donne le beau rôle, celui de l'archiviste consignait des faits. Mais c'est pourtant Tremblay qui

⁴⁶⁴ Michel Tremblay, *Le vrai monde?*, op. cit., p. 407.

écrit cette charge contre le jeune auteur. Est-ce là une auto-admonestation publique? On connaît, pour l'avoir à maintes reprises entendu les exprimer en entrevue, les regrets de Tremblay de s'être servi sans vergogne des éléments de vie de sa tante préférée dans *Albertine, en cinq temps*. L'exercice de l'impromptu sert donc à la fois de témoignage autobiographique d'un processus d'écriture, de confession et de mise en garde.

Les brûlots dramatisés *En circuit fermé* et *l'État des lieux* sont moins des réflexions sur le métier d'auteur que des charges de l'auteur contre les torts et travers sociétaux, que ce soit dans le milieu de la télé, avec *En circuit fermé*, ou dans l'ensemble de la société, avec *l'État des lieux*. La première pièce fait référence non seulement au circuit fermé de la diffusion télévisuelle mais également au cercle restreint du monde de la télévision, un cénacle qui admet bien peu de gens. Il s'en prend à la télé nationale qu'il dépeint comme étant corrompue, mesquine et cultivant la médiocrité. On croirait par moments une transposition plus acerbe de *l'Impromptu d'Outremont* dans les coulisses de la télé nationale. Nelligan Beaugrand-Drapeau, en digne héritier de Fernande, est catapulté, malgré son absence d'expérience pertinente, dans le rôle du patron qui doit réformer une corporation moribonde. La charge, publiée et présentée sous la forme d'une mise en lecture publique au Théâtre du Nouveau Monde, ne sera jamais produite au Québec. On la montera à Ottawa, au Théâtre du Trillium en 1994, sans connaître l'impact qu'aurait eu une telle production dans la métropole québécoise.

L'État des lieux, par son titre, renvoie au processus révolutionnaire de la mise en commun des doléances en vue d'apporter un certain nombre de changements. Autant *En*

circuit fermé suscitait la polémique avec une certaine légèreté sardonique, autant *l'État des lieux* est une pièce à thèse plutôt « balourde ». Elle revendique en somme le compromis artistique et politique. La main fatiguée et résignée de « l'auteur à quarante ans » de *l'Impromptu des deux "Presse"* est-elle celle qui a également rédigé cet *État des lieux* qui réconcilie gauchement un moi d'abord tiraillé en trois volets? Michel Biron s'indigne devant l'œuvre pamphlétaire aux accents anti-intellectuels. Il y voit là *mépris de soi*, « refus de soi-même en tant que sujet cultivé⁴⁶⁵ ». Il rappelle que cette confrontation de la grand-mère, de la fille et de la cantatrice qui a fait carrière en Europe aboutit à une conclusion désolante adressée à la nation par la grand-mère : « Le théâtre s'abolit alors dans une thèse lourde suivant laquelle le bon sens (celui de l'histoire, celui du « nous »), au détriment du mauvais (celui de l'art, celui du « je »), finit tristement par l'emporter⁴⁶⁶ ».

La pièce de référence

Micheline Cambron a écrit que *Les Belles-Sœurs* constituait le noyau centripète de l'œuvre de Tremblay⁴⁶⁷. Elle nuance, bien sûr, cette assertion, en définissant un « cycle des Belles-Sœurs » et en le différenciant des autres cycles. Quant à moi, je me permets d'étendre l'influence de cette pièce à toute l'œuvre, et particulièrement aux œuvres étudiées comme des impromptus. Ces impromptus se réfèrent tous explicitement ou implicitement aux *Belles-Sœurs*, l'œuvre tout comme l'événement. Nous l'avons vu, dans *Ville Mont-Royal*, l'auteur réplique par une satire à la ministre qui avait refusé une

⁴⁶⁵ Michel Biron, « Le mépris de soi », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 104, 2002, p. 19.

⁴⁶⁶ *Ibid.*

⁴⁶⁷ Micheline Cambron, « Le cycle centripète : l'univers infini des *Belles-Sœurs* », *Le Monde de Michel Tremblay. Des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, sous la direction de Gilbert David et Pierre Lavoie, Montréal/Carnières, Cahiers de théâtre Jeu/Éditions Lansman, 1993, p. 241-257.

subvention aux *Belles-Sœurs*. Il y a quelques références indirectes à la pièce étendard dans *L'Impromptu d'Outremont*, un miroir déformé du monde des « belles-sœurs » appliqué à la haute société. *L'Impromptu des deux "Presse"* présente deux versions d'un même auteur, différenciées par la conscience ou l'ignorance du « grand succès » de cette première pièce d'envergure. Avec *le Vrai monde?*, Jean-Pierre Ryngaert suggère que Tremblay est devenu « spectateur de sa propre audace⁴⁶⁸ » :

Au risque de retomber dans de vieux schémas critiques, il est difficile de ne pas chercher le Claude absent du côté de Tremblay lui-même. Trop de curieuses coïncidences y invitent. Il y a d'autant moins besoin d'un second Claude que le Claude lui-même de la « réalité », plus vrai que vrai, figure déjà en situation de double. [...] Comment ne pas penser donc, au jeune Tremblay des *Belles-Sœurs*, qui, en 1965, se levait et osait parler dans sa langue en plaçant sur la scène du monde des personnages qui n'y avaient pas encore trouvé place? Nous sommes alors en face d'une auto-analyse d'un auteur à qui une partie de la critique de l'époque a parfois reproché son « mépris » pour les personnages qu'il mettait en scène et son goût excessif à démasquer la veulerie⁴⁶⁹.

Tremblay utilise une forme plus conventionnelle d'écriture pamphlétaire avec *En circuit fermé* et *l'État des lieux*, laissant sa propre voix s'infuser dans celles de ses personnages jusqu'à en dominer le discours. Le monde de Tremblay, où le théâtre, la fiction romanesque et les récits de vie se partagent les mêmes personnages, les mêmes lieux et les mêmes événements, se présente comme une unique œuvre polyphonique, faite du tissage de nombreux recoupements et de ressassements. Les impromptus de l'auteur viennent lui servir de véhicule tout désigné pour articuler son discours artistique et, dans certains cas, politique. Je serais tenté d'emprunter à Michel Tournier son néologisme,

⁴⁶⁸ Jean-Pierre Ryngaert, « Faut-il faire parler le vrai monde? », *Le Monde de Michel Tremblay*, *op. cit.*, p. 205.

⁴⁶⁹ *Ibid.*

« extime », soit le contraire d'intime. Dans son *Journal extime*⁴⁷⁰, Tournier exprime le monde par le truchement des autres. L'autre lui sert de filtre interprétatif. Il ne s'agirait pas d'une grille empruntant à l'altruisme, ni à l'empathie, mais plutôt un positionnement de soi *au travers* du regard et du vécu des autres. En cela, l'écriture de Tremblay me semble également *extime*. Et c'est particulièrement le cas dans ses impromptus qui représentent l'antithèse de ses récits de vie intime, dans la mesure où ils servent de tribune légitime au discours de l'auteur, tout en maintenant l'auteur dans une position énigmatique de laquelle il pourra tout nier en prétextant qu'il ne faut pas confondre le libre arbitre du créateur avec sa pratique autobiographique.

En analysant des ouvrages différents de Tremblay, Dominique Lafon⁴⁷¹ et Jean-Pierre Ryngaert⁴⁷² arrivent à des conclusions semblables : la saga sur laquelle travaille son auteur depuis le début serait en réalité une quête d'identité personnelle et sociétale. Tremblay décrit son alter ego dans *La grosse femme d'à côté est enceinte* comme « l'enfant multiple ». Enfant multiple par sa capacité à porter en lui toutes les voix de son entourage. Marie-Lyne Piccione écrira justement que cet « enfant est celui qui va empêcher la famille de sombrer en la réhabilitant et en la fixant par l'écriture⁴⁷³ ».

À cet égard, je ne suis pas tenté d'excaver l'opus aux allures de palimpseste pour en recenser ses origines autobiographiques, mais plutôt d'y voir l'émergence d'un mythe de l'autocréation : l'écrivain se définit par l'écriture, par la mémoire vraie et transformée

⁴⁷⁰ Michel Tournier, *Journal extime*, Paris, Gallimard, 2004, collection « Folio ».

⁴⁷¹ Dominique Lafon, « Généalogie des univers dramatique et romanesque », *Le Monde de Michel Tremblay*, *op. cit.*, p. 309-33.

⁴⁷² Jean-Pierre Ryngaert, *op. cit.*

⁴⁷³ Marie-Lyne Piccione, *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, *op. cit.*, p. 189.

du clan, il se livre à un acte d'autogénéralité. « Sandra, c'est moi », en effet, tout comme Jean-Marc, Claude et tous les autres. Néanmoins, on peut légitimement se demander quelle est l'*impulsion autobiographique* régissant ces incursions du côté de l'autofiction et des récits de vie.

L'impulsion autobiographique

Robert Folkenflik avance que l'impulsion autobiographique est souvent motivée par le désir de raconter le récit de ses succès. Qu'en serait-il des récits puisant à la confession, à la conversion ou empreints d'un traumatisme? Bien qu'il ait saisi une motivation importante, Folkenflik⁴⁷⁴ n'a pas, de toute évidence, tenu compte de toutes les possibilités de l'intention autobiographique. Susanna Egan⁴⁷⁵, pour sa part, insiste sur le fait que c'est plutôt un sentiment de *crise* qui se trouve au cœur de l'acte autobiographique. Le récit du succès de Tremblay est celui d'une ascension inouïe de quelqu'un qui a réussi à transcender sa condition sociale, économique et, surtout, culturelle. L'éclat initial et continu des *Belles-Sœurs*, auquel s'ajouteront une série de succès au Québec et des percées importantes à l'étranger au cours des années 1970 et 1980, consolidera la construction, avant l'arrivée de Robert Lepage, d'une *success story* du théâtre québécois.

Rappelons que Jean-Claude Germain⁴⁷⁶, parmi plusieurs critiques, voit en Tremblay la figure d'une voix populaire mais, surtout, d'une exploration de l'*altérité*. Ce

⁴⁷⁴ Robert Folkenflik, *op. cit.*

⁴⁷⁵ Susanna Egan, *op. cit.*

⁴⁷⁶ Jean-Claude Germain, « J'ai eu le coup de foudre », préface de la première édition des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, Montréal et Toronto, Holt, Rinehart & Wilson, 1968, p. 3-5.

jeune homme a écrit une pièce, comme s'il avait jeté un regard impudique par la fenêtre de la cuisine de Germaine. Il a observé la scène avec la distance d'un anthropologue et l'affection d'un enfant du clan. On s'étonne de l'étrangeté d'une écriture où l'auteur est si manifestement *absent* du discours et de l'intrigue de la pièce.

En se ralliant à la cause du joual et en envoyant une image du Québec qui n'a jamais existé, Tremblay devient *la* voix du Québec à l'étranger, l'auteur emblématique par excellence de la génération du baby-boom. Ceci confère à Tremblay un statut mythique de son vivant. Il revient souvent sur son propre mythe, déboulonnant parfois la statue du socle, usant parfois de sa renommée pour prendre position.

L'illusion de la fiction de l'œuvre de Tremblay demeure intacte, malgré les évidentes indiscretions et les invitations par l'auteur à lire l'œuvre de manière autofictionnelle, tout en nous avertissant qu'il a brouillé les pistes. C'est-à-dire que l'illusion se nuance et se révèle comme illusion à chaque nouvel impromptu, jusqu'au *Vrai monde?* Peu après, dès 1990, Tremblay pousse l'audace autoréflexive en publiant une série de récits autobiographiques présentés comme tels et authentifiant le caractère véridique des certains personnages et événements. *Les Vues animées* (1990), *Douze coups de théâtre* (1992), *Un ange cornu avec des ailes de tôle* (1994) et *Bonbons assortis* (2002 et 2006 pour l'adaptation théâtrale) publiés de concert avec une série de pièces moins significantes donnent du relief à son œuvre. Dès 1990, il devient difficile de dissocier l'œuvre de création de l'œuvre autobiographique, quoi qu'en dise l'auteur, puisque les récits de vie viennent confirmer nos suppositions.

Si l'autobiographe raconte réellement le récit de deux vies — la sienne telle qu'elle lui apparaît manifestement et telle qu'elle apparaît aux autres⁴⁷⁷ —, les percées de Tremblay du côté de l'autobiographie reflètent cette dichotomie, non pas de manière simultanée comme on pourrait se l'imaginer, mais plutôt en alternance. Sa vie telle qu'elle lui apparaît anime l'écriture des impromptus, à la fois intimes et préoccupés par le processus créateur. Sa vie telle qu'elle apparaît aux autres, et telle qu'on voudrait la découvrir, constitue plutôt la matière des récits de vie. L'autofiction chez Tremblay me semble donc une série de lectures et de projections fantasmées de sa propre vie.

Piccione écrit que le trio Carmen-Sandra-Claude forme la triade d'un soi potentiel. Le triumvirat constitue la tentative « d'une autobiographie des possibles⁴⁷⁸ ». L'émergence d'un soi virtuel par l'action concertée de trois personnages suggère un soi autrement fragmenté. Les alter ego juvéniles de Tremblay, dans ses romans comme dans ses pièces, sont confrontés par les limites de leur parole et de leur culture. Conséquemment, ils s'engagent ou bien dans une fuite en avant autodestructrice ou bien dans une quête ambitieuse de réhabilitation de soi. L'écriture sauve plusieurs de ses personnages, tout comme on soupçonne qu'elle donne un sens à la vie de Tremblay. Dans son monde, les gens dont le verbe n'aurait rien d'éloquent se trouvent dotés d'une poésie de l'oralité qui leur sied parfaitement.

⁴⁷⁷ Sherryll Grace, « Creating the Girl from God's Country: From Neill Shipman to Sharon Pollock », *Canadian Literature*, n° 172, printemps 2002, p. 92-111.

⁴⁷⁸ Marie-Lyne Piccione, *op. cit.*, p. 92-97.

Depuis la publication des récits de vie et de leur intégration assez méthodique par Tremblay, depuis ses efforts de concordance qui l'amènent à changer les noms des personnages a posteriori et à redéfinir les relations déjà connues dans chaque nouvel ouvrage, l'illusion de la fiction est atténuée. Son œuvre tombe dans la zone grise de l'autofiction — autofiction dans toutes ses déclinaisons, soit l'autofiction libre de contraintes. Vincent Colonna explique que la « notion plastique d'autofiction, dans son acception la plus courante et la plus vague, marque peut-être une évolution significative de l'écriture de soi, par laquelle la démarche autobiographique devient désormais une opération à géométrie variable, dont l'exactitude et la précision ne sont plus les vertus théologiques⁴⁷⁹ ». L'exercice généalogique révèle la construction d'une automythologie sous forme d'*homéographie*.

Le rôle de Tremblay dans la dramaturgie québécoise est omniprésent et paradoxal. Celui qui fait parler les sans voix, celui qui révèle l'*altérité*, la vérité anthropologique de la famille québécoise, celui-là s'avère finalement plus intéressé par l'articulation de son propre mythe, de son propre univers dont les orbites des nombreux satellites gravitent invariablement autour du souvenir de son premier succès durable. Son œuvre multiple touche à tous les genres, hormis à l'essai et à la poésie ; elle trempe du côté de l'opéra biographique (*Nelligan*), de l'impromptu, de l'autofiction spéculaire (*Encore une fois...*), des jeux avec l'identité (*Damnée Manon, Sacrée Sandra ; Sainte-Carmen de la Main, la Duchesse de Langeais*). Ses impromptus, tels que je les ai abordés, sont au cœur du discours autoréflexif du théâtre québécois, particulièrement du discours sur le processus créateur théâtral. Non seulement les impromptus servent-ils de ponts entre son œuvre

⁴⁷⁹ Vincent Colonna, *op. cit.*, p. 96.

fictionnelle et son œuvre autobiographique, mais ils permettent aussi de saisir l'ampleur balzacienne du procédé en cours. *Les Belles-Sœurs* demeure la pièce emblématique de Tremblay, mais ce sont ses impromptus qui révèlent son processus créateur, et l'articulation de son discours artistique et social.

C- Autofictions, *autofrictions* et récits de conversion

1. Autofictions et *autofrissions*

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 vitalité⁴⁸⁰ ». 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'illusion⁴⁸¹. » 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 » autoriale, par les interventions de l'auteur, non seulement n'est-elle plus proscrite, mais elle est recherchée.

⁴⁸⁰ Jean-Pierre Ryngaert et Julie Sermon, *op. cit.*, p. 7.

⁴⁸¹ *Ibid.*, p. 9.

Paradoxalement, le réel, l'authentique, se réalise en performance théâtrale par l'aveu même de son caractère artificiel. Comme le souligne Maryvonne Saison, la représentation « indépendamment de tout geste mimétique, pose la dimension du renvoi ; en cela, elle convoque une saisie nécessaire à ce renvoi : une représentation, parce qu'elle se distingue de la chose, n'existe que comme représentation que lorsqu'elle est considérée comme telle⁴⁸² ». Je crois que c'est Spalding Gray qui expliquait son passage au théâtre autobiographique en disant qu'il n'avait plus envie de jouer à être un autre personnage que lui-même. Jacques Scherer dans ses *Dramaturgies du vrai-faux* a pu proposer l'idée que le théâtre « est également une activité double, qui secrète obligatoirement le vrai-faux. De l'acteur et du personnage aucun n'est plus vrai que l'autre et ils sont réunis dans la même personne⁴⁸³ ». Sauf que le corps de l'auteur sur scène est porteur de sens. Le corps est archive vivante, ses silences, ses hésitations laissent entrevoir une parole retenue, réorientée, plutôt qu'un trou de mémoire ou une posture psychologisante de comédien. La source du récit de l'auteur se trouve en lui, avec toutes ses tensions et ses contradictions. Peut-on lire les ratures palimpsestes, déceler les retailles d'intrigue, décoder l'indicible? Scherer entrevoit les possibilités de la tension émergeant dans l'interstice entre le personnage et le comédien, sans pour autant situer son observation dans un contexte d'autoperformance. « Prendre pour personnages des comédiens n'aboutit pas automatiquement au double discours, mais en facilite l'accès. Par définition, les comédiens sont doubles. L'intervalle entre la personne réelle et le personnage fictif devient le vrai sujet de la pièce qui se situe dans cette optique⁴⁸⁴ ».

⁴⁸² Maryvonne Saison, *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le théâtre contemporain*, Paris, L'Harmattan, 1998, collection « L'art en bref », p. 13.

⁴⁸³ Jacques Scherer, *Dramaturgies du vrai-faux*, Paris, PUF, 1994, collection « Écriture », p. 11.

⁴⁸⁴ *Ibid.*, p. 100.

L'autofiction assumée au théâtre, celle qui ne relève pas de l'autoportrait esthétisant, ni des jeux avec l'identité rejoint l'impulsion première de l'aveu, de la confession publique ou du récit de conversion. En cela, elle s'inscrit dans une tradition on ne peut plus canonique, marquée par le double sceau littéraire de Montaigne et de Rousseau, et par la « terrible » tentation de l'autoreprésentation qu'on retrouve jusque chez les structuralistes. La fameuse « réponse de Normand » de Barthes, « c'est moi et ce n'est pas moi », bien qu'elle ait été ludique et strictement véridique, n'en demeure pas moins ancrée dans un désir d'investir le moi de l'écriture⁴⁸⁵. La révélation de soi passe à la fois par la mémoire et par l'examen introspectif, à la suite d'exercices volontaires. Elle se fait également dans l'ironie, le travestissement, les jeux avec l'identité. L'autofiction fait alors place à ce que je nommerai *autofrisson*.

En écho au *Tête à tête* de Ronfard et de Gravel, Évelyne de la Chenelière et son conjoint, Daniel Brière, alors codirecteur du Nouveau Théâtre Expérimental de Montréal, ont cosigné une autofiction ludique. Je l'ai déjà évoqué en première partie, le programme d'*Henri et Margaux* contenait une lettre d'Évelyne de la Chenelière à son amoureux, l'enjoignant à jouer cette pièce ensemble, en guise de rendez-vous intime. Les rôles étaient distribués : nous serons les voyeurs et eux les exhibitionnistes. La rencontre du couple, leurs métiers respectifs, leurs nombreux enfants, le succès de la pièce de Margaux, *Les cerises* (alors que la pièce qui a révélé de la Chenelière s'intitule *Des fraises en janvier*), le ton des personnages, les reproches qu'ils se font (« Arrête de parler

⁴⁸⁵ Je reprends ici l'argument de Madeleine Ouellette-Michalska, *op. cit.*, p. 15 et p. 71.

comme quand t'écris⁴⁸⁶ », Henri explose devant la logorrhée de sa conjointe qui offre un véritable morceau d'anthologie dans le style de la Chenelière), tout semble correspondre à l'idée qu'on se fait d'eux. Henri se prend au jeu de la réaction épidermique, laissant poindre le *frisson* d'une véritable dispute. Et même l'attaque de l'époux correspond assez bien à ce que la critique avait souligné dans le théâtre de la Chenelière :

Quand tu t'emportes, tu t'emballes, c'est comme quand t'écris. Tu t'enfermes dans une pensée qui n'a aucun sens, tu délires en faisant des liens bizarres, et tu te complais dans une espèce de détresse complètement fabriquée par des mots, des mots qui te donnent l'impression de vivre des grandes choses. Je trouve ça insupportable d'avoir l'impression d'être dans une de tes pièces quand tu te choques⁴⁸⁷.

Les deux conjoints procèdent par la suite à une autocritique en règle de l'écriture de Margaux. Autocritique délicieuse puisqu'elle contribue à la tension comique de la scène, tout en soulignant à grands traits qu'ils ne se complaisent pas dans l'autoreprésentation. Henri trouve que l'écriture de sa conjointe est « ampoulée ». Ce à quoi elle répond :

MARGAUX

En tout cas mon écriture est pas ampoulée, ça c'est pas vrai, tu peux dire bien des affaires sur mon écriture, mais pas qu'elle est ampoulée.

HENRI

Tu adores employer beaucoup de mots...

MARGAUX

Oui...

HENRI

... que tu ne maîtrises pas forcément.

MARGAUX

J'ai le droit! Moi, quand je trouve un mot joli, je le mets.

⁴⁸⁶ Evelyne de la Chenelière, avec Daniel Brière, *Henry et Margaux, op. cit.*, p. 131.

⁴⁸⁷ *Idem.*

HENRI
Oui tu le mets plusieurs fois⁴⁸⁸.

Plusieurs éléments de la pièce ne sont pas tous conformes à ce que nous connaissons des comédiens. Henri a abandonné le jeu pour devenir menuisier, alors qu'en réalité, Daniel Brière est toujours comédien et codirecteur d'un théâtre. Les comédiens se livrent au jeu de l'intimité exhibée tout en prenant soin de brouiller les pistes. Le résultat frôle l'*autofrison*, étant donné qu'il exhibe sans engagement compromettant. Mais l'autoportrait est fait en toute sincérité, dans le jeu et dans le plaisir de partager un moment d'intimité, comme les comédiens savent le faire naturellement, devant et, surtout, avec un public.

2. Autofrictions

LÉO
Ce que tu viens de dire, je l'ai dit ce matin devant mon miroir.

LÉØ
Qu'est-ce que tu faisais devant ton miroir?

LÉO
Je me rasais. Comme tous les matins.

LÉØ
Ah! Ah!

LÉO
Ah ah quoi?

LÉØ
Ah ah je comprends maintenant!

LÉO
Il y a quelque chose de particulier à comprendre?

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 132.

LÉØ

Là. (*Il indique le morceau de kleenex sur la joue de Léo.*)

LÉO

Quoi là?

LÉØ

Juste là. Tu as un morceau de kleenex. [...]

LÉO

Tu sens comme moi. Tu t'es mis de la lotion après rasage?

LÉØ

Gifle-moi. (*Léo le fait.*) Il va pleuvoir. Je le sens. Viens avec moi à la maison. Qu'est-ce que tu as? On dirait que tu vas pleurer.

LÉO

Je suis ému.

LÉØ

Je le vois.

LÉO

Tu m'invites?

LÉØ

Je t'invite, oui⁴⁸⁹.

La rencontre de soi avec l'autre, dans le cas où l'autre est un reflet de soi, demeure chargée de danger dans le théâtre de Larry Tremblay. Une telle rencontre est empreinte d'une menace, d'une violence bouillonnant très près sous la surface, violence étrangement érotique qui, selon la répartie, donne lieu à un geste de panique homosexuelle, comme dans *The Dragonfly of Chicoutimi*, ou à une invitation sous forme de provocation à laquelle on répond, comme on le voit avec la relation du professeur et de son élève skinhead dans *La Hache*. À la question « Si vous étiez un livre, lequel seriez-vous? », l'étudiant belliqueux et aguichant propose, en guise de composition, une

⁴⁸⁹ Larry Tremblay, *Le problème avec moi*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2007, p. 18-19.

hache, ce qui a pour effet de faire basculer le professeur de littérature et littérateur dans un délire de victime. La littérature n'est plus ici que verbiages, elle consume tout, elle est vie et mort, elle est provocation à laquelle on ne répond que par une autre, plus essentielle :

Reprends ta hache et va au bout de ton idée : expérimente ce qu'est de tuer un homme dans la lumière naissante, en connaissance de cause. Tuer. Un homme? [...] Je suis ton miroir. À toi de le fracasser si tu crois qu'une idée est un chemin et qu'il faut le suivre jusqu'au bout. Je suis prêt à disparaître dans ton regard. Regarde, je pose ta hache ici. Et moi... Moi, je cesse de courir⁴⁹⁰.

Disparaître en l'autre, laisser l'autre entrer en soi pour ne plus exister qu'en fonction de son anéantissement. Se livrer revient ici à poser un geste de sacrifice et non de vaine exposition de soi. On comprend le plaidoyer du professeur contre la littérature de soi laquelle flirte trop aisément avec l'autoreprésentation facile, tel que Larry Tremblay l'explique dans sa conférence « Résister à la littérealité⁴⁹¹ ». L'auteur du *Déclat du destin* et du *Problème avec moi* s'indigne de la disparition de la pensée, de la *commodification* de l'expérience littéraire en la réduisant au *vécu*, c'est-à-dire le divertissement qu'est ce calque littéraire de la télérealité, la « littérealité ». « La littérealité, affirme Larry Tremblay, divertit sans contredit. Mais elle est pur spectacle d'elle-même, ne renvoie à aucune face cachée, à aucun mystère, et reconforte l'homme blessé en lui cachant la gravité de son crime ou de son mal. La littérealité est le royaume

⁴⁹⁰ Larry Tremblay, « La hache », dans *Piercing*, Paris, Gallimard, 2006, p. 63-64.

⁴⁹¹ Larry Tremblay, « Résister à la littérealité », conférence donnée le 30 octobre 2006 à la Librairie Olivieri, Montréal, dans le cadre d'un événement organisé par le Centre de recherche interuniversitaire pour la littérature et la culture québécoises sous le thème « Écrire en temps réel ». Je tiens à remercier Larry Tremblay de m'avoir gentiment remis une copie de son texte inédit alors de neuf feuillets.

de l'ego extrême⁴⁹². » Il ne s'insurge pas contre une démarche d'auteur scrutant les zones d'ombre en lui, mais plutôt contre l'émergence de la « vedette spontanée », celle qui carbure à cette contemporaine « obsession du vécu [qui] sonne la mort de l'art véritable et de toute méditation profonde. Le vécu, quand il se veut noble, se transmet principalement sous forme d'opinions⁴⁹³ ». L'opinion des personnalités qui pullulent sur les ondes. L'autorité est alors validée par le vécu et par l'opinion, non pas réfléchie, mais *ressentie*. Larry Tremblay conclut son texte avec une réflexion sur les dangers de figer trop aisément l'individu dans une caricature fonctionnelle ou politique de soi :

L'individu déploie dans la société plusieurs appartenances qui ne sont pas forcément mobilisées de façon simultanée. Si l'individu réduit idéologiquement sa propre *personne* à une seule dimension, il met en péril son intégrité physique. L'identité est une chose ennuyeuse si elle n'est pas défiée. Qui veut vivre dans le même toute sa vie? [...] J'ai passé toute mon existence à me fuir d'une certaine façon. Pourquoi? Parce que je n'étais pas précisément et entièrement là où je suis apparu à ma naissance. J'étais aussi ailleurs⁴⁹⁴.

Comme pour *La hache*, le texte est rédigé sous la forme d'une lettre adressée par un professeur d'écriture et de littérature à son étudiant qui l'a piqué au vif. Cette fois, il réagit à une lettre de ce dernier qui se trouve désespéré devant ce qu'il estime être un vide littéraire, alors que, dans le récit, il réagissait à une provocation nihiliste par une requête d'annihilation. Le professeur Tremblay, contrairement à son alter ego de *La hache*, ne se trouve pas terrassé par l'interpellation de l'étudiant, il réitère plutôt son engagement envers un mode d'expression qui prohibe la complaisance, fût-elle autosalutaire, et qui refuse l'adhésion identitaire communautariste pour mieux la refléter ironiquement par des jeux de miroir, notamment avec *Le Problème avec moi* et *Abraham*

⁴⁹² *Ibid.*, f. 6.

⁴⁹³ *Ibid.*

⁴⁹⁴ *Ibid.*, f. 9.

Lincoln au théâtre. Friand des jeux avec l'identité? Peut-être plutôt un provocateur appelant la provocation ; un auteur flirtant avec l'*autofriction* tout en dénonçant la complaisance de la *littérealité*.

« Vrai masque et faux miroir, Audiberti écrivait-il, signifie non seulement le goût du travesti, mais l'appel du changement⁴⁹⁵ ». Justement, les solos de Marie Brassard reposent à la fois sur ce goût du travestissement et sur la menace d'un changement au contact de l'inconnu. L'outil principal des transformations, dans son cas, est la voix, son amplification, son pouvoir de travestissement entier. « J'ai toujours aimé me travestir, dans tous les sens du terme », admet l'auteur-interprète en entrevue, « pas uniquement me travestir en homme mais me réinterpréter, si on veut, à travers des identités⁴⁹⁶ ». Grâce aux technologies de modification de la voix, elle explore avec le sonorisateur Andrew MacSweyne, à partir d'improvisations libres, les personnages qu'elle investira par la suite. Surgissent de l'inconscient le coiffeur homosexuel, l'actrice qui se transforme en sifflet de train. Chacune des voix permet à la comédienne d'écrire, par la parole improvisée, revue, reprise et relancée, un univers polyphonique qui explore les états intérieurs des personnages. « J'écris en parlant⁴⁹⁷ », dit-elle. La mise en voix, le travestissement de sa voix lui donnent le droit et la possibilité de créer comme elle sait le faire depuis des années, en répétition, à partir d'une matière théâtrale concrète, le personnage, sa voix. Le petit corps de la comédienne et sa voix — cage de résonance,

⁴⁹⁵ Cité dans Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994, collection « Tel », p. 408.

⁴⁹⁶ Citée dans l'entrevue qu'a faite Paul Lefebvre en baladodiffusion du Théâtre français du Centre national des arts, le jeudi 30 novembre 2006.

⁴⁹⁷ Tiré d'une entrevue avec l'auteure le 6 août 2008 à Montréal.

prisme réfractant d'un jaillissement créateur — portent en eux un univers où l'onirisme constitue le point de fuite.

Après avoir été une complice de longue date de Robert Lepage au Théâtre Repère puis chez Ex Machina, et cocréatrice de nombreux spectacles collectifs⁴⁹⁸, elle a ressenti le besoin de reprendre en main son univers créateur. Lors du dernier projet avec Lepage, *La Géométrie des miracles*, elle ne se sent plus à l'aise de produire des personnages, des scènes, des dialogues pour ensuite se trouver « dépossédée de sa création » par le metteur en scène qui l'attribue ensuite à des comédiens qui ont plus de mal à trouver leurs personnages⁴⁹⁹.

Son premier projet d'écriture solo naît d'un calepin de rêves, qui inspire un court texte publié dans *l'Organe* de l'Espace libre et, en 2000, une version d'une vingtaine de minutes de ce qui va devenir *Jimmy, créature de rêve*⁵⁰⁰. Créé en 2001 dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques, puis repris au Théâtre de l'Odéon de Paris la même année, le spectacle révèle immédiatement le monde fantasmagorique, les métamorphoses vocales et identitaires d'un univers où rien n'est stable, où les identités sont trompeuses et tributaires non pas de la perception du regard de l'autre mais de leurs voix propres. Jimmy, un coiffeur homosexuel new-yorkais de 33 ans, né du rêve d'un général américain en 1950, se retrouve ensuite dans les rêves d'une comédienne québécoise en

⁴⁹⁸ Elle est co-auteure, avec Robert Lepage et autres, de *la Trilogie des dragons*, *le Polygraphe* (dont elle a également cosigné le scénario du long-métrage), *les Sept branches de la rivière Ota*, *la Géométrie des miracles*.

⁴⁹⁹ Tiré d'une entrevue avec l'auteur.

⁵⁰⁰ Créé au Festival de théâtre des Amériques en juin 2001. Texte inédit, 16 feuillets. Je tiens à remercier l'auteur de m'avoir donné un exemplaire de chacun de ses textes inédits.

2001. La situation oblige les personnages à se poser la question de la stabilité et de la continuité de leur identité. Un personnage de rêve existe-t-il, d'autant plus s'il est transmuté d'un rêve à l'autre, selon toute apparence, après des années passées dans le purgatoire des rêves? Ni l'identité ni la sexualité ne sont fixées. L'onirisme transforme en hermaphrodites les personnages et pose le questionnement existentiel suivant : pourquoi existe-t-on, pour qui, à quelle fin? Sommes-nous le rêveur ou le rêvé? Le personnage parasite ou bien son hôte du moment?

Marie Brassard poursuit l'exploration de l'inconscient dans *Peepshow* (2006)⁵⁰¹, en misant sur les interdits sexuels, cette fois, en reprenant à son compte le conte populaire du Petit Chaperon rouge. La protagoniste Beautiful entretient le fantasme de l'interdit auprès de Will, le loup, amateur de sadomasochisme. Elle flirte avec la notion de la perte des repères — l'abandon au destin, à l'aléatoire —, mais finit par être déçue par l'impossible dénouement des jeux sexuels et des automutilations auxquels elle est confrontée. Son dernier spectacle, *L'Invisible*⁵⁰², que j'ai vu dans un état inachevé au Festival Trans-Amériques en mai 2008 avant qu'il ne soit par la suite modifié en vue d'une tournée européenne, est inspiré de J. T. Leroy, auteur culte aux États-Unis. Leroy a rédigé un roman « autobiographique » inventé de toutes pièces. La narratrice « autobiographique », une femme de quarante-ans qui se serait inventé un alter ego, serait née d'une mère prostituée. Surprise, il s'agirait d'un homme élevé comme une fille dans

⁵⁰¹ Créé au Festival de théâtre des Amériques en juin 2006. Texte inédit, 18 feuillets.

⁵⁰² Créé en juin 2008 au Festival Trans-Amériques. Texte inédit. Je n'ai pas pu faire l'analyse de ce texte d'une dizaine de pages, mais les entrevues avec Marie Brassard et son dramaturge Daniel Canty ont éclairé de nombreuses interrogations que j'avais à son sujet. Les réflexions dramaturgiques paratextuelles, voire métatextuelles, de Daniel Canty ont également été fort utiles. Parmi les textes édités, on peut consulter : « Le spectacle du petit regard. Fragments pour *Peepshow* de Marie Brassard », *Liberté*, n° 273 (vol. 48, n° 3), septembre 2006, p. 113-129 et « Reflexions in a Glass Eye / Réflexions dans un œil de verre », *Liberté*, n° 281 (vol. 50, n° 3), septembre 2008, p. 44-56.

une vie de prostitution et d'excès. Un roman « autofictionnel », *Sarah*, paraît en 2000 et un récit « autobiographique », *The Heart Is Deceitful Above All Things* (2001) est adapté à la hâte par Hollywood en long-métrage. La supercherie, une fois révélée, scandalise le public et même l'éditeur qui avait refusé qu'on brise ainsi le pacte autobiographique avec tant de sans-gêne. On comprend aisément en quoi les travestissements multiples de J.T. Leroy intéressent Marie Brassard. Étrangement, *L'Invisible*, tel que je l'ai vu, n'avait que très peu à voir avec le personnage aux identités multiples et stratifiées. Il me faudra attendre de voir une version plus achevée du spectacle pour en tirer des conclusions.

Marie Brassard admet candidement et sans complaisance : « ce sont des autoportraits que je fais ». Autoportraits par le truchement de personnages qui trompent le monde par leurs déguisements et des transformations de haute voltige. Autoportraits dans la mesure où ils suivent la formule opératoire du genre, selon Michel Beaujour : « Je ne vous raconterai pas ce que j'ai fait, mais je vais vous dire *qui je suis*⁵⁰³ ». La pratique de l'autoportrait, serait alors « une écriture plutôt qu'une mimésis du moi⁵⁰⁴ ».

Tout en inscrivant son discours dans l'intermédialité, le spectacle de Brassard qui s'approche le plus près de l'autofiction, c'est-à-dire à partir d'une anecdote rendue publique, demeure *La noirceur*⁵⁰⁵ (2003). Le fait divers, l'évacuation d'un édifice de lofts loués par une communauté bigarrée d'artistes au centre-ville de Montréal pour faire place à un « développement » immobilier plus lucratif, affecte directement Marie Brassard, car elle est fait partie des artistes qui ont été expropriés de leur loft, de leur quartier, de leur

⁵⁰³ Michel Beaujour, *op. cit.*, p. 9.

⁵⁰⁴ *Ibid.*, p. 342.

⁵⁰⁵ Créé en juin 2003 au Festival de théâtre des Amériques. Texte inédit, 21 feuillets.

famille d'artistes. La prise de position de Marie Brassard est sans équivoque. Elle écrit dans l'introduction de la pièce :

J'aimerais parfois être activiste politique. J'aimerais m'appeler Jaggi Singh, Susan Sarandon, Aung San Suu Kyi, Nelson Mandela, Gandhi ou Michael Moore. Je n'ai pas pour cela le talent qu'il faut. Mais, témoin direct d'un de ces saccages urbains, je ne peux pas faire silence. Alors ici, je propose de la musique, des images, du bruit, de la poésie⁵⁰⁶.

La noirceur devait à l'origine porter sur les skinheads et ce qu'ils inspiraient à Brassard de perceptions contradictoires, en particulier suivant la photographie de Nan Goldin d'un skinhead et de sa petite sœur. La pièce portera, en partie, sur les rêves, sur ce qui hante les personnages, mais ce qui retient mon attention demeure la trame narrative du récit au je, récit authentifié par les prises de position de l'auteur.

J'habite au neuvième étage d'un édifice de la rue Ontario.
Et maintenant le soir, c'est très silencieux.
Avant j'entendais des bruits dans le couloir de la musique des cris.
C'était la rumeur des gens qui vivent la nuit mes amis et j'étais heureuse de vivre avec eux⁵⁰⁷.

Il y est question de l'ami, du voisin qui fuit, qui profite de ce qui lui arrive pour enfin tenter sa chance à New York, l'ami avec qui elle échange, avec qui elle vérifie ses idées de spectacles. Autoréflexivité oblige, elle lui parle du spectacle qu'elle prépare (celui qu'elle envisageait avant qu'il ne soit modifié par les événements) : « J'ai envie de parler de la noirceur dans l'esprit, de l'ignorance, de tout ce qu'on ne peut pas nommer, de la difficulté de communiquer avec les autres, de la difficulté de s'exprimer, qui est une source de douleur mais de violence aussi⁵⁰⁸ ». Le départ de l'ami la plonge justement

⁵⁰⁶ Marie Brassard, *La noirceur*, inédit, f. 1.

⁵⁰⁷ *Ibid.*, p. 5.

⁵⁰⁸ *Ibid.* p. 8.

dans ce questionnement, cet espace de solitude, de la sourde violence d'un édifice que l'on vide de son essence, de ses résidents. La perte des repères provoque ainsi l'introspection nécessaire à l'écriture.

Impromptu où les muses seront à la fois l'édifice se transformant autour d'elle en lofts de prestige et la photo d'un homme troublant, un skinhead, et de sa sœur. L'autoréflexivité du geste de l'écriture fixe le lieu et fait de la pièce un objet *autotopographique*, dernier vestige d'un édifice et de sa vie, tels qu'ils étaient. Paradoxe conclusion à *La noirceur*, l'édifice dont il était question a longtemps été vide après l'échec du projet immobilier clinquant au nom inesthétique de SLEB (Saint-Laurent en bas) s'est effondré. L'édifice, lui, est demeuré silencieux fort longtemps, jusqu'à ce qu'un nouveau promoteur ouvre, cette année, les lieux. Cette prise de parole plus personnelle, témoignage d'un moment significatif, un moment de transformation est typique des pièces monologuées à caractère autobiographique.

3. Spectacles de soi et confessions

Nous ne pouvons négliger l'aspect économique d'une écriture scénique autoréflexive, monologuée, de comédiens se cherchant des nouveaux modes d'expression ou, prosaïquement, des véhicules promotionnels pour leurs carrières laissées en plan. Alan Filewod rappelle que « les performances de soi sont aujourd'hui devenues une forme théâtrale si commune qu'elles pourraient très bien être le genre emblématique du théâtre canadien des années 1990, de la même manière que la création collective a

caractérisé les années 1970⁵⁰⁹ ». Une certaine lassitude s'installe chez les critiques et les spectateurs confrontés aux innombrables monologues autobiographiques de gens, dont ni la vie ni l'écriture n'arrivent à nous tenir en haleine. La performance de soi, particulièrement en mode monologué, est perçue ou bien comme transgression politique discursive, spectacularisation thérapeutique ou opportunisme culturel.

Filewod voit plutôt le monologue autobiographique comme « une forme importante d'engagement culturel politique qui révèle à la fois les nouvelles conditions de production du théâtre et l'échec des récits nationaux qui l'ont nourri⁵¹⁰ ». Selon Filewod, l'idéologie de la nation, son hégémonie discursive, est contestée par la présence d'un théâtre qui refuse de s'inscrire dans le récit culturel dominant. « Si la performance solo a, d'une certaine manière, porté atteinte à la réputation du théâtre, elle l'a également démocratisé⁵¹¹ ». Le solo, particulièrement au Canada anglais, a permis aux artistes des communautés marginalisées, d'origines ethniques diverses, de se frayer une place dans l'espace théâtral contemporain⁵¹².

⁵⁰⁹ Alan Filewod « Actors Acting Not-Acting: Auto-performance in Canadian Theatre », *La Création Biographique/Biographical Creation*, sous la direction de Marta Dvorak, Rennes, Presses universitaires de Rennes/Association Française d'Études Canadiennes, 1997, « collection de l'AFEC », p. 51. Ma traduction. L'original se lit comme suit : « Autoperformances have become so common that the form may be said to typify Canadian theatre in the 1990s just as the phenomenon of collective creation typified the theatre of the 70s ».

⁵¹⁰ *Ibid.*, p. 54. Ma traduction. « The auto-performance is an important form of cultural activism which exposes both the changing conditions of the theatre industry, and the failure of the national narratives that has sustained it. »

⁵¹¹ *Ibid.*, p. 56. Ma traduction. « If auto-performance has in a sense devalued theatrical distinction, it has also democratized it. »

⁵¹² Ric Knowles abonde dans le même sens lorsqu'il écrit : « The last ten or fifteen years Canadian theatre has produced a remarkable number of autobiographical solo performances by members of minoritized groups, and a significant number of these performances include moments of phenomenological *frisson* similar to, if less spectacular than, the ones I've been discussing. Most rely on the audience's knowledge that the body they are watching perform is the one to which the events on which the show is based happened, and to which, as "bodily archive" in Bennett's Derridean sense, the shows refer to a kind of authentication or autor-ization (*orthographe retenue*). » Ric Knowles « Documemory, Autobiography, and the Utopian Performative in Canadian Autobiographical Solo Performance », *Theatre and Autobiography*.

Une comédienne et auteure comme Lorena Gale s'inscrit tout à fait dans cette perspective canadienne de la revendication d'un espace d'affirmation. Son cas m'intéresse particulièrement dans la mesure où elle a rédigé deux pièces sur l'expérience afrocanadienne à Montréal, la fresque historique *Angélique*, sur l'esclave du même nom qui a été accusée d'avoir incendié le Marché Bonsecours, ainsi que l'autoperformance monologuée *Je me souviens* sur ce qu'il lui reste de souvenirs de son vécu montréalais.

D'abord créée à Halifax, puis à Vancouver où habite aujourd'hui l'auteur, *Je me souviens* est marquée par une triple altérité et par une triple aliénation : l'œuvre d'une québécoise noire anglophone expatriée : celle qui sera toujours « autre » aux yeux des Québécois par sa couleur et son accent, « anglaise » pour les francophones, « traître » ou « opportuniste » pour les Anglo-québécois qu'elle a délaissés, « Québécoise-mais-sans-vraiment-l'être » pour les Canadiens anglais de son entourage. La pièce se présente comme la jérémiade d'une expatriée dépossédée de sa ville natale, une apatride dont les traces de ses origines ont été effacées par le temps et par l'ascension des francophones. La pièce débute avec l'anecdote d'une conversation entre deux Montréalaises expatriées à Vancouver, l'une anglophone, l'autre « allophone ». Elles s'inquiètent du sort de Montréal alors au creux d'une dépression économique, et cela provoque la réaction virulente d'un Québécois francophone « pure laine » qui s'offusque que des anglophones décrivent sa ville dans des termes peu reluisants. La confrontation déclenche chez la comédienne une réflexion sur ses origines, sur ce que le Québec représente pour elle, ce

Writing and Performing Lives in Theory and Practice, sous la direction de Sherrill Grace et Jerry Wasserman, Vancouver, Talonbooks, 2006, p. 56.

dont elle se souvient, elle, de sa ville natale. « Je suis une expatriée anglophone, Montréalaise, Québécoise, exilée au Canada. *And I remember*. Je me souviens⁵¹³... » Le retour prévisible sur sa vie trace le portrait d'aliénations continues. Le retour aux sources ne peut qu'être doux-amer pour l'expatriée qui ne reconnaît plus sa ville.

Montréal et moi avons toutes deux changés.
Elle ne porte pas très bien
le fardeau de sa dépression.
Elle s'affaisse
comme des collants trop grands
écroulés autour
des chevilles d'une femme âgée.
Me voici aujourd'hui habitée
par la verdure
de la côte du Pacifique⁵¹⁴.

Une dernière visite sur la tombe de sa mère enterrée au cimetière *Memorial Park* vient, pour ainsi dire, enfoncer le clou dans le cercueil. Le cimetière n'existe plus sous ce libellé et, paniquée, Lorena cherche le sympathique petit cimetière anglais. La mère de la narratrice avait précisément demandé à être enterrée là. « J'ai été obligée de vivre toute ma vie en français. Je veux mourir en anglais. Flanquez-moi dans un cimetière anglais comme *Memorial Park*. Je m'en fous si ce n'est pas très classe, je veux seulement éviter que ces gens d'Urgel Bourgie touchent à ma dépouille⁵¹⁵. » Le cimetière, rebaptisé *Les jardins Urgel Bourgie* en l'honneur des nouveaux propriétaires, est le dernier affront fait à une expatriée qui se trouve dépossédée jusque de la dépouille de sa mère. Dernière indication scénique : *White out*, blanchissement, plutôt que le *black out*, noir, traditionnel.

⁵¹³ Lorena Gale, *op. cit.*, p. 23.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 86. Ma traduction. L'original se lit comme suit : « Montreal and I have changed. / She does not bear / the weight of / her depression well. / But sags / like baggy stockings / around / an old woman's ankles. / And I have become accustomed to / green / Westcoast surroundings ».

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 90. Ma traduction. L'original se lit comme suit : « I've had to live my life in French. I want to die in English. Stick me in an English cemetery like Memorial Park. And no matter how cheap it is, don't let those Urgel Bourgie people touch me ».

Le Canada anglais a très bien reçu cette pièce traitant de l'oppression des Québécois francophones sur ses minorités. Sans doute la carrière de la pièce devait-elle être à l'extérieur du Québec, étant donné le ton intransigeant et parfois hargneux du dogmatique « pure laine » qui l'a d'abord intercepté à Vancouver. Qui aime bien châtie bien. Doit-on alors deviner, à son châtiment, qu'elle aimait manifestement cette ville qui ne lui appartenait désormais plus?

Au Québec, le monologue autobiographique servira surtout de laboratoire d'expression de soi aux comédiens généralement contraints par l'interprétation de rôles qu'on leur impose. Ainsi, Julie Vincent, Hélène Mercier, Margaret McBrearty, Louise Portal et Marie-Louise Dion, pour ne nommer qu'elles, y vont chacune de leur spectacle de soi où figure tout de même un récit fictionnel, médiation nécessaire pour éviter le mode confessionnel. Le plaisir du *jeu* ou du *dire*, et la résolution d'une difficulté identitaire pourraient sembler constituer les principaux thèmes de ces pièces. Parfois, on prend la parole en son propre nom (Louise et Marilou dans *Où en est le miroir?*), et l'authenticité revendiquée par les personnages l'est également par les comédiennes :

LOUISE

Où en est le miroir?

MARILOU

Nous venons de le laver, de le toucher, de le polir : il est fidèle.

LOUISE

Et qu'est-ce qu'il dit?

ENSEMBLE

Que nos têtes doivent ressembler à nos cœurs⁵¹⁶.

Parfois, l'actrice est... « l'actrice » jouant de nombreux rôles, comme une comédienne de formation doit le faire. C'est le cas dans *Noir de monde* et *La Robe de mariée de Gisèle Schmidt* de Julie Vincent, et dans *La terre est tellement grande* de Margaret McBrearty. L'acteur se dédouble : l'écrivain, alter ego, est nargué par le comédien qui se donne des allures de philosophe de pacotille, comme c'est le cas dans *Me, myself et moi-même* de Stéphane E. Roy⁵¹⁷, qui n'est pas sans rappeler *L'inconception* de Robert Marinier⁵¹⁸, hormis le fait que cette dernière ne se prenait surtout pas au sérieux.

D'où vient cette tentation, parfois indécente, de s'exhiber sur scène? Narcissisme propre au métier d'acteur? Goût du risque, de l'expérience totalisante d'une mise à bas des masques et des postures? Reprise en main des matériaux de la représentation qui échappent normalement à l'emprise des comédiens? Revanche reprise sur l'autorité textuelle et discursive? Pirandello, dans son article « Illustrateurs, acteurs et traducteurs », après s'être insurgé contre l'insertion de photographies pour illustrer les romans, réduisant du coup leur potentiel évocateur, se pose la question de l'effet de « l'intrusion » de l'acteur dans la réception du personnage par le public : « Toujours, hélas! entre l'auteur dramatique et sa créature, au sein de la matérialité de la représentation, s'introduit nécessairement un tiers élément qu'on ne peut tenir pour

⁵¹⁶ Louise Portal et Marie-Louise Dion, *Où en est le miroir?*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1979 (création 1978).

⁵¹⁷ Stéphane E. Roy, *Me, myself et moi-même. L'autobiographie, [sic] que vous n'aviez pas demandée. Une pièce égocentrique*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2007.

⁵¹⁸ Robert Marinier, *L'inconception*, Sudbury, Prise de parole, 1984.

négligeable : l'acteur. C'est là, comme on sait, pour l'art dramatique, une inévitable sujétion⁵¹⁹ ». L'acteur est effectivement chargé de transmettre les mots écrits par l'auteur. Las de jouer les interprètes, nombre de comédiens prennent la plume et commencent par ce qu'ils connaissent mais refoulent pour servir de médium aux paroles des autres : eux-mêmes. Les auteurs qui montent sur scène sont l'exception qui confirme la règle. Ils préfèrent habituellement le confort des coulisses ou alors se font dire qu'on ne s'improvise pas comédien. Mais, semblerait-il, les comédiens ont moins d'hésitations à s'improviser auteurs. Le résultat est parfois saisissant, là où il y a véritable démarche d'écriture, de mise en récit et, surtout, de différenciation entre le travail de l'auteur et celui du comédien.

4. Théâtre du deuil et de la mémoire

L'Inoublié de Marcel Pomerlo, tout comme *Last Cabaret* d'Alexis Martin⁵²⁰, est l'oraison funèbre d'un être aimé. De la même manière, *Encore une fois, si vous permettez*, *Bonbons assortis au théâtre*, et *Le paradis à la fin de vos jours* de Michel Tremblay sont l'occasion de reprendre le dialogue avec les siens, de leur redonner vie, le temps d'une représentation. C'est également un tendre regard sur une douillette enfance on ne peut plus bourgeoise d'un enfant pourtant trop blond, trop blanc, trop beau, aussi

⁵¹⁹ Luigi Pirandello, *Écrits sur le théâtre et la littérature. L'humour tragique de la vie*, traduction de Georges Piroué, Paris, Denoël, 1968, collection « Folio/Essais », p. 20. L'article a d'abord été publié en 1908 dans la revue *Nuova Antologia*.

⁵²⁰ Alexis Martin, *Last Cabaret*, illustré par Katy Lemay, Montréal, Les 400 coups, 2005, collection « Style Libre ». Lamentation onirique qui devient oraison funèbre sur la mort de Robert Gravel. D'abord diffusé à la radio de Radio-Canada.

beau qu'une fille⁵²¹ qui tente tant bien que mal de « ne plus se noyer » et qui, depuis 38 ans, essaie de ne pas mourir⁵²².

Le narrateur et le sujet du récit se retrouvent dans le nom du personnage : M.P. — Marcel Pomerlo, Moi Petit et le frère décédé Marcel « Momo » Pomerlo. Le titre porte en lui l'hommage au frère, *L'Inoublié*, le retour à l'enfance cruelle, *Marcel Pomme-dans-l'eau*, et la métaphore laurentienne par excellence, *un récit-fleuve*, où il sera question d'un baptême, d'un triomphe et d'un dernier instant de bonheur non corrompu par l'enfant de cinq ans dans les eaux du « White » (le « Y » Anglais, pour *YMCA* prononcé à la française). La pièce trempe dans l'eau dès les premiers moments, depuis les grenouilles dans les bassins, en passant par le « White » ainsi baptisé par sa mère Blanche (son père s'appelle Sauveur, un auteur n'aurait pas pu mieux imaginer), lieu dans lequel il sort pour la première fois du clan en apprenant à nager avec Madame Brown, jusqu'à l'image saisissante de sa mère Blanche, toute vêtue de blanc, qui s'extasie devant le flot ininterrompu des chutes Montmorency⁵²³.

Théâtre du deuil, de l'hommage, l'exercice est également un exercice de la mémoire mise au défi. Pomerlo entretient un dialogue avec les morts et il le fait sans larmoiements et sans les tropes usuels mélodramatiques. Il ancre le récit, le retour en soi,

⁵²¹ Marcel Pomerlo, *L'Inoublié, ou Marcel Pomme-dans-l'eau : un récit fleuve*, Vallée-Jonction, Éditions du Lilas, 2003, p. 42.

⁵²² Les nombreuses références à la noyade et à la mort que tente de refouler le protagoniste nourrissent la trame narrative du jeune enfant de cinq ans qui, dans son maillot trop grand, apprend à nager.

⁵²³ J'ai assisté en 2002 à la pièce au théâtre de Montréal arts interculturels. J'avais écrit une critique où je faisais part de mes nombreuses réserves pour le *Canadian Theatre Review* avant de revoir la pièce au théâtre la Licorne et de relire le texte. J'ai depuis enseigné le texte à quelques reprises et lu un nombre important d'autofictions théâtrales et de monologues confessionnels quelconques. Je peux aujourd'hui affirmer que *L'Inoublié* constitue un exemplum du genre. J'espère seulement que le comédien reprendra la plume pour poursuivre sa démarche d'auteur.

dans l'anecdote, le déclic de l'écriture : « Tout est parti d'un cri. / Tout part d'un cri. UNE VOIX HUMAINE HURLANT DANS LA NUIT⁵²⁴. » Une femme a été tuée, happée par une voiture près de chez lui, la nuit du dimanche 2 juillet 2000. Ce cri de mort le replonge dans le deuil jamais guéri de son frère. Un premier texte naît, « le Cri », puis un autre, un troisième. Des amis l'encouragent à lire ses textes. Il n'arrive pas à imaginer le geste. « Comment arriver à dire la VÉRITÉ, / celle dont l'authenticité mènera à l'évidente théâtralité? / Comment ne pas mentir? / Comment dire « vrai » en jouant un personnage qui n'est plus soi⁵²⁵? » Plus tard, après l'écriture, la réécriture, les ratures, il répétera dans le doute : « Pourquoi créer une autre histoire puisqu'elle a déjà été vécue⁵²⁶? ». Il part à la rencontre de soi, le *je* et le *il* se confondent, l'extrême intimité de retrouvailles avec ses souvenirs refoulés n'est possible qu'à cause de la perspective étonnante de leur spectacularisation. « C'est vrai. C'est plus que vrai. Une folie. Une nécessité. Créer un autre JE pour mieux rejoindre l'AUTRE. Se créer à travers l'autofiction. Se réinventer. Se re-crée. Être plus que soi. » Grisé par les possibilités des retrouvailles, le comédien devenu auteur par impulsion profonde, par nécessité répond par ce qui suit à la question « Pourquoi écrire de l'autofiction? » :

Pour ne pas mourir.
Pour que les choses, les êtres en soi ne meurent pas.
Pour que la mémoire demeure vivante Vibrante.
Pour que le désir et la création demeurent intacts⁵²⁷.

Dernier type de théâtre à caractère autobiographique, le récit de conversion tel que le pratiquent Pol Pelletier et David Fennario, met également en scène des auteurs

⁵²⁴ Marcel Pomerlo, « Le théâtre des deuils et de la consolation », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 111, 2004, p. 87.

⁵²⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁵²⁶ *Ibid.*, p. 89.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 93.

témoignant de leurs expériences de vie, à la différence que le théâtre sert de lieu d’assertion de leurs engagements respectifs envers le métier, ses artisans, ses spectateurs et, surtout, envers leur propre intégrité de créateurs à vocation sociale. L’apologie de l’un prépare la confession de l’autre. La spirale se referme, le théâtre s’intéresse à lui-même, aux pratiques individuelles, à la place qu’on occupe. Parfois, cette démarche débouche paradoxalement sur la *biofiction*, biographie fictive ou spéculaire, comme nous l’avons vu avec une partie de l’œuvre de Michel Tremblay, celle qui rend hommage à sa mère, Nana.

Des pageants⁵²⁸ pour Nana

Le théâtre autobiographique admet également le théâtre de la mémoire, un espace mémoire permettant un lieu de retrouvailles avec soi. Ce théâtre de la mémoire sera tantôt biographie spéculaire, tantôt retrouvailles scéniques du temps de la représentation, entre le soi présent et le soi antérieur. *L’Impromptu des deux "Presse" et le Vrai monde?* exploitent habilement les possibilités de cette rencontre. Si, comme l’entend Ricœur, le propre de l’identité est de maintenir l’intégrité du soi dans le temps⁵²⁹, le théâtre de la mémoire sera le lieu rêvé de la confirmation de ce que l’auteur est devenu au fil du temps, par l’évocation et l’invocation du passé.

Le titre d’*Encore une fois, si vous permettez* annonce tout de go ses intentions palinodiques. Tremblay compte à nouveau revisiter le personnage de sa mère. La

⁵²⁸ Le terme « pageant », de l’anglais, évoque des jeux de scène élaborés et spectaculaires inspirés des spectacles américains qui sillonnaient jadis le continent. Le terme, utilisé assez fréquemment avec affection par Jean-Claude Germain et à l’occasion avec ironie par Jacques Ferron, est depuis tombé en désuétude mais je me permets de l’associer au cycle de pièces mettant en scène la figure de Nana.

⁵²⁹ Paul Ricœur, « Entre mémoire et histoire », *Projet n° 248*, 1996-1997.

publication des récits de vie (*Les vues animées*, *Douze coups de théâtre*, *Un ange cornu avec des ailes de tôle* et, plus tard, *Bonbons assortis*⁵³⁰) ont véritablement insufflé la vie à la Nana jusqu'à présent fictive. Celle qui a été Rhéauna et « la grosse femme d'à côté » dans une douzaine de titres⁵³¹ nous est révélée dans toute sa splendeur par les récits de vie et, surtout, dans les trois *biofictions* dramatiques (*Encore une fois...*, *Le Paradis à la fin de vos jours* et *Bonbons assortis au théâtre*⁵³²) et la *biofiction* romanesque (*La Traversée du continent*⁵³³) qui retrace le départ de Rhéauna de sa Saskatchewan natale vers sa ville d'adoption, Montréal. Ces œuvres lui redonnent la parole — une parole abondante, fluide, généreuse, moqueuse, populaire. Obstinée, femme de verbe, conteuse née, gourmande, farceuse, la Nana des récits de vie correspond très bien à celle des romans, de telle manière qu'il est difficile de les différencier. La rencontre scénique entre la mère et son fils le narrateur est d'une tendresse, d'une grâce et d'une simplicité telles qu'on sent l'hommage qui sous-tend l'exercice. Le narrateur des *Bonbons assortis au théâtre* rappelle que la « mémoire est un miroir qui choisit les images qu'il veut réfléchir. La mémoire est un miroir trompeur⁵³⁴ ». Il avoue être l'auteur impudique puisant dans les souvenirs de l'enfance, celui qui est « caché sous la table, comme d'habitude » et qui « écoute ce qui se dit au-dessus de [lui]⁵³⁵ ». Mais il admet aussi, dans une autre de ses pièces : « la même mère que celle que vous rencontrerez tout à l'heure disait à son fils

⁵³⁰ Michel Tremblay, *Les vues animées*, Montréal, Leméac, 1990 ; *Douze coups de théâtre*, Montréal, Leméac, 1992 ; *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud, 1994 ; *Bonbons assortis*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud, 2002 (à ne pas confondre avec *Bonbons assortis au théâtre*, 2008).

⁵³¹ Voir la rubrique « Nana » dans Michel Barrette, *L'Univers de Michel Tremblay. Dictionnaire des personnages*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1996.

⁵³² Michel Tremblay, *Encore une fois, si vous permettez*, Montréal, Leméac, 1998 ; *Bonbons assortis au théâtre*, Montréal, Leméac, 2006 ; *Le Paradis à la fin de vos jours*, Montréal, Leméac, 2008.

⁵³³ Michel Tremblay, *La Traversée du continent*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2007.

⁵³⁴ Michel Tremblay, *Bonbons assortis au théâtre*, *op. cit.*, p. 11.

⁵³⁵ *Ibid.*, p. 12

que les choses ne sont jamais assez intéressantes pour qu'on les raconte telles quelles. C'est là, je crois, la devise absolue de ma mémoire⁵³⁶ ». Les retrouvailles du fils et de la mère passeront donc par la conversation significative où « la langue d'une aventure » est transformée, grâce à l'autofiction, dans « l'aventure de la langue » (pour reprendre l'expression de Doubrovsky⁵³⁷). L'autofiction biographique de Tremblay donne à voir un dialogue duquel émerge une parole qui habite entièrement l'espace-temps des retrouvailles. Celles-ci se font dans le plaisir des joutes verbales entre mère et fils.

Lors de la création d'*Encore une fois, si vous permettez* au Théâtre du Rideau Vert en 1998, le narrateur a été interprété non pas par Michel Tremblay mais par un émissaire, son metteur en scène d'office depuis *les Belles-Sœurs*, André Brassard. La stratégie de dévoilement et de feinte subséquente rappelle celle de Giraudoux, dans *L'Impromptu de Paris*, alors qu'il faisait appel à Louis Jouvet pour interpréter le rôle du Narrateur. Est-ce un autre jeu de miroir ou bien une substitution valable pour un auteur trop timide pour assumer pleinement le moment qu'il met en scène? Dommage pour les retrouvailles, à moins que l'auteur n'ait préféré être voyeur de ses propres souvenirs ou encore que les retrouvailles aient eu lieu lors de l'écriture, faisant de ce théâtre non pas un art à deux temps, comme on l'entend habituellement, mais plutôt à temps multiples et itératifs. L'autofiction comme *geste autobiographique* aurait exigé que l'auteur assume pleinement le jeu et qu'il joue, tous les soirs, le rôle du narrateur. L'autofiction mémorielle, cette *biofiction* perpétuant à jamais des moments fatidiques de la relation au

⁵³⁶ *Idem.*

⁵³⁷ Serge Doubrovsky, *Autobiographiques de Corneille à Sartre, op. cit.*, p. 70.

cœur du processus d'écriture, « autorisera » la substitution, elle l'encouragera même, pour mieux savourer la mise à distance et les enjolivures de l'auteur.

Le récit de la pièce était connu bien avant sa création sur scène. Marie-Lyne Piccione et Pascal Riendeau⁵³⁸ ont tous deux pris note des similitudes de passages entiers de la pièce avec « Patira », un des récits autobiographiques d'*Un ange cornu avec des ailes de tôle*. L'anecdote est tirée du récit autobiographique, tout comme des éléments de dialogue qui sont reproduits, par moments, mot à mot. Les « accents autobiographiques » annoncés de la pièce, et les emprunts à un texte autobiographique suggèrent que l'œuvre est, effectivement, autofictionnelle, sinon autobiographique — tout en sachant très bien qu'aucune autobiographie n'est rédigée sans un travail éditorial important, ni sans les grossissements et travestissements inévitables. Peu importe les détails autobiographiques, on sent ici une adresse palinodique au public dans laquelle l'auteur se permet de revisiter des moments clés de dialogue avec sa mère pour mieux mettre en scène le spectacle de ce qu'elle a représenté pour lui. Ce sont là des spectres sur scène : d'abord le spectre d'un soi révolu, et le spectre d'une mère décédée et ressuscitée pour une dernière conversation.

Ibsen, Kantor et Genet l'ont fait ; Tremblay récidive. Le dialogue avec les morts est au cœur de la pratique théâtrale. J'ai déjà évoqué la phrase d'Antoine Vitez sur la fonction de résurrection instantanée et éphémère du théâtre. Tous les soirs, la Nana de Tremblay est ressuscitée d'entre les morts et son fils lui redonne cette parole imagée et

⁵³⁸ Marie-Lyne Piccione, *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, op. cit. et Pascal Riendeau, « La dramaturgie autobiographique de Michel Tremblay : *Encore une fois, si vous permettez* », *Québec Studies*, n° 34, automne 2002-hiver 2003, p. 69-85.

fluide qu'on lui reconnaît. Il *corrige*, en effet, le sort de sa mère regrettée en lui donnant une sortie de scène digne de ses fantaisies théâtrales.

LE NARRATEUR

[...] Tout est possible au théâtre, pis j't'ai préparé une sortie digne de toi...

Il fait un signe.

Une magnifique musique se fait entendre — peut-être du Haendel — pendant que des cintres et de la coulisse surgit un superbe décor en trompe-l'œil, machineries et fausses perspectives, représentant la plaine de Saskatchewan avec, au fond, un lac dont les vagues bougent.

NANA

C'est ben beau! Mais c'est ben beau! On dirait chez nous, en Saskatchewan!
Pis r'garde, le lac bouge, pis toute!

LE NARRATEUR

Oui, c'est des techniciens, en coulisse, qui le font bouger...

NANA

Mon Dieu! C'est ben laid, d'en arrière! C'est pas peinturé des deux bords⁵³⁹?

La théâtralité assumée et poussée à outrance est à la fois un cadeau et un hommage à sa mère qui n'aura jamais connu les coulisses du théâtre malgré sa passion pour les télé-théâtres et les dramatiques radiophoniques. C'est celle-là même qui se demandait si les acteurs des télé-théâtres pensaient à elle, parfois. Dans sa tirade sur la vie des comédiens, où elle prend à témoin Huguette Oigny, elle se demande s'il arrive à la comédienne de penser à des gens comme elle, la ménagère Nana? Michel Tremblay exhause son souhait de vouloir être un jour « importante dans sa vie à elle comme 'est importante dans ma vie à moi⁵⁴⁰ ». Le monologue de Nana sur son désir d'exister pour autrui, son besoin de *compter*, elle aussi, est entendu par Huguette Oigny et par des

⁵³⁹ Michel Tremblay, *Encore une fois, si vous permettez*, op. cit., p. 65.

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 44.

milliers de spectateurs dans le monde. Le fils va même jusqu'à lui donner des ailes d'ange pour lui offrir une sortie fantasmagorique à sa mesure. Le narrateur se permet un dernier clin d'œil autoréférentiel : « Aie pas peur de revenir si je fais des choses qui font pas ton affaire⁵⁴¹ ». La mère disparaît, comme il se doit, dans les cintres, telle la Vierge lors de l'Ascension. Théâtralisée, déifiée et littérisée, Nana rejoint un autre personnage autoréférentiel de Tremblay dans son ascension au mythe :

MANON
J'crois en vous! Croyez donc en moé! Même... si... j'ai... été... inventée...
par... Michel.

SANDRA
Monte... plus haut... monte!

MANON
Oui... plus haut⁵⁴²!

Comme le personnage de Manon doublement littérisé de *Damnée Manon*, *Sacrée Sandra*, Nana est dorénavant plus grande que nature. Invulnérable, elle peut affronter Dieu lui-même sous le regard bienveillant de son « re-créditeur ». En effet, Tremblay récidive à l'été 2008, pour souligner les quarante ans des *Belles-Sœurs*, avec une *biofiction spéculaire* mettant à nouveau en vedette sa regrettée mère interprétée par sa comédienne de prédilection Rita Lafontaine. Pas tout à fait encore une fois *Encore une fois...*, mais certainement pièce miroir, pièce réponse de cette première, *Le Paradis à la fin de vos jours* situe Nana dans l'antichambre du paradis. « Le Paradis à la fin de vos jours! Ha! Laissez-moi rire! On m'avait toujours dit que rendue au ciel je serais assise à

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 66.

⁵⁴² Michel Tremblay, « *Damnée Manon, Sacrée Sandra* », dans *Théâtre I*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1991, p. 306.

la droite de Dieu⁵⁴³ ». Avec cette entrée en matière, on se doute bien que les anges et les saints n'auront qu'à se tenir car, avec Nana là-haut, ils auront à répondre de leur inaction.

Le paradis que nous présente Tremblay est un croisement d'un ciel constitué des bondieuseries traditionnelles et d'un existentialisme étrangement chrétien. Les appelés attendent, regroupés sur des nuages par familles élargies, sinon la venue d'un Godot, du moins que la clarification de leur situation. Qu'attendent-ils? Combien de temps attendront-ils? Pourquoi sont-ils rassemblés tels des clans, à nouveau entre « belles-sœurs »? Nana pose ces questions inconvenantes tout en scrutant son propre passé afin d'y déceler la clef de l'énigme. Est-elle véritablement au ciel? En revenant sur des épisodes liés à son rapport avec le clergé, elle s'interroge à la fois sur la place qu'elle mérite et sur l'authenticité du discours religieux sur le paradis.

Les anecdotes de Nana sont particulièrement intéressantes dans la perspective de l'autofiction puisqu'elles sont, en quelque sorte, *authentifiées* par la présence discrète et silencieuse du fils Michel qui lui dédie un monologue. Nana mentionne la visite humiliante du curé alors qu'elle n'avait pas les moyens de payer la dîme. « Le p'tit était écrasé devant le radio, on devait écouter *Le théâtre Ford* ou quequ'chose du genre... Y avait une dizaine d'années, je pense, dans ce temps-là, pis y aimait ça écouter les pièces au radio avec moi, le jeudi soir⁵⁴⁴... » Le fils se souvient de toute évidence de l'épisode marquant où elle a été traitée de mère indigne et de mauvaise chrétienne puisqu'elle ne pouvait pas payer sa dîme. Il va même jusqu'à rappeler sa présence gênante et sa réplique

⁵⁴³ Michel Tremblay, *Le Paradis à la fin de vos jours*, op. cit., p. 11.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 36.

qui lui permet de rassurer sa mère en se servant comme prétexte du théâtre (dans ce cas un radio-théâtre), leur terrain d'entente, leur échappatoire commun.

Pis tout ça devant mon enfant! Y m'a humiliée devant mon enfant! [...] C'est moi, là, qui avais un couteau planté dans le cœur pis je pense que j'm'en sus même pas rendu compte quand y est parti. J'ai ouvert les yeux, à un moment donné, pis y était pus là. Pis mon enfant, ben sûr, écoutait pus le radio. Pis j'ai eu peur... c'est fou, hein... j'ai eu peur qu'y me renie, lui aussi, qu'y me dise que le vicaire avait raison pis qu'y refuse de me parler. Ben, savez-vous ce qu'y m'a dit? Avec le sourire, en plus? Y m'a dit : « Viens écouter, moman, Yvette Brind'Amour est en train de mourir en toussant ». J'ai jamais su si y avait pas compris ce qui s'était passé ou ben donc si y avait décidé que ça s'était pas passé... Cher ti-gars⁵⁴⁵.

L'auteur se donne-t-il le beau rôle rétroactivement? Cherche-t-il à s'attirer la sympathie du public ou bien à donner à sa Nana scénique, fougueuse et râleuse, un moment de bonheur attendrissant? Seul l'auteur le sait. L'effet sur le lecteur autorise néanmoins la spéculation autobiographique, que la scène ait été imaginée comme geste correcteur ou comme tendre souvenir. Dans l'ensemble, Tremblay évite la mièvrerie et la complaisance par la force de caractère de Nana. Elle se confesse avec humour et avec une désarmante sincérité.

La place qu'occupe Nana dans les recoins éloignés du Paradis, loin des curés, des saints et, surtout, de Dieu, reflète son statut sociétal. Mais elle l'autorise également à pousser l'outrecuidance jusqu'à narguer Dieu et lui rappeler ses devoirs d'hôte :

Pourquoi nous inviter ici si vous voulez pas nous voir? C'est pas poli! Savez-vous ça que vous êtes pas poli? Moi, quand j'invitais du monde chez nous, j'en prenais soin! J'leur z'offrais à boire, je leur servais à manger! Pis des choses que j'avais cuisinées moi-même à part de ça! Je restais pas dans le fond du salon avec mes préférés à ma droite pis les autres entassés dans les bécosses⁵⁴⁶!

⁵⁴⁵ *Ibid.*, p. 37-38.

⁵⁴⁶ *Ibid.*, p. 46.

La charge s'intensifie alors qu'elle revendique sa place d'honneur, celle qu'on lui a promise tout au long de sa vie de chrétienne relativement soumise et toute aussi relativement pratiquante. « Chus venue ici pour Le voir, moi, pour Le rencontrer, pour être heureuse à sa droite, directement à sa droite, pis pour me pâmer de bonheur! ». Les admonestations et les revendications semblent avoir un effet puisqu'une musique céleste se fait entendre et Nana comprend qu'elle montera enfin... au prochain palier du paradis. Il suffisait d'interpeller Dieu avec insistance, faire preuve de vérité, d'authenticité et de sincérité, même si la teneur de ses propos a été à l'encontre de la posture que la religion lui a enseignée. Piéta, adoration? Très peu pour Nana. Revendication d'un bonheur et absolue authenticité de sa ferveur.

Elle ne s'envole pas comme elle le faisait dans *Encore une fois, si vous permettez*, mais l'effet demeure le même. L'auteur lui permet de poursuivre son aventure dans l'au-delà. Après l'avoir ressuscitée pour *Encore une fois si vous permettez* et avoir fait miroiter son souvenir dans *Bonbons assortis au théâtre*, il lui accorde toute la place dans *Le Paradis à la fin de vos jours*, contribuant avec une *biofiction spéculaire* à la saga correctrice en mode de *pageants* pour cette muse maternelle.

5. Le récit de conversion : « L'alchimie de la transformation totale » chez Pol Pelletier

Philip Wickham écrivait dans les *Cahiers de théâtre Jeu* que « Pol Pelletier c'est un peu la Antonin Artaud du Québec, l'artiste de la scène qui, ici, a cultivé la vision la plus radicale, sans compromis, utopique du théâtre, mais qui est restée en marge, incomprise et finalement un peu maudite⁵⁴⁷ ». Cette image d'un Artaud instable et intransigeant au féminin demeure une comparaison hasardeuse quoique évocatrice d'un tempérament passionné, et engagé corps et âme dans son art. Les deux figures ont revendiqué un théâtre alchimique et sans compromis et, dans les deux cas, la souffrance demeure un moteur essentiel de leurs démarches respectives. L'un fera de la souffrance une *condition* de sa conception d'un théâtre de la cruauté, l'autre travaillera plutôt à former des acteurs *guérisseurs*.

Figure de proue du féminisme québécois des années 1970 et 1980, Pol Pelletier s'est réinventée au cours des années 1990. De l'animatrice du Théâtre Expérimental des Femmes, metteuse en scène, auteure et commentatrice radicalement féministe, elle s'est transformée, publiquement, en maître de formation d'acteurs et en comédienne-auteure-conteuse se livrant à l'exercice exigeant de l'autobiographie scénique.

Si elle avait signé quelques textes auparavant, je pense notamment à *La lumière blanche* où de nombreux thèmes qui lui sont très chers y étaient explorés⁵⁴⁸, elle révèle

⁵⁴⁷ Philip Wickham, « L'art de la guérison », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 110, mars 2004, p. 173.

⁵⁴⁸ Pol Pelletier, *La lumière blanche*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1989. Procès aux visées cathartiques, métaphore de l'action pionnière de Pol Pelletier dans le théâtre féministe québécois, la pièce à thèse met en scène la confrontation de trois types de femmes sous le regard intransigeant des spectateurs. Torregrossa

l'ampleur et l'étendue de ses moyens dans sa trilogie autobiographique. En effet, de 1990 à 1997, Pol Pelletier écrit et interprète trois monologues autobiographiques : *Joie*, *Océan* et *Or*⁵⁴⁹. Le premier, né de la commande fortuite de la galerie Dare-Dare de Montréal, trace son cheminement tout au long de la décennie de la femme, soit de 1975 à 1985. Le

lance une invitation à deux femmes de la retrouver au Désert de la Grande Limite et de vivre des expériences-limites. À la fois désert et théâtre, arène, confessionnal et tribunal, l'espace de la rencontre est celui des révélations intimes sur la place publique. Torregrossa domine la pièce et les « jeux » auxquels doivent se livrer les deux autres femmes. D'abord les combats physiques, ensuite les aveux impudiques et, finalement, les punitions (dont les pires sont celles qu'on s'inflige soi-même). Les trois femmes ont 33 ans, soit l'âge de l'auteure au moment de la création de la pièce. Elles sont archétypales, dans la mesure où Torregrossa est une amazone, une femme de tête qui déteste les hommes ; B.C. Magruge est une femme belle et peut-être facile ; et Leude, enceinte, représente la maternité. La trinité féministe déjà exposée par Denise Boucher se retrouve à nouveau sur le banc des accusés, à la manière d'un *Huis clos* qui aurait su également investir les corps des personnages. La pièce est d'abord un cérémonial, une série de jeux dont l'intensité augmente au gré de la représentation. Comme avec *À ma mère, à ma mère, à ma mère, à ma voisine*, on cherche ici à révéler la force physique et morale, ainsi que l'envergure des femmes à la suite des milliers d'années d'oppression insidieuse. Lors de la représentation, le lieu était « si violemment éclairé qu'il ne laissait aucun coin d'ombre pour cacher quoi que ce soit » (Lefebvre, 83). L'action de l'intransigeante Torregrossa vise également à exposer les failles et les faiblesses liées à la condition des femmes. C'est cette même meneuse qui, après s'être auto-immolée, sera démembrée et départagée (dans la première des trois fins possibles) rappelant à la fois le *sparagmos* des *Bacchanales* et la communion chrétienne. Considéré par Lorraine Camerlain et Carole Fréchette comme étant le « texte synthèse » de la première époque du TEF, *La lumière blanche* constitue « la mise en forme la plus cohérente et la plus achevée de tous les thèmes développés depuis le début par le TEF » (61). La création, en 1981, a été un franc succès. La reprise de la pièce au Théâtre d'Aujourd'hui et dans le cadre du Festival de théâtre des Amériques en 1985 n'a pas été très bien reçue. Les critiques et recensions de l'époque (et celles de l'édition du livre en 1989) nous le rappellent. On fait volontiers allusion au caractère magique de la première production mais on constate également le caractère didactique de la pièce, la minceur de l'intrigue (B. Pelletier, 20 ; Mc Ewen, 82) et l'échec de la reprise (Camerlain et Fréchette, 64 ; McEwen, 84 ; Lefebvre, 84). Il n'aura fallu que quatre ans pour que la pièce vieillisse. Le public avait-il changé ou le discours féministe s'était-il réorienté ? La pièce a été reprise en traduction américaine au *Ubu Repertory Company* à New York en novembre 1986. On reconnaît déjà plusieurs thèmes qui reviendront au cours des spectacles solo suivants de Pol Pelletier. Dans *Torregrossa*, on reconnaît cette figure emblématique de la correctrice des torts sociaux, ce désir de l'engagement physique et moral des acteurs que nous présentera Pol Pelletier dans *Joie* (1990 et 1992), *Or* (1995), et, surtout, dans *Nicole c'est moi : spectacle d'adieu* (2004). Références : Camerlain, Lorraine et Carole Fréchette, « Le théâtre expérimental des femmes : essai en trois mouvements », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 36, 1995.3, p. 59-66 ; Lefebvre, Paul, « La contrée, la carte et le tableau », *Cahiers de théâtre JEU*, vol. 38, hiver 1986, p. 83-84 ; McEwen, Barbara, « Théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. 60, automne 1990, p. 81-82 ; Pelletier, Benoit, « La lumière blanche », *Nuit blanche*, n° 39, mars-avril-mai 1990, p. 20.

⁵⁴⁹ *Joie* a été éditée aux Éditions du Remue-ménage en 1995. L'édition est aujourd'hui épuisée. La pièce a d'abord été créée en 1990 dans une première version exploratoire, puis reprise en 1992, 1993 et 1994. *Joie* a été présentée dans différents théâtres à Montréal : au Théâtre d'Aujourd'hui, à la Nouvelle Compagnie théâtrale, à l'Université du Québec à Montréal, au 55 Prince et en tournée en Tunisie, au Brésil et en France, notamment au Théâtre du Soleil d'Ariane Mnouchkine. Une version anglaise de *Joie* a tenu l'affiche à Toronto, à Montréal, en Australie et au Danemark. *Océan* et *Or* sont tous deux demeurés inédits. *Océan* a été créé en 1995 et *Or* en 1996. Véritable exploit dans le théâtre québécois, la trilogie (*Joie*, *Océan*, *Or*) a tenu l'affiche cinq mois au 55 Prince à Montréal, trois mois à l'automne 1996 et deux mois au printemps 1997.

second, *Océan*, s'attarde sur son voyage en Inde et sur la mort de sa mère. Le troisième, *Or*, met en scène les recherches de Pol Pelletier sur l'art de l'*acteur*⁵⁵⁰, ou comme son sous-titre artaudien d'une version précédente l'indiquait, « l'alchimie de la transformation totale ».

Je vais privilégier trois perspectives de lecture possibles de la trilogie : d'abord, la démarche autobiographique entreprise par l'auteure et les conséquences de cette démarche sur l'écriture éventuelle d'une quatrième pièce, ensuite, le caractère monologique de son écriture dramatique et, en dernier lieu, la trilogie comme récit de conversion.

De la conversion au théâtre

« Conversion », le mot est à peine prononcé que déjà Augustin, Luther, Simone Weill et Claudel nous viennent à l'esprit. Le théâtre québécois contemporain ne présente que très peu de figures religieuses, si ce n'est pour les conspuer, les avachir ou se les approprier sardoniquement (il y a des exceptions, je pense à *D'Avila* de René Gingras — dont le rôle de Thérèse d'Avila était interprété par Pol Pelletier — ou encore à *Jésus au lac* d'Alexis Martin⁵⁵¹). Rares également sont les témoignages d'une vie religieuse active et saine (il y a tout de même *La Traversée* de Jean-François Casabonne⁵⁵², on la sent en sourdine dans le théâtre de Wajdi Mouawad et, bien sûr, il y a l'inclassable *Pérégrin*

⁵⁵⁰ J'emprunterai, lorsqu'il sera question de l'acteur pris dans le cadre du discours de Pelletier, la graphie rassembleuse d'*acteur* préconisée par Pol Pelletier.

⁵⁵¹ Texte créé au Conservatoire de Montréal en 1996 dans une mise en scène de Robert Gravel. Le texte, inédit, peut être consulté au Centre de documentation du Centre des auteurs dramatiques à Montréal.

⁵⁵² Jean-François Casabonne, *La traversée. Oratorio pour voix humaines*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2003. Le comédien a également signé *Jésus de Chicoutimi, une perséide de Dams* aux Éditions du Silence et *Du cœur au pied* (Fides), relatant le pèlerinage exceptionnel qu'il a fait le long du fleuve Saint-Laurent, à pied, avec Gary Boudreault et Wajdi Mouawad, depuis la Gaspésie à Montréal.

chérubinique de Jovette Marchessault⁵⁵³, dont le rôle unique était, encore une fois, tenu par Pol Pelletier à qui on fait presque inévitablement appel pour jouer les mystiques et les femmes de tête). La conversion peut être religieuse, morale ou politique (comme pour *Banana Boots* où le dramaturge marxiste anglo-québécois David Fennario décrit son abandon des institutions théâtrales bourgeoises au profit d'une action qu'il estime plus valable auprès des groupes communautaires). Essentiellement, le récit de conversion est celui du double postulat d'une adhésion à une croyance et de l'abandon des croyances précédentes, reconnues comme étant fautives.

La conversion présentée dans la trilogie de Pol Pelletier m'apparaît se faire en deux temps. Elle est d'abord liée au sentiment enfin atteint de bien-être corporel et spirituel provoqué par deux événements transformateurs : tout d'abord, l'adhésion de l'artiste à la méditation dynamique et aux principes de la corporalité ou, comme elle le dit, de l'animalité menant à la spiritualité, tels que prêchés par Rajneesh ; deuxièmement, la mort de sa mère. Ces événements sont au cœur du récit, ils occupent respectivement la première et la seconde partie d'*Océan*.

Un sentiment de vocation anime le second volet de la conversion. La mise en œuvre du Dojo, centre d'entraînement d'acteurs et de la fondation d'une troupe permanente, est lié à un sentiment renouvelé de *vocation*. La direction qu'a prise le théâtre féministe au cours des années 1980 l'a profondément déçue, et la dévalorisation de l'acteur-créateur au profit du texte et de l'institutionnalisation du théâtre lui déplait beaucoup. Pol Pelletier s'insurge alors contre le manque de formation, d'éthique et de

⁵⁵³ Jovette Marchessault, *op. cit.*, 2000.

volonté de transformation des acteurs québécois. La figure du maître indien lui inspire cette vocation par sa présence « scénique », par ses enseignements et par les techniques de méditation, alors que la mort de sa mère lui donnera les moyens financiers et le sentiment d'autonomie pour mener à bien son projet. Dorénavant, elle ne s'occupe plus exclusivement des femmes, mais plutôt des acteurs, pour en faire des « êtres guérisseurs ».

Elle affirme, dans le documentaire de Carlos Ferrand, *Casa Loma : Journal de bord*⁵⁵⁴, que l'acteur « doit être guérisseur du simple fait que sa présence sur une scène transmet à ceux qui le regardent un sentiment de bien-être, de réjouissance⁵⁵⁵ ». Elle y explicite également son projet : elle rêve de faire d'eux des « acteurs virtuoses et guérisseurs ». Ailleurs, elle s'étonne du jeu de tête et des verbiages sans âme de comédiens qu'on estime avoir suivi une formation de jeu. Le comédien est au centre de ses préoccupations, non pas le comédien comme simple interprète des écrits des autres, mais le comédien comme agent de transformation.

Si on regarde *Joie*, sans tenir compte d'*Océan* ni d'*Or* — comme on le fait souvent étant donné que les deux derniers textes ne sont ni publiés ni accessibles aux chercheurs —, on le comprend comme le récit d'une figure importante du théâtre féministe québécois évoquant la « belle époque » de la création collective et du rêve féministe qui visait à transformer à jamais la société. L'auteur-acteur-sujet n'a pas peur

⁵⁵⁴ Carlos Ferrand, *Casa Loma : Journal de bord*, Montréal, Films du Tricycle, 2002, 89 minutes. Au sujet de ce documentaire, Pol Pelletier m'exprimera son désarroi à deux reprises, d'abord en conversation et puis dans une lettre personnelle datée du 22 juillet 2006 sur laquelle je reviendrai ci-dessous.

⁵⁵⁵ Pol Pelletier, citée dans Carlos Ferrand, *idem*.

de remettre en cause ses propres a priori de l'époque ; elle évite l'apologie et se permet même de se livrer à une sorte de confession (je pense à l'épisode où elle n'a pas défendu sa collègue lors du lynchage de la trouble-fête : « On prétend changer le monde et on ne peut pas s'entendre à quatre personnes⁵⁵⁶? », plaidera-t-elle dix ans après l'événement fatidique). Il s'agit, en plus d'un témoignage juste et personnel, d'une rétrospective permettant d'évaluer le chemin parcouru par les femmes au cours des dernières décennies. En revanche, si nous lisons le texte comme la première partie constituante d'un triptyque de conversion, *Joie* raconte ce que Pol Pelletier était avant la conversion et ce qu'elle a su retenir de ses expériences en fonction de la transformation annoncée dès les derniers moments de la pièce :

Jusqu'où irez-vous? Ah! Jusqu'où peut-on aller?
L'Inde.
Le bout de la terre.
Le bout de moi-même.
Dans la nuit noire, je pars.
À la rencontre des maîtres de l'invisible.
Les grandes fêtes dionysiaques. Me happent.
Les fêtes terrifiantes du refoulé, du relâché, de l'interdit⁵⁵⁷.

Elle se livre ensuite aux respirations de plus en plus rapides de la « méditation dynamique » jusqu'à ce qu'elle libère, et je cite les didascalies : « tout ce qui a été accumulé pendant le spectacle. » Illustration préparatoire de la catharsis qui suivra dans le prochain spectacle. C'est la mise en forme du récit historique expliquant la crise, préparant la transformation, établissant les éléments du mythe fondateur.

Océan met en scène la conversion proprement dite : le voyage en Inde, l'introspection, la révélation, la confirmation de la vocation, la fondation du Dojo suivie

⁵⁵⁶ Pol Pelletier, *Joie*, 1995a, p. 75.

⁵⁵⁷ *Idem.*, p. 98.

de la mort de la mère et du sentiment que tout est possible. *Or* — malgré sa nature indéniablement monologique : Pol Pelletier est seule sur scène et s'adresse directement au public — recèle une structure dialogique sous-jacente. J'irais même jusqu'à qualifier son dernier monologue de dialogue socratique à une voix sur l'art de l'acteur. En s'adressant à nous comme elle le ferait avec des acteurs qu'elle forme, elle s'élève au statut du maître. Elle nous présente à la fois le visage de l'éternelle étudiante en quête perpétuelle de sens, et celui de la comédienne de métier qui a réfléchi à sa vocation et qui a accepté de nous livrer ses secrets. Elle élucide son projet pédagogique et son Dojo, un lieu qui doit servir de *centre* où tous les acteurs peuvent se ressourcer. Dans ce lieu, il y aurait toujours quelqu'un pour s'entraîner, toujours quelqu'un pour diriger une méditation dynamique, toujours quelqu'un pour appuyer la démarche des acteurs qui ont envie non seulement d'entraîner leur premier outil de travail, leur corps, mais aussi « d'entrer dans un état psycho-physique altéré qui permet de créer cette VIE que nous cherchons toutes et tous⁵⁵⁸ ». Cet état, elle l'appelle *état d'éveil*. Ainsi, tel que le document de présentation du Dojo le stipulait : « une des caractéristiques et une des originalités de la méthode Dojo est d'offrir des programmes qui permettent d'entraîner l'invisible tout autant que le visible. »

Les six programmes d'entraînement touchent le corps (tel que détaillé dans *Or*), la conscience, les émotions, la voix, le rapport au texte et l'énergie. Elle développerait actuellement, en collaboration avec une éclairagiste et théoricienne danoise, un septième programme d'entraînement s'adressant spécifiquement aux scénographes, éclairagistes et techniciens. Dans *Or*, c'est le premier programme d'entraînement du Dojo qui y est

⁵⁵⁸ Lettre de Pol Pelletier du 22 juillet 2006, f. 2.

décrit. Le ton de l'adresse et la structure de la pièce révèlent un dessein clairement pédagogique :

- 1) l'exercice métonymique de son travail : l'exercice de la marche ;
- 2) l'articulation de son système : « les acteurs ne sont pas dans le bon état quand ils travaillent. Il faut changer d'état⁵⁵⁹ » et le rappel de sa transformation en Inde ;
- 3) la présentation du premier principe de travail : le principe oriental des oppositions⁵⁶⁰ ;
- 4) la deuxième loi : le principe du déséquilibre puisé dans Grotowski, et la mise en parallèle des origines du théâtre et des sports extrêmes (motif que l'on retrouve, par ailleurs, chez Brecht et que la jeune britannique Sarah Kane reprend à la même époque à Londres) ;
- 5) la troisième loi : l'importance de la colonne vertébrale et, par conséquent, du corps dans le travail de l'acteur ;
- 6) la quatrième loi : la dépense extrême d'énergie ;
- 7) l'introduction à la notion des 7 lois de son système, dont les quatre premières que nous venons de voir sont issues de Barba (qui les a puisées dans Grotowski) ; suivi des trois prochaines lois, inspirées ou révélées à l'*actrice* lors de son passage en Inde ;
- 8) la loi de la présence scénique, destinée à faire taire son mental ;
- 9) la loi du lien invisible avec le public et entre les comédiens ;

⁵⁵⁹ Pol Pelletier, *Or*, p. 7.

⁵⁶⁰ Pol Pelletier utilisera sans distinction les termes « loi » et « principe ». Au sujet du mot *loi*, elle dira avec une certaine jubilation : « Moi, j'aime "LOI". Pas dans le sens d'obligation. Dans le sens scientifique d'une relation de cause à effet entre deux phénomènes. Si je fais ça, j'obtiens ça. Si ma colonne est en vie, le public m'écoute. C'est concret, c'est clair. Ça permet de sortir des brumes de Stanislavski. » (*Idem.*, p. 22)

10) la loi du travail avec l'inconscient afin de permettre à l'acteur d'être un médium, d'atteindre le sacré, suivie d'instructions pratiques sur la méditation dynamique et d'un entraînement physique quotidien qui est à la base de son travail. Elle estime qu'il faut que son corps soit dans un état extraordinaire : « c'est le travail d'une vie que d'arriver à un corps libre d'obstructions. [...] Il faut le muscler ton corps! Ton corps, il faut qu'il soit fort⁵⁶¹! ».

En nous présentant sa leçon, elle fait de nous — spectateurs — ses apprentis. Elle est devenue maître à son tour et nous assistons à une classe de maître où nous ne sommes pas interpellés à perfectionner notre propre métier de gens de théâtre, mais plutôt appelés à écouter et à observer.

Figures du maître

Tout au long du récit des trois pièces, la figure du maître, souvent masculin, étonne par son emprise sur l'imaginaire de l'acteur-rhapsode de la première pièce, de l'auteur intimiste de la seconde et de la pédagogue de la troisième. Pol Pelletier affirme à quelques reprises avoir du mal avec la notion du maître, mais son discours trahit son appréciation et son besoin de figures de maîtres à diverses étapes de sa carrière. Ce qui ne lui enlève rien, au contraire : elle s'inscrit ainsi au croisement de différentes lignées. Les maîtres qu'elle nomme sont des gens qui ont eu une influence directe, humaine, viscérale sur son travail : la comédienne hollandaise Saskia⁵⁶², l'homme de théâtre québécois Jean-Pierre Ronfard⁵⁶³ et le maître indien Rajneesh⁵⁶⁴.

⁵⁶¹ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁶² La comédienne et pédagogue Saskia Noordhoek Hegt a donné de nombreux ateliers à Montréal au cours des années 1970. Inspirée du travail de Jerzy Grotowski et collaboratrice au Manhattan Project où on l'a connue dans le *Alice in Wonderland* d'André Grégory, Saskia a donné un atelier en juin 1979 au Théâtre Expérimental de Montréal à l'instigation du groupe de femmes qui allait bientôt former le Théâtre

À propos de Jean-Pierre Ronfard, elle s'exclame : « ô mon premier maître en liberté et courage et intégrité⁵⁶⁵ », avant d'expliquer que le maître l'avait abandonnée, ne sachant plus concilier les revendications féministes de Pol Pelletier et l'accusation de non-réception hostile des autres membres du Théâtre Expérimental de Montréal, et préférant provoquer une scission de la compagnie qu'ils avaient cofondés en 1975. La scission, nous le savons, donnera lieu, en 1979, à la création du Nouveau Théâtre Expérimental sous la direction de Ronfard et du Théâtre Expérimental des Femmes, qu'elle dirigera en collectif avec d'autres femmes jusqu'à son départ en 1985.

La comédienne hollandaise Saskia Noordhoek Hegt (sa première figure de maître, qu'elle avoue avoir vénérée⁵⁶⁶) l'a introduite à la méthode Grotowski au début des années 1970. Cette seconde figure du maître demeure la plus énigmatique et la moins explicite dans le récit, ressemblant davantage à un premier amour qu'à un véritable maître à penser. Elle demeure néanmoins celle qui a introduit Pol Pelletier dans l'univers de Grotowski mais, surtout, qui lui a fait découvrir l'importance d'un entraînement continu,

Expérimental des Femmes. Le compte rendu inespéré de Frank Coppieters dans *Jeu* décrit l'atelier (Frank Coppieters, avec René Gingras, « Atelier de "Saskia" Noordhoek Hegt », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 14, 1980, p. 26-29). La première étape : le lavage du plancher de bois par les comédiens : « Tâche banale, mais esprit de discipline ; réaction aussi, comme d'ailleurs tout au long de l'atelier, contre la complaisance de l'acteur-star. Ce geste est devenu très vite une espèce de méditation matinale. Le but précis était surtout d'aimer et de s'approprier l'espace, de ne plus regarder le sol comme un ennemi à abattre » (p. 26). On voit comment la sensibilité de Saskia a pu rejoindre celle de Pol Pelletier. Cette femme proposait l'élimination de la rupture arbitraire entre l'entraînement et le travail, entre les préparatifs physiques et psychiques. Coppieters résume la démarche de Saskia à deux mots : « impulsion et désir », non pas des concepts abstraits mais des pratiques concrètes d'entraînement et d'exécution (p. 28).

⁵⁶³ Dont j'ai déjà évoqué le travail dans le chapitre « Jean-Pierre Ronfard en autoreprésentation ».

⁵⁶⁴ Pol Pelletier m'écrivait dans une lettre « Ma compréhension personnelle de ce qu'est la "présence" doit beaucoup plus à un maître indien, Osho Shree Rajneesh. Des pratiques thérapeutiques et des méditations issues de sa pensée sont très importantes dans ma pédagogie. J'ai séjourné en Inde dans son ashram et dans un centre dirigé par un de ses disciples en Hollande » (lettre du 22 juillet 2006, f. 2).

⁵⁶⁵ Pol Pelletier, *Joie*, *op. cit.*, p. 32.

⁵⁶⁶ Pol Pelletier, *Or*, *op. cit.*, p. 55.

constant du comédien. On sait que Pol Pelletier s'intéresse également à Barba, ancien disciple de Grotowski, suite à un bref séjour dans son théâtre au Danemark. Ces deux dernières, sans avoir été nommément élevées au rang de maîtres, n'en demeurent pas moins des figures phare de sa réflexion sur le théâtre. Elle puise en eux, comme dans la tradition orientale, la notion de l'engagement monacal envers son art, celle de la primauté de l'acteur au sein de toute démarche théâtrale, celle de l'importance du corps de l'acteur et, par conséquent, du besoin chez l'acteur d'un entraînement continu. À Barba, elle emprunte les quatre règles de conduites régissant la pratique du métier d'acteur (règles qu'on retrouve également chez Grotowski, son père spirituel), soit le principe des oppositions, celui du déséquilibre, de la position spécifique et inhabituelle de la colonne vertébrale, et de la dépense d'énergie⁵⁶⁷. Ces quatre principes constitueront la pierre angulaire de ses sept lois concernant l'art de l'acteur et régissant son programme d'entraînement.

Rajneesh, le maître indien, l'impressionne autant par sa philosophie que par sa présence « scénique » devant ses milliers de disciples. Au sujet de cette présence, Pol Pelletier l'affirme, elle réussit à électriser les foules et se fait sentir à quelques kilomètres lorsqu'il médite. Dans *Or*, elle admet : « Je suis allée en Inde pour voir un grand maître. Quand il entrait sur le podium devant des milliers de personnes, tous les cœurs s'arrêtaient⁵⁶⁸ ». Dans *Océan*, elle s'interroge : « Qu'est-ce qu'il fait pour attirer tous les regards à lui? C'est incompréhensible, il ne fait rien! Quelle leçon de théâtre⁵⁶⁹! ». Et elle va jusqu'à dire, au sujet de la présence de cet homme : il « a révolutionné ma façon de

⁵⁶⁷ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁶⁸ *Ibid.*, p. 12.

⁵⁶⁹ Pol Pelletier, *Océan*, *op. cit.*, p. 19.

voir mon métier⁵⁷⁰ ». Au sujet de sa philosophie et de ses méthodes de méditation, elle s'étonne devant « cet homme qui voit la religion comme une fête⁵⁷¹ », qui préconise la destruction de la raison et l'abandon aux pulsions. « Grâce à ce maître, j'ai fait la découverte la plus importante de ma vie : le fonctionnement du mental. Cela a éclairé le reste. C'est devenu le centre de ma vie, quelque chose de vital, qui justifie le fait que je sois là. Le mystère du sacré, c'est vrai, passe par le maître⁵⁷² », confie-t-elle à Josette Féral en parlant de son métier d'acteur. La conversion ne saurait tarder, car la méditation quotidienne et l'introspection auxquelles obligent l'environnement et le contexte indien poussent la protagoniste à une première réconciliation : « Je rentre dans ma nuit enfin. Là, je me reconnais : c'est moi. Je commence à me reconnaître⁵⁷³ », puis à un constat de conversion, « la méditation dynamique m'a transformée de fond en comble. Je suis un miracle ambulante ! Je vous l'offre⁵⁷⁴ ». Elle affirme que « depuis l'Inde, tout est devenu clair⁵⁷⁵ ». C'est donc l'articulation d'une nouvelle vocation, « un art de vivre qui va avec le fait d'être une artiste de la scène⁵⁷⁶ ».

Elle revient au Québec et fonde son Dojo, centre d'entraînement et de formation continu pour les acteurs. Quoi qu'il en advienne, elle affirme s'entraîner, seule ou avec d'autres, tous les jours. Elle recrée, à sa façon, l'*ashram* de Rajneesh de Poona en Inde, les laboratoires de Grotowski d'Opole en Pologne, et de Barba d'Hostebro au Danemark

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 31.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 41.

⁵⁷² Citée dans Josette Féral, Pol Pelletier : le théâtre est un lieu de rencontre du visible et de l'invisible », dans *Mise en scène et jeu de l'acteur, entretiens, tome II : le corps en scène*, Montréal/Carnières, Éditions Jeu/Éditions Lansman, 1998, p. 241.

⁵⁷³ Pol Pelletier, *Océan, op. cit.*, p. 37.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵⁷⁵ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁷⁶ *Ibid.*, p. 55.

en misant sur l'importance de sa présence quotidienne. L'image qui l'anime : « Il faut ce feu, ce foyer où l'acteur s'entraîne⁵⁷⁷ ». La *conversion* donne lieu à une *vocation*. Ce sera le sujet de sa troisième pièce solo, *Or*.

Lorsqu'on entre dans les ordres religieux, quels qu'ils soient, on nous baptise, on nous donne un nouveau nom. Pol Pelletier va jusqu'à dire qu'on devient « une nouvelle personne⁵⁷⁸ ». « C'est le début de la fin de Pol Pelletier⁵⁷⁹ ! » Cette phrase, répétée deux fois au début d'*Océan*, nous indique le sérieux de sa volonté de transformation. « Enseignez-moi. Apprenez-moi. Permettez-moi de devenir votre disciple⁵⁸⁰ », s'écrie rétrospectivement celle qui affirmait avoir refusé toute soumission, tout dogme, tout maître, toute autorité. Dans son *ashram*, le maître nomme sa nouvelle disciple Deva Tarisha. Elle détestera ce nom qui évoque pour ses oreilles occidentales une « danseuse du ventre de 3^e ordre dans un sous-sol à Bangkok⁵⁸¹ » jusqu'à ce qu'elle en découvre la signification : « Océan divin », Deva Tarisha. Au nom est associée une leçon du maître : « Devenez la goutte d'eau. La goutte d'eau qui se dissout dans l'océan. Lâchez les limites du petit moi. Disparaissez dans l'océan⁵⁸² ». L'océan divin constitue une métaphore de soi saisissante pour celle qui a soif d'absolu, de communauté, voire de communalité, pour celle qui revendique la force et la puissance tranquille de l'océan. Je ne m'aventurerai pas du côté de la sémantique homonymique, mais on ne peut que constater la parenté entre

⁵⁷⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁵⁷⁸ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 4.

⁵⁸⁰ *Ibid.*, p. 3.

⁵⁸¹ *Ibid.*, p. 26.

⁵⁸² *Ibid.*, p. 27.

son nouveau nom et la figure de la mère avec laquelle, dans le récit, elle se réconciliera enfin.

Figure de la mère

Mise à part Saskia, aucune figure féminine n'est nommée comme maître. On reconnaît tout de même dans son discours narratif, l'influence de plusieurs traditions féministes, du *consciousness-raising* américain où chaque participante est sommée de préfacier son intervention de « Moi, je, une femme » jusqu'aux théories portant sur la réévaluation du rapport de la mère et de la fille, telles celles de Luce Irigaray, reprises dans les romans de Louky Bersianik et de Madeleine Gagnon, ainsi que dans les pièces de Jovette Marchessault et de Denise Boucher.

Rappelons que la mère chez Pol Pelletier, et ce, jusqu'à *Océan*, demeurait une figure de repoussoir.

La haine, oui, la haine des femmes.
Je vois ma mère et j'ai envie de vomir
Toi et toute ta lignée de servantes aplaties,
vous m'humiliez, vous m'humiliez profondément⁵⁸³.

C'est ce qu'elle avait écrit et déclarait sur scène, la tête rasée, dans son monologue choc de *La Nef des sorcières* en 1976. Fascinée par les rôles de guerrières et d'amazones, Pol Pelletier, comme plusieurs de sa génération, a rejeté l'image de la mère traditionnelle. Elle lui a intenté un procès en souhaitant l'invention d'une nouvelle mère, d'une mère fantasmatique que le père n'arriverait pas à enlever à la fille. C'est le mythe de Déméter

⁵⁸³ Pol Pelletier, « Marcelle II », dans *La nef des sorcières*, [1976] 1992, p. 119.

et de Perséphone qu'on voulait déjouer en rétablissant les rapports intimes entre la mère et la fille, le corps à corps, la fusion des variations du même être⁵⁸⁴.

Ce n'est que la mort de sa mère qui lui permettra enfin cette fusion rêvée : l'échange non verbal entendu, les confessions à son chevet, la compréhension réelle de qui était cette femme à laquelle Pol Pelletier s'était opposée. Elle comprend ce que sa mère institutrice lui a transmis, entre autre : l'envie d'enseigner. Elles sont moins différentes que la fille rebelle ne le croyait. Si la mort de la mère représente près de la moitié du texte d'*Océan*, sa présence tout au long des trois textes n'en est pas moins manifeste. Les « merci maman » se multiplient. Dans *Joie*, elle explique que sa mère avait acheté le restaurant de la Maison Beaujeu, où était son premier théâtre, afin de s'assurer qu'elle ne perde pas son espace de jeu⁵⁸⁵. Elle raconte, dans *Océan*, qu'en Inde elle écrivait des lettres à sa mère, ce qu'elle n'avait jamais fait auparavant⁵⁸⁶. Dans *Or*, elle va jusqu'à dire : « Merci maman, pour ta mort⁵⁸⁷ ! », puisque son héritage a financé le Dojo pendant quelques années. La disparition de la mère l'oblige à constater que sa vie lui est enfin rendue⁵⁸⁸. Jumelée à sa récente conversion, la transformation sera complète. La fusion a eu lieu, elle n'est plus qu'une.

Écriture monologique

Joie et *Océan*, par la nature même de leurs récits, ne pouvaient être que des monologues : témoignage, voire *auto-gyno-graphie*, dans le premier cas, récit de

⁵⁸⁴ À ce sujet, je recommande l'analyse qu'a faite Lori Saint-Martin dans *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Nota bene, 1999.

⁵⁸⁵ Pol Pelletier, *Joie*, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁸⁶ Pol Pelletier, *Océan*, *op. cit.*, p. 19.

⁵⁸⁷ Pol Pelletier, *Or*, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁸⁸ Pol Pelletier, *Océan*, *op. cit.*, p. 84.

conversion et d'affranchissement dans le second. Tous deux font alterner les récits historiques et les rappels ludiques au temps présent : danses, chansons, illustrations à peine voilées des exercices de sa méthode. Tous deux s'ouvrent également sur des prologues extradiégétiques volontairement poétiques. Du texte impersonnel et dérisoire en « oir », où tous les vers riment dans *Joie* au texte intime et foncièrement métaphorique rappelant le « Tombeau des rois » d'Anne Hébert dans *Océan*, on sent qu'une véritable démarche d'écrivaine s'impose. Il ne s'agit plus d'un exercice rétrospectif, mais d'un riche processus d'introspection essentiel. Le prologue d'*Or* va droit à l'essentiel, il n'est plus qu'une épigraphe sous forme d'incantation : « Que j'agisse toujours à l'unisson avec le battement cosmique. Que tout puisse trouver au travers de moi son orbite parfaite. Sa parfaite ligne d'univers⁵⁸⁹ ». La prière au subjonctif exprime un souhait mystique, et constitue à la fois une adresse à l'Éternel et un rappel à soi de sa mission avant qu'elle n'entame son adresse au public.

Or, je l'ai évoqué plus tôt, trahit ses ambitions de créer un dialogue socratique. Rien d'étonnant, puisque cela s'inscrit dans une tradition pédagogique platonicienne reprise par Diderot et tant d'autres. Dès l'épigraphe, on sent la double adresse et l'effet de reconstitution qui seront présents tout au long de la pièce. *Or* est la reconstitution, condensée, polie, fabriquée, de ses leçons. Nous l'avons vu, la structure même de la pièce exige que nous adoptions le rôle d'étudiants, alors que les deux pièces précédentes demeuraient les adresses d'un conteur ou d'un rhapsode. Ici, en plus de la convention de la leçon, elle joue les réactions typiques de comédiens devant les exigences qu'elle a du théâtre : « Mais je vais être fatiguée. On va attendre à demain, ok? À la générale, oui, je

⁵⁸⁹ Pol Pelletier, *Or*, *op. cit.*, p. 1.

donnerai... tout. Je vais pas m'épuiser maintenant. Dans quelques jours ça ira mieux⁵⁹⁰ » ou encore « Mais qu'est-ce que c'est cette idée d'entraînement de trois heures par jour? Qui a le temps de faire ça? [...] Et puis à quoi ça sert?⁵⁹¹ ». Elle s'adresse aux étudiants fictifs et leur donne des indications sur comment faire leurs exercices. Elle anticipe, tel le faisait le *Petit Catéchisme*, les questions des étudiants/spectateurs : « Comment on fait pour reconnaître que c'est l'inconscient collectif qui se manifeste⁵⁹²? » ou encore leurs affirmations : « Ok! Je pense que j'ai compris⁵⁹³! ». Les étudiants absents hantent la scène et le maître, bien qu'il soit là devant nous, se trouve fort seul. Les limites du monologue sont atteintes avec cette troisième pièce. Dorénavant, le projet moral, artistique et autobiographique exigera la polyphonie, c'est-à-dire d'autres voix qui ne soient pas que des faire-valoir.

John D. Barbour et James Olney nous rappellent tous deux que le caractère et la caractérisation de soi sont liés⁵⁹⁴. Toute caractérisation de soi est façonnée selon notre caractère moral et notre conception de soi. Par conséquent, l'autobiographe travaille généralement à partir d'une série de métaphores de soi et des gens qui habitent l'univers autobiographique (car on choisit, on focalise). Plusieurs animaux totémiques habitent les trois pièces de Pelletier. Tout d'abord « l'oiseau noir de la mémoire » de *Joie* (notez bien le qualificatif). Et dans *Océan*, la grenouille autoréférentielle, un peu risible, pourtant un amphibien à l'aise sur terre comme dans l'eau, animal mnémonique rappelant ses

⁵⁹⁰ *Ibid.*, p. 20.

⁵⁹¹ *Ibid.*, p. 45.

⁵⁹² *Ibid.*, p. 29.

⁵⁹³ *Idem.*

⁵⁹⁴ Voir John D. Barbour, *The Conscience of the Autobiographer. Ethical and Religious Dimensions of Autobiography*, Londres, Macmillan, 1992 et James Olney, *op. cit.*

origines franco-ontariennes (où elle retournera pour voir mourir sa mère), d'où l'insulte prodiguée de « French Frog » qui est à la fois un constat de francité, et une interpellation qui pointe sa dualité linguistique et culturelle. L'éléphant, pour sa part, est un modèle à suivre pour sa puissance et sa grâce⁵⁹⁵. Elle en adopte l'icône pour son Dojo. Finalement, le canard correspond à l'image de la mère anéantie par le cancer et les traitements de chimiothérapie, puis, littéralement, l'image de la migration de l'âme maternelle vers l'au-delà. Au bestiaire, j'ajouterai trois métaphores de soi : celle d'une petite fille dans la caverne emportée par le torrent d'eau de source ; celle des racines de cet arbre indien qu'elle ne nomme pas, racines qui donnent naissance à toute une forêt à partir d'un seul arbre ; et celle d'une orfèvre, voire d'une alchimiste.

Ces dernières métaphores de soi rappellent les divers éléments du mythe de Déméter et de Perséphone, cet aller-retour entre le monde souterrain et celui de l'épanouissement, la reprise pour soi des outils et de la forge de Vulcain (ou d'Héphaïstos, selon la tradition) afin d'avoir le pouvoir de liquéfaction sur l'or. Ce thème de l'or, et de la transformation alchimique de soi et des autres est au centre de la démarche de pédagogue de Pol Pelletier, ainsi que de son récit de conversion. En prenant la parole, seule, en scène, elle témoigne d'une vérité, tout en s'engageant à respecter ses idéaux. L'engagement est fait publiquement, en son nom propre et non pas sous le couvert d'un personnage fictif.

Le geste est courageux, mais il demeure profondément paradoxal. L'éloge de l'acteur solo pour ce métier de gens grégaires, son désir d'échanges avec ses semblables,

⁵⁹⁵ Pol Pelletier, *Océan*, *op. cit.*, p. 53.

et son engagement public à former les acteurs et à changer leurs conditions de travail m'apparaissent en contradiction avec l'exercice même du monologue. La logique de la démarche n'exigerait-elle pas la présence, sur scène, avec ou sans Pol Pelletier, des acteurs qu'elle forme? S'agit-il d'un cas d'espèce de ce que Georges Banu décrivait comme « l'acteur-poète », celui qui, « sur le plateau [...] dégage une vertu⁵⁹⁶ »? L'acteur-poète, selon cette conception, « ne fait pas l'unanimité. [...] Solitaire parce que, malgré lui, prisonnier de soi-même, irréductible au pluriel de la troupe ou d'une distribution, il se rattache, dans l'acception de Thomas Carlyle, à l'isolement, tragique et sublime, du héros⁵⁹⁷ ». Ainsi, l'acteur-poète se distingue par sa présence, par son rayonnement ; il est difficile de jumeler ce type d'acteur à son équivalent. Son sort inévitable est de jouer seul, qu'il soit ou non entouré de collègues. Une telle présence supporte mal la médiocrité à ses côtés. Peut-être est-ce là une des conséquences du projet monologique du triptyque? La dimension économique du projet en solo n'est pas à négliger non plus, d'autant plus que Pol Pelletier revenait alors à la pratique théâtrale après un hiatus de quelques années et sans les moyens qu'elle avait eus au Théâtre Expérimental des Femmes.

Démarche autobiographique

À la suite du spectacle *Or*, Pol Pelletier obtient d'importantes subventions afin de créer une troupe permanente, première troupe de la sorte au Québec. Elle trouve une salle, la rénove et y propose ses trois pièces solo en alternance tout en donnant une formation à ses acteurs qui sont salariés. Le documentaire *Casa Loma : journal de bord* de Carlos Ferrand nous sert aujourd'hui d'important document d'archives sur cette

⁵⁹⁶ Georges Banu, « L'acteur-poète, au-delà du rôle », *Études théâtrales*, n° 26, 2003, p. 29.

⁵⁹⁷ *Idem.*, p. 25.

expérience, bien que le réalisateur ait affublé son récit — sans doute pour lui donner un peu de piquant — du calque structurant de la « tragédie en trois actes », ce que Pol Pelletier rejette en bloc⁵⁹⁸. Le jugement est lourd et sans appel, mais il faut admettre que le projet de la troupe, après neuf mois de méditation dynamique, de mise en forme et de formation technique de l'acteur, finit par se dégonfler. Les acteurs, insatisfaits de ne pas jouer devant un public, de ne pas créer, tel qu'on leur avait promis, une pièce, quittent un à un la troupe. Seconde crise : on constate, dans la tourmente, qu'il ne reste plus de fonds. On ne peut plus payer les acteurs. La troupe, déjà fragilisée par les nombreux départs des comédiens⁵⁹⁹, cesse ses activités. Le Dojo et la Compagnie Pol Pelletier cesseront également leurs activités en 2001.

L'échec est cuisant puisque public. Il fait l'objet de deux films, provoque de nombreuses discussions dans un milieu qui ne cessait de s'étonner des projets byzantins de Pelletier et, surtout, il constitue l'amère déconvenue de la femme de théâtre au terme de sa démarche annoncée avec ferveur et confiance dans *Or*. Remise en cause de son action de convertie, de sa vocation, de ses valeurs, de sa personne. *L'échec* et le *doute* accablant. Voilà, en somme, les éléments narratifs qui manquaient au récit —

⁵⁹⁸ Au sujet des deux films qui ont documenté la déconvenue de son projet de troupe théâtrale, soit *Casa Loma : Journal de bord* de Carlos Ferrand (*op. cit.*, 2002) et le film étudiant de Stéphane Leclair, *Histoire d'un DOJO* (UQAM, 2001, 31 minutes), Pol Pelletier s'insurge et m'écrit : « sachez que ces deux films sont des représentations sensationnalistes qui n'ont rien à voir avec ce qui s'est passé dans la troupe et surtout rien à voir avec ma méthode de travail. J'ai fait une grave erreur en permettant à des manieurs de caméra de pénétrer dans un travail aussi complexe et aussi délicat. La dimension thérapeutique étant très présente dans ma méthode, les émotions se manifestaient ouvertement. Les deux manieurs de caméra ont agi comme des vampires, totalement inconscients de leur dévoration » (lettre du 22 juillet 2006, f. 3). Elle en veut surtout à Ferrand d'avoir trempé dans la « docu-fiction » et de s'être approprié son travail, sans le comprendre vraiment. N'en demeure pas moins que le film, malgré ses torts et sa part de sensationnalisme, constitue un document important pour voir à l'œuvre Pol Pelletier dans son rôle de pédagogue et de femme de théâtre sans demi-mesure.

⁵⁹⁹ Par exemple, des comédiennes d'expérience, telles Guylaine Tremblay et Erika Gagnon, ont quitté le projet dès qu'elles ont compris qu'il n'y aurait pas de production théâtrale au bout du processus, mais plutôt une succession d'exercices sur plusieurs mois.

l'expression du doute *présent*, plutôt que du doute narratif. L'exercice rigoureux d'autobiographie auquel s'est livré Pol Pelletier a plafonné avec *Océan*, la pièce suivante s'inscrivant plutôt dans la prospection et dans l'engagement. Nous ne pouvons que souhaiter que l'expérience de l'échec de sa troupe lui serve de matière à transformer en récit. Souhaitons également qu'elle évite la tentation de l'*apologie* autojustificative, mais qu'elle s'attaque plutôt à ce doute avoué, essentiel au renouvellement de la foi et de ses propres engagements.

Dans les traditions judaïques et chrétiennes, les récits de conversion qui fascinent et qui convainquent démontrent la transformation d'un sujet et l'apparition subséquente de sa vocation, mais surtout, ils soulignent l'intégrité du discours sur soi du converti et la stabilité de son caractère à la suite des remises en question inévitables⁶⁰⁰. Plutôt que d'évacuer le doute, on doit, au contraire, reconnaître en lui un rappel constant de ce que le converti a laissé derrière lui. Le doute devient l'élément même de légitimation de l'engagement. La cohabitation avec le doute élimine d'office le monologue univoque, elle exige la polyphonie. Reste à voir comment et si Pol Pelletier sera tentée par cette polyphonie et par l'exploration du doute lié à l'échec de sa troupe. Après *Joie*, *Océan* et *Or*, il y aurait là matière à pousser plus loin son exploration narrative et autobiographique. Ses déclarations dans les médias en 2004 ne suggéraient pas qu'elle soit prête à un tel exercice d'introspection. En évoquant le projet, elle disait :

J'ai essayé de m'aménager plusieurs fois. Lorsque j'ai fondé la Casa Loma, j'ai rénové un lieu, j'ai posé des planchers neufs, j'ai installé des douches pour que les artistes se sentent bien. J'ai détruit ma santé à essayer de leur donner un entraînement, à leur montrer à soigner leurs corps, à être grands, dignes, etc. Il y en a qui ont gardé quelque chose, comme Yann Perreau [qui

⁶⁰⁰ Voir John D. Barbour, *op. cit.*, p. 57.

est depuis devenu chanteur populaire]. Mais sinon, ça a été une perte de temps⁶⁰¹.

Ces artistes qui nous obligent à rajuster le tir...

Contre toute attente, elle est revenue sur scène en mode combatif et accusatoire en novembre 2004 (soit quelques mois après la première rédaction de mon analyse), un peu à l'improviste, le texte en main, pour présenter pendant neuf soirs seulement son dernier spectacle solo. Une plage horaire s'était libérée dans la saison du 25^e anniversaire de l'Espace Go (anciennement le Théâtre Expérimental des Femmes qu'elle a fondé, depuis devenu une compagnie institutionnelle montréalaise). Pol Pelletier a saisi l'occasion. Il s'agit d'une refonte d'un spectacle qu'elle avait présenté à l'Université de Montréal il y a quelques années, lors des commémorations du massacre insensé des étudiantes de l'École Polytechnique de l'Université de Montréal, le 6 décembre 1989⁶⁰².

Cérémonie d'adieu, tout comme la nouvelle version de la charge antipatriarcale, *Nicole, c'est moi... (Spectacle d'adieux)* ont comme sujet rien de moins que l'histoire du monde à partir de notre ancêtre commun, l'*homo erectus*. Soixante-dix mille ans d'histoire culminant avec la tuerie de l'École polytechnique de Montréal, que viennent compléter quelques touches sur l'actualité. Le récit historique est politique et personnel, il

⁶⁰¹ Ève Dumas, « Pol redevient Nicole », *La Presse*, le 6 novembre 2004, Cahier des arts et des spectacles, p. 19.

⁶⁰² Le 6 décembre 1989, Marc Lépine (né Gamil Gharbi) s'est rendu à l'École Polytechnique de Montréal (affiliée à l'Université de Montréal). Il est entré dans un cours de génie où il a séparé les hommes des femmes et, dans un délire où il accusait le féminisme de tous ses échecs personnels, n'a tiré que sur les femmes. Quatorze femmes sont mortes, treize étudiantes et une secrétaire. Au Canada, le 6 décembre est désormais désigné « Journée nationale de commémoration et d'action contre la violence faite aux femmes ». La mise à mort des jeunes ingénieures par Lépine a également fait l'objet d'une pièce monologuée de langue anglaise qui est montée annuellement en décembre depuis 2006, *The Anorak* de et par Adam Kelly. La pièce d'abord montée à l'Université McGill a, depuis, pris l'affiche au théâtre de poche Theater 314 sur l'avenue des Pins.

n'y a là aucune prétention à l'objectivité. Ce n'est pas de l'Histoire (*History*), mais du « *Herstory* », pour reprendre le bon mot féministe américain. J'irais jusqu'à dire que le récit adopte une posture d'*auto-gyno-graphie* telle que le pratique Jovette Marchessault, où « *Herstory* » et « *Mystory* » s'équivalent⁶⁰³. En nommant toutes ces femmes (Hildegarde von Bingen, Camille Claudel, Simone de Beauvoir, Simone Monet-Chartand, Françoise Loranger), en dialoguant avec ces mortes, Pol Pelletier s'associe aux monuments féminins de son histoire : elle crée une chaîne avec elles et, du coup, s'inscrit elle-même dans le Panthéon. « Je suis dans le désert, et il n'y a rien qui me reflète, moi. [...] J'étouffe. [...] On ne me donne pas de place. [...] Je veux vivre au temple de la pensée des femmes⁶⁰⁴. » Elle nomme également les vivantes, d'une part, des compagnes de route (Hélène Pedneault, coproductrice du spectacle) et, d'autre part, la relève qu'elle estime *négligée* par le système, des femmes de théâtre comme Marie-Ève Gagnon.

Il s'agit d'un étrange spectacle dans la mesure où il est foncièrement brechtien. Après avoir flirté avec Artaud et d'autres artisans des « laboratoires des conduites humaines » pour reprendre l'expression d'Antoine Vitez, l'*acteur*-rhapsode, se fait rhapsode-pamphlétaire. Sur scène, ce n'est pas Pol Pelletier la pédagogue, ni même Pol Pelletier la comédienne, mais plutôt Pol Pelletier l'indignée qui s'offusque du peu d'attention qu'on prête au sort des femmes et qui s'en prend à cette bête innommable, informe, inflexible : l'*inconscient collectif* québécois comme source des torts et des déviations imposées aux femmes, et comme entité foncièrement misogyne.

⁶⁰³ Le jeu de mots vise à substituer, dans le mot *history* (histoire, en anglais, c'est-à-dire la contraction de *his story* : son histoire à lui), le préfixe *his* (le sien) à *hers* (la sienne). *Mystory* serait alors un néologisme, mot-valise à l'anglaise, qui se réfère au témoignage, au récit de soi.

⁶⁰⁴ Texte de Pol Pelletier cité dans Lise Gagnon, « Athéna devenue femme », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 114, 2005, p. 26.

Dans ce « spectacle d'adieu » Pol Pelletier joue Pol Pelletier mettant à mort Pol Pelletier pour que revienne enfin Nicole, cette fille enfouie sous le paronyme pendant tant d'années. Parce qu'il y aura révélation : elle nous apprend qu'elle avait pris le prénom de son père comme nom d'artiste. Après s'être livrée à un jeu de massacres de toutes les mères, on apprend que Pol Pelletier redonnait vie à son père, entendait le nom du père à chaque fois qu'on l'interpellait. Lise Gagnon écrira au sujet de la révélation : « Telle Athéna, déesse de la guerre, Pol Pelletier était donc une créature adulte, sans mère ni enfance, née de la tête de son père⁶⁰⁵ ». De plus, elle faisait de lui un complice de la création, en lui empruntant son nom. Le corps à corps féminin évoqué plus haut n'était que la première valse d'une longue série de danses et de contre-danses. Les origines étaient plus profondes, plus complexes qu'on se l'imaginait. Paradoxe plutôt touchant qui ne nécessitait pas l'expurgation, mais puisque Nicole doit refaire surface, il faut bien résoudre l'énigme. Ils ont tout de même été compagnons de route pendant trente ans. Cette « mise à mort » du père, affirmée doucement et intellectuellement, en se délestant gentiment de son nom n'est pas convaincante. La réémergence de Nicole n'est pas non plus manifeste dans ce spectacle, on l'attend toujours, cette Nicole.

La comédienne joue ici sur deux registres : tantôt elle se dévoile comme étant fragile, presque frêle avec une voix de gorge nerveuse et un regard fuyant (est-ce là Nicole?) — plus elle se montre fragile, et plus elle gagne notre confiance et notre affection. Tantôt elle entre dans le *gestus* bien connu de Pol Pelletier la revancharde, déclarant ce qui doit être déclaré, posant les questions que d'autres n'osent plus poser.

⁶⁰⁵ Lise Gagnon, *op. cit.*, p. 23.

Gestus thématique soit, mais *gestus* corporel aussi : les inflexions de la voix, le corps scénique alerte, prêt à toutes les répliques, le rapport au public, tout y est. Cette fois, le maître à penser, c'est Jean-Jacques Dubois, dont elle recommande les ouvrages à même le programme. L'éléphant et l'oiseau noir de la mémoire sont évacués. La grenouille y est toujours. Cette fois elle est représentée et vêtue en petite fille, jupe rose à l'appui. Retour aux sources : avant la vie adulte, avant le Québec.

Le maître à penser, l'animal totémique, les chansons, le discours bien connu, le rapport chaleureux avec le public déjà gagné à la cause : c'est « du » Pol Pelletier. Et pourtant, cette fois, il s'agit d'une entreprise de tête, d'une diatribe plutôt que d'un cérémonial. Il s'y trouve bien sûr quelques moments de grâce, qui permettent de nous rappeler qu'il s'agit bien ici du théâtre en quête de sources, mais ces rappels s'avèrent n'être que des numéros insérés dans une œuvre qui affirme et qui répond plus qu'elle ne pose de questions.

Apologie, plutôt que confession⁶⁰⁶, charge plutôt que mouvement d'introspection, *Nicole c'est moi... (Spectacle d'adieux)* ne fait pas dans la dentelle. Cassandre de notre époque, Pol Pelletier se fait violence (elle porte en elle cette violence, l'attire et l'attise par sa charge) après avoir affirmé, comme le veut la thèse de Jean-Jacques Dubois, qu'on sacrifie les femmes, surtout celles qui bousculent l'ordre établi, pour ramener l'ordre patriarcal, justement : « L'espèce a sacrifié les femmes. L'espèce pour survivre a

⁶⁰⁶ Je m'inspire de la distinction que fait John D. Barbour. Sommairement, la confession est liée à l'introspection et l'apologie à la justification, quoique l'*intention* des deux gestes autobiographiques puise dans les mêmes sources. « Confession and apology, as abstract concepts of genre, seem to be mutually exclusive in character, involving as an incentive to autobiography either moral rebuke or vindication of the writer's character », *op. cit.*, p. 11.

privilegié la raison⁶⁰⁷ ». L'histoire des femmes, l'histoire des artistes (et sans doute la sienne également) sont liées, dans les deux acceptions du terme : « Pourquoi les femmes artistes sont-elles si souvent autodestructrices⁶⁰⁸? ». Celle-là même qui dérange et qui bouscule sera mise à mort par la petite grenouille fille, Nicole. Ou du moins c'est ce qu'on nous dit.

Le véritable cérémonial d'adieu n'aura pas lieu. Les adieux aux victimes de Polytechnique, oui, les adieux à la culpabilité d'être femme, et d'avoir du succès et du cran, passent encore. Mais il s'agit d'abord et avant tout de la réitération de l'engagement ferme d'une créatrice qui ne s'avoue pas vaincue après une expérience difficile. Et non d'un véritable adieu à ce qu'elle était. Ressassement de *Joie*, sur le mode de la revendication plutôt que de la célébration, *Nicole, c'est moi...* annonce vraisemblablement le début d'un nouveau cycle de travail, sans toutefois aller au bout des quêtes amorcées dans la trilogie précédente. Si le cycle précédent est indicateur du mouvement que prendra celui-ci, je parie que la seconde pièce en sera l'œuvre phare. Reste donc à voir qui *est* cette Nicole que Pol Pelletier a préférée à son identité de convertie, Deva Tarisha, et ce qui émergera de ce retour annoncé aux sources.

6. La conversion de David Fennario et son combat contre l'inauthenticité

David Fennario est une anomalie dans l'écosystème théâtral québécois. Originaire du quartier populaire de Pointe Saint-Charles/Verdun, il est marxiste et indépendantiste québécois de langue anglaise ; il est connu et étudié au Canada anglais, mais à peine

⁶⁰⁷ Texte de Pelletier, cité dans Lise Gagnon, *loc. cit.*, p. 25.

⁶⁰⁸ *Ibid.*

connu dans son Québec natal où, pourtant, il habite toujours et où il est engagé politiquement.

Après avoir laissé lire son journal intime à saveur kéroouacienne à un professeur du Collège Dawson où il étudiait, il est encouragé par ce professeur à publier son texte comme le testament inusité d'une population anglo-montréalaise dont on entend peu parler. Fennario n'a jamais demandé à devenir auteur de théâtre. Il n'a jamais vu de pièces avant d'être invité par Maurice Podbrey à devenir un auteur en apprentissage dans le théâtre institutionnel anglophone de Montréal, le *Centaur Theater*. Podbrey explique que l'ouvrage de Fennario lui est tombé sous la main en 1973 :

J'ai aussitôt reconnu un conteur authentique qui me semblait avoir une voix originale, engageante. C'était sa capacité d'écrire l'oralité qui me semblait foncièrement théâtrale. Il savait conjurer des personnages entiers et des scènes qu'on pouvait se mettre en bouche tellement elles étaient vraies. Après avoir lu trente pages, je l'ai appelé. Il était méfiant⁶⁰⁹.

Il le demeure tout au long de sa relation professionnelle avec le théâtre professionnel, en particulier avec ce bastion WASP (*White Anglo-Saxon Protestant*) sis à l'ancienne bourse où se pavait l'élite anglo-montréalaise. Paradoxalement, Fennario deviendra l'auteur maison du *Centaur* pendant de nombreuses années. On monte *On the Job*⁶¹⁰ en 1974-75 et la pièce sera reprise la saison suivante. Le succès est éblouissant. On s'étonne qu'un jeune prolétaire sans formation, sans antécédents théâtraux puisse écrire une pièce si bien faite qui soit également d'une authenticité désarmante. On est également

⁶⁰⁹ Maurice Podbrey, tel que raconté à R. Bruce Henry, *Half Man Half Beast. Making a Life in Canadian Theater*, Montréal, Véhicule Press, 1997, p. 56. Ma traduction. L'original se lit comme suit : « I immediately recognized a genuine story-teller with an original, compelling voice. It was his capacity to bring the spoken word alive that I took to be a hallmark for dramatic writing. He conjured full-bodied characters and created scenes you could taste. After reading about thirty pages I called him. He was suspicious. »

⁶¹⁰ David Fennario, *On the Job*, Vancouver, Talonbooks, 1976.

rassuré par l'image plus démocratique, donc variée, d'une population anglophone québécoise qui ne se limite pas aux méchants Rhodésiens du Nord. Fennario ne se fera pas rassurant bien longtemps pour l'élite anglo-montréalaise comme elle constituera dorénavant sa cible de prédilection.

On the Job (Au boulot) met en scène un groupe de travailleurs de l'industrie du vêtement, la veille de Noël 1970. Les patrons refusent de laisser partir les employés plus tôt, comme le veut la tradition de la veille de Noël, et les employés, attisés par un nouvel agitateur, la figure rebelle de Jacky qui n'a peur de personne, décident de se révolter. Le scénario marxiste, tout droit sorti d'une pièce de Dario Fo, nous semble bien naïf aujourd'hui, mais l'habileté avec laquelle Fennario arrive à insuffler à ses personnages une vérité, une voix qui leur est propre, étonne le public de l'époque. L'hyperréalisme arrive au théâtre anglophone de Montréal après des années de pièces importées de l'Angleterre et des États-Unis.

Le public, pris au jeu, applaudit à tout rompre et encourage les grévistes ; même les patrons oublient qu'ils sont patrons le temps d'un spectacle. Le succès de la pièce, sa reprise à Toronto et à nouveau la saison suivante à Montréal, prend Fennario de court. Il récidive tout de même, la saison suivante en 1976-77, avec une autre pièce sur les travailleurs qui suit la formule de la première. *Nothing to Lose (Rien à perdre)* reprend la révolte des prolétaires anglophones, des dialogues truffés d'anecdotes vraisemblables et d'expressions locales. Cette fois, Fennario y ajoute un francophone caricatural, un alcoolique inarticulé qu'on appelle dérisoirement Chabougamou (une allusion au village

isolé de Chibougamau). À défaut d'une place de choix dans la société, les anti-héros de Fennario ont fière allure, ils bravent les patrons, se livrent à des actes de sabotage comme des petits truands, ils s'enivrent à la taverne plutôt que de travailler.

Une nouvelle figure émerge dans cette pièce : Jerry, l'auteur qui a obtenu un succès soudain inespéré à Toronto. Il met une énergie folle à convaincre ses copains qu'il est de la même étoffe qu'eux, qu'il méprise le succès. On lui rappelle sa responsabilité : il est devenu le visage public de la Pointe Saint-Charles. Il ne faut pas qu'il se prenne pour un autre.

JACKIE
T'as mis Pointe-Saint-Charles s'a mappe, mon vieux.

JERRY
Ben, j'ai essayé.

FRANK
Ouain, mais attention que ça te monte pas à tête.

JERRY
Ben non, elle reste sur la mappe.

FRANK
T'es sûr de ça?

JERRY
Qu'est-ce que tu veux dire?

FRANK
Ben, mon frère t'a vu en ville la semaine passée. Tu portais des lunettes fumées.

JERRY
Oui, pis?

FRANK

Il était minuit, tu sais⁶¹¹?

De 1974 à 1984, Fennario occupe la scène du Centaur avec une pièce en création ou en reprise presque chaque saison. Se succèdent *On the Job* (1974-75, reprise en 1975-76), *Nothing to Lose* (1976-77), *Toronto*⁶¹² (1977-78), *Balconville*⁶¹³ (1978-79, un succès monstre qui attire près de 50 000 spectateurs à Montréal, sans compter les représentations à Toronto et ailleurs), la reprise en doublé de *On the Job* et de *Nothing to Lose* présentées simultanément dans les deux salles du Centaur (1980-81, pour la « Saison Fennario »), la reprise à la Place des arts de *Balconville*, et sa tournée nationale et en Grande-Bretagne (1980-81), ainsi que *Moving*⁶¹⁴ (1982-83, reprise en 1983-84), la dernière pièce de sa période « réaliste ».

L'ascension est fulgurante et étourdissante. Lorsqu'on lui offre le prix Chalmers de la meilleure pièce canadienne pour *Balconville*, son plus grand succès, il fait aussitôt don de la bourse (\$5 000 à l'époque) au nouveau syndicat des artistes associés. Il refuse qu'on le prenne seul en photo et il affirme en rigolant qu'il va dorénavant travailler très fort pour retrouver l'anonymat⁶¹⁵. La phrase revient, légèrement transformée par son usage au cours des années, dans *Banana Boots*.

⁶¹¹ David Fennario, *Nothing to Lose*, Vancouver, Talonbooks, 1977, p. 42-43. Ma traduction. L'original se lit comme suit: « JACKIE: Ya put Point Saint Charles on the map, man. / JERRY: Well, I tried. / FRANK: Yeah, but don't let it go to your head. / JERRY: Don't worry, it stays on the map. / FRANK: Ya sure? / JERRY: What do ya mean? / FRANK: Well, my brudder saw ya uptown last week wearing sunglasses. / JERRY: Yeah, so? / FRANK: So, it was twelve o'clock midnight, eh? ».

⁶¹² Le texte est demeuré inédit.

⁶¹³ David Fennario, *Balconville*, Vancouver, Talonbooks, 1980.

⁶¹⁴ Texte inédit.

⁶¹⁵ Maureen Peterson, « Success can't spoil David Fennario », *The Gazette*, 9 février 1980, p. 65.

Il retrouve son monde de prolétaires lors d'une période de théâtre engagé, du théâtre à saveur historique usant des techniques de l'agit-prop. Il monte *Joe Beef* avec la troupe d'amateurs marxistes *Black Rock* à la Pointe-Saint-Charles et écrit également sa violente charge contre l'establishment anglo-montréalais *Doctor Thomas Neill Cream*⁶¹⁶ (*Mystery at McGill*), où il insinue que Jack l'éventreur serait, en réalité, un médecin formé à l'Université McGill que l'institution aurait couvé et protégé tout au long de sa vie professionnelle.

Il est de retour au *Centaur Theater* après la faillite du collectif *Black Rock*, mais enorgueilli d'une vision communautariste du théâtre. Ses expériences avec l'agit-prop et le travail convivial avec des comédiens amateurs de sa communauté ont contribué à centrer son écriture sur son caractère politique. Après les fresques socio-réalistes, il passe à la charge, s'attaquant tantôt aux richards de Montréal avec *The Murder of Susan Parr*⁶¹⁷ (1988-89), puis à l'icône québécoise de la social-démocratie indépendantiste, René Lévesque, qui n'aurait pas su maintenir le cap idéaliste d'avant la prise de pouvoir, dans *The Death of René Lévesque*⁶¹⁸ (1990-91). Une nouvelle production de *Balconville* en 1991-92 marque la fin de sa présence au Centaur, avant qu'il n'écrive son spectacle confessionnel, son récit de conversion *Banana Boots* qu'il crée en 1994 à Toronto.

En travaillant sur David Fennario, j'ai constaté à quel point le dramaturge anglo-montréalais était méconnu ou mal connu des universitaires francophones. Bien que le théâtre de Fennario soit inscrit dans le répertoire canadien anglais depuis plusieurs

⁶¹⁶ David Fennario, *Doctor Thomas Neill Cream (Mystery at McGill)*, Vancouver, Talonbooks, 1993.

⁶¹⁷ Texte inédit.

⁶¹⁸ David Fennario, *The Death of René Lévesque*, Vancouver, Talonbooks, 2003.

décennies, l'auteur montréalais demeure un mystère ou, tout au plus, une curiosité pour ses concitoyens francophones qui s'intéressent au théâtre. À la limite, on se souvient vaguement de *Balconville*, sa pièce bilingue, ou encore de la controversée *Death of René Lévesque* qui avait hérissé les poils de la fibre nationaliste québécoise malgré la sympathie que vouait l'auteur à la cause de l'indépendance du Québec⁶¹⁹. Il s'agissait d'un titre provocateur d'un auteur anglophone dans un théâtre anglophone institutionnel dont le directeur était associé à Alliance Québec et cela suffisait à créer un climat de méfiance. Et pourtant, le théâtre de David Fennario est inscrit aussi fermement dans le tissu urbain montréalais que celui de Michel Tremblay. Au Plateau Mont-Royal populaire francophone de ce dernier, substituons le quartier populaire anglophone de Pointe-Saint-Charles/Verdun pour saisir l'influence sur l'écriture des lieux précisément montréalais, des personnages locaux et de la langue prolétaire propre aux quartiers.

Greg Reid, dans un article publié dans *Comparative Drama*, a déjà établi le parallèle entre les démarches de Michel Tremblay et de David Fennario en misant surtout sur les natures divergentes de leurs dramaturgies⁶²⁰. Reid emprunte à John Vernon sa notion de jardin et de mappemonde⁶²¹. À Jean-Charles Falardeau⁶²², il emprunte les notions à partir desquelles s'établiraient des différences fondamentales entre les littératures québécoise et canadienne-anglaise, soit la binarisation de la littérature en deux modes archétypaux : l'un cartésien, masculin, sur un axe horizontal, c'est-à-dire

⁶¹⁹ À ce sujet voir l'article d'Yvan Lamonde et Louise Vigeant, « The Death of René Lévesque », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 60, 1991, p. 134-143.

⁶²⁰ Gregory J. Reid, « Mapping *Jouissance*: Insights from a Case Study in the Schizophrenia of Canadian Drama », *Comparative Drama*, volume 35, n°s 3-4, automne/hiver 2001-02, p. 291-320.

⁶²¹ John Vernon, *The Garden and the Map: Schizophrenia in Twentieth-Century Literature and Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1973.

⁶²² Jean-Charles Falardeau, *Notre société et son roman*, Montréal, Éditions HMH, 1967.

l'individu en relation avec les siens, et l'autre holistique, féminin, cyclique, l'homme en relation avec le cosmos. Il situe Fennario, cartésien, avec des idées politiques manichéennes et linéaires, du côté des matérialistes. Pour reprendre la typologie de *L'écrivain imaginaire* de Roseline Tremblay, on pourrait voir Tremblay comme celui qui a bâti son œuvre à partir d'une *réception de la parole* du clan alors que Fennario se veut plutôt le *porte-parole* des siens tout en étant un agitateur. L'un est la figure émergente de son milieu, l'autre en est le représentant conscient.

La comparaison entre les dramaturgies de Tremblay et de Fennario pourrait s'étendre à leurs usages respectifs de l'autoreprésentation et de l'autofiction. Exercice tentant mais qui, faute de temps, sera laissé de côté, pour l'instant. Je ne retiendrai que l'évolution de l'image autobiographique présentée respectivement par Tremblay et Fennario. Tous deux sont issus du peuple et tous deux ont avoué qu'ils ne se sentaient pas prédestinés à devenir auteurs, encore moins auteurs de théâtre. Tous deux présentent leurs alter ego respectifs dans des situations d'embarras face à l'acte créateur et, ensuite, face au succès monstre de leurs premières pièces. Tremblay et Fennario se distinguent en choisissant chacun leur vocation particulière d'écrivain. L'un se verra comme le nouveau Balzac : artisan d'un univers autoréférentiel centripète dont les origines sont populaires mais l'aboutissement est celui du bourgeois parvenu. L'autre rêvera d'être le nouveau Boal : créateur d'œuvres politiques fortes et pertinentes visant la transformation des êtres opprimés.

Chez Tremblay, l'embourgeoisement croissant de ses trames narratives, de ses personnages et de leurs préoccupations est palpable et presque gênant lorsqu'on considère qu'il était perçu, dès le triomphe des *Belles-Sœurs*, comme la voix du peuple, le porte-parole d'une société qui voyait en lui son chantre. Alors que le pari de Fennario est de rejeter l'institution théâtrale, de rejeter le public mondain et bourgeois des théâtres où ses pièces sont montées, afin de se consacrer à l'idéal d'un théâtre marxiste véritablement populaire. Ceci l'écarte du milieu qui l'avait porté aux nues et radicalise ses positions politiques, recréant peut-être, par son discours, le même effet de distance entre lui et les siens que celui qui existait lorsqu'ils ne venaient pas voir ses pièces au théâtre bourgeois. L'univers de Fennario est d'abord politique, donc idéologique. Les personnages sont, pour la plupart, dessinés à grands traits ; ils se retrouvent dans des situations d'oppression, répètent des truismes convenus tels : « There are two types of people, good people and landlords » et cherchent à transcender, activement et politiquement, leurs situations en s'unissant et en créant un front commun.

On retrouve deux figures importantes en rapport de dialectique politique-anarchique, réfléchi-spontanée. D'abord la figure de l'auteur et de ses alter ego, les ténébreux et politiques : Gary (*On the Job*), Jerry (*Nothing to Lose*) — remarquez la parenté homonymique — et le dramaturge de *Toronto*, Tom (*Balconville*). Ensuite, la figure de son acolyte, le libre-penseur et bonimenteur Jackie Robinson, son ami d'enfance décédé au début des années 1980, qui se retrouve dans les pièces de son ami

sous son vrai nom, gardant même l'orthographe peu commune « Jackie » avec i-e⁶²³. Le tandem reflète la propre tension chez Fennario articulée par l'antithèse perpétuelle : individualiste marxiste, autobiographe au service du peuple, sincère cynique ; surtout, fier de ses origines et rêvant d'être comme Jackie, mais devenu autre grâce à son succès et à son métier. Il y aurait un parallèle intéressant à faire entre l'influence de Jackie Robinson sur Fennario et celle de Neil Cassady sur Jack Kerouac. La figure de Jackie ne sera pas évoquée dans *Banana Boots* mais son ombre est visible derrière chaque geste anarchique ou risqué de l'auteur qui transcendera enfin, nous le verrons, sa propre condition de parvenu et qui revient aux sources.

Après *Balconville*, l'auteur renie ses pièces précédentes, il conspu le réalisme et il se livre à une pratique dramaturgique plus près de l'agit-prop ou, même, du théâtre documentaire. La figure du narrateur fennarien émerge de ces pièces de la seconde époque, je pense notamment au narrateur de *Doctor Thomas Neill Cream (Mystery at McGill)* qui emprunte le ton ironique et sardonique de son auteur : il est le maître des cérémonies, l'historien révisionniste, l'accusateur, celui qui brise le quatrième mur et l'illusion réaliste. Le narrateur provocateur fennarien correspond à l'élément de risque et de danger palpable pour le spectateur.

Fennario va encore plus loin avec *Gargoyles*⁶²⁴ où l'auteur s'affiche en tant que conteur, voire en rhapsode de l'Histoire revue et corrigée de Montréal. Bien que les

⁶²³ Maurice Podbrey authentifie la personnalité marquante de Jackie et l'orthographe peu commune de son nom. Dans *Nothing to Lose*, Jackie reproche à Jerry d'avoir écrit son nom avec un Y dans la dernière pièce (p. 45).

⁶²⁴ David Fennario, *Gargoyles*, créé en 1997 et, une deuxième version, en 1998, texte inédit, 24 feuillets.

didascalies indiquent qu'il s'agit d'un « narrateur » et non pas de l'auteur comme tel, le récit autodiégétique, les allusions à son quartier, les anecdotes de l'auteur que l'on reconnaît comme vraies, tout contribue à nous convaincre qu'il s'agit bien du récit de l'auteur et non d'un quelconque narrateur. *Gargoyles* naît de ses tournées anhistoriques montréalaises (« *Hidden History Tours* ») et fait ensuite l'objet de deux pièces. Greg Reid rappelle, dans « David Fennario Turned Rhapsodist: The Rebirth of the Author in Performance »⁶²⁵, que lors de la création de *Gargoyles II* chez Infitheatre à Montréal l'affiche comportait le libellé révélateur : « Fennario en tant que lui-même ». Ce n'est qu'avec *Banana Boots* que l'auteur assume entièrement son identité autobiographique scénique avec un récit non pas sur l'histoire de son coin de pays, mais bien sur son histoire à lui. L'exercice autobiographique sera à la fois un acte de témoignage d'un récit de conversion et un exercice de conscience servant d'autoévaluation morale.

Si on oublie les prises de positions politiques de l'auteur, ainsi que les discours qu'il a prêtés à ses personnages, si l'on regarde au-delà du pittoresque populaire et du grand tableau réaliste communautariste qu'il dépeint, un thème récurrent chez Fennario demeure celui de l'*inauthenticité*. Les personnages se le reprochent, on s'en prend particulièrement au sosie de l'auteur. L'auteur lui-même réitère en entrevue en déclarant qu'il demeure ancré dans sa communauté et que le succès n'a pas contribué à changer quoique ce soit. Il demeure véridique, vrai, fidèle ou *truthful*, dans sa langue maternelle. John D. Barbour explique que la qualité de la véracité, en termes moraux et philosophiques, serait liée à « la quête active d'une compréhension la plus exacte et la

⁶²⁵ Greg Reid, « David Fennario Turned Rhapsodist: The Rebirth of the Author in Performance », *Essays in Theatre*, vol. 18, n° 1, novembre 1999, p. 63-77.

plus perspicace d'une expérience vécue. La véracité est parente de la vertu de savoir réfléchir consciencieusement, c'est-à-dire se soumettre aux dictats de la conscience en étant attentif et scrupuleux dans l'examen de son propre comportement et de son propre caractère⁶²⁶ ». L'examen de soi, c'est-à-dire l'honnête balayage du regard de sa conscience, est un élément essentiel de l'autobiographie. Avant même de passer à l'acte introspectif, l'intégrité de sa conscience régit l'image que l'auteur fait de lui-même. On s'attarde à des tropes, des phrases-clef, des habitudes qu'on entretient parfois par entêtement. Barbour voit dans l'autobiographie *comme exercice de conscience* la quête, voire « la reconstruction de ce que certains appellent "le moment de vérité". Ce passage critique d'une autobiographie présente le premier souvenir de conscience (ou le moment de conscience le plus significatif⁶²⁷) ».

Tout au long de sa carrière, par ses affirmations dans les médias et par les reproches envers les prétentieux qu'il fait dire à ses personnages, on devine que Fennario ressent le syndrome de l'imposteur. Le succès lui est tombé dessus comme une malédiction. Or, il sait bien que, sans ce succès soudain, il n'aurait jamais eu l'occasion de vivre de sa plume, ni d'apprendre la pratique théâtrale. La conscience lui pèse. Il sera question de ce dilemme moral dans *Banana Boots*.

⁶²⁶ John D. Barbour, *op. cit.*, p. 26. Ma traduction. L'original se lit comme suit: « The autobiographer may, however, demonstrate that truthfulness, which] is an active search for the most exact and insightful understanding of past experience. Truthfulness is closely related to the virtue of conscientiousness: that is being governed by the dictates of conscience, being careful and scrupulous about assessing one's conduct and character ».

⁶²⁷ *Ibid.*, p. 14. Ma traduction. L'original se lit comme suit: « A particularly significant aspect of autobiography as an exercise of conscience is the reconstruction of what may be called the "moment of truth." This critical passage in an autobiography presents a person's earliest (or most significant) memory of conscience ».

***Banana Boots*, ou la profession de foi politique**

Le récit de conversion est celui du double postulat d'une adhésion à une croyance et de l'abandon des croyances précédentes, reconnues comme étant fautives. Dans ce cas, la conversion n'est pas religieuse, ni même politique — comme le discours marxiste de Fennario était déjà articulé dès ses premières œuvres —, il s'agit plutôt d'une *prise de conscience* de sa responsabilité sociale d'artiste et de son *engagement envers sa communauté*. Révélation d'une vocation politique et sociale justifiant son exil du milieu théâtral et son refus de poursuivre les honneurs auxquels on peut espérer lorsqu'on atteint un succès continu et entretenu.

On apprend dans le monologue *Banana Boots*⁶²⁸ que la conversion coïncide avec la tournée britannique de sa pièce emblématique, *Balconville*. Si la première pièce de l'auteur, *On the Job*, a été un succès instantané, propulsant sa carrière d'auteur, et que *Nothing to Lose* a confirmé son talent et le sérieux de sa démarche, c'est *Balconville* qui a consolidé à jamais sa place au sein du canon théâtral canadien anglais avec la première pièce bilingue d'envergure qu'arrivait à comprendre le public anglophone.

Banana Boots débute avec l'auteur assis sur scène et tenant, dans sa main, un livre. « Je vous lirai un extrait du premier acte⁶²⁹ », annonce-t-il sans préambule. Il décrit le décor, le contexte et les personnages sans toutefois révéler de quelle pièce il s'agit. Ce

⁶²⁸ Le titre ne se traduit pas aisément puisque c'est une référence vernaculaire aux souliers de clown d'un conteur grivois. Une transposition québécoise pourrait être « Pouète-pouète », pour garder la légèreté clownesque de l'original en lui donnant l'onomatopée du klaxon tout en évoquant la parole (poète/pouète) de la figure. L'énonciateur prend soin de démontrer qu'il ne se prend pas au sérieux même si ses propos, eux, le sont.

⁶²⁹ David Fennario, *Banana Boots*, Vancouver, Talonbooks, 1998, p. 7. Ma traduction. L'original se lit comme suit: « I'm going to read from the first act ».

n'est pas la peine, comme c'est l'homme d'une pièce à succès durable, il s'agit bien sûr de *Balconville*, l'œuvre de référence de l'univers fennarien, tout comme *Les Belles-Sœurs* le sera pour Tremblay.

Le terme « Balconville », depuis entré dans le vocabulaire anglophone local, est revenu à quelques reprises dans l'œuvre de Fennario. D'abord dans la bouche de Jerry, le dramaturge prolétaire de *Nothing to Lose* en 1976 :

JERRY

Je bosse sur un livre. Pointe-Saint-Charles au début des années soixante. Je vais appeler ça « Balconville ». [...] Des gens qui flânent sur leur balcon, les jours de canicule, une bière à la main. « Qu'est-ce que tu fais cet été? » « Balconville. » « Ouais, moi aussi. » « Balconville. »

JACKIE

Miami bancal⁶³⁰.

L'extrait est presque repris textuellement à la scène 3 du premier acte de *Balconville*. Il revient une troisième fois dans *Banana Boots* métamorphosé en emphatique exposé du monde mythique de Verdun tel que raconté par son chantre : « Tout le monde restait dehors sur son balcon. Des centaines de balcons. Des milliers de balcons. Une galaxie de balcons. "Qu'est-ce que tu fais cet été?" "Balconville". "Ouais, Miami bancal⁶³¹". »

⁶³⁰ *Ibid.*, p. 60-61. Ma traduction. L'original se lit comme suit: JERRY : « I'm working on a book. Point Saint Charles back in the early Sixties. I'm calling it "Balconville". [...] People drinking beer on their balconies in the heat. "Where ya going this Summer?" "Balconville." "Yeah, me too." "Balconville." » JACKIE : « Miami Bench ».

⁶³¹ *Ibid.*, p. 13-14. Ma traduction. L'original se lit comme suit : « Everybody stayed out on their balconies. Hundreds of balconies. Thousands of balconies. Millions of balconies. A galaxy of balconies. "Where are you going this summer?" "Balconville." "Yeah, Miami Bench" ».

Passé maître dans l'hyperbole, l'ironie et la juxtaposition inusitée frôlant le pléonasmisme, l'art premier de Fennario est celui du conteur. Ses personnages sont des conteurs, des orateurs de la langue populaire. Il n'est pas surprenant que l'auteur ait choisi d'évincer les personnages superflus et de livrer, lui-même, son récit.

L'extrait de *Balconville* et son annonce représentent près de dix pour cent du poids textuel de *Banana Boots*. *Balconville* et sa tournée en Grande-Bretagne sont au cœur du récit de conversion. C'est surtout sa représentation au *Grand Opera House* de Belfast, en Irlande du Nord, lieu métonymique des conflits traditionnels entre catholiques et protestants, et entre un peuple dominé et une présence impériale dominante, qui aura un effet-choc, non pas sur la bourgeoisie protestante locale, mais plutôt sur Fennario lui-même.

La conversion se fait en quatre temps. D'abord, la découverte des origines, les échanges cordiaux avec les équivalents européens de sa Pointe-Saint-Charles natale, c'est-à-dire : le clan des catholiques de Falls Road. Il s'identifie à eux, à leur misère, à leurs rêves, à leurs aspirations d'une meilleure vie, jusqu'à leurs logements où il reconnaît les icônes essentielles du pape Jean XXIII, d'Elvis auréolé, de Kennedy. Il se sent aussitôt à l'aise dans l'architecture même du logement qu'il découvre à Belfast :

Et puis y'a une chambre en avant, une chambre en arrière, un long corridor, comme à Verdun ; tu sais : le décor, l'ambiance — je sais pas dans le crisse comment dire. Tout est là. Jusque dans les rapports familiaux avec la fille aînée qui gueule parce qu'elle veut sortir et Danny qui gueule qu'il veut pas qu'elle sorte et Kathleen qui gueule « Laisse-la sortir, mon vieux tabarnak —

salut Dave, content que tu sois là ». « Qui c'est que t'appelles un vieux tabarnak, grosse truie — on se voit dans le salon, Dave^{632?} »

L'identification à ces gens est sans nuances et entière. Il est issu de ce clan. Qui plus est — et ceci correspond à la deuxième étape de la conversion —, ce clan fait du théâtre amateur illicite au *Felon's Club*, club privé pour ex-détenus, ce qui, chez les catholiques de Falls Road, représente la majorité de la population masculine. La découverte d'un théâtre communautaire populaire politique et nationaliste, un théâtre créé par et pour le peuple, le renverse. Ce théâtre lui semble pur, sincère et tranchant, comme une arme. Aucune comparaison avec son théâtre qu'il estime moribond puisque « bien fait » et présenté au mauvais public.

La découverte de l'existence du théâtre communautaire l'étonne, puisqu'il avait débuté sa carrière au Théâtre Centaur sans formation, ni connaissance même du théâtre. Il reprendra sardoniquement sa phrase fétiche : « J'ai commencé sur la Grande Scène et j'en redescends avec acharnement depuis. Dernièrement, j'ai très bien réussi la descente⁶³³ ». Le dramaturge marxiste, l'enfant de Verdun, l'artiste engagé se rend compte qu'il doit repenser la façon dont il pratique son art. Fennario comprend à quel point il est décalé de l'idée qu'il s'est fait de lui. Le théâtre communautaire engagé répond davantage à la conception qu'il se fait du théâtre.

⁶³² *Ibid.*, p. 34-35. Ma traduction. J'ai tenté de respecter la langue vernaculaire dans une traduction québécoise. L'original se lit comme suit: « And there's a front room, there's the back room and the hallway, just like in Verdun, ya know, the décor ; the ambiance or whatever the fuck you want to call it. It's all there, and even the family dynamics seem familiar with the older daughter yelling 'cause she want to go out and Danny yelling 'cause he doesn't want her to go out and Kathleen yelling « Let her go out, ya son of a bitch — good to have ye here, Dave. » « Who you calling a son of a bitch, ya bitch — meet ye in the living room, Dave ».

⁶³³ *Ibid.*, p. 42. Ma traduction. L'original se lit comme suit: « I had started off on the Main Stage and have been working my way down ever since. And I've been doing pretty good at it lately, too ».

Troisième élément de la conversion : à Belfast, le dramaturge comprend qu'il se trouve en situation miroir, bien que radicalisée, de sa propre situation à Montréal. Sa pièce populaire est jouée dans le théâtre le plus institutionnel, le plus guindé du pays. Le public-cible, le public qu'il a invité personnellement, sa lointaine parenté, les prolétaires irlandais, est à peine toléré — de même qu'il est sommairement relégué au balcon : « Ton monde, en haut⁶³⁴! ». Il les suivra obstinément au balcon.

Le Grand Opéra House c'est en quelque sorte le Centaur de Belfast. Le public endimanché rit de bon cœur, même à la réplique problématique de « *Fuck the Queen* » répétée deux fois. Effet miroir convainquant, il se demande justement pour qui il écrit. La question hante celui qui a été dramaturge en résidence au Centaur près de dix ans. Elle le tracasse jusqu'à son rejet ultime de l'institution théâtrale.

Quatrième élément de la conversion — élément de surenchère poétique, peut-être, mais le conteur hyperbolique a tous les droits : son refus de la belle blonde britannique, Rosemary. Il la décrit comme une beauté iridescente, conduisant sa Jaguar (rien de moins) vers sa maison de campagne. Une femme très bien, mais qu'il identifie à son pacte faustien avec l'ennemi, les Britanniques bien intentionnés. En refusant ses avances, en se refusant le plaisir de sa compagnie, il rompt définitivement avec le David Fennario limaçon de l'establishment.

⁶³⁴ *Ibid.*, p. 52. Ma traduction. L'original se lit comme suit : « Your lot, upstairs! ».

Banana Boots, tient son titre d'un humoriste, personnage dont lui parle son ami irlandais, qui, avec ses bottines du clown ou de griot, provoquait le parterre catholique avec de l'humour anticatholique pour le plus grand plaisir du public. C'est également un personnage spectral présenté en début de pièce, ajouté par le dramaturge ne pouvant résister aux artifices de son art. Métaphore de ce qu'il rêve de devenir, l'existence même du personnage de *Banana Boots* exige que l'auteur s'assume.

Bananaboos, eh bien, il l'a fait. Il a pris son courage à deux mains et il a réussi à rassembler les gens. C'est ce que je pensais que Balconville allait faire, il était une fois, avant que je devienne David Fennario, cette autre personne qui parle en citations comme s'il en avait besoin pour se souvenir en quoi il est sensé croire. [...] Il faut que tu règles ta vie, mon vieux⁶³⁵!

Le récit de conversion que nous livre David Fennario, né David Wiper, dans *Banana Boots* est paradoxal. Il sert à la fois de récit révélant le vertueux choix qu'il a fait en délaissant le monde institutionnel et en épousant la cause des siens, et d'apologie expliquant pourquoi le dramaturge connu de la décennie précédente a disparu du milieu.

Deuxième paradoxe : au discours préconisant le travail communautaire et l'intervention théâtrale directe sur son milieu d'origine défavorisé, s'oppose un monologue excluant tout échange avec le public ou avec d'autres comédiens. D'autant plus que le spectacle a été monté en salle à Toronto, loin de Verdun et de Pointe-Saint-

⁶³⁵ *Ibid.*, p. 58. Ma traduction. L'original se lit comme suit: « Bananaboos, well, he went and did it. He put his ass on the line and brought a few people together. Doing what I thought *Balconville* could do once upon a time, before I ended up being David Fennario, this other person who talks in quotations as if he's trying to remember what he is supposed to believe in. [...] You've got to organise your life! ».

Charles. Sur la même idée, il reviendra au Théâtre Centaur avec une suite à *Balconville* intitulée *Condoville*, sur l'embourgeoisement de sa Pointe-Saint-Charles adorée.

L'auteur s'était déjà interrogé sur la nature paradoxale du succès chez un « p'tit gars de Verdun » qui n'était pas destiné aux succès en se mettant en scène dans le rôle de Jerry dans *Nothing to Lose*. Cette pièce, en quelque sorte une réponse consciente et autoréférentielle à son premier succès, *On the Job*, lui avait permis de se racheter, symboliquement, aux yeux de ses anciens collègues prolétaires en se donnant, comme c'était le cas dans la première pièce, le beau rôle d'agitateur politique pratique proposant une solution à leur dilemme syndical. La pièce suivante, *Toronto*, mettait en scène les coulisses de la création de *Nothing to Lose* et se complaisait à illustrer les auditions fictives pour fixer la distribution de la pièce précédente.

Enchâssements, ressassements, jeux de miroirs, présence scénique de l'alter ego de l'auteur, les parallèles de la première moitié de la carrière de Fennario et celle de Tremblay sont manifestes, mais, le récit de *Banana Boots* l'explicitera, Fennario préfère finalement dialoguer avec les siens plutôt que d'en être le scribe. Aussi, il refuse les tentations de la gloire et de l'embourgeoisement afin d'être fidèle à ses principes marxistes.

Démarches solitaires des solidaires

Un certain nombre de parallèles peuvent être dressés entre *Banana Boots* et *Océan* de Pol Pelletier. De prime abord, la comparaison peut sembler surprenante, mais

les deux monologues (et dans le cas de Pol Pelletier, nous pourrions tenir compte de sa trilogie au complet) demeurent d'excellents exemples de récits de conversion expliquant les motifs et les actions des deux créateurs québécois se retrouvant hors circuit.

En plus du récit de conversion, les monologues présentent également leurs credo respectifs — voire des manifestes de leur démarche morale, artistique et interventionniste : engagement auprès de la communauté des acteurs, visant à faire d'eux des « acteurs guérisseurs » chez Pol Pelletier, et engagement auprès de la communauté prolétaire de Pointe-Saint-Charles, visant à faire de celle-ci une communauté de fiers acteurs de leur propre vie chez David Fennario.

Il n'empêche qu'une part d'apologie se faufile au cœur de leurs récits. L'apologie est une forme d'autoreprésentation visant à justifier ses actions, actions généralement contestées par d'autres. L'apologie ne devrait pas être confondue avec la confession, où la posture autobiographique est celle de la contrition. La trilogie de Pol Pelletier tout comme *Banana Boots* présentent des traits de l'apologie en ce qu'ils se sont donnés les moyens de livrer leurs pensées sur l'art, sur leur métier, sur leur sentiment d'une responsabilité sociale et artistique afin de justifier leurs exils respectifs du milieu théâtral qu'ils estiment mal adapté à l'idée qu'ils se font du théâtre et de sa fonction première.

L'exigence du théâtre selon Pelletier, suite à sa conversion dans l'*ashram* indien, est celle de transformer et de guérir ses artisans et son public. L'exigence du théâtre selon Fennario, à la suite de son abandon irlandais des tentations de la chair et du succès, est

celui de l'engagement communautaire : faire du théâtre pour et avec les prolétaires de son quartier. Plus fondamentalement, l'exigence morale de son théâtre est celui d'avoir une conscience tranquille, de ne pas se prendre pour un autre tout en travaillant pour le bien des siens.

Ils témoignent publiquement, impudiquement, seuls sur scène, de leur engagement envers d'autres, envers leur communauté. Tous deux, paradoxalement, se retrouvent seuls, sans moyens de production, sans communauté artistique. Dans les deux cas, le discours de la conversion les engage à une action politique (chez Fennario) ou holistique (chez Pelletier) visant la *transformation* des leurs, alors que la transformation première — la forme monologuée en atteste — est celle qui s'est opérée antérieurement chez chacun d'eux. Tous deux avouent s'être recentrés sur eux-mêmes suite à des périodes troubles. David Fennario évoque cette autre personne qu'il était devenu, celui qui « parle en citations et qui tente de se souvenir ce en quoi il croyait ». « Je veux dire, je suis supposé écrire des pièces pour et sur les prolétaires, non? Alors qu'est-ce que je fais assis à l'Hôtel Europa à me regarder dans le miroir⁶³⁶? » La transformation personnelle, voire la conversion, implique souvent une vocation subséquente menant vers un apostolat visant à confirmer que le choix a été le bon.

Véritables actes de confirmation, ces monologues servent leurs auteurs tout en nous révélant une part essentielle de leur cheminement d'artistes et d'êtres moraux. Les visées sont celles de l'authenticité, de la sincérité, de l'engagement et, surtout, celle de

⁶³⁶ *Ibid.*, p. 59. Ma traduction. L'original se lit comme suit : « I mean I'm supposed to be writing shows about the working class for the working class, right? So what am I doing sitting in the Hotel Europa looking at myself in the mirror? ».

l'intégrité. L'engagement de soi envers soi. Démarche surprenante dans une pratique mieux connue pour ses jeux de masques et ses tractations. Ainsi, Fennario et Pelletier, qui se distinguaient déjà par leurs exigences artistiques et morales, n'ont fait que confirmer leur particularité avec ces monologues. À la distinction s'ajoute l'exigence de l'engagement personnel rendu public, soir après soir.

Depuis le théâtre « national » aux orientations hagiographiques et édifiantes du début du siècle en passant par la biographie « subversive », et le théâtre épique et politique des années soixante-dix, jusqu'à l'autobiographie qui revendique l'affranchissement de l'artiste des structures institutionnelles contraignantes, la préoccupation pour les grandes causes a cédé la place à l'individu revendiquant son unicité dans un monde de plus en plus aliénant. D'où le retour tant apprécié du rhapsode antique sur nos scènes, l'individu qui réussit à rallier, par la parole, de multiples individualités.

CONCLUSION :

LA SPIRALE SE REFERME SUR ELLE-MÊME, LE THÉÂTRE QUÉBÉCOIS S'OUVRE À L'INDIVIDU CRÉATEUR

1. Philippe et Harwan, doctorants et artistes refoulés

La spirale se referme : les artistes jadis engagés dans la création de mythes populaires, et porteurs du reflet de la société et de ses aspirations profondes sont aujourd'hui davantage intéressés par l'authenticité et la justesse de leur propre réflexion, soit par l'investigation (ou l'instauration) de leur propre mythe. On me répondra qu'il s'agit là du reflet le plus authentique d'une société 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, 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 présomption de validité de son discours. C'est d'autant plus le cas au théâtre, où les mécanismes de production impliquent de nombreux intervenants et qui attire un public multiple, capable de *réagir* à l'œuvre, de l'intercepter, la ridiculiser, la rejeter dans un geste tout aussi théâtral que lors de sa réalisation.

Les doctorants Philippe et Harwan sont on ne peut plus conscients de la portée d'un geste créateur assumé. Ils en font leur objet d'analyse. Le portrait de ces hommes est d'abord désolant puisque figé dans un moment de paralysie existentielle : en fin de thèse, ils ne se sont pas encore engagés dans la vie active, ils refoulent depuis longtemps leur

impulsion artistique, leur famille ne comprend pas très bien la nature, ni l'importance de leur travail intellectuel. Les thésards de Robert Lepage et Wajdi Mouawad m'interpellent, autoréflexivité oblige, en cette fin de parcours. Pourquoi nous présentent-ils des personnages analogiques à l'artiste alors qu'il sera essentiellement question de l'art comme outil d'émancipation personnelle?

Vincent Colonna propose une typologie exhaustive d'autofictions pour expliquer, en partie, l'intentionnalité et le processus créateur de l'auteur, mais surtout pour donner une grille de lecture moins généralisante de l'autofiction. *L'autofiction fantastique* permet à l'écrivain de se mettre « au centre du texte comme dans une autobiographie (c'est le héros), mais il transfigure son existence et son identité, dans une histoire irréaliste, indifférente à la vraisemblance⁶³⁷ ». Il ne s'agit pas d'une posture biographique, mais plutôt d'une fiction de soi où le soi joue un rôle. Il donne comme exemple Dürer qui se peint sous la figure du Sauveur. Il y a donc « chosification » de l'auteur dans laquelle le lecteur « expérimente avec l'écrivain un "devenir-fictionnel", un état de dépersonnalisation, mais aussi d'expansion et de nomadisme du Moi⁶³⁸ ». Bien que les deux pièces ne soient pas de l'ordre du fantastique, le procédé de réification artistique, soit la substitution d'un moi réel par un alter ego fictionnel et son interprétation assumée par l'auteur, permet d'y déceler une variation spéculaire digne d'intérêt. Ou serait-ce plutôt une *autofiction spéculaire*, case voisine? Les typologies se raffinent et ne permettent plus l'existence de cases vides. En réalité, les cases se démultiplient à un tel rythme qu'il y aura nécessairement débordements. L'autofiction spéculaire repose sur

⁶³⁷ Vincent Colonna, *Autofictions & autres mythomanies littéraires*, op. cit., p. 75.

⁶³⁸ *Ibid.*, p. 77. On reconnaît là les termes fétiches de Deleuze et Guattari auxquels je reviendrai plus loin.

« un reflet de l'auteur ou du livre dans le livre⁶³⁹ ». La métaphore du miroir régit cette forme d'autofiction.

Le réalisme du texte, sa vraisemblance, y deviennent un élément secondaire, et l'auteur ne se trouve plus forcément au centre du livre ; ce peut n'être qu'une silhouette ; l'important est qu'il vienne se placer dans un coin de son œuvre, qui réfléchit alors sa présence comme le ferait un miroir⁶⁴⁰.

Les deux pièces ont des caractéristiques appartenant aux deux catégories. Wajdi Mouawad précise son intention spéculaire en écrivant dans ses cahiers de travail qui deviendront la section « Chemin » dans l'édition de *Seuls* : « Et si Harwan c'était Wajdi si Wajdi n'avait pas fait de théâtre⁶⁴¹? » La phrase scindée sur deux pages reflète les deux « Wajdi ». L'aventure de *Seuls* sera de l'ordre de la métalepse, transgressant « la frontière ontologique entre le monde réel et le monde raconté⁶⁴² », réfléchissant les possibles de l'auteur. Alors que *La face cachée de la lune* permettra à Robert Lepage l'exploration de son « devenir-fictionnel ».

Philippe : cosmonaute de soi

La face cachée de la lune de Robert Lepage est présentée, en quatrième de couverture de l'édition, comme « peut-être la plus autobiographique de ses œuvres ». Difficile pour le lecteur moyen de le reconnaître ou encore de le réfuter. Nous pouvons seulement recevoir cette information comme élément de lecture de l'œuvre. Comme tous les créateurs, Lepage a souvent puisé dans son quotidien pour nourrir sa création. L'exemple le plus explicite demeure la mort d'une amie, une jeune comédienne, violée et

⁶³⁹ *Ibid.*, p. 119.

⁶⁴⁰ *Idem.*

⁶⁴¹ Wajdi Mouawad, *Seuls*, *op. cit.*, p. 112-113.

⁶⁴² Vincent Colonna, *op. cit.*, p. 127.

étranglée que Robert Lepage avait retrouvée gisante chez elle en 1982. Étant donné que l'homme de théâtre était le premier arrivé sur le lieu du crime, il avait été interrogé par la police et soumis au polygraphe. L'expérience, on le sait, a donné lieu à la création du *Polygraphe*, conçu et écrit en collaboration avec Marie Brassard⁶⁴³. Peut-on s'imaginer que *La face cachée de la lune* mette en scène un génie si créateur qu'aucune forme, matérielle ou céleste, n'arrive à résister à son regard transformateur? Le protagoniste, Philippe (qui porte le même prénom dans *Vinci*) est un éternel candidat au doctorat. Il a 42 ans et sa thèse a déjà été refusée *trois fois* par l'université à la suite d'autant de soutenances infructueuses⁶⁴⁴. Il vit seul et entretient une relation houleuse avec son frère qui a du succès. La pièce « la plus autobiographique de toutes ses œuvres » ne met donc pas en scène un *jet-setter* mondialement sollicité, un artiste ayant le don de l'ubiquité et celui de pouvoir travailler à de projets multiples. Philippe est incapable d'enseigner, de mener à terme son projet de thèse. Lorsqu'il reçoit enfin une invitation à un colloque savant en Russie, il rate sa propre communication car il n'a pas pensé à régler sa montre sur le nouveau fuseau horaire. Philippe est un raté qui attire les malheurs, ce que son frère André ne peut s'empêcher de lui rappeler en apprenant sa déconvenue : « Ben, écoute, c'est formidable! J'ai jamais entendu parler d'une telle déveine. Écoute, j'en reviens pas! T'as vraiment une aura de merde⁶⁴⁵! ».

⁶⁴³ *Le Polygraphe*, spectacle conçu et écrit par Robert Lepage et Marie Brassard fut créé en 1987 à Québec et repris l'année suivante à Montréal. Le texte français n'est pas édité. Pour l'effet de l'anecdote sur le spectacle, voir Robert Lévesque, « Nous sommes tous des coupables », *Le Devoir*, le vendredi 18 novembre 1988, cahier 2, p. 3.

⁶⁴⁴ Je n'ai pas connaissance d'une université qui permette des soutenances à répétition, mais l'image d'un Sisyphé doctorant essayant refus sur refus est évocatrice d'une angoisse de la recherche universitaire qui se rapprocherait de celle de la création que connaît manifestement mieux Lepage.

⁶⁴⁵ Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, *op. cit.*, p. 73.

Le caractère autobiographique se situerait donc ailleurs, ou bien dans la concordance des biographèmes de l'auteur et du personnage, ou bien dans l'esprit du personnage, par le truchement de ses obsessions. Un retour sur les articles autour de la création de la pièce en 2000 permet de constater à quel point le caractère « autobiographique » a été souligné par son auteur et par les journalistes. On revient souvent sur le personnage qui fait le point sur sa vie suite au décès de sa mère, tout comme Lepage l'aurait fait en rédigeant la pièce. Lepage rappelle que le personnage et lui ont le même âge, 42 ans, et qu'ils sont nés quelques semaines après le déclenchement de la course à la conquête de la lune. Lepage, dont la démarche a longtemps été taxée de froide et l'esthétique de plastique insiste dans presque toutes les entrevues et tous les pré-papiers sur les vertus de l'exploration de soi.

Je ne pensais pas qu'il y avait un potentiel d'histoire dans certains éléments de ma vie. Je me suis donc soumis à une auto-analyse, revoyant les influences de mon enfance, de mes parents, et je me suis servi de ce matériel-là pour composer l'histoire. Aller vers le personnel, l'individuel, pour atteindre le général, le mythe⁶⁴⁶.

Après avoir confirmé sa maîtrise de la mise en scène et l'écriture scénographique, après avoir approfondi sa compréhension du jeu de l'acteur et, à la suite de plusieurs expériences fructueuses d'écriture collective suivant le modèle du REPÈRE, Lepage semble avoir découvert, en somme, le propre de la *démarche d'écrivain*. Cette démarche, bien qu'elle use d'outils différents, puise dans les mêmes sources que celles de l'acteur : introspection, mémoire affective, archéologie du souvenir, des ressentiments, des espoirs, métaphorisation et projection. Sauf que l'écrivain génère l'univers fictif auquel devront

⁶⁴⁶ Cité dans Yannick Legault, *Entrevue avec Robert Lepage, metteur en scène*, programme de la création de *La face cachée de la lune*, Québec, Théâtre du Trident, février 2000, document d'archive sans pagination.

se soumettre les imaginaires et les souvenirs des comédiens. Claudel, dans un moment de lucidité teintée de cynisme écrivait dans son *Journal* :

La plupart des hommes de lettres ont été des monstres d'égoïsme et de vanité. La littérature dessèche le cœur, elle nous habitue à nous regarder, à nous servir de nos sentiments comme de matériaux, à les exagérer et à les fausser, à les exposer devant le public en vue d'un effet à produire. Un auteur est un acteur toujours en scène et toujours préparé à utiliser ce qu'il sent⁶⁴⁷.

Assumer à la fois le rôle d'auteur, de metteur en scène et de comédien donne au créateur une telle proximité qu'il est parfois difficile de départager les obsessions et souvenirs du personnage avec celles de son créateur. « Quand j'ai créé *Les Aiguilles et l'opium*, j'ai découvert que tu ne peux pas faire semblant que c'est pas de toi dont il est question dans ton solo. Mon spectacle est très personnel, j'y mets beaucoup de candeur, je vais dans des endroits où je ne pensais pas aller⁶⁴⁸... »

Pas tout à fait un texte autobiographique, ni véritablement une « performance autobiographique » dans le sens que lui donne Deirdre Heddon⁶⁴⁹, mais certainement un texte porteur d'une authentique exploration de soi, de ses obsessions. Dès les premiers moments de la pièce, l'acteur (ainsi identifié), dos au public, s'adresse au miroir en livrant l'exposition classique. Il souligne immédiatement la réflexivité du récit, les deux frères « cherchant continuellement dans le regard de l'autre un miroir pour y contempler leurs propres blessures, ainsi que leur propre vanité⁶⁵⁰ ». Le miroir se transforme en mur de buanderie et la porte de la laveuse devient un hublot de navette spatiale. L'acteur, en

⁶⁴⁷ Paul Claudel, *Journal*, tome 1, « 9 juin 1924 », Paris, Gallimard, 1969. « Bibliothèque de la Pléiade ».

⁶⁴⁸ Cité dans Jean St-Hilaire, « Lepage philosophe. *La face cachée de la lune* est son autobiographie « très maquillée », *Le Soleil*, le mardi 22 février 2000, p. C5.

⁶⁴⁹ Deirdre Heddon, *op. cit.* Pour elle, la performance autobiographique en est d'abord une des possibles, conférant à l'auteur interprète qui s'assume comme générateur du récit la possibilité d'une transformation.

⁶⁵⁰ Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, *op. cit.*, p. 15.

entrant dans le hublot de la laveuse, retrouve l'apesanteur recherchée. L'acteur transformiste Lepage flottant allégrement dans le cadre de scène rejoint le metteur en scène Lepage qui met au défi les conventions matérielles de la scène depuis deux décennies. Se joint à eux l'auteur Lepage qui donne à son alter ego, Philippe, une saine obsession pour le mathématicien Konstantin Tsiolkovski (1857-1935) dont le narcissisme serait à l'origine de l'exploration spatiale.

Consacrée à la philosophie de la culture, la thèse de Philippe s'intéresse aux « Phénomènes scientifiques et leur impact sur la culture populaire au XX^e siècle ». Le thésard, comme un artiste, est engagé dans quelque chose de plus grand que lui, une quête peut-être futile aux yeux des gens comme son frère André, mais qui l'anime fondamentalement. Il se rend à Moscou, rate sa conférence, on lui refuse également sa thèse une *dernière* fois, mais la vidéo qu'il avait tournée comme journal intime filmé et qu'il avait soumis au concours du programme S.E.T.I.⁶⁵¹ est sélectionnée parmi les milliers de soumissions pour représenter la Terre en orbite. Conséquemment, son œuvre philosophique devient plutôt artistique, introspective, intime, *a contrario*. Professionnellement et personnellement, il n'a connu que des ratés, il est seul au monde hormis son frère qu'il déteste et qui le lui rend bien. Mais, grâce à l'art et à l'authenticité de sa parole, il rejoint les pléiades, le cosmos ; il transcende sa condition. La thèse désolante de Lepage pourrait s'articuler autour de l'échec existentiel du doctorant qui aurait perdu son temps à se livrer à une pensée sophistiquée alors qu'il n'avait qu'à se permettre de ressentir et de s'exprimer artistiquement pour avoir droit de Cité. Le Salut

⁶⁵¹ *Search for Extra Terrestrial Intelligence*, en quête d'intelligence extraterrestre. La question posée est « Quelle serait l'image typique à envoyer aux extra-terrestres? »

viendrait par l'Art — par l'expression non censurée de soi. Roseline Tremblay, dans son étude sur l'écrivain imaginaire québécois, parle de la lutte entre *l'écrivain-écrivain* et *l'écrivain porte-parole*.

L'écrivain-écrivain, dont la figure idéale est le Poète, revendique la liberté absolue de l'écriture, alors que le porte-parole, qui s'aligne sur le modèle de l'Intellectuel, parle au nom des siens, famille, quartier ou nation, selon ou contre son gré. Un des traits les plus signifiants est que le poète est celui qui est désigné comme l'écrivain national, capable de mener le peuple à la terre promise ; en même temps, il est celui qui résiste le plus violemment à l'embrigadement idéologique, à la parole totalitaire, au fonctionnarisme littéraire⁶⁵².

Il n'y a pas de doute quant au type d'écrivain que privilégie Lepage. Lorsqu'il s'amuse à programmer ses huit syllabes préenregistrées sur *Octapad* — un instrument de percussion programmé par ordinateur qui reproduit huit sons qu'il agence ensuite selon les permutations possibles —, il affirme : « jouer avec les mots comme je le fais dans *Vinci*, sur un octo pad [*sic*], c'est une forme d'écriture poétique⁶⁵³ ». Au cœur de l'œuvre de Lepage se trouve le geste créateur : poésie de la scène, poésie du jeu, poésie de la transformation, pour reprendre à son compte les déclinaisons de Cocteau.

Dans *Vinci*, créé quinze ans plus tôt, l'homonyme Philippe est un jeune photographe québécois poursuivant son voyage initiatique en quête de la vérité artistique. Les rencontres se font avec des tableaux sur le mode d'une parataxe postmoderne : la Joconde tient dans sa main son gobelet cartonné de chez Burger King et parle avec l'accent des jeunes français de la banlieue ; Léonard de Vinci s'adresse à Philippe dans le

⁶⁵² Roseline Tremblay, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995*, Montréal, Hurtubise HMH, 2004, p. 540-541.

⁶⁵³ Cité dans Chantal Hébert, « L'écriture scénique actuelle : l'exemple de *Vinci* », *Nuit blanche*, n° 55, avril-mai 1994, p. 58.

miroir au moment où celui-ci se rase. Moment de répliation biographique et d'autoréflexivité discursive, la leçon sur l'art que livrera ce Vinci un peu bourru vise à bouleverser les idées reçues de Philippe :

Qu'est-ce que tu vois? D'un côté, il y a un jeune intellectuel québécois qui emmerde tout le monde avec son discours sur l'art et l'intégrité, et qui a l'impression d'avoir une tache sur l'âme. Et de l'autre côté, il y a un vieux cochon en toi qui aime profiter de la facilité. [...] L'art c'est le résultat d'un combat entre ta tête et ton cœur. L'art c'est le conflit. Il n'y a pas d'art, Philippe, il n'y a pas d'artiste. L'art c'est un paradoxe, une contraction⁶⁵⁴.

Quelle vérité découvre-t-il dans les deux pièces? *L'art est un véhicule* : les objets sont porteurs de sens, tout comme l'art sert de véhicule existentiel, identitaire, et peut aussi servir d'échappatoire. Parfois l'art porte littéralement son créateur, c'est un véhicule par lequel les objets sont transformables à l'infini, et ceux-ci permettront l'envol de l'individu injustement retenu par les limites physiques et par les lois de la gravité. Rien ne peut retenir l'artiste, ni son pays, ni son absence, ni la politique, ni les relations personnelles, ni la force gravitationnelle de la Terre. Les deux Philippe se doivent d'être ce cosmonaute, « navigateur à la recherche du cosmos » qu'affectionne le Philippe de *la Face cachée de la lune*. Qu'est-ce que le *cosmos*, étymologiquement, sinon « l'ordre, le système. Même les anciens Grecs utilisaient ce mot-là pour décrire la beauté, parce que pour eux, l'ordre harmonieux de l'univers, c'était synonyme de beauté⁶⁵⁵ ». Rétablir l'ordre, dans cet univers, c'est redonner à l'expression de soi la place qui lui revient.

⁶⁵⁴ Robert Lepage, *Vinci*, texte inédit. Répliques notées lors du visionnement d'une captation vidéo consultée aux archives d'Ex Machina à Québec. *Vinci* a été créé en 1986 au Théâtre de Quat'sous à Montréal.

⁶⁵⁵ Robert Lepage, *La face cachée de la lune*, *op. cit.*, p. 46.

Harwan : *Seuls en soi*

Seuls, autofiction spéculaire, performance autobiographique et geste de création en direct, comporte la même « thèse » que la pièce de Lepage : l'expression artistique par la parole, par l'image ou par la peinture permet à l'individu d'entrer en contact avec lui-même. La Rédemption se trouve dans l'Art, dans son geste sans compromis qui permet la rencontre de soi avec soi et, de surcroît, avec le public qui reconnaît ses propres aspirations de complétude dans l'authenticité de la démarche. Le carnet de création vient appuyer la thèse par sa présence, tout comme la peinture en direct de Mouawad, à la fois *action-painting* par son geste et automatiste par son esthétique⁶⁵⁶.

La thèse sur Lepage est un prétexte significatif, dans la mesure où celle-ci permet à Mouawad d'entrer en relation, en dialogue artistique et philosophique avec l'œuvre et, surtout, la pratique artistique de son vis-à-vis. L'allusion à Lepage permet de mettre en scène des moments *lepagiens* reconnaissables : le voyage en Russie, présence constante d'un double du protagoniste, le cadre qui devient à tour à tour fenêtre, miroir, porte, surface de projection, tableau, photomaton. Le photomaton rappelle le castelet transformateur des *Sept branches de la rivière Ota* et celui de *Nó*, à la fois cube scénique, surface et objet de projection, miroir et passoire. Or, c'est depuis le photomaton que bascule vers l'intériorité le récit d'Harwan.

⁶⁵⁶ Le 25 septembre 2008, dans les moments précédant une table ronde au Centre national des arts à Ottawa où nous nous apprêtions à nous poser la question « Les artistes sont-ils en guerre? », j'ai été témoin d'un moment d'une infinie tendresse et d'une pertinence que je ne pouvais pas encore évaluer vu que je n'avais pas encore assisté à *Seuls*. Wajdi Mouawad, ému par la perspective de sa présence, demandait à Françoise Sullivan, signataire du *Refus global*, de venir assister à sa pièce à Montréal. La demande était celle d'un modeste artisan devant le maître. La main tendue d'une jeune génération vers celle, au Québec, des origines de la création libre de contraintes pudibondes. Le style de peinture auquel il se livrera dans le spectacle, s'inscrira effectivement dans la perspective d'une projection libérante automatiste.

Harwan, nous le savons, est doctorant. Le Philippe de *la Face cachée de la lune* était thésard en « philosophie de la culture » ; Harwan l'est plutôt en sociologie de l'imaginaire. Sa thèse, *Le Cadre comme espace identitaire dans les solos de Robert Lepage*, répond à celle de Philippe par sa focalisation sur un espace circonscrit, un espace restreint duquel jaillissent les possibles d'une démarche artistique qui repousse les limites en jouant avec le cadrage, en transformant le cadre de scène jusqu'à le subvertir. La thèse de Philippe à l'Université Laval est aboutie mais irrecevable. Celle d'Harwan, à l'Université du Québec à Montréal et avec ses mille cinq cents pages (ce à quoi il répond invariablement : « mais il y a des images⁶⁵⁷ »), demeure sans conclusion car elle porte sur un créateur toujours à l'œuvre, donc un objet d'étude qui ne peut être fixé sans crainte que les conclusions ne soient aussitôt dépassées.

À la déconfiture du voyage à Moscou de Philippe, Mouawad répond par l'insuccès du rendez-vous d'Harwan avec Lepage à Saint-Pétersbourg (le metteur en scène est retenu à San Francisco où il travaille simultanément à un autre projet). La rencontre avortée a une facture vraisemblable lorsqu'on sait que le metteur en scène est constamment sollicité et qu'il monte régulièrement des spectacles de manière simultanée dans plusieurs villes. Cet échec est également le double inversé d'un *moment lepagien* qui aurait normalement facilité la rencontre fortuite de gens dissemblables (procédé qu'on retrouve dans *les Plaques tectoniques*, *Les Aiguilles* et *L'Opium* et *Zulu Time*). Le ratage russe d'Harwan donne lieu à un regard lucide sur sa propre situation : c'est à ce moment précis qu'il prend conscience qu'il se situe dans un monde irréel (ou bien trop réel), dans lequel sa thèse n'est qu'une collection de mille cinq cents pages blanches. Il se

⁶⁵⁷ Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 140.

trouve dans les limbes d'un coma et sa valise contient des tubes de peinture placés là comme s'il s'agissait d'une tentation vers un retour aux sources créatrices. Jeune, Harwan était peintre. Il cherchait à fixer le ciel, ses constellations, le cosmos. Le voici séparé du monde, esseulé, confronté à l'absence : absence du soi en soi, impossibilité d'un rapport au monde matériel, doublement exilé, incapable de parler la langue de ses parents, la langue de son enfance.

Si Robert Lepage, avec ses spectacles en solo, s'approprie sûrement l'écriture dramatique en la soumettant à son écriture scénique, Mouawad avec le sien se permet d'être envoûté par le monde onirique et par les procédés spectaculaires de Lepage. Résolument engagé dans la prise de parole autoriale, Mouawad se dirige avec *Seuls* vers de nouveaux espaces d'expression aphones, espaces sans doute vertigineux pour quelqu'un dont le verbe est abondant. Le récit, aujourd'hui bien connu chez Mouawad, de l'enfant qui n'a commencé à parler qu'à l'âge de cinq ans puisqu'il n'avait tout simplement pas envie de parler, se retrouve à nouveau repris dans cette pièce. L'aphonie enfantine de l'auteur est attribuée à Harwan qui s'est depuis repris : « Qu'est-ce que j'ai cessé de comprendre, pour m'être mis à parler? Un vrai robinet! Mille cinq cents pages⁶⁵⁸! ». Perturbé par la perte de sa langue maternelle, Harwan demande à son père s'il se taisait : « est-ce que tu crois que je retrouverais la peinture et si je retrouvais la peinture papa, est-ce que tu crois que je recommencerais à parler en arabe⁶⁵⁹? ». Bien que la parole demeure abondante en première partie, il se taira, effectivement. Il retrouvera la peinture, sinon l'arabe.

⁶⁵⁸ *Ibid.*, p. 151.

⁶⁵⁹ *Ibid.*

La peinture, ici, est la métonymie des origines, le retour à l'impulsion première, à l'enfance, au geste que l'intellect ne saurait restreindre. Il s'agit là d'un outil mnémonique qui serait à la fois un procédé et un aboutissement. Le mémoire est au cœur du théâtre de Mouawad et *Seuls* permet à l'artiste d'explorer la mémoire du moi, la mémoire du théâtre et celle des origines, pour reprendre « l'itinéraire de la mémoire » selon l'expression de Georges Banu⁶⁶⁰. L'exercice de la mémoire se fait sur le plan personnel (les souvenirs, l'autoportrait), sur le plan professionnel (l'étude et l'hommage au théâtre de Lepage) et sur le plan originel (les retrouvailles avec ses origines, ses impulsions premières).

De nombreuses citations autoriales criblent l'œuvre. Depuis l'anecdote de l'enfant qui n'a pas parlé avant l'âge de cinq ans au frisson d'authenticité procuré par l'enregistrement des voix réelles de personnages évoqués dans la pièce. On reconnaît à sa voix que c'est véritablement Robert Lepage qui livre le récit de la parabole du *Fils prodigue* plutôt qu'un comédien ; Abdo Mouawad, le père de Wajdi, prête sa voix au personnage du père tout comme Nayla Mouawad prête la sienne au rôle de *Layla* la sœur d'Harwan. Ceci n'authentifie pas pour autant la caractérisation des personnages, d'autant plus que les reproches faits au père comateux par Harwan ne semblent pas correspondre à l'Abdo Mouawad attentionné et plein de sollicitude affectueuse pour son fils que nous

⁶⁶⁰ Georges Banu, *Les mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, 2005 (rééd. 1987), collection « Le temps du théâtre », p. 19.

présente l'auteur dans « Je t'embrasse pour finir », sa contribution au manifeste collectif *Pour une littérature-monde*⁶⁶¹.

L'adresse du fils au père dans le coma n'est pas sans rappeler l'aphasie alternée de l'auteur Claude et de son père dans *Impératif présent* de Michel Tremblay. Rappelons que lorsque Mouawad est directeur artistique du Théâtre de Quat'sous, il provoque, par son désir initial de la rédiger lui-même, une suite au *Vrai monde*⁶⁶²? Wajdi Mouawad dira au sujet de sa rencontre avec Claude, rôle qu'il devait alors interpréter à l'École nationale de théâtre, que cela avait provoqué chez lui une réflexion fondamentale sur lui, sur ce qu'il avait envie de faire, comme créateur. Il dira : « c'est le premier personnage que je me suis approprié dans la vie⁶⁶³ ». Le dernier monologue de la pièce de Tremblay était une adresse du jeune auteur à son père stupéfait devant une pièce comportant des accusations sérieuses à son égard.

J'ai fait ce qu'on appelle... un transfert. C'est ça mon rôle... j'pense. De faire dire aux autres c'qu'y sont pas capables de dire pis ce que chus pas capable de dire moi non plus. Mais chus pus sûr. Après ce soir chus pus sûr. Chus pus sûr d'avoir le droit de devenir écrivain. Maintenant, j'ai peur de devenir aussi manipulateur que toi. [...] J'ai essayé, à travers des mensonges, de dire ce qui était vrai. Pis j'pense que j'ai réussi jusqu'à un certain point parce que j'pense que c'que j'ai écrit est bon. Mais à quoi ça sert. À quoi ça sert, papa, si j'peux pas me rendre jusqu'à ton cœur⁶⁶⁴?

⁶⁶¹ Wajdi Mouawad, « Je t'embrasse pour finir », *Pour une littérature-monde*, op. cit., p. 175-195. Les courriels qu'on présume réels d'un père à son fils nous donnent le portrait d'un père articulé, près de ses sentiments et, surtout, d'abord préoccupé par le bien-être de ses enfants.

⁶⁶² À ce sujet, il faudra consulter le court-métrage « Le processus créatif : Michel Tremblay et Wajdi Mouawad » (8 minutes) qui est un supplément au documentaire d'Adrian Wills, *Entre les mains de Michel Tremblay*, Montréal, Ciné Qua Non Média, producteur : Michel Ouellette, 2007. À l'origine, Wajdi Mouawad avait comme objectif d'écrire une suite au *Vrai monde*? en s'appropriant les personnages de Claude et du père, comme on le ferait avec des personnages mythologiques. La réaction de Michel Tremblay à la demande de Mouawad a été d'écrire en une douzaine de jours *Impératif présent* étant donné qu'il avait déjà en tête un projet d'écriture sur la notion du « trop tard », mais qu'il n'avait pas encore saisi quels personnages il mettrait en scène. L'impulsion artistique de l'un a provoqué celle de l'autre et *Impératif présent* a été créé au Quat'sous la saison suivante.

⁶⁶³ *Idem*.

⁶⁶⁴ Michel Tremblay, « Le vrai monde? », op. cit., p. 436.

Nous revoici auprès du *porte-parole velléitaire*, celui qui « prend en charge la parole d'autrui, pour son profit ou pour celui du groupe⁶⁶⁵ ». On comprend l'impact d'une telle revendication de la parole sur Wajdi Mouawad qui s'est depuis engagé dans le récit de l'odyssée de l'exil. La mémoire des origines est évoquée par le porte-parole pour son père comateux sous forme de questions cruelles : « Te souviens-tu du parfum des figuiers sauvages? [...] Te souviens-tu des prénoms des voisins? [...] Te souviens-tu encore des odeurs du thym cuit? [...] Te souviens-tu de la couleur du ciel⁶⁶⁶? ». Les questions sont posées sans réponses possibles, car le père a perdu la voix, le fils, la mémoire d'enfance. La mémoire affective du comédien et celle de l'auteur concordent, Harwan et Wajdi ne font plus qu'un.

La pièce est empreinte de la mémoire du théâtre québécois, depuis sa prémisse académique, la thèse sur le théâtre de Robert Lepage et, nous l'avons vu, les emprunts et clin d'œil lepagiens, en passant par les échos au théâtre de Michel Tremblay et par le verbe jaillissant, sans compromis de ses propres pièces-fleuve. Le coup de théâtre de la révélation du véritable comateux lors de la scène à l'hôtel de Saint-Pétersbourg rappelle à la fois le ludisme théâtral de Lepage dédoublant continuellement ses personnages et leurs situations, et l'instinct proprement dramatique de Michel Tremblay, tel qu'il l'a appliqué à son *Impératif présent*.

⁶⁶⁵ Roseline Tremblay, *op. cit.*, p. 236.

⁶⁶⁶ Wajdi Mouawad, *op. cit.*, p. 138-139.

La mémoire des origines passe par le corps barbouillé du comédien. D'abord souillé par la peinture, puis régénéré par elle, dès qu'a lieu le déclic : il s'agit du moment de *reconnaissance* de la tragédie classique et le corps de l'acteur se trouve alors soumis à un acte de création silencieux. Le corps est à la fois pinceau et œuvre ; il est la truelle des excavations archéologiques. La mémoire de la création sans paroles n'est pas perdue. Le doctorant et l'auteur de la pièce retrouvent dans la jubilation créatrice foisonnante la joie de peindre ; ils touchent à nouveau à l'enfance, sans toutefois retrouver leur langue. Cette dernière partie, bacchanale de la peinture intitulée « Esprit », se fait dans le silence, à l'exception d'un dernier appel téléphonique du professeur Rusenski.

Le professeur se fait héraut du roi en annonçant — *deus ex machina* — la découverte de la conclusion évasive à la thèse trouvée parmi ses papiers. Elle est géniale ; elle s'est écrite d'elle-même ; il sera reçu docteur et donc professeur. Wajdi Mouawad, par ce *deus ex machina* évoquant le nom de la compagnie de création de Robert Lepage, *corrige* en quelque sorte le déprimant destin de Philippe, et permet à l'intellect et à l'impulsion créatrice de cohabiter sans que l'un ne l'emporte nécessairement sur l'autre, sans faire de l'intellectuel un artiste frustré selon le cliché. Le triomphe de l'individu passe par l'acceptation de ce qu'il est et de ce dont il est capable.

2. La fin du théâtre politique?

L'avènement de l'individu autoréflexif comme nouvelle figure dramatique a-t-elle véritablement évacué la politique de la dramaturgie québécoise? On peut se permettre

d'en douter, ou du moins de nuancer cette position. Comme avec la dramaturgie postpréférendaire des années 1980, et celle postpréférendaire de la fin des années 1990, les écritures théâtrales immédiatement contemporaines se focalisent sur le politique autrement que par une prise de parole explicitement nationaliste ou communautariste. En effet, le théâtre s'est « affranchi » de son rôle prédominant « d'instrument de contestation sociale », pour reprendre le titre de l'étude de Jacques Cotnam⁶⁶⁷. Des pièces aux sonorités des francophonies d'Amérique sont présentées en saison régulière sans ironie et sans a priori condescendants, comme cela avait pu être le cas au cours des années de retranchement identitaire. Je pense ici à la présence sur les scènes institutionnelles de la langue métissée du créole, du cajun, du français et de l'anglais dans *Si j'avais la seule possession dessus le jugement dernier* et *Mademoiselle Eileen Fontenot pour les dix sous de liberté* d'Erik Charpentier⁶⁶⁸ et de *Louisiane Nord* de François Godin⁶⁶⁹, ou à la langue franco-ontarienne populaire de Jean Marc Dalpé devenu, au cours des années 1990 et 2000, l'auteur-étendard à Montréal de cette francophonie, avec la reprise du *Chien*⁶⁷⁰ au Théâtre du Trident à Québec ou encore avec les créations montréalaises d'*Eddy*⁶⁷¹, de *Trick or Treat*⁶⁷² et d'*Août-un repas à la campagne*⁶⁷³. La langue normative du théâtre

⁶⁶⁷ Jacques Cotnam, *Le théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique*, Montréal, Fides, 1976.

⁶⁶⁸ La première pièce a été créée par le Théâtre d'Aujourd'hui et Momentum en 1997. La seconde a été mise en lecture au CEAD en 2000. Les textes avaient jadis été déposés au CEAD. Mais, comme l'auteur n'est plus membre en règle, je ne crois pas qu'ils le soient toujours. J'ai eu l'occasion d'assister à sa production et à sa lecture, tous deux au Théâtre d'Aujourd'hui.

⁶⁶⁹ François Godin, *Louisiane Nord*, Montréal, Leméac, 2004. Créée par le Théâtre PàP à l'Espace Go en 2004.

⁶⁷⁰ Jean Marc Dalpé, *Le chien*, Sudbury, Prise de parole, 1987.

⁶⁷¹ Jean Marc Dalpé, *Eddy*, Sudbury/Montréal, Prise de parole/Boréal, 1994. Créé la même année simultanément en français, à Montréal à la Nouvelle compagnie théâtrale, et en anglais, au Festival Stratford en Ontario.

⁶⁷² Jean Marc Dalpé, « Trick or Treat » dans *Il n'y a que l'amour*, Sudbury, Prise de parole, 1999. Créé la même année par le Théâtre de la Manufacture au Théâtre la Licorne à Montréal.

⁶⁷³ Jean Marc Dalpé, *Août – un repas à la campagne*, Sudbury, Prise de parole, 2006. Créé la même année par le Théâtre de la Manufacture au Théâtre la Licorne.

québécois postidentitaire côtoie celle, plus imagée, métissée, des écritures qui puisent dans les marges de la francophonie nord-américaine ses sonorités particulières et son plaisir du verbe issu de la cohabitation de plusieurs langues.

L'auteur de *Louisiane Nord* illustre plutôt, avec sa dernière pièce, le triste destin du contrôleur des trains William Dubé, un Canadien aux identités multiples qui posent problème. Tantôt Canadien, tantôt Britannique, tantôt Allemand, le personnage se nomme William, Richard ou Wilhelm, selon ses interlocuteurs sur les trains européens. La pièce s'intitule *Je suis d'un would be pays*. Déjà, le titre ne laisse aucune ambiguïté quant à sa thèse. Au *pays incertain* de Jacques Ferron se substitue l'hétéroglossie titulaire d'un pays hypothétique. L'adjectif *would-be*, mot-valise comme on en retrouve tant en anglais, confère à la fois le désir et la profession de foi, il est à la fois conditionnel présent (je serais) et subjonctif présent (que je sois), selon son usage. Le conditionnel est imposé par la présence de l'anglais dans le titre, comme si les Québécois étaient maintenus dans une situation de dépendance coloniale par le monde anglo-saxon. On revient à la thèse accusatrice des années 1960 et 1970, et on oublie la responsabilité de sa propre population à revendiquer l'indépendance selon son désir. Le titre est presque en porte-à-faux avec le texte davantage nuancé. Il imposera une grille de lecture particulièrement chargée d'une œuvre qui présente, sinon, une fascinante ambiguïté identitaire.

La pièce, créée en 2007 au Théâtre d'Aujourd'hui, a ramené sur les grandes scènes montréalaises un questionnement identitaire rappelant celui d'antan qui cautionnait le retranchement territorial et linguistique, et qui désavouait l'ouverture sur le monde.

William-Richard-Wilhelm voit son existence solitaire, hybride, étrangère vouée à l'errance. La pièce, une œuvre dramatique bien ficelée sous forme d'adresse rapportée à un gendarme, finit par se confondre avec le discours de l'ambiguïté patriotique de son auteur qui nous présente un personnage presque « laurentien », un Canadien errant « banni de sa patrie⁶⁷⁴ »...

Je viens du Québec et il n'y a pas de passeport québécois
Pas de pays à moi
Je suis habitué, moi
Une terre ouverte au continent
Une langue ouverte au continent
Ouverte et poreuse à l'anglais
Qui demande à exister
Qui demande son pré-carré et c'est jamais acquis⁶⁷⁵

L'identité québécoise aurait rassuré l'enquêteur (l'interlocuteur de référence dans la pièce), mais elle s'avère impossible à concevoir pour William Dubé qui n'est rassuré dans son identité fluctuante que par des passeports qu'il collectionne comme autant d'avatars.

Il voulait que j'aie une seule origine
Un fil qui tire vers une enfance et des sentiers
Une nostalgie qui s'épingle, qui se repère sur une carte
Eh ben non
Tout est brouillé
Lisse
Flou
Sans aspérités
White face
Visage blanc
Tous vivants
Il a dit : tous vivants

⁶⁷⁴ « Un Canadien errant », chanson folklorique dont les paroles sont d'Antoine Gérin-Lajoie. Composée en 1842 alors que l'auteur n'était encore qu'étudiant, la chanson évoque l'exil des Canadiens suite aux représailles des Britanniques en réaction aux Rébellions des Patriotes en 1837-38. Les Acadiens reprendront également la chanson à leur compte, modifiant Canadien par Acadien, pour en faire leur hymne « national » évoquant la déportation des Acadiens de leurs terres par les Anglais en 1755.

⁶⁷⁵ François Godin, *Je suis d'un would be pays*, texte inédit de 2005 déposé au CEAD, f. 82. Le texte a depuis été publié chez Leméac.

Pas de doute, je suis plus Européen que lui
Nouvel arrivant
Conquérant⁶⁷⁶

La pièce, d'abord mise en lecture en 2005 et récipiendaire de la prime à la création du Fonds Gratien Gélinas la même année, s'inscrit dans la logique d'un retour sur la chose politique au théâtre, retour amorcé, la même année, par Hélène Pedneault et Brigitte Poupart avec la première (et unique?) édition de la « Semaine québécoise du théâtre politique ». Sur six jours, six thèmes étaient explorés à partir d'œuvres marquantes ou encore de dates significatives dans l'histoire nationale québécoise. L'œuvre de référence était *Un pays dont la devise est je m'oublie* de Jean-Claude Germain à laquelle se greffaient mises en lectures, conférences et manifestations théâtrales. L'événement exceptionnel, organisé par le Conseil de la souveraineté du Québec, visait à promouvoir et remettre dans l'actualité une option politique délaissée par la majorité et à valoriser, dans un geste d'anthologie performée, le répertoire théâtral québécois. Hélène Pedneault disait en entrevue que « [n]ous avons un problème d'amnésie collective au Québec. Le théâtre est un art fugitif. Si on n'a pas vu une pièce dans les trois semaines où elle tient l'affiche, c'est fini. Surtout dans les années [19]60, où rien n'était conservé. On ne joue pas notre répertoire. Sauf Michel Tremblay et de rares élus⁶⁷⁷ ».

L'événement rassemble plusieurs figures négligées du théâtre québécois des dernières décennies mais il semblerait que son impact sur la programmation des théâtres

⁶⁷⁶ *Ibid.*, p. 86.

⁶⁷⁷ Citée dans Anne-Marie Cloutier, « Le théâtre qui se souvient », *La Presse*, le lundi 19 septembre 2005, section Arts et spectacles, p. 5.

soit demeuré marginal. Peut-être a-t-il donné le courage à quelques auteurs et metteurs en scène d'investir à nouveau la scène théâtrale de sa valeur éditoriale d'antan? Au pire, la semaine aura eu la même valeur nostalgique et peut-être cathartique que la soirée *Règlements de compte avec la mémoire* en 1990. Jean-Cléo Godin et Dominique Lafon avaient écrit que cette soirée, soulignant les vingt ans des *événements d'octobre*, n'était « ni célébration, ni condamnation », mais qu'elle « faisait succéder des témoignages personnels et des citations des journaux de l'époque⁶⁷⁸ ». Une telle soirée récapitulative s'apparentait finalement davantage « à une anamnèse plus individuelle que collective⁶⁷⁹ ». Il en sera de même pour la semaine du théâtre politique en 2005.

Reynald Robinson, écrivant pour les finissants du Conservatoire d'art dramatique de Montréal, se livre au jeu-miroir de la position politique des jeunes créateurs québécois d'aujourd'hui tout en leur prêtant son sentiment de ratage national. *Il était onze heures le soir*⁶⁸⁰ se veut un portrait cru et cruel de la génération Y (les jeunes qui ont aujourd'hui 20-25 ans) dont les valeurs humanistes et l'égotisme sont mis à l'épreuve. Les personnages et les situations évoquent, en plus jeunes, ceux de François Archambault dans *La société des loisirs*, et de Fannie Britt dans *Couche avec moi (c'est l'hiver)*, qui n'étaient pas, eux-mêmes, sans rappeler ceux du Marcel Dubé des années 1960. Reynald Robinson y présente, dans un langage quotidien sans poésie et un pathos appuyé, une génération cynique, matérialiste et apolitique, une génération qui n'a aucun respect pour

⁶⁷⁸ Jean-Cléo Godin et Dominique Lafon, *op. cit.*, p. 205.

⁶⁷⁹ *Idem.*

⁶⁸⁰ La pièce, écrite et mise en scène par Reynald Robinson, a été créée au Conservatoire l'année dernière et reprise à l'Espace Fred-Barry cet automne.

la génération qui *aurait pu* donner au Québec son statut de pays mais qui n'en a pas eu le courage. L'auteur déclare en entrevue :

Pour moi, on habite un pays, le Québec, où normalement on devrait être heureux, joyeux. On habite un territoire qui est beau, qui est grand, qui est riche, qui est merveilleux, qui est vert, on devrait être heureux. Pourquoi ce malheur-là? Et moi, j'ai identifié un « oui », on le dit dans la pièce, un simple « oui » que peut-être il aurait fallu dire à un certain moment donné, mais qu'on a jamais dit, qui est la cause, pour moi, de la détresse qu'on transporte. On s'est auto-trahi soi-même et on s'est refusé d'exister. Et ça, pour moi, ça se transmet pour des générations après⁶⁸¹.

Il enchaîne en affirmant que les jeunes ont « raison de nous traiter d'écœurants⁶⁸² ». Il a voulu créer une pièce sur le deuil du projet national avorté. Son deuil, c'est celui de sa génération qu'il transmet à la nouvelle génération de comédiens, le rappel insistant du legs de plusieurs siècles de défaites, dont la plus récente serait la plus cruelle puisque l'indépendance était possible mais qu'elle a été tout simplement refusée avec la mince victoire du « non » au dernier référendum. Le geste de générativité — de transmission — ne peut être qu'assumé, car il a été fait dans un contexte pédagogique, celui du Conservatoire d'art dramatique (par ailleurs dirigé par Raymond Cloutier, ancien animateur du Grand Cirque Ordinaire). On renoue avec la tradition des années 1970 où les collègues et les écoles professionnelles commandaient des œuvres à connotation politique, à la différence qu'elles étaient alors défendues par des jeunes engagés qui adhéraient *nécessairement* au discours véhiculé, plutôt que par des comédiens renvoyant à la génération suivante le discours qui avait été tenu par la génération précédente.

⁶⁸¹ Entrevue accordée à l'émission radiophonique « Dimanche magazine », *Radio-Canada*, diffusé le dimanche 14 septembre 2008.

⁶⁸² *Idem*.

Le théâtre n'a plus la place qu'il occupait jadis dans la conscience populaire. Suite aux coupures radicales du gouvernement fédéral canadien, d'importants programmes de formation des arts et de diffusion des arts à l'étranger ont été faits en pleine campagne électorale à l'automne 2008. L'impuissance des gens de théâtre à véritablement mobiliser l'opinion publique laisse pantois. Les artistes québécois, malgré leur présence constante sur toutes les tribunes médiatiques, n'ont su que prêcher pour les convertis, une masse somme toute réduite qui n'a créé qu'un bien chétif mouvement de sympathie, sinon d'empathie. Les coupures sont toujours effectives aujourd'hui. S'attaquer aux artistes a semblé profiter au gouvernement qui a vu sa cote de popularité auprès de la population augmenter. Les artistes québécois, bien que connus et appréciés du public (dans le cas des « personnalités » télévisuelles), n'ont pas tout à fait échappé à la grogne populaire contre les subventions aux arts perçues comme étant superflues. Ce sont les mêmes artistes — et la même population — qui, au Québec, revendiquent le statut de nation à cause de son caractère culturel distinct. Le politique et la politique ne logent plus à la même adresse.

3. Récupération paradoxale : la spectacularisation de l'intime

L'intimité, du moins son illusoire recreation, est devenue une caractéristique recherchée dans le théâtre qui refuse aujourd'hui le grandiloquent et l'épique, et qui ne traite que du politique du bout des lèvres. Martin Faucher, metteur en scène, président du Conseil québécois du théâtre et conseiller artistique au Festival Trans-Amériques, annonçait dans une table ronde tenue dans le cadre d'une conférence de la Société québécoise d'études théâtrales qu'en 2008 « nous en sommes au théâtre de l'intime et le

gigantisme n'a plus sa place⁶⁸³ ». Qu'une des figures les plus influentes de la programmation théâtrale québécoise et de son discours officiel s'affiche ainsi « pour » l'intime au théâtre illustre bien un déplacement important de la conception que se font les gens de théâtre de leur métier et la farouche résistance d'un milieu à la spectacularisation populaire des arts de la scène. La position de Faucher est intéressante, compte tenu de la popularité croissante des spectacles à grand déploiement, du cirque, du cirque-théâtre, de la comédie-musicale, tous des genres qui puisent à la fois dans les ressources humaines du milieu théâtral québécois, dans les subventions pour les arts et, surtout, dans le bassin somme toute limité des spectateurs québécois, quoiqu'en disent les tenants en marketing de l'élasticité illimitée de l'offre culturelle.

L'intimité au théâtre et la parole adressée, une parole ciblée et pas forcément liée aux rouages de la machine théâtrale sont les éléments qui retiennent l'attention depuis quelques années. Sans nier ce que peut apporter le spectaculaire, le théâtre est aussi un lieu de partage, d'échanges, de regards croisés. Le spectacle n'est pas seulement sur scène. Par ailleurs, l'intimité est économique (sauf dans le cas des spectacles solo de Robert Lepage où tous les ressorts possibles et envisageables de la scène servent de prothèses gigantesques au magicien scénique). Les théâtres institutionnels montréalais ont presque tous des petits espaces intimes qui jouxtent la grande salle et où l'on s'ouvre aux petites compagnies, à la relève, aux squatteurs privilégiés « en résidence », généralement sans grand engagement financier de la part du producteur qui accueille.

⁶⁸³ Intervention de Martin Faucher, dans le cadre du colloque annuel de la Société québécoise d'études théâtrales, Université du Québec à Montréal, le 29 mai 2008.

L'intimité jure parfois avec la salle ou le contexte de production. Par exemple, la disposition à l'italienne et l'amplitude de la salle de l'Usine C m'a semblé aller à l'encontre du dernier spectacle de Marie Brassard, *L'invisible*⁶⁸⁴, qui serait sans doute mieux passé s'il avait rassemblé dans un espace confiné les spectateurs et la comédienne, dont le jeu discret, minimaliste, retourné sur soi, était difficilement accessible pour les spectateurs éloignés de la scène.

L'intimité fait mouche lorsqu'elle est jumelée à la promesse de révélations impudiques. Étrangement, ce sont le cabaret et le cirque qui ont proposé des exemples assez surprenants de spectacularisation de l'intime, notamment avec le spectacle hybride *Zumanity* que le Cirque du Soleil a produit à Las Vegas⁶⁸⁵. Je rappelle que la conception du spectacle et sa mise en scène ont été signées par l'auteur et metteur en scène Dominic Champagne et par le metteur en scène et comédien René-Richard Cyr dans une suite esthétique, sinon conséquente, du *Cabaret Neiges Noires* cinglant de Champagne et compagnie⁶⁸⁶. Étrange juxtaposition d'un discours sur l'intime dans un contexte

⁶⁸⁴ Présenté en mai 2008 dans le cadre du Festival Trans-Amériques avant qu'il ne soit repris et remanié par Marie Brassard et présenté en tournée européenne.

⁶⁸⁵ Un des six spectacles permanents du Cirque du Soleil à Las Vegas, le cabaret érotique *Zumanity* a été écrit et mis en scène par Dominic Champagne et René-Richard Cyr. Il tient l'affiche à l'hôtel *New York, New York* depuis septembre 2003. J'ai assisté au spectacle en juin 2007 et j'en ai tiré un article, « *Zumanity* : la spectacularisation de l'intime ou le pari impossible d'authenticité du Cirque du Soleil » qui paraît au printemps 2009 dans le cadre d'un dossier spécial sur « le Québec à Vegas » que j'ai également dirigé dans la revue savante *L'Annuaire théâtral*. Deux autres textes sur la portée du Cirque du Soleil à Las Vegas paraîtront également prochainement : « *What happens in Vegas...* (les coulisses d'une recherche) » dans la revue américaine *Québec Studies* et « The Cirque du Soleil in Las Vegas : An American Strip-Tease » dans la revue mexicaine *Revista Mexicana de Estudios Canadienses*.

⁶⁸⁶ Le Cirque du Soleil a offert à René-Richard Cyr la mise en scène de *Zumanity*, alors qu'il était directeur artistique au Théâtre d'Aujourd'hui, seul théâtre institutionnel québécois voué exclusivement à la dramaturgie québécoise. Il a été contraint de quitter le Théâtre d'Aujourd'hui pour mener à bien la mise en scène de *Zumanity*. Suite à l'échec de la première mouture de *Zumanity*, on a imposé un collaborateur à Cyr, soit Dominic Champagne, un auteur et metteur en scène théâtral engagé et dont la plume est des plus sardoniques. Champagne avait déjà la confiance de Guy Laliberté puisqu'il avait déjà travaillé auprès du Cirque du Soleil. À ce sujet, voir les articles suivants : Bernard Lamarche, « Une absence de 16 mois — René-Richard Cyr part pour Vegas », Montréal, *Le Devoir*, le jeudi 15 août 2002. Consulté sur le site

spectaculaire vegasien, *Zumanity* de Champagne et Cyr repousse les limites d'une représentation québécoise postnationale. Sous le libellé de l'intimité en mode de production grandiloquente, le Cirque du Vegas et Las Vegas obligent, on explorera plutôt la révélation inconvenante, c'est-à-dire corporatiste, d'une pratique artistique soumise à de nouvelles audaces. En se livrant à une spectacularisation de l'intimité platement sexuelle, les artisans de *Zumanity* s'en sont tenus aux archétypes convenus. Il eût été illusoire d'espérer que le Cirque du Soleil propose autre chose qu'un divertissement dépolitisé, bien que la réflexion sur sa propre audace économique et artistique demeure intéressante.

Le Cirque du Soleil s'est éloigné du cirque avec *Zumanity* pour frayer plutôt avec l'idée américaine du cabaret allemand de l'entre-deux-guerres. Mais ce spectacle a comme décor et comme complice essentiels le public. En prêtant la gouverne à des gens de théâtre, le Cirque s'est donné la permission de dévier, encore une fois, des préceptes du genre circassien tout en cherchant à renouveler son style et son bassin de créateurs et d'artisans. Le discours de *Zumanity* demeure étrangement métathéâtral (ou métacircassien?), dans la mesure où il affirme la volonté et la capacité du Cirque du Soleil de mettre ses atouts sur la table sans gêne ni honte. Le spectacle se targue d'en être un sur l'intimité — l'intimité du sexe, le dévoilement de ses désirs, de ses perversions et de ses préférences. En réalité, c'est le Cirque qui s'exhibe. Non pas un individu, ni un regroupement, mais une corporation à vocation culturelle qui révèle son désir de faire

internet du *Devoir* le 3 mars 2007, s.p. ; Jean Beaunoyer, « Zumanity promet d'éveiller les sens », Montréal, *La Presse*, section « Arts et spectacles », le jeudi 24 avril 2003, p. C5 et Stéphanie Bérubé, « Zumanity : retour à la case départ. Le nouveau spectacle du Cirque du Soleil doit retrouver son "étincelle du début" », Montréal, *La Presse*, section « Arts et spectacles », le jeudi 5 juin 2003, p. C1.

américain, d'être vu par et avec ceux qui comptent, de défrayer la chronique mondaine, de souligner son audace. Son audace est double : commerciale et artistique.

Le pari de l'authenticité que se sont donné les créateurs n'a pas été relevé. On y parle d'intimité, soit, mais plutôt d'une exhibition de celle-ci. À vouloir tout représenter, on offre plutôt un spectacle d'exhibitions (numéros érotico-ludiques) cadrant bien avec la logique exhibitionniste de ce début de siècle où tout est révélé sans pour autant qu'on entre en rapport réellement intime avec l'être dévoilé. La spectacularisation de l'intime aurait pu être intéressante, si cette intimité représentée avait été authentique et non pas préoccupée par sa propre audace et par la place qu'elle cherche à occuper aux yeux des autres. L'authentique geste aura été celui de la corporation, du Cirque du Soleil, qui a cherché à élargir son offre et à repousser les frontières de son « imagi-nation⁶⁸⁷ » qui était demeurée, jusqu'à *Zumanity*, candide et « proprette ». C'est l'intimité du Cirque du Soleil qui a été révélée : il nous a laissé entrevoir ses petites culottes et ses goûts sybaritiques. C'est l'image du Québec à Vegas : une image qui correspond à l'idée qu'on peut se faire d'une culture postnationale qui propose du divertissement intimiste spectaculaire.

⁶⁸⁷ J'emprunte le terme à Jennifer Harvie et à Erin Hurley, « States of Play: Locating Québec in the Performances of Robert Lepage, Ex Machina, and the Cirque du Soleil », *Theatre Journal*, 51.3, 1999, p. 309. Les auteures expliquent à quel point le Cirque du Soleil a bien servi tous les gouvernements québécois successifs (peu importe le parti au pouvoir) dans leurs efforts de « para-diplomatie » culturelle. Malgré son statut « d'imagi-nation » transnationale, le Cirque demeure un produit québécois dans la mesure où la troupe est née ici, ses dirigeants et principaux créateurs sont québécois et son siège social à Montréal le situe résolument au Québec malgré le fait que la majorité de ses revenus viennent de spectacles permanents aux USA et de ses spectacles en tournée.

4. Vers une majorité d'esseulés?

Certes, ce théâtre autoréflexif — théâtre de la tentation autobiographique — nous offre des exemples de fétichisation de l'intime en tant qu'illusoire représentation d'authenticité. Il n'est pas imperméable à l'effet en dents de scie d'une politisation itérative de la culture québécoise selon les opportunités politiques — c'est-à-dire qu'il peut très bien se faire *identitaire* plutôt que le résultat d'une démarche individuelle. Aussi, il cautionne les excès jusqu'à laisser échapper du théâtre un personnage comme René-Daniel Dubois incarnant les paradoxes et la fondamentale ambivalence identitaire des Québécois, un personnage qui prendra le dessus sur l'auteur que la quête d'un soi *indemne* et autonome — par-delà les miroirs aux alouettes des promesses électoralistes et de la doxa communautariste — a éloigné de l'écriture dramatique⁶⁸⁸.

Dans l'ensemble, la prise de conscience de la part des gens de théâtre québécois de leur singularité, de leur spécificité non seulement culturelle mais aussi étant donné leur

⁶⁸⁸ L'exemple de René-Daniel Dubois mériterait qu'on s'y attarde. Jean Cléo Godin et Dominique Lafon dans *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, 1999 s'étonnent de son engagement politique atypique, soit celui du « paradoxal activisme du désengagement » (p. 148), de sa verve d'essayiste et de son retrait de la scène théâtrale, tout en proposant une piste de lecture synthétisante : « Un théâtre qui interroge les limites de la communication et poursuit une quête obsessionnelle de l'identité pouvait-il trouver d'autre conclusion que l'amère retraite des dernières années? » (p. 149). Après le dépôt de son mémoire éclatant au Conseil québécois du théâtre dans le cadre de la « Commission sur l'avenir du théâtre au Québec », sans oublier son refus de souscrire à la campagne du « oui » référendaire, ses nombreuses conférences et ses articles polémiques, René-Daniel Dubois est devenu le personnage même de l'artiste engagé qui ne produit plus d'art. (Quoique sa pièce démesurée, *Bob*, a pris l'affiche cet automne au Théâtre d'Aujourd'hui). Ses *Entretiens janvier-avril 2005* publiés sous les noms de Daniel et René-Daniel Dubois (Montréal, Leméac, collection « L'écritoire », 2006), un dialogue socratique autoréflexif de 610 pages et le doublé *Un sur mille* (un film de Jean-Claude Coulbois sur l'engagement intellectuel de Dubois), Montréal, ACPAV/Vidéographe, 2007) et *Post-scriptum* (en dialogue avec Jean-Claude Coulbois), Montréal, Dramaturges éditeurs, 2007, collection « Didascalies », témoignent de l'importance que prend sa fonction de pamphlétaire attiré. Je reviendrai prochainement sur cette figure *quichottienne* et sur la mise en spectacle de son engagement dans un article pour *Voix et images* : « Le soi indemne : René-Daniel Dubois et la politique de l'ambivalence ».

unicité, a certes produit de nombreux textes dramatiques frôlant parfois l'autosatisfaction égotiste (textes que je me suis gardé d'approfondir dans le cadre de cette étude). Il n'en demeure pas moins que se dégagent de ces pratiques autoréflexives autant de *démarches* particulières riches et méritoires, des langages dramatiques originaux pour caractériser son propre devenir artistique — un devenir qui, semblerait-il, n'a plus à être soumis au destin de la nation. Ainsi, l'avènement de l'individu dans la dramaturgie québécoise, plutôt que de la miner, plutôt que d'en réduire la portée à une « théâtritude » — un théâtre du ratage, hanté par sa propre disparition — a ouvert la voie à des expérimentations sans complaisance, des actes artistiques témoignant d'une volonté d'authenticité et de dépassement à la fois artistique et personnel. Les spectacles en solo de Robert Lepage, tout comme *Seuls* de Wajdi Mouawad, témoignent de la portée internationale et quasi *mythologisante* que peuvent avoir des réflexions théâtralisées (à la fois réflexion sur soi et réfléchissement, représentation de soi).

Je me garde de m'emporter dans une envolée volontariste pour plutôt revenir sur les énoncés de Deleuze au sujet du mineur et de la minorisation. Je citais, dans la première partie, *Critique et clinique*, où l'auteur insiste sur le *devenir* indissociable de l'acte d'écrire, sur la fonction fabulatrice d'invention du peuple. Certains aspects de la pensée deleuzienne siéent bien au théâtre québécois, dans la mesure où celui-ci, nous l'avons vu, s'est longtemps défini en fonction de sa disparition éventuelle (la précarité du théâtre renvoyant à celle de sa société). L'action de devenir est alors perçue comme une résistance créatrice à une disparition appréhendée.

Dans son article « Philosophie et minorité », Deleuze oppose minorité et majorité pour mieux dégager des constats lui permettant de comprendre ce qu'est le minoritaire : « Minorité et majorité ne s'opposent pas d'une manière seulement quantitative. Majorité implique une constante idéale, comme un mètre-étalon par rapport auquel elle s'évalue, se comptabilise⁶⁸⁹ ». Ainsi, la société québécoise contemporaine, somme toute autonome, confiante et culturellement distincte du reste du Canada, s'inscrit aisément jusqu'à présent dans cette définition deleuzienne de la majorité. Elle fait partie des cultures, comme l'a décrit François Paré, « claires, admirables par leur cohésion interne et leur illusion de durée⁶⁹⁰ ». Et pourtant, elle demeure en même temps une culture de l'indécision politique, une culture, nous l'avons vu grâce aux observations de Gérard Bouchard, gavée des mythes mortifiés de la défaite, du retranchement et de la résistance. « La majorité suppose un état de droit et de domination, et non l'inverse⁶⁹¹ », Deleuze poursuit-il. « La majorité, dans la mesure où elle est analytiquement comprise dans l'étalon, c'est toujours Personne — Ulysse — tandis que la minorité, c'est le devenir de tout le monde, son devenir potentiel pour autant qu'il dévie du modèle⁶⁹². » Voilà ce qui révèle un dessein plus intéressant, plus noble, plus romantique pour les trouvères d'une culture qui porte toujours en elle les stigmates du traumatisme de son abandon fondateur et de son oppression historique subséquente. Il est plus aisé de s'identifier à la minorité, dans ce contexte, quitte à revendiquer sa précarité en brandissant le spectre hypothétique de sa propre disparition (par exemple, l'annonce prévisible, en période creuse de sentiment nationaliste, que le français recule à Montréal ou que le taux d'assimilation des

⁶⁸⁹ Gilles Deleuze, « Philosophie et minorité », *Critique*, n° 369, février 1978, p. 154.

⁶⁹⁰ François Paré, *Le fantasme d'Escanaba*, *op. cit.*, p. 106.

⁶⁹¹ Gilles Deleuze, *art. cit.*

⁶⁹² *Idem.*

francophones hors Québec est intenable). S'appropriant la *minorisation* même des sans-voix et la redistribuant généreusement au « peuple » des écrivains loquaces et prolifiques, Deleuze voit dans l'acte d'écrire la condition même du minorisé :

Peut-être n'existe-t-il que dans les atomes de l'écrivain, peuple bâtard, inférieur, dominé, toujours en devenir, toujours inachevé. Bâtard ne désigne plus un état de famille, mais le processus ou la dérive des races. Je suis une bête, un nègre de race inférieure de toute éternité. C'est le *devenir* de l'écrivain⁶⁹³.

Les topoï de la littérature québécoise défilent : le bâtard Tit-Coq, figure fondatrice de la dramaturgie québécoise moderne, les titres lapidaires de Michèle Lalonde et de Pierre Vallières, avec tout ce qu'ils portent en eux de la décolonisation (« Speak White », *Nègres blancs d'Amérique*⁶⁹⁴), tout Miron, sans compter les écrits de Memmi qui ont alimenté de nombreuses passions dans le Québec de la Révolution tranquille et, surtout, des années 1970.

Deleuze et Guattari définissaient la « littérature mineure » non pas comme « celle d'une langue mineure », mais « plutôt celle d'une minorité faite dans une langue majeure⁶⁹⁵ », c'est-à-dire dans le cas précis qui les intéressait (celui de Kafka), la langue de *l'autre*. Cette langue subit les ravages de la déterritorialisation, cet espace dans lequel le lien de territorialité entre une société et son territoire est enlevé. On assiste alors à la *minorisation* ou à « la pensée vivante du minoritaire vécue en chacun des individus. Elle est un état d'esprit, une condition absolue du désespoir de ne jamais pouvoir s'accomplir

⁶⁹³ Gilles Deleuze, *Critique et clinique*, *op. cit.*, p. 14-15.

⁶⁹⁴ Michèle Lalonde, « Speak White », poème lu dans le cadre du spectacle *Chansons et poèmes de la résistance*, 1968, repris en volume dans *Speak White*, Montréal, L'Hexagone, 1974 et Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique : autobiographie précoce d'un « terroriste »*, Montréal, Parti pris, 1968.

⁶⁹⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975, p. 29.

dans le discours dominant⁶⁹⁶ ». La littérature est « impossible » pour le minorisé puisqu'il n'a pas accès aux institutions littéraires des grandes littératures ou des grandes langues. Sa langue ne suffit pas, il emprunte à l'autre sa langue, sa tradition littéraire, quitte à la pervertir. Jusqu'à présent, cette définition de la littérature mineure ne sied que de manière historique au Québec. Peut-être cela a-t-il été le cas au lendemain du rapport Durham au XIX^e siècle ou encore au cours de la Seconde Guerre mondiale alors que la France avait la mainmise sur le milieu de l'édition québécoise. Mais depuis l'avènement du Québec moderne, de son autodétermination politique dans un contexte confédéral où il obtient généralement ce qu'il exige, de sa promotion généreuse et appuyée de la culture, on voit mal en quoi la littérature québécoise correspondrait au modèle de Deleuze et Guattari. Le modèle donne néanmoins un vocabulaire pour nommer la perspective d'un devenir sociétal.

On pourrait également aisément voir dans cette littérature et son théâtre, en particulier, trois caractéristiques de la littérature mineure : la déterritorialisation de la langue (on pourrait dire que la langue québécoise est le résultat d'une telle déterritorialisation à la suite de ses nombreux frottements auprès de l'anglais et des langues amérindiennes, mais Marty Laforest remettrait aussitôt les pendules à l'heure en faisant état du caractère ancien et fondamentalement *ancré* du français québécois⁶⁹⁷), le branchement de l'individuel sur l'immédiat-politique (« son espace exigu fait que chaque

⁶⁹⁶ François Paré, *Littératures de l'exigüité*, op. cit., p. 27-28. Je me permets un petit glissement chronologique afin de mieux définir le phénomène.

⁶⁹⁷ Voir, à ce sujet, le fascinant essai du sociolinguiste et analyste du discours Marty Laforest, *États d'âme, états de langue : essai sur le français parlé au Québec*, Québec, Nota Bene, 2007. Le texte a été rédigé en réaction à l'essai polémique de George Dor, *Anna braillé ène shot* (Outremont, Lanctôt Éditeur, 1996), contre le mauvais état du parler québécois. Laforest estime que la charge de Dor est mal informée et indéfendable du point de vue de la sociolinguistique.

affaire individuelle est immédiatement branchée sur la politique⁶⁹⁸ ») et, troisièmement, l'agencement collectif d'énonciation (tout prend une valeur collective, l'énonciation individuée reste difficile). Ce sont là trois constats d'une certaine littérature québécoise, d'un théâtre québécois traditionnellement politisé. Une telle tradition ne repose pas sur une filiation de maîtres ; elle est sans cesse à recommencer puisqu'elle repose sur une *action commune* qui trouve sa pertinence dans l'adhésion individuelle au projet collectif.

Deleuze et Guattari, dans leur emportement révolutionnaire, fétichisent la condition du minorisé et voient en elle une manière de se défaire de la doxa lourde à porter de la majorité : « Écrire comme un chien qui fait son trou, un rat qui fait son terrier. Et pour cela, trouver son propre point de sous-développement, son propre patois, son tiers monde à soi, son désert à soi⁶⁹⁹ ». Ils reprennent l'envolée en déclamant qu'il « n'y a rien de plus grand, et de révolutionnaire, que le mineur. Haïr toute la littérature des maîtres⁷⁰⁰ ». Le sentiment bienveillant est sans doute empreint de sympathie révolutionnaire ; il n'en demeure pas moins que le projet ne vise pas à libérer les littératures mineures de leurs contraintes structurelles, matérielles ou existentielles, ni même à les intégrer à la majeure (le mouvement « Pour une littérature-monde » y veillera, en théorie, trente ans plus tard). L'idéal dont ils font la promotion, « Être *dans* sa propre langue comme un étranger⁷⁰¹ », n'est rien de moins que la hantise du minorisé qui cherchera généralement à se mesurer à la langue de référence majoritaire, à la répliquer, l'émuler *malgré* ses propres particularismes langagiers. Le projet d'une littérature

⁶⁹⁸ Deleuze et Guattari, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁹⁹ *Ibid.*, p. 33.

⁷⁰⁰ *Ibid.*, p. 48.

⁷⁰¹ *Ibid.*, p. 48.

québécoise qui assume sa spécificité, son parler et son imaginaire propres a contribué à l'affranchissement des complexes coloniaux. On demeure néanmoins dans sa propre langue comme un étranger, étant donné que plusieurs langues et langages accaparent l'espace public métropolitain, là où se produit le théâtre québécois.

En quoi les pratiques autobiographiques étudiées s'inscrivent-elles dans cette conception d'une littérature mineure — littérature d'action, de revendication, de devenir perpétuel? Difficilement, en effet, sinon en propositions individuelles, non concertées. La réplique ne relève pas de la riposte adressée, ni d'un refus du théâtre qui l'a précédé. C'est une réplique oblique, d'une apparente douceur, qui déplace le paradigme discursif identitaire du « nous » vers le « je », dépolitisant le simple fait de prendre la parole, libérant l'énonciation collective, lui donnant la possibilité de *devenirs* et, surtout, de *dire*s pluriels. Il me semble qu'elle *reterritorialise* la langue dans la souveraineté de l'individu qui a dorénavant le choix de ses engagements et de ses appartenances. Un individu qui ne ressent plus le besoin de contribuer aux jeux de masques d'un théâtre de réplication et d'anticipation, et qui choisit plutôt d'explorer les *autofrictions* de l'authenticité et de la sincérité. Issu de naissances à répétition, déclaré mort pour cause d'autoréflexivité et de dé-théâtralisation nocive (la « théâtritude » explorée plus tôt), le théâtre québécois ne cesse de se renouveler malgré et, peut-être aussi un peu, à cause de son sentiment de fragilité existentielle. L'avènement d'un discours sur l'individu (en effet, sur les multiples individualités discursives) dans cette configuration a le paradoxal effet de replonger la pratique théâtrale et ses commentateurs dans un tourbillon identitaire qui, cette fois, ne porte pas sur une seule question politique, mais sur l'avenir et la pertinence

sociale même d'un art qui, tout en se recroquevillant sur lui-même, admet des individualités nouvelles.

Face à l'apesanteur du personnage québécois lepagien projeté dans le monde hors des limites de son pays incertain (Philippe dans *Vinci* s'apprêtant à prendre son envol final ; un autre Philippe, celui-ci dans *La face cachée de la lune*, se laissant emporter par le flottement intersidéral ; ou encore, dans *la Trilogie des dragons*, l'artiste québécois Pierre « flottant » au dessus de son installation « *Constellation*⁷⁰² » à Vancouver avec l'artiste japonaise Yukali, avant qu'ils ne s'envolent vers l'Asie), surgit une nouvelle figure d'artiste esseulé : Harwan de *Seuls*, l'intellectuel qui aurait refoulé son impulsion artistique et, surtout, sa langue maternelle. La fin du spectacle monologué de Wajdi Mouawad nous présente un personnage dans les limbes d'un coma, dans un espace d'interstice identitaire. Il n'a plus d'autre choix que celui de rentrer chez lui en sortant de soi, de son corps comateux. Sans cela, il est condamné à un geste créateur fervent, mais relevant néanmoins de l'onanisme. L'acte créateur assumé d'Harwan par la peinture automatiste dans laquelle fusionnent le corps et le pinceau, et qui transforme l'artiste à la fois en œuvre et en exécuteur barbouillé de l'œuvre, ainsi que le plaidoyer de Wajdi Mouawad pour un engagement entier dans sa création n'ont de sens qu'en fonction d'une quête strictement personnelle qui rejoint celle d'un public. La conclusion, au Théâtre d'Aujourd'hui, à Montréal, tout comme au Centre national des arts à Ottawa, avait de quoi surprendre le public par la spécificité du dernier mot, tout en le confortant dans le soudain rappel de son statut de majoritaire. Harwan se pose la question :

⁷⁰² Peut-être est-ce un néologisme fusionnant « constellation » et « installation »?

Le retour du fils prodigue de Rembrandt, sujet du prochain spectacle [de Robert Lepage], me force à me poser une question encore jamais formulée au cours de cette thèse : et si moi, je devais retourner vers ce qui m'attend, comment ferais-je pour le trouver, pour m'en souvenir? Qu'est-ce qui, depuis si longtemps espère mon retour? Qu'est-ce qui, s'il me voyait au bout de la route, en serait à ce point ému? Qu'ai-je donc quitté sans même le comprendre? Ai-je perdu toute mémoire? Comment dit-on *mémoire* en arabe⁷⁰³?

La voilà cette mémoire défaillante, celle du Québec, celle de son théâtre condamné à se réinventer à chaque génération, celle de ses immigrants. La mémoire est à nouveau problématisée mais dans la bouche d'un des « nôtres » qui révèle son altérité inaltérable. Dans les médias, l'auteur-metteur en scène-interprète faisait figure, à son retour triomphal d'Europe, de paradoxal fils prodigue et prodige. Et pourtant, il ne rentre pas tout à fait chez lui, c'est-à-dire au lieu des origines. Il a élaboré une œuvre, pour revenir à Deleuze et Guattari, de littérature mineure dans une langue majeure. À la fois française et québécoise, fondamentalement libanaise, essentiellement individuelle. Les spectateurs québécois sont, du coup, renvoyés à leur majorité, tout en reconnaissant la figure emblématique de l'apatride véritable, non plus métaphorique, mais matérialisée devant eux, dans une langue qu'ils reconnaissent. Au « comment dit-on mémoire en arabe? », très peu auront la réponse, bien qu'on sache reconnaître le sentiment d'éternel recommencement. La différence, cette fois, tient au fait que la dramaturgie québécoise ne repose plus sur un projet politiquement identitaire, mais plutôt sur une multiplicité d'identités en devenir et, le théâtre l'impose tout de même, en dialogue. Georges Banu distingue théâtre de l'histoire et théâtre de la mémoire :

⁷⁰³ Wajdi Mouawad, *Seuls*, *op. cit.*, p. 184.

La conscience du temps les relie, mais le premier entend le temps comme expérience extérieure à l'homme tandis que le second le perçoit comme expérience constitutive de l'homme. De là découle le fait que le théâtre de l'histoire vise à préparer un avenir, ou à expliciter un passé, tandis que celui de la mémoire veut faire revivre le temps comme une expérience mnémonique. [...] Un temps sans détermination précise, mais un temps passé, vécu, qui, en le retrouvant, permet d'en faire l'expérience à ceux qui, aujourd'hui, assistent à sa rédemption⁷⁰⁴.

C'est précisément la mise en performance de la mémoire, un véritable engagement autobiographique malgré l'alter ego, envers ce que l'auteur-metteur en scène-interprète porte en lui de récit de soi, de mémoire du théâtre et de mémoire des origines (pour reprendre les trois types de mémoires au théâtre identifiées par Banu) qui fera vibrer le public. De l'identité collective à l'avènement de l'individu, le Québec théâtral en autoreprésentation reflète la multiplicité des expériences individuelles. Surtout, il retrouve la mémoire en délaissant l'histoire. Paul Ricoeur demande :

[...] le souvenir est-il une sorte d'image, et, si oui, laquelle? Et s'il s'avérait possible, par une analyse eidétique appropriée, de rendre compte de la différence essentielle entre image et souvenir, comment expliquer leur enchevêtrement, voire leur confusion, non seulement au niveau du langage, mais au plan de l'expérience vive : ne parle-t-on pas de souvenir-image, voire du souvenir comme d'une image que l'on se fait du passé⁷⁰⁵?

Le souvenir se fait image avec le geste autobiographique de Wajdi Mouawad et des autres créateurs engagés dans une telle démarche. Leur geste est un geste de réappropriation d'un mode de création. L'image du corps de l'homme de théâtre investi dans l'acte de création silencieux et sublimé est dorénavant un souvenir de spectateur d'un théâtre qui lui tend le miroir des possibles : accomplissez-vous, allez au bout de

⁷⁰⁴ Georges Banu, *op. cit.*, p. 19-20.

⁷⁰⁵ Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, collection « Points », p. 53.

votre propre démarche. L'intime s'est substitué au politique et le théâtre québécois est rendu à ses créateurs.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus (pièces étudiées et évoquées)

Nota : CEAD = Centre de documentation du Centre des auteurs dramatiques à Montréal.

Pièces à contenu historique et/ou politique

ARCHAMBAULT, François, *Si la tendance se maintient : chronique référendaire*, 1997, texte inédit déposé au CEAD.

BEAULIEU, Jocelyne, Josette COUILLARD, Madeleine GREFFARD et Luce GUILBEAULT, *L'incroyable histoire de la lutte que quelques-unes ont menée pour obtenir le droit de vote pour toutes*, Montréal, VLB Éditeur, 1990.

BEAULIEU, Victor-Lévy, *Cérémonial pour l'assassinat d'un ministre, un oratorio*, Montréal, VLB éditeur, 1978.

BERGERON, Léandre, *L'Histoire du Québec en 3 régimes : show politique*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1974.

CHAMPAGNE, Dominic, *La Cité interdite*, Montréal, VLB éditeur, 1992.

CHAMPAGNE, Dominic, Jean-Frédéric MESSIER, Pascale RAFIE et Jean-François CARON, *Cabarets neiges noires*, Montréal, VLB éditeur, 1994.

CHAURETTE, Normand, *Les Reines*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1991.

CLAING, Robert, *La Mort des rois*, Montréal, VLB Éditeur, 1990.

CLOUTIER, Guy, *La statue de fer*, Montréal, VLB Éditeur, 1982.

D'ASTOUS, Michel, *Les Dernières Fougères*, Montréal, Leméac, 1989.

- DOUCET, Paul, *Le Silence d'une tragédie ou la Mesure humaine*, 1979, texte inédit déposé au CEAD.
- DUBÉ, Marcel, *Un matin comme les autres*, Montréal, Leméac, 1971.
- ___, *Les Beaux Dimanches*, Montréal, Leméac, 1968.
- ___, *Bilan*, Montréal, Leméac, 1968.
- DUCHARME, Réjean, *Le marquis qui perdit*, 1970, texte inédit déposé au CEAD.
- ___, *Le Cid maghané*, 1968, texte inédit déposé au CEAD.
- DUFRESNE, Guy, *Ce maudit Lardier*, Montréal, Leméac, 1975.
- ___, *Les Traitants*, Montréal, Leméac, 1969.
- DURAND, Yves Sioui, *La Conquête de Mexico*, Montréal, Trait d'union, 2001.
- ___, *Atiskenandahate — le Voyage au pays des morts*, 1988, texte inédit déposé au CEAD.
- ___, *Le Porteur des peines du monde*, Montréal, Leméac, 1992.
- DUVAL, Étienne-F., *Anthologie thématique du théâtre québécois au XIX^e siècle*, Montréal, Leméac, 1978.
- FENNARIO, David, *The Death of René Lévesque*, Vancouver, Talonbooks, 2003.
- ___, *Gargoyles*, créé en 1997 et 1998, texte inédit, 24 feuillets.
- ___, *Doctor Thomas Neill Cream (Mystery at McGill)*, Vancouver, Talonbooks, 1993.
- FERRON, Jacques, *Les Grands Soleils*, (première version) Montréal, Éditions d'Orphée, 1958 ; (deuxième version) Montréal, Librairie Déom, 1968 et Montréal, L'Hexagone, 1990. (Collection « Typo Théâtre ».)
- ___, « La tête du roi », *Théâtre II*, Montréal, Librairie Déom, 1975.
- GALE, Lorena, « Angélique » dans *Testifyin'*, volume II, Djanet Sears (dir.), Toronto, Playwrights Canada Press, 2003.

- GAGNON, Marie-Ève, *La race française*, 1995, texte inédit déposé au CEAD.
- GARNEAU, Michel, « Jeux de force » dans *De la poussière d'étoiles dans les os*, Montréal, VLB éditeur, 1991.
- ___, *Macbeth de William Shakespeare* (traduction/adaptation), Montréal, VLB éditeur, 1978.
- GÉLINAS, Gratien, *Hier, les enfants dansaient*, Montréal, Leméac, 1968.
- GERMAIN, Jean-Claude, *Le miroir aux tartuffes. Un charivari québécois*, Outremont, Lanctôt éditeur, 1998.
- ___, *A Canadian Play/Une plaie canadienne*, Montréal, VLB éditeur, 1983.
- ___, *Le Sot d'Ostie*, 1981, texte inédit déposé au CEAD.
- ___, *Les faux brillants de Félix-Gabriel Marchand, une paraphrase*, Montréal, VLB éditeur, 1980.
- ___, *Un pays dont la devise est je m'oublie*, Montréal, VLB éditeur, 1976.
- GODIN, François, *Louisiane Nord*, Montréal, Leméac, 2004.
- ___, *Je suis d'un would be pays*, 2005, texte inédit déposé au CEAD, 88 f.
- GRAND CIRQUE ORDINAIRE, *T'es pas tannée, Jeanne d'Arc?*, reconstitution du spectacle par Guy Thauvette, Montréal, Les Herbes Rouges, 1991.
- GURIK, Robert, *La dernière scène*, 1994, texte inédit déposé au CEAD
- ___, *Hamlet, prince du Québec*, Leméac, 1977.
- ___, *Sept courtes pièces*, Montréal, Leméac, 1974.
- ___, *Les tas de sièges*, Montréal, Leméac, 1971.
- HARRISSON, Sébastien, *Titanica. La robe des grands combats, Edmund C. Asher, Londres, 1968*, Montréal, Leméac, 2001.

- HERBIET, Jean, *Huit promenades sur les plaines d'Abraham*, Montréal, Éditions Élaeis, 1999.
- LALONDE, Michèle, *Dernier recours de Baptiste à Catherine*, Montréal, Leméac/L'Hexagone, 1977.
- LABERGE, Marie, *Pierre ou la Consolation*, Montréal, Boréal, 1992.
- LEGAULT, *Conte d'hiver 70*, Montréal, VLB éditeur, 1992.
- LEPAGE, Robert, *Elseneur*, créé en 1995, texte inédit.
- ___, *The Seven Branches of the River Ota*, édition préparée par Karen Fricker, Londres, Methuen, 1997.
- LEPAGE, Robert et André Morency, *NÔ*, scénario de film, Laval, Les 400 coups/Alliance Vivafilm, 1998.
- LEPAGE, Roland, *La complainte des hivers rouges*, Montréal, Leméac, 1984.
- LEROUX, Patrick, *Le Beau Prince d'Orange*, Ottawa, Le Nordir, 1994.
- LEVAC, Claude et Françoise LORANGER, *Le Chemin du Roy : comédie patriotique*, Montréal, Leméac, 1969.
- MAJOR, André, *Une soirée en octobre*, Montréal, Leméac, 1975.
- MERCURE, Marthe, *Tu faisais comme un appel*, Montréal, Les Herbes rouges, 1991.
- NOËL, Michel, Roselyne BOULARD et Joanne OUELLET, *La malédiction de Tchékapesh*, Montréal, VLB Éditeur,
- POIRIER, Pascal, *Les Acadiens à Philadelphie (1875) suivi de Accordailles de Gabriel et d'Évangéline*, texte établi et annoté par Judith Perron, Moncton, Éditions d'Acadie, 1998.

- RICARD, André, *Le Tréteau des apatrides ou La Veillée en armes*, Sillery, Septentrion, 1995.
- ___, *La longue marche dans les avents*, Montréal Leméac, 1984. (Le titre à la création était *L'Année de la grosse tempête*.)
- RIVIÈRE, Sylvain, *L'Épopée des ramées*, Rosemère, Humanitas, 1993.
- ROBINSON, Reynald, *Il était onze heure le soir*, 2007, texte inédit non accessible au public. Créé en 2007 au Conservatoire d'art dramatique de Montréal.
- RONFARD, Jean-Pierre, « Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes », dans *Écritures pour le théâtre I*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2002.
- ___, *Le Titanic*, Leméac, 1986.
- ROUSSIN, Claude, *Le sauteur de Beaucanton*, Montréal, Leméac, 1974.
- SALVATORE, Filippo, *La Fresque de Mussolini*, Toronto, Guernica, 1992.
- TANDUNDU, Eric-Henri B., *Les promesses de l'aube*, Montréal, Éditions Élaeis, 2000.
- ___, *L'Affrontement des Afriques*, 1999, texte inédit déposé au CEAD.
- TREMBLAY, Larry, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1995 et 2005 pour l'édition critique.
- TREMBLAY, Michel, *L'État des lieux*, Montréal, Leméac, 2002.
- ___, *En circuit fermé*, Montréal, Leméac, 1994.
- ___, *Les Belles-Sœurs*, Montréal, Holt, Rinehart et Winston/Centre des auteurs dramatiques, 1968. (Collection « Théâtre vivant », n° 6).

Pièces « biographiques »

ALLEN, Michelle, *Terre de feu*, 1993, texte inédit déposé au CEAD.

BEAULIEU, Victor-Lévy, *La tête de Monsieur Ferron ou les Chians, une épopée drôlatique tirée du Ciel de Québec de Jacques Ferron*, Montréal, VLB éditeur, 1979.

—, *Ma Corriveau, suivi de La Sorcellerie en finale sexuée*, Montréal, VLB éditeur, 1976.

BERNARD, Pierre-Yves en collaboration avec Claude Legault, *Dollard*, 1991, texte inédit déposé au CEAD.

BIENVENUE, Yvan, *Modus vivendi*, 1983, texte inédit déposé au CEAD.

BURDMAN, Ralph, *Tête-à-tête*, traduit par Jean-Louis Roux, Boréal, 1988.

CHAURETTE, Normand, *Rêve d'une nuit d'hôpital* (1975), Montréal, Leméac, 1980.

CLAING, Robert, *Radisson*, 1978, texte inédit déposé au CEAD.

COLIN, Solange, *Si je n'étais pas partie... Alexandra David-Néel*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1990.

CORBO, Claude, *Passion et désenchantement du Ministre Lapalme*, présenté en lecture en 1992, publié à compte d'auteur, 1993.

DÉ, Claire, *Gustave et George : une tendresse particulière*, sans date, texte inédit déposé au CEAD.

DOUCET, Paul, *Point d'arrêt pour Nomi*, 1986, texte inédit déposé au CEAD.

DUBÉ, Marcel, *L'Amérique à sec*, Montréal, Leméac, 1986.

DUBOIS, Patrice et Martin LABRECQUE, *Everybody's Wells Pour Tous*, 2003, texte inédit gentiment prêté par les auteurs.

- DUFRESNE, Guy, *Alexis*, en collaboration avec Mario BOIVIN, 1990, texte inédit déposé au CEAD.
- DUGUAY, Calixte et Jules BOUDREAU, *Louis Mailloux*, Moncton, Éditions d'Acadie, 1994.
- FAUCHER, Sophie, *Apassionada*, créé en 2002, texte français inédit ;
 ___, *La casa Azul*, traduction anglaise de Neil Bartlett, Londres, Oberon, 2002.
- FERLAND, Léon-Gérald, *L'hôtel des deux-mondes*, Montréal, Guérin, 1988.
- FERRON, Jacques, *La Mort de Monsieur Borduas* (1949), dans *Théâtre II*, Montréal, Librairie Déom, 1975.
- FOURNIER, Alain, *Petit-Tchaïkovski ou La liquéfaction de la lumière*, livret d'opéra, Les Herbes Rouges, 1990.
- FRÉCHETTE, Louis-Honoré, *Félix Poutré*, Montréal Leméac, 1974 (1862).
 ___, *Papineau*, Montréal, Leméac, 1974 (1880).
- GAGNÉ, Marc, *Évangéline et Gabriel, poème dramatique* (opéra), Québec, Le loup de Gouttière, 1994.
- GARNEAU, Michel, *L'Épreuve du merveilleux*, Montréal, Lanctôt, 1996.
 ___, *Shakespeare : un monde qu'on peut apprendre par cœur*, 1991, texte inédit déposé à la bibliothèque de l'École nationale de théâtre du Canada.
 ___, *Émilie ne sera plus jamais cueillie par l'anémone*, Montréal, VLB éditeur, 1981.
 ___, *Offenbach*, présenté comme exercice pédagogique, sans date, texte inédit déposé à la Bibliothèque de l'École nationale de théâtre du Canada à Montréal.
- GINGRAS, René, *D'Avila*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 1999.
- GOULET, Pierre, *Pontiac*, Montréal, Québec/Amérique, 1982.

- GURIK, Robert, *Le Champion*, Montréal, Leméac, 1977.
- ___, *Lénine*, Montréal, Leméac, 1975.
- HAUSVATER, Alexander, *La Dernière Mazurka*, traduction de Jean Marchand, Rosemère, Humanitas, 1995.
- HÉBERT, Anne, *La cage suivi de L'île de la Demoiselle*, Montréal/Paris, Boréal/Seuil, 1990.
- HÉBERT, Marie-Francine, *Alexis le trotteur*, 1973, texte inédit déposé au CEAD.
- LALONDE, Robert, *Monsieur Bovary ou Mourir au théâtre*, Montréal, Boréal, 2001.
- LEFEBVRE, Pierre, *Lortie*, texte inédit créé en 2008. Texte non disponible.
- LEGAULT, Anne, *O'Neill*, Montréal, VLB éditeur, 1990.
- ___, *Signer*, 1988, texte inédit déposé au CEAD.
- LEMIEUX, Pierre-Yves, *À propos des Williams*, 1992, texte inédit déposé au CEAD.
- ___, *À propos de Cent millions qui tombent*, 1992, texte inédit déposé au CEAD.
- ___, *À propos de La demande en mariage. Petite introduction à la farce d'Anton Tchekhov*, 1989, texte inédit déposé au CEAD
- LEPAGE, Robert, *Le projet Andersen*, Québec, L'Instant même, 2007.
- ___, *Zulu Time*, 1999, texte inédit déposé aux archives d'Ex Machina.
- ___, *Les aiguilles et l'opium*, 1991, texte inédit déposé aux archives d'Ex Machina.
- ___, *Vinci*, texte inédit et captation vidéo, 1986, consultés aux archives d'Ex Machina à Québec.
- MAGNY, Michèle, *Un Carré de ciel*, Montréal, Leméac, 2003.
- ___, *Marina, le dernier rose aux joues* (d'après la vie et l'œuvre de Marina Tsvétaeva), Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1994.

- MARCHESSAULT, Jovette, *Madame Blavatsky, spirite*, Montréal, Leméac, 1998.
- ___, *Le Voyage magnifique d'Emily Carr*, Montréal, Leméac, 1990.
- ___, *Anaïs dans la queue de la comète*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1985.
- ___, *Alice & Gertrude, Natalie & Renée et ce cher Ernest*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1984.
- ___, *La terre est trop courte, Violette Leduc*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1982.
- ___, *La Saga des poules mouillées*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune, 1981 et Montréal, Leméac, 1989.
- MARTIN, Alexis, *Last Cabaret*, illustré par Katy Lemay, Montréal, Les 400 coups, 2005. (Collection « Style libre ».)
- ___, *Jésus au lac*, 1996, texte inédit déposé au CEAD.
- MARTIN, Alexis et Jean-Pierre RONFARD, *Transit section n° 20*, suivi de *Hitler*, Montréal, Boréal, 2002.
- MONMART, Francis, *Les nuit de la liberté*, 1999, texte inédit déposé au CEAD.
- ___, *L'Ange et le Corbeau*, 1995, texte inédit déposé au CEAD.
- NANTAIS, Aude et Jean-Joseph TREMBLAY, *Le portrait déchiré de Nelligan. Fiction dramatique*, Montréal, L'Hexagone, 1992 (Collection « Voies »).
- PARENTEAU-LEBEUF, Dominick, « Radiation Tcherenkof », dans *Univers*, 2001, texte inédit déposé au CEAD.
- PHILIP, Michel, *George et Frédéric ou les Flammes mortes*, Montréal, Éditions Élaeis, 1999.
- ___, *Fils du Soleil*, 1984, texte inédit, déposé au CEAD.
- PINTAL, Lorraine, *Madame Louis XIV*, créé en 1988, texte inédit, déposé au CEAD.

- POLLENDER, Raymond, *Tizoune, Montréal et les autres*, VLB éditeur, 1995.
- RÉMILLARD, Jean-Robert, *Cérémonial funèbre sur le corps de Jean-Olivier Chénier*, Leméac, 1974.
- RONFARD, Jean-Pierre, *Mao Tsé TOUNG ou Soirée de musique au Consulat* dans *Dérives*, numéros 55-56, 1987.
- ROUSSIN, Claude, *Marche, Laura Secord!*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1975.
- SABOURIN, Marcel et Gabriel, *Un certain Stanislavski*, 2005, texte inédit non disponible.
- SOLDEVILA, Philippe en collaboration avec Simone CHARTRAND, *Le miel est plus doux que le sang*, Montréal, VLB Éditeur 1998.
- THÉÂTRE DU HORLA, *La vraie vie des masquées*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1979.
- TREMBLAY, Michel, *Nelligan*, livret d'opéra, Montréal, Leméac, 1990.
- TURP, Gilbert, *La barbe de B.B. ou les Frontières floues de la liberté. Une vie de Bertolt Brecht*, 1995, texte inédit déposé au CEAD.
- ___, *Le Pays de Cocagne*, 1986-87, texte inédit déposé au CEAD.
- VINCENT, Julie, *La robe de Mariée de Gisèle Schmidt*, Lachine, Éditions de la Pleine lune, 2004.

Autoreprésentations / autobiographiques / Autoréflexivité

- BOUCHARD, Michel Marc, *Les Feluettes ou la répétition d'un drame romantique*, Montréal, Leméac, 1988.
- BRASSARD, Marie, *L'Invisible*, créé en 2008, texte inédit, gentiment prêté par l'auteure.

- ___, *Peepshow*, créé en 2006, texte inédit, gentiment prêté par l'auteure.
- ___, *La noirceur*, créée en 2003, texte inédit, gentiment prêté par l'auteure.
- ___, *Jimmy, créature de rêve*, créé en 2001, texte inédit gentiment prêté par l'auteure.
- CARON, Jean-François, *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres...*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1990.
- CHAMPAGNE, Dominic, *La répétition*, Montréal, VLB éditeur, 1990.
- CHAURETTE, Normand, *Je vous écris du Caire*, Montréal, Leméac, 1996.
- ___, *Provincetown Playhouse 19 juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981.
- De la CHENELIÈRE, Évelyne, « Henry et Margaux » dans *Théâtre*, Montréal, Fides, 2003.
- DORÉ, Isabelle, *Le soir de la dernière*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 1999.
- DUCHESNE, Jacques, *Ici reposent en paix*, Montréal, Leméac, 1985.
- DUPRÉ, Louise, *Tout comme elle*, Montréal, Québec/Amérique, 2006 (Collection « Mains libres »).
- DUSSAULT, Louise, *Moman*, Montréal, Boréal, 1981.
- FENNARIO, David, *Banana Boots*, Vancouver, Talonbooks, 1998.
- ___, *Balconville*, Vancouver, Talonbooks, 1980.
- ___, *Nothing to Lose*, Vancouver, Talonbooks, 1977.
- ___, *Toronto*, 1977, texte inédit non disponible.
- ___, *On the Job*, Vancouver, Talonbooks, 1976.
- FERRON, Jacques, *L'impromptu des deux chiens*, Montréal, Librairie Déom, 1975.
- FRÉCHETTE, Carole, *Le collier d'Hélène*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2002.
(Collection « Écritures vagabondes ».)

- GALE, Lorena, *Je me souviens*, Vancouver, Talonbooks, 2001.
- GAUVREAU, Claude, « L'Asile de la pureté », « La charge de l'original épormyable », « La reprise » et « Les oranges sont vertes », dans *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, 1971.
- GINGRAS, René, *Le Facteur réalité*, Montréal, Leméac, 1985.
- LEPAGE, Robert, *La face cachée de la lune*, Québec, L'Instant même, 2007. Créé au théâtre en 2000 et adapté au cinéma sous le même titre en 2003.
- LEPAGE, Robert et Marie Brassard, *Polygraphe*, 1987, texte inédit disponible aux archives d'Ex Machina.
- LÉVESQUE, Léo, *Quand j'y ai dit ça... à parti à rire...*, créé en 1982, texte inédit déposé au CEAD.
- MARCHESSAULT, Jovette, *La Pérégrin chérubinique : Confessions*, Montréal, Leméac, 2000 (Collection « Romans »).
- McBREARTY, Margaret, *La terre est tellement grande*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2002.
- MERCIER, Hélène, *Le défilé des canards dorés*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 1998.
- MERCURE, Marthe, *Triptyque*, 1978, texte inédit déposé au CEAD.
- MESSIER, Jean-Frédéric Messier, *Le Dernier Délire permis*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1990.
- MOUAWAD, Wajdi, *Seuls : Chemin, texte et peintures*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2008.
- , *Visage retrouvé*, pièce solo adaptée du roman du même titre, montée en 2005 au Théâtre d'Aujourd'hui, texte inédit non disponible.

- ___, *Willy Protagoras enfermé dans les toilettes*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2005.
- ___, *Incendies*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2003.
- ___, *Littoral*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1999.
- ___, *Journée de noces chez les Cromagnons*, inédit, créé en 1992.
- OUELLETTE, Michel, *Willy Graf*, Sudbury, Prise de parole, 2007.
- ___, *Götterdämmerung*, 2006, texte inédit déposé au CEAD.
- ___, « Duels » dans *La dernière fugue, suivie de Duels et de King Edward*, Ottawa, Le Nordir, 1999.
- ___, *Corbeaux en exil*, Hearst-Ottawa, 1992.
- PARENTEAU-LEBEUF, Dominick, *Portrait chinois d'une imposteure*, Carnières-Morlanwelz, Lansman, 2003.
- PELLETIER, Pol, *Nicole c'est moi, spectacle d'adieu*, 2004, texte inédit non disponible.
- ___, *Or*, 1997, texte inédit gentiment prêté par l'auteur.
- ___, *Océan*, 1995, texte inédit gentiment prêté par l'auteur.
- ___, *Joie*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1995.
- ___, « Marcelle II », dans *La Nef des sorcières*, Montréal, L'Hexagone, 1992 (2^e édition, l'originale était de 1976) (Collection « Typo »).
- ___, *Lumière blanche*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1989.
- POMERLO, Marcel, *L'Inoublié ou Marcel Pomme-dans-l'eau un récit-fleuve*, Vallée-Jonction, Éditions du Lilas, 2003.
- PORTAL, Louise et Marie-Louise Dion, *Où en est le miroir?*, Montréal, Éditions du remue-ménage, 1979.

RONFARD, Jean-Pierre, *Écritures pour le théâtre, tomes I, II et III* (tome I : « À Beloeil ou ailleurs », « Le grand théâtre du monde », « Précis d'histoire générale du théâtre en 114 minutes » ; tome II : « Tête à tête », « Cinquante », « Matines : Sade au petit déjeuner » ; tome III : « Le cru et le cuit », « Les amours », « Les mots »), Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2002.

___, *Cinq études* (« Les objets parlent », « Autour de Phèdre », « La voix d'Orphée », « Corps à corps » et « Violoncelle et voix »), Montréal, Léméac, 1994.

___, « Lear » dans *Trac*, 1977. (Collection « Texte du Théâtre Expérimental de Montréal »).

ROY, Stéphane E., *Me, myself et moi-même. L'autobiographie, [sic] que vous n'avez pas demandée. Une pièce égocentrique*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2007.

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

TREMBLAY, Michel, *Le Paradis à la fin de vos jours*, Montréal, Leméac, 2008.

___, *Bonbons assortis au théâtre*, Montréal, Leméac, 2006.

___, *L'Impératif présent*, Montréal, Leméac, 2003.

___, *Encore une fois, si vous permettez*, Montréal, Leméac, 1998.

___, « La Duchesse de Langeais », « Damnée Manon, Sacrée Sandra », « Les anciennes odeurs », « Le vrai monde? », *Théâtre I*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 1991.

___, « L'impromptu des deux "Presse" », *20 ans du CEAD*, Montréal, VLB éditeur, 1985, p. 285-297.

___, *L'Impromptu d'Outremont*, Montréal, Leméac, 1980.

___, « Ville Mont-Royal ou Abîmes », *Le Devoir*, le 28 octobre 1972, p. xvii.

TROUPE DE THÉÂTRE D'ARCHAMBAULT, *Y a rien là!*, VLB Éditeur, 1979.

VAILLANCOURT, Lise, *Billy Strauss*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1991.

___, *Marie-Antoinette, opus 1*, Montréal, Les Herbes Rouges, 1988.

VINCENT, Julie, *Noir de monde*, Saint-Laurent, Éditions de la Pleine lune, 1989.

Essais, romans et autres textes cités des auteurs dramatiques étudiés

Ouvrages

BEAULIEU, Victor-Lévy, *Docteur Ferron. Pèlerinage*, Montréal, Éditions internationales Stanké, 1991.

___, *Discours de Samm*, Montréal, VLB éditeur, 1983.

___, *Moi Pierre Leroy, prophète, martyr et un peu fêlé du chaudron*, Montréal, VLB éditeur, 1982.

___, *Una*, Montréal, VLB éditeur 1980.

___, *La tête de Monsieur Ferron ou les chiens. Une épopée drôlatique tirée du Ciel de Québec de Jacques Ferron*, Montréal, VLB éditeur, 1979.

___, *Monsieur Melville*, trois volumes, Montréal, VLB éditeur, 1979.

___, *Sagamo Job J*, Montréal, VLB éditeur, 1977.

___, *Blanche forcée*, Montréal, VLB éditeur, 1976.

___, *N'évoque plus le désenchantement de ta ténèbre, mon si pauvre Abel*, Montréal, VLB éditeur, 1976.

___, *Manuel de la petite littérature du Québec*, Montréal, L'Aurore, 1974.

___, *Jos Connaisseur*, Montréal, Éditions du Jour, 1970.

___, *La nuitte de Malcomm Hudd*, Montréal, Éditions du Jour, 1969.

- CAUX, Patrick et Bernard GILBERT, *Ex Machina : Chantiers d'écriture scénique*, Québec, Septentrion et L'instant même, 2007 (Collection « L'instant scène »).
- De la CHENELIÈRE, Évelyne, « L'autobiographie et le théâtre », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 111, 2004, p. 94-96.
- CÔTÉ, Jean-François, *Architecture d'un marcheur. Entretiens avec Wajdi Mouawad*, Montréal, Leméac, 2005 (Collection « L'écritoire »).
- COULBOIS, Jean-Claude et René-Daniel DUBOIS, *Post-scriptum*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2007 (Collection « Didascalies »).
- DUBÉ, Marcel, *Textes et documents*, Montréal, Leméac, 1968.
- DUBOIS, Daniel et René-Daniel, *Entretiens janvier-avril 2005*, Montréal, Leméac, 2006 (Collection « L'écritoire »).
- FERRON, Jacques, *La charrette des mots*, Paroisse Notre-Dames-Des-Neiges, Éditions Trois-Pistoles, 2006 (collection « Écrire »).
- ___, *La Conférence inachevée. Le pas de Gamelin et autres récits*, édition préparée par Pierre CANTIN et Marcel OLSCAMP, Outremont, Lanctôt, 1998 (« Petite collection Lanctôt »).
- ___, *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Éditions du Jour, 1973.
- ___, *Le ciel de Québec*, Montréal, Éditions du Jour, 1969.
- FERRON, Jacques et Pierre L'HÉRAULT, *Par la porte d'en arrière. Entretiens*. Avec la collaboration de Patrick POIRIER pour l'établissement du texte et Marcel OLSCAMP pour les notes, Outremont, Lanctôt Éditeur, 1997.
- FRÉCHETTE, Louis, *Mémoires Intimes*, texte établi et annoté par George A. KLINCK, Montréal, Fides, 1977 (édition d'origine 1943) (« Collection du Nénuphar »).

GARNEAU, Michel, *Le phénix de neige*, Montréal, VLB éditeur, 1992.

___, *Poèmes du traducteur*, Montréal, L'Hexagone, 2008.

LEPAGE, Robert, *Le Moulin à images/The Image Mill*, Québec, Robert Lepage Inc./Ex Machina, 2008.

MARCHESSAULT, Jovette, « Vaches de nuit », *Triptyque lesbien*, Montréal, Éditions de la Pleine lune, 1980.

MOUAWAD, Wajdi, *Visage retrouvé*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2002.

TREMBLAY, Larry, *Piercing*, Paris, Gallimard, 2006.

TREMBLAY, Michel, *La Traversée du continent*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2007.

___, *Le cahier rouge*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2004.

___, *Bonbons assortis*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 2002

___, *Un ange cornu avec des ailes de tôle*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud, 1994.

___, *Douze coups de théâtre*, Montréal, Leméac, 1992.

___, *Les vues animées*, Montréal, Leméac, 1990.

___, *La Duchesse et le roturier*, Montréal, Leméac, 1982.

Articles, chapitres

CHOINIÈRE, Olivier, « Combien de patates ça vaut? », *Liberté*, n^{os} 275-276

(volume 49, numéros 1-2, mars 2007), p. 49-60.

DUBOIS, René-Daniel, intervention sans titre dans *Frénétiques : Treize intellectuels québécois répondent à la question : Quelle est votre perception de la culture au*

Québec à l'aube du XXI^e siècle, sous la direction de Yvon MONTOYA et de Pierre THIBAUT, Montréal, Triptyque, 1999, p. 33-42.

FERRON, Jacques, « Le permis de dramaturge », *Théâtre II*, Montréal, Déom, 1975.

GALE, Lorena « The Malcom X School of Playwriting », dans GRACE et WASSERMAN, *Theater and AutoBiography*, 2006, p. 309-312.

GERMAIN, Jean-Claude, « C'est pas Mozart, c'est le Shakespeare québécois qu'on assassine », *L'Illettré*, vol. 1, n° 1, janvier 1970, p. 2-4.

MOUAWAD, Wajdi, « Je t'embrasse pour finir », *Pour une littérature-monde*, sous la direction de Michel Le BRIS et Jean ROUAUD, Paris, Gallimard, 2007, p. 175-195.

POMERLO, Marcel, « J'attendrai debout (Réflexion en quatre tableaux) », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 127, 2008, p. 67-74.

___, « Le théâtre des deuils et de la consolation », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 111, 2004, p. 86-93.

RONFARD, Jean-Pierre, « Une culture biodégradable », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 50, 1989, p. 216-218.

Sources diverses (électroniques, correspondance, conférences) :

CAYER, Marc, *Michel Tremblay. Le mentir-vrai*, documentaire, VHS, Télé-Québec, 2000, 25 minutes (Collection « Centre titres »).

De la CHENELIÈRE, Évelyne, Lettre insérée dans le programme d'*Henry et Margaux*, Nouveau Théâtre Expérimental, Montréal, octobre 2002.

LEGAULT, Yannick, *Entrevue avec Robert Lepage, metteur en scène*, programme de la création de *La face cachée de la lune*, Québec, Théâtre du Trident, février 2000, document d'archive sans pagination.

LEPAGE, Robert et Ex Machina, Condensé filmé de quatre minutes de l'installation *le Moulin à images* sur la page web de La Caserne/Ex Machina : http://lacaserne.net/index2.php/other_projects/the_image_mill/.

MOUAWAD, Wajdi, interviews filmés autour de la présentation de *Seuls* au Théâtre d'aujourd'hui à Montréal, <http://www.youtube.com/watch?v=XcbXRHljE0k> et <http://www.youtube.com/watch?v=18Dzgg7-1fk&NR=1>. Tous deux consultés le 6 septembre 2008.

PELLETIER, Pol, Correspondance privée datée du 22 juillet 2006. 5 feuillets tapés.

ROBINSON, Reynald, entrevue accordée à l'émission radiophonique « Dimanche magazine », *Radio-Canada*, diffusé le dimanche 14 septembre 2008.

TREMBLAY, Larry, « Résister à la littéralité », conférence donnée le 30 octobre 2006 à la Librairie Olivieri, Montréal. Document gentiment prêté par l'auteur.

Textes théoriques sur l'autobiographie, la biographie, le récit de soi

Ouvrages

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire*, traduit par Yves Hersant, Paris, Payot, 2000.

ANDERSON, Linda, *Autobiography*, Londres et New York, Routledge, 2001 (Collection « The New Critical Idiom »).

- ASHLEY, K., L. GILMORE et G. PETERS, *Autobiography and Postmodernism*, Amherst, University of Massachusetts Press, 1994.
- BARBOUR, John D., *The Conscience of the Autobiographer. Ethical and Religious Dimensions of Autobiography*, Londres, Macmillan, 1992.
- BATCHELOR, John, *The Art of Literary Biography*, Oxford, Clarendon Press, 1995.
- BEAUJOUR, Michel, *Miroirs d'encre. Rhétorique de l'autoportrait*, Paris, Seuil, 1980 (Collection « Poétique »).
- BJORKLUND, Diane, *Interpreting the Self*, Chicago, University of Chicago Press, 1998.
- BOREL, Jacques, *Propos sur l'autobiographie*, Seyssel, Champ Vallon, 1994.
- CANNONE, Belinda, *Narrations de la vie intérieure*, Paris, PUF, 2001 (Collection « Perspectives littéraires »).
- CAUQUELIN, Anne, *L'exposition de soi. Du journal intime aux Webcams*, Paris, Eshel, 2003 (Collection « Fenêtres sur »).
- COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanie littéraires*, Auch, Tristram, 2004.
- DESJARDINS, Marie, *Biograffiti. Réflexions spontanées sur la biographie*, Montréal, L'Étincelle, 1993 (Collection « Pluralisme »).
- DION, Robert, Frances Fortier, Barbara Havercroft et Hans-Jürgen Lüsebrink, *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Nota Bene, 2007 (Collection « Convergences »).
- DOUBROVSKY, Serge, *Autobiographiques de Corneille à Sartre*, Paris, PUF, 1988 (Collection « Perspectives critiques »).
- EAKIN, Paul John, *Fictions in Autobiography. Studies in the Art of Self-Invention*, Princeton, Princeton University Press, 1985.

- EGAN, Susanna, *Mirror Talk : Genres of Crisis in Contemporary Autobiography*, Chapel Hill/London, The University of North Carolina Press, 1999.
- FOLKENFLIK, Robert (dir.), *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, Stanford, Stanford University Press, 1993.
- GASPARINI, Philippe, *Est-il Je? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004 (Collection « Poétique »).
- GODART, Elsa, *La sincérité. Ce que l'on dit, ce que l'on est*, Paris, Larousse, 2008 (Collection « Philosophe »).
- GILMORE, Leigh, *Autobiographics. A Feminist Theory of Women's Self-Representation*, Cornell, Cornell University Press, 1994 (Collection « Reading Women Writing »).
- ___, *The Limits of Autobiography. Trauma and Testimony*, Cornell, Cornell University Press, 2001.
- GUSDORF, Georges, *Mémoire et personne*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950 (nouvelle édition 1993).
- ___, *Les écritures du moi. Lignes de vie I*, Paris, Éditions Odile Jacob, 1991.
- ___, *La découverte de soi*, 1948.
- HUBIER, Sébastien, *Littératures intimes. Les expressions du moi, de l'autobiographie à l'autofiction*, Paris, Armand Colin, 2003 (Collection « U »).
- LANGNESS, L.L. et Gelya FRANK, *Lives. An Anthropological Approach to Biography*, Novato, Calif., Chandler & Sharp, 1981.
- LECARME, Jacques et Éliane LECARME-TABONE, *L'autobiographie*, Paris, Armand Colin, 1999 (Collection « U »).
- LEJEUNE, Philippe, *Brouillons de soi*, Paris, Seuil, 1998 (Collection « Poétique »).

- ___, *Moi aussi*, Paris, Seuil, 1986 (Collection « Poétique »).
- ___, *Je est un autre. L'autobiographie, de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, 1980 (Collection « Poétique »).
- ___, *Le pacte autobiographique*, nouvelle édition augmentée, Seuil, 1996 (1975) (Collection « Points/Essais »).
- ___, *L'Autobiographie en France*, Paris, Armand Colin, 1971.
- LÉVESQUE, Claude et Christie V. MCDONALD (dir.), *L'oreille de l'autre. Otobiographies, transferts, traductions. Textes et débats avec Jacques Derrida*, Montréal, VLB Éditeur, 1982.
- LIONNET, Françoise, *Autobiographical Voices. Race, Gender, Self-Portraiture*, Cornell, Cornell University Press, 1989 (Collection « Reading Women Writing »).
- ___, *Postcolonial Representations. Women, Literature, Identity*, Cornell, Cornell University Press, 1995 (Collection « Reading Women Writing »).
- MADELÉNAT, Daniel, *La biographie*, Paris, PUF, 1984 (Collection « Littératures modernes »).
- MAUROIS, André, *Aspects de la biographie*, Paris, Grasset, 1930.
- MAY, Georges, *L'Autobiographie*, Paris, PUF, 1979.
- MIRAUX, Jean-Philippe, *L'autobiographie. Écriture de soi et sincérité*, Paris, Nathan, 1996 (Collection « Université »).
- NALBANTIAN, Suzanne, *Aesthetic Autobiography. From Life to Art in Marcel Proust, James Joyce, Virginia Woolf and Anais Nin*, New York, St. Martin's Press, 1994.
- NEUMAN, Shirley (dir.), *Autobiography and Questions of Gender*, Londres, Frank Cass, 1991.

OLNEY, James, *Metaphors of Self: the meaning of autobiography*, Princeton, Princeton University Press, 1972.

OUELLETTE-MICHALSKA, Madeleine, *Autofiction et dévoilement de soi*, Montréal, XYZ éditeur, 2007 (Collection « Documents »).

PAULY, Rebecca M., *Le Berceau et la bibliothèque. Le paradoxe de l'écriture autobiographique*, Saratoga, ANMA Libri & Co, 1989 (Collection « Stanford French and Italian Studies », volume 62).

RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000 (Collection « Points »).

—, *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990 (Collection « Points »).

SMITH, Sidonie et Julie Watson, *Reading Autobiography. A Guy for Interpreting Life Narratives*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2001.

TAYLOR, Charles, *Sources of the Self. The Making of the Modern Identity*, Cambridge, Harvard University Press, 1989. Traduit en français aux Éditions du Boréal, Montréal.

TREMBLAY, Roseline, *L'écrivain imaginaire. Essai sur le roman québécois 1960-1995*, Montréal, Hurtubise HMH, 2004 (« Cahiers du Québec/Collection Littérature »).

WEINTRAUB, Stanley (dir.), *Biography and Truth*, Indianapolis/New York, Bobbs-Merrill, 1967.

Articles, chapitres

ARMEL, Alette, propos d'Hélène Cixous recueillis par, « Le moi est un peuple », *Magazine Littéraire*, n° 409, mai 2002, p. 26.

- BAILLY, Jean-Christophe, « La scène pronominale », *Quel Autre? L'altérité en question*, sous la direction de Pierre OUELLET et Simon HAREL, Montréal, VLB éditeur, 2007, collection « Le soi et l'autre », p. 47-62.
- BRÉE, Germaine, « Autogynography », *The Southern Review*, 22, n° 2, printemps 1986, p. 223-230.
- BRUNER, Jerome, « The Autobiographical Process », *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, sous la direction de Robert FOLKENFLIK, Stanford, Stanford University Press, 1993, p. 38-56.
- COSNIER, Colette, « Les pièges de la biographie », *La Création Biographique/Biographical Creation*, sous la direction de Marta DVORAK, Rennes, Presses universitaires de Rennes et Association Française d'Études Canadiennes, 1997 (Collection de l'AFEC, n° 5), p. 25-33.
- DOUBROVSKY Serge, « Autobiographie/Vérité/Psychanalyse », *L'Esprit Créateur*, vol. 20, n° 3, automne 1980, p. 87-97.
- DUCROCQ-POIRIER, Madeleine, « Biographies d'écrivains », *Création biographique* (M. Dvorak), p. 35-41.
- DUPRÉ, Louise, « Le sujet autobiographique comme sujet poétique : *Le deuil du soleil* de Madeleine Gagnon », *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, sous la direction de R. DION, F. FORTIER, B. HAVERCROFT et H.-J. LÜSEBRINK, Québec, Nota Bene, 2007, p. 247-264.
- FOLKENFLIK, Robert, « Introduction: The Institution of Autobiography », *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, sous la direction Robert FOLKENFLIK, Stanford, Stanford University Press, 1993, p. 1-20.

- ___, « The Self as Other », *The Culture of Autobiography. Constructions of Self-Representation*, sous la direction Robert FOLKENFLIK, Stanford, Stanford University Press, 1993, p. 215-234.
- GILMORE, Leigh, « A Signature of Lesbian Autobiography: 'Gertrice/Altrude' », *Autobiography and Questions of Gender*, sous la direction de Shirley NEUMAN, Londres, Frank Cass, 1991, p. 56-66.
- JOFFRIN, Laurence, « La fiction identitaire dans l'écriture migrante au Québec : présentation liminaire », *Littératures autobiographiques de la francophonie*, sous la direction de Martine MATHIEU, Actes du colloque de Bordeaux, mai 1994, Paris, C.E.L.F.A./L'Harmatan, 1996, p. 223-233.
- KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, « Le texte littéraire : non-référence, auto-référence, ou référence fictionnelle? », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, numéro 1, 1982, p. 27-49.
- KNIGHT, Lorna, « Canadian Men's life writing », *La Création Biographique. Biographical Creation*, sous la direction de Marta DVORAK, 1997, p. 211-217.
- LEJEUNE, Philippe, « Journal personnel et expérimentation », R. DION, F. FORTIER et al., *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, 2007, p. 21-42.
- ___, « Le goût de la vérité », *Écritures de soi : secrets et réticences* (Actes du colloque international de Besançon ; textes réunis par Bertrand DEGOTT et Marie-MIGUET-OLLANGNIER), Paris, L'Harmattan, 2001, p. 365-371.
- LOUIS-COMBET, Claude, « De l'automythobiographie », *Revue des sciences humaines*, n° 263, juillet-septembre 2001, p. 69-74.

- LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, « Généalogie intermédiatique de l'autoportrait », R. DION, F. FORTIER et al., *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, 2007, p. 471-496.
- MÉCHOULAN, Éric, « Outre l'autre », *Quel Autre? L'altérité en question*, sous la direction de Pierre OUELLETTE et Simon HAREL, 2007, p. 153-162.
- OLNEY, James, « Autobiography, Theory, Criticism, Instances », *Southern Review*, vol. 22, n° 2, printemps 1986.
- PATERSON, Janet M., « L'autoreprésentation : formes et discours », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, numéro 1, 1982, p. 177-194.
- PETERSON, Linda H., « Gender and Autobiographical Form: The Case of the Spiritual Autobiography », *Studies in Autobiography*, sous la direction de James OLNEY, New York/Oxford, Oxford University Press, p. 211-222.
- RICARDOU, Jean, « L'Escalade de l'autoreprésentation », *Texte. Revue de critique et de théorie littéraire*, numéro 1, 1982, p. 15-26.
- RICŒUR, Paul, « Entre mémoire et histoire », *Projet n° 248*, 1996-1997.
- SAÏD, Suzanne, « De l'homme à l'œuvre et retour. Lectures de l'auteur dans l'Antiquité », *Fiction d'auteur? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours* (textes réunis par Sandrine DUBEL et Sophie RABAU), Paris, Honoré Champion, 2001, collection « Colloques, congrès et conférences sur les littératures comparées », p. 9-15.
- SMITH, Sidonie, « The Autobiographical Manifesto: Identities, Temporalities, Politics », *Autobiography and Questions of Gender*, sous la direction de Shirley NEUMAN, Londres, Frank Cass, 1991, p. 186-212.

- ___, « Identity's Body », *Autobiography & Postmodernism*, sous la direction de K. ASHLEY, L. GILMORE, G. PETERS, Boston, University of Massachusetts Press, 1994, p. 266-292.
- TOLEDO FREIWALD, Bina, « Nation and Self-Narration: A View from Québec/Quebec », *Canadian Literature*, n° 172, printemps 2002, p. 17-38.
- VIART, Dominique, « Dis moi *qui* te hante ; paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, n° 263, juillet-septembre 2001, p. 7-33.
- VIRICAIRE, André, « Du moi acteur au je auteur », *Le pouvoir transformateur du récit de vie. Acteur, auteur et lecteur de sa vie*, sous la direction de Monique CHAPUT, Paul-André GIGUÈRE et André VIDRICAIRE, Paris, L'Harmattan, 1999, collection : « Histoire de vie et formation », p. 183-201.

Références électroniques

- DURAN, Isabel, « Autobiography, 2500 BCE – 2003 », *The Literary Encyclopedia and Literary Dictionary*, 2003, <http://www.litencyc.com>. Page consultée le 20 décembre 2003.

Écrits sur le théâtre et autobiographie/biographie/récit de vie

Ouvrages

- DOLAN, Jill, *Utopian Performance. Finding Hope at the Theatre*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2005.
- GRACE, Sherrill et Jerry WASSERMAN, *Theatre and AutoBiography. Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, Vancouver, Talonbooks, 2006.

HEDDON, Deirdre, *Autobiography and Performance*, Londres, Palgrave Macmillan, 2008 (Collection « Theatre and Performance Practices »).

Articles, chapitres et communications

BÉNARD, Johanne, « Soi-même comme un autre : l'autobiographie au théâtre », *Vies en récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, sous la direction de Robert DION, Frances FORTIER, Barbara HAVERCROFT et Hans-Jürgen LÜSEBRINK, 2007, p. 451-469.

___, « Le théâtre vécu », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 111, 2004, p. 119-123.

BENNETT, Susan, « 3-D A/B », Grace et Wasserman, *Theatre and AutoBiography*, p. 33-48.

BOUCHER-MARCHAND, Monique, « Michel Tremblay et l'autobiographie du « Nous » », *La Création Biographique. Biographical Creation*, sous la direction de Marta DVORAK, 1997, p. 195-201.

BLAIS, Marie-Christine, « Cabaret littéraire. Recyclage artistique », *La Presse*, mercredi 7 mai 2008, section Arts et spectacles, p. 6.

De la CHENELIÈRE, Évelyne, « L'autobiographie et le théâtre », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 111, 2004, p. 94-96.

FILEWOD, Alan, « Actors Acting Not-Acting: Auto-Performance in Canadian Theatre », *La Création Biographique/Biographical Creation*, sous la direction de Marta DVORAK, 1997, p. 51-57.

- FORTIER, Frances, Caroline DUPONT et Robin SERVANT, « Quand la biographie se “dramatise” : Le biographique d’écrivain transposé en texte théâtral », *Voix et Images*, vol. 30, n° 2, (89) 2005, p. 79-104.
- GARGANO, Cara, « Le regard autoréflexif du comédien. Dédoublément et redoublement dans le spectacle solo », *L’Annuaire théâtral*, n° 18, automne 1995, p. 109-118.
- GRACE, Sherrill, « Performing the Auto/Biographical Pact », communication donnée lors du Congrès annuel de l’Association pour la recherche théâtrale au Canada, Halifax, mai 2003.
- ___, « Creating the Girl from God’s Country: From Nell Shipman to Sharon Pollock », *Canadian Literature*, n° 172, printemps 2002, p. 92-111.
- GRAY, Spalding, « About *Three Places in Rhode Island* », *The Drama Review*, vol. 23, n° 1, 1979, p. 31-42.
- HALFERTY, John Paul, « Intermediality in Marie Brassard’s *Jimmy, créature de rêve* », *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, sous la direction d’Irène ROY avec Caroline GARAND and Christine BORELLO, Québec, Nota Bene, 2007, collection « Convergences », p. 55-76.
- HENGGEN, Shannon, « Unofficial Lives: Performances of Self and Others in Women’s Comic Monologues », dans *La Création Biographique*, sous la direction de Marta DVORAK, 1997, p. 59-65.
- HEULOT, Françoise, Mireille Losco, « Récit de vie », *Lexique du drame moderne et contemporain*, sous la direction de J.-P. SARAZZAC, assisté de C. NAUGRETTE, H. KUNTZ, M. LOSCO et D. LESCOT, Belval, Circé, collection « Poche », 2005, p. 177-178.

JACQUES, Hélène, « Biographies fragmentaires d'un cinéaste et d'un conférencier », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 111, 2004, p. 10-13.

KNOWLES, Ric, « Documemory, Autobiology, and the Utopian Performative in Canadian Autobiographical Solo Performance », Grace et Wasserman, *Theatre and AutoBiography*, 2006, p. 49-71.

JUBINVILLE, Yves, « La vie en reste ; sur quelques cas de témoignages dans la dramaturgie québécoise actuelle (Danis, Chaurette, Tremblay) », *La narrativité contemporaine au Québec. 2- Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, sous la direction de Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 43-60.

LEROUX, Louis Patrick, « *L'alchimie de la transformation totale. Le récit de conversion de Pol Pelletier* », dans *Figures du monologue théâtral ou Seul en scène*, sous la direction d'Irène ROY, avec la collaboration de Caroline GARAND et Christine BORELLO, Québec, Nota Bene, 2007, p. 55-76.

___, « A Nation of Distinct Selves: From Collective Identity to the Individual in Québec Drama », *Canadian Theatre Review*, n° 125, hiver 2006, p. 62-68.

___, « Tremblay's Impromptus as *Process-driven A/B* », *Theatre and AutoBiography. Writing and Performing Lives in Theory and Practice*, sous la direction de Sherrill GRACE et Jerry WASSERMAN, Vancouver, Talonbooks, 2006, p. 107-123.

___, « Biographies théâtralisées, répliation et fantasme dans la dramaturgie québécoise : Jacques Ferron mis en scène par Victor-Lévy Beaulieu et Michelle Magny », communication donnée à l'American Council for Québec Studies, Cambridge, octobre 2006.

- ___, « Situating Tremblay in Québec (Auto)Biographical Drama (or Tremblay's Impromptus Revisited) », Putting a Life on Stage Exploratory Workshop, Peter Wall Institute for Advanced Studies, University of British Columbia, Vancouver, février 2004.
- ___, « Inter-textualité, intra-textualité, corrections et palinodies dans le théâtre de Michel Ouellette », Association pour la recherche théâtrale au Canada, Congrès pour les humanités, University of Western Ontario, mai 2005.
- ___, « Me! Me! Me! Autofiction and Confessional Drama in Montreal », *Canadian Theatre Review*, n° 118, hiver 2004, p. 71-73.
- ___, « Théâtre autobiographique : quelques notions », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 111, juin 2004, p. 75-85.
- ___, « Jean-Pierre Ronfard en auto-représentation », *L'Annuaire théâtral. Revue québécoise d'études théâtrales*, n° 35, juin 2004, p. 55-72.
- ___, « Le récit de conversion de David Fennario », communication donnée à l'Association pour la recherche théâtrale au Canada, Congrès pour les humanités, University of Manitoba, mai 2004.
- ___, « Michel Tremblay's Autofictions and Impromptu Plays », Association pour la recherche théâtrale au Canada, Congrès pour les humanités, Dalhousie University, mai 2003.
- ___, « Première esquisse pour une réflexion portant sur l'auteur-rhapsode comme figure d'auteur et de protagoniste dans les dramaturgies subjectives inspirées de faits réels (pièces historiques, biographiques et autobiographiques) », Association pour la

recherche théâtrale au Canada, Congrès pour les humanités, University of Toronto, mai 2002.

L'HÉRAULT, Pierre, « De Wajdi... à Wahab », *Cahiers de théâtre Jeu*, 111, 2004, p.97-103.

LÜSEBRINK, Hans-Jürgen, « Du monologue autobiographique à la dialoguicité scénique. Le journal intime de Frida Kahlo et sa mise en scène théâtrale par Robert Lepage », *Figures du monologue théâtral*, sous la direction de I. ROY, 2007, p. 33-54.

MOSS, Jane, « Staging the Act of Writing: Postmodern Theatre in Quebec », *The French Review*, vol. 71, n° 6, mai 1998, p. 940-948.

NORMAN, Larry, « Molière, rhapsode et espion : fictions d'auteur dans la querelle de *l'École des femmes* », *Fiction d'auteur? Le discours biographique sur l'auteur de l'Antiquité à nos jours* (textes réunis par Sandrine DUBEL et Sophie RABAU), Paris, Honoré Champion, 2001, collection « Colloques, congrès et conférences sur les littératures comparées », p. 185-200.

PAGÉ, Raymond, « Mise en scène de l'Histoire : un siècle de fleurons glorieux (1837-1937) », *L'Annuaire théâtral*, n° 4, printemps 1988, p. 11-46.

PICCIONE, Marie-Lyne, « Du masque au visage : la conquête du « je » dans l'œuvre de Michel Tremblay », *Littérature autobiographique de la francophonie* (sous la direction de Martine Mathieu), Paris, L'Harmattan, 1996, p. 31-43.

POSTLEWAIT, Thomas, « Autobiography and Theatre History », *Interpreting the Theatrical Past. Essays in the Historiography of Performance*, sous la direction de

T. POSTLEWAIT et B. A. MCCONACHIE, Iowa City, University of Iowa Press, 1989, p. 248-272.

RIENDEAU, Pascal, « La dramaturgie autobiographique de Michel Tremblay : *Encore une fois, si vous permettez* », *Québec Studies*, n° 34, automne 2002-hiver 2003, p. 69-85.

ROBERT, Lucie, « Le grand récit féminin ou de quelques usages de la narrativité dans les textes dramatiques de femmes », Chantal HÉBERT et Irène PERRELLI-CONTOS (Dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, p. 61-85.

De ROUGEMONT, Martine, « Notes sur le théâtre autobiographique », *Mélanges pour Jacques Scherer. Dramaturgies langages dramaturgiques*, Paris, Nizet, 1986, p. 113-119.

TEISSIER, Guy, « A Theatre of "La Répétition" », *Essays on Modern Quebec Theater*, sous la direction de Joseph I. DONOHOE Jr. et Jonathan M. WEISS, East Lansing, Michigan State University Press, 1995, p. 165-182.

Écrits sur le théâtre québécois et ses auteurs

Ouvrages

BARRETTE, Jean-Marc, *L'Univers de Michel Tremblay. Dictionnaire des personnages*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1996.

BEAUCHAMP, Hélène et Gilbert DAVID (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle. Trajectoires et territoires*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2003.

BÉLAIR, Michel, *Le nouveau théâtre québécois*, Montréal, Leméac, 1973.

- BRISSET, Annie, *Sociocritique de la traduction : théâtre et altérité au Québec 1968-1988*, Longueuil, Le Préambule, 1990.
- BURGER, Beaudoin, *L'activité théâtrale au Québec (1765-1825)*, Montréal, Parti pris, 1974.
- CLOUTIER, Raymond, *Le beau milieu. Chronique d'une diatribe*, Montréal, Lanctôt, 1999.
- COTNAM, Jacques, *Le théâtre québécois, instrument de contestation sociale et politique*, Montréal, Fides, 1976.
- DAVID, Gilbert et Pierre LAVOIE (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay : Des Belles-Sœurs à Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal/Carnières, Cahiers de théâtre Jeu/Éditions Lansman, 1993.
- FÉRAL, Josette, *Mise en scène et Jeu de l'acteur. Entretiens*, tome II, Montréal/Carnières, Éditions Jeu/Éditions Lansman, 1998.
- FOUQUET, Ludovic, *Robert Lepage, l'horizon en images*, Québec, L'instant même, 2005 (Collection « L'instant scène »).
- GODIN, Jean-Cléo et Laurent MAILHOT, *Théâtre québécois II*, Montréal, Éditions HMH Hurtubise, 1988 (1980) (Collection « Bibliothèque BQ/Littérature »).
- GODIN, Jean-Cléo et Dominique LAFON, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, 1999.
- LEGRIS, René, Jean-Marc LARRUE, André-G. BOURASSA et Gilbert DAVID, *Le théâtre au Québec 1825-1980*, Montréal, VLB éditeur/Société québécoise d'études théâtrales/Bibliothèque nationale du Québec, 1988.

- LÉVESQUE, Robert, *Entretiens avec Jean-Pierre Ronfard suivis de « La leçon de musique 1644 »*, Montréal, Liber, 1993 (Collection « De vive voix »).
- MacDOUGALL, Jill, *Performing Identities on the Stages of Quebec*, New York, Peter Lang, 1997 (Collection « Francophone Cultures and Literatures », 15).
- MARCHAND, Jacques, *Claude Gauvreau, poète et mythocrate*, Montréal, VLB éditeur, 1979.
- NUTTING, Stéphanie, *Le tragique dans le théâtre québécois et canadien-français, 1950-1989*, Lewiston (NY), Edwin Mellen Press, 2000 (Collection « Canadian Studies », 23).
- PELLETIER, Jacques, *L'Écriture mythologique. Essai sur l'œuvre de Victor-Lévy Beaulieu*, Montréal, Nuit blanche, 1996 (Collection « Terre d'Américaine »).
- , *Le poids de l'histoire. Littérature, idéologies, société du Québec moderne*, Québec, Nuit blanche, 1995.
- PICCIONE, Marie-Lyne, *Michel Tremblay, l'enfant multiple*, Talence, Presses universitaires de Bordeaux, 1999.
- PODBREY, Maurice, tel que raconté à R. Bruce Henry, *Half Man Half Beast. Making a Life in Canadian Theatre*, Montréal, Véhicule Press, 1997.
- PLANTE, Raymond, avec la collaboration d'Yvon LEDUC, *Robert Gravel. Les pistes du cheval indompté*, Montréal, Les 400 coups, 2004.
- PRZYCHODZEN, Janusz, *Vie et mort du théâtre au Québec. Introduction à une théâtritude*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 2001.
- SIGUOUIN, Gérald, *Théâtre en lutte : Théâtre Euh!*, Montréal, VLB éditeur, 1982.

TOURANGEAU, Rémi, sous la direction de, *Dictionnaire des Jeux scéniques du Québec au XX^e siècle*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2007.

Articles et chapitres

ANDRÈS, Bernard et Pascal RIENDEAU, « La dramaturgie depuis 1980 », dans Réginald Hamel (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 209-238.

BEAULIEU, Michel, « À la question : Jean-Pierre Ronfard », *Cahiers de théâtre Jeu*, n°3, 1976, p. 62-69.

BEAUNOYER, Jean, « Zumanity promet d'éveiller les sens », Montréal, *La Presse*, section Arts et spectacles, le jeudi 24 avril 2003, p. C5.

BÉRUBÉ, Stéphanie, « Zumanity : retour à la case départ. Le nouveau spectacle du Cirque du Soleil doit retrouver son "étincelle du début" », Montréal, *La Presse*, section Arts et spectacles, le jeudi 5 juin 2003, p. C1.

BESSETTE, Émile, « Le pays théâtral », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 13, p. 101-104.

BIRON, Michel, « Le mépris de soi », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 104, 2002, p. 18-19.

BOURASSA, André-G., « L'École des rêves », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 14, 1980, p.175.

BRISSET, Annie, « Language and Collective Identity: When Translators of Theatre Address the Québécois Nation », *Essays on Modern Quebec Theatre*, sous la direction de Joseph I. DONOHOE Jr et Jonathan M. WEISS, East Lansing, Michigan State University Press, 1995, p. 61-80.

- CAMBRON, Micheline, « Le cycle centripète : l'univers infini des *Belles-Soeurs* », *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal/Carnières, Cahiers de théâtre JEU/Éditions Lansman, 1993, p. 241-257.
- CAMERLAIN, Lorraine et Carole Fréchette, « Le théâtre expérimental des femmes : essai en trois mouvements », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 36, 1995.3, p. 59-66.
- CANTY, Daniel, « Le spectacle du petit regard. Fragments pour *Peepshow* de Marie Brassard », *Liberté*, n° 273 (vol. 48, n° 3), septembre 2006, p. 113-129
- , « Reflexions in a Glass Eye/Réflexions dans un œil de verre », *Liberté*, n° 281 (vol. 50, n° 3), septembre 2008, p. 44-56.
- CARRIER, Denis, « Nouveautés/Théâtre », *Québec français*, n° 77, printemps 1990, p. 24.
- CLOUTIER, Anne-Marie, « Le théâtre qui se souvient », *La Presse*, le lundi 19 septembre 2005, section Arts et spectacles, p. 5.
- CLOUTIER, Guy, « Michel Tremblay : une affaire de famille », *Magazine Littéraire*, n° 317, janvier 1994, p. 68-70.
- COPPIETERS, Frank, avec René Gingras, « Atelier de "Saskia" Noordhoek Hegt », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 14, 1980, p. 26-29.
- DAOUST, Jean-Paul, « Montréal octobre/novembre 1980 », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 19, printemps 1982, p. 40-46.
- DAVID, Gilbert, « Une institution à l'ombre des *mass media* », *Théâtre/Public*, n° 117, mai-juin 1994, p.10-15.

- ___, « L'autre et le même : théâtre de France et théâtre québécois contemporain », *Théâtre, multidisciplinarité et multiculturalisme*, sous la direction de Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS, Québec, *Nuit blanche*, 1997, p.79-91.
- DESROCHERS, Nadine, « Avatars dramaturgiques ou idéologiques : confession, contrition et comparution dans le théâtre québécois contemporain », *L'Annuaire théâtral*, n° 31, printemps 2002, p. 119-133.
- DOLAN, Deirdre, « Drawing on the French Side of the brain: Robert Lepage on cultural sovereignty and language's limits », *National Post*, 19 avril 2000, p. B6.
- DUMAS, Ève, « Pol redevient Nicole », *La Presse*, le 6 novembre 2004, cahier Arts et Spectacles, p. 19.
- FRICKER, Karen, « Le goût du risque : KÀ de Robert Lepage et du Cirque du Soleil », *L'Annuaire théâtral*, n° 43, à paraître au printemps 2009.
- GAGNON, Lise, « Athéna devenue femme », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 114, 2005, p. 23-28.
- GARAND, Caroline, « Distinction entre monologue et soliloque : étude d'un cas limite, celui de *Monologue* de Jean-Pierre Ronfard », *L'Annuaire théâtral*, n° 28, automne 2000, p. 130-142.
- GERMAIN, Jean-Claude, « J'ai eu le coup de foudre », préface de la première édition des *Belles-Sœurs* de Michel Tremblay, Montréal et Toronto, Holt, Rinehart & Wilson, 1968, p. 3-5.
- GODIN, Jean-Cléo, « Création et réflexion : le retour du texte et de l'auteur », *Le théâtre québécois 1975-1995*, sous la direction de Dominique LAFON, Montréal, Fides, 2001, tome X de la collection « Archives des lettres canadiennes », p. 57-71.

- GRUSLIN, Adrien, « Jeux de forces », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 26, hiver 1983, p. 113-114.
- HARVIE, Jennifer et Erin Hurley, « States of Play: Locating Québec in the Performances of Robert Lepage, Ex Machina, and the Cirque du Soleil », *Theatre Journal*, 51.3, 1999, p. 299-315.
- HÉBERT, Chantal, « L'écriture scénique actuelle : l'exemple de Vinci », *Nuit blanche*, n° 55, avril-mai 1994, p. 54-58.
- , « Sounding Board for the Appeals and Dreams of the Québécois Collectivity », *Essays on Modern Quebec Theatre*, sous la direction de Joseph I. DONOHOE Jr et Jonathan M. WEISS, East Lansing, Michigan State University Press, 1995, p. 27-46.
- HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS, « Une mutation en cours », *Théâtre/Public*, n° 17, mai-juin 1994, p. 64-73.
- HUFFMAN, Shawn, « Les nouvelles écritures théâtrales : l'intertextualité, le métissage et la mise en pièces de la fiction », *Le théâtre québécois 1975-1995*, sous la direction de Dominique LAFON, Montréal, Fides, 2001, tome X de la collection « Archives des lettres canadiennes », p. 73-91.
- JUBINVILLE, Yves, « Appel d'air. Regards obliques sur l'institution théâtrale au Québec », *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle. Trajectoires et territoires*, sous la direction de Hélène BEAUCHAMP et Gilbert DAVID, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, p. 325-339.
- KÈGLE, Christiane, « Truchement, transfert, figures de la folie chez Jacques Ferron », *Voix et Images*, volume XVIII, n° 3 (54), printemps 1993, p. 495-506.

- LAFHAMME, Jean, « Idéologies dominantes et théâtre québécois au XIX^e siècle », *L'Annuaire théâtral*, n° 4, printemps 1988, p. 80-91.
- LAFON, Dominique, « La langue-à-dire du théâtre québécois », *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle. Trajectoires et territoires*, sous la direction de H. BEAUCHAMP et G. DAVID, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 181-196.
- ___, « Shakespeare à l'Arsenal ou Comment une filiale rompt avec la société mère », *L'Annuaire théâtral*, n° 24, automne 1998, p. 85-99.
- ___, « Un air de famille », *Le théâtre québécois 1975-1995*, sous la direction de Dominique LAFON, Montréal, Fides, 2001, collection « Archives des lettres canadiennes », tome X, p. 93-110.
- ___, « Généalogie des univers dramatiques et romanesque », *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal/Carnières, Cahiers de théâtre JEU/Éditions Lansman, 1993, p. 309-333.
- LAMARCHE, Bernard, « Une absence de 16 mois — René Richard Cyr part pour Vegas », Montréal, *Le Devoir*, le jeudi 15 août 2002. Consulté sur le site internet du *Devoir* le 3 mars 2007.
- LAMONDE, Yvan et Louise Vigeant, « The Death of René Lévesque », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 60, 1991, p. 134-143.
- LARRUE, Jean-Marc, « La crise de l'histoire du théâtre au Québec (1976-2001) », *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle. Trajectoires et territoires*, sous la direction de H. BEAUCHAMP et G. DAVID, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 343-358.

- ___, « Mémoire et appropriation : essai sur la mémoire théâtrale au Québec », *L'Annuaire théâtral*, n^{os} 5-6, 1988-1989, p. 61-72.
- LEFEBVRE, Paul, « Charette et Dubois écrivent », *Cahiers de théâtre Jeu*, n^o 32, 1984, p. 75-86.
- ___, « La contrée, la carte et le tableau », *Cahiers de théâtre JEU*, n^o 38, hiver 1986, p.83-84.
- ___, « To Keep in Touch », préface à la première édition, texte repris dans Larry Tremblay, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes Rouges, 2005.
- ___, « Jean-Pierre Ronfard, metteur en scène. Vingt et une aspérités », dans *Le théâtre québécois 1975-1995*, sous la direction de Dominique LAFON, Montréal, Fides, 2001, p.199-215.
- LEROUX, Louis Patrick, « Le mécénat et le théâtre : quelques réflexions insubordonnées », *Cahiers de théâtre Jeu*, n^o 122, hiver 2007, p. 71-80.
- ___, « *La lumière blanche* de Pol Pelletier », *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome VIII : 1986-1990*, sous la direction d'Aurélien BOIVIN, Montréal, Fides et Centre de recherche interuniversitaire en littérature et culture québécoises (volume en préparation).
- ___, « *Zumanity*, la spectacularisation de l'intime — pari impossible d'authenticité au cirque? » à paraître dans *L'Annuaire théâtral*, hiver-printemps 2009.
- ___, « Vie et mort du théâtre québécois. Introduction à une théâtritude », recension, *L'Annuaire théâtral*, n^o 32, automne 2002, p. 180-181.
- LÉVESQUE, Robert, « Nous sommes tous des coupables », *Le Devoir*, le vendredi 18 novembre 1988, Cahier 2, p. 3.

- L'HÉRAULT, Pierre, « L'américanité dans la dramaturgie québécoise, *Théâtres québécois et canadiens-français au XX^e siècle. Trajectoires et territoires*, sous la direction de H. BEAUCHAMP et G. DAVID, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 155-179.
- LOFFREE, Cary, « Recherche de et sur l'imaginaire : l'esthétique théâtrale de Jean-Pierre Ronfard ou une étude de cas du postmodernisme théâtral », *L'Annuaire théâtral*, n^{os} 19-20, printemps-automne 1996, p. 7-23.
- McEWEN, Barbara, « Théâtre », *University of Toronto Quarterly*, vol. 60, automne 1990, p. 81-82.
- PAQUETTE, Jean-Marcel, « Jacques Ferron ou le drame de la théâtralité », *Le théâtre canadien-français. Évolution, témoignages, bibliographie*, sous la direction de Paul WYCZYNSKI, Bernard JULIEN et Hélène BEAUCHAMP-RANK, Montréal, Fides, 1976, collection : « Archives des lettres canadiennes », tome V, p. 581-596.
- PEDNEAULT, Hélène, « Robert Gravel. Esquisse d'un homme de théâtre baveux », *Cahiers de théâtre Jeu*, n^o 82, 1997, p. 66-82.
- PELLETIER, Benoit, « La lumière blanche », *Nuit blanche*, n^o 39, mars-avril-mai 1990, p. 20.
- PETERSON, Maureen, « Success can't spoil David Fennario », *The Gazette*, le 9 février 1980, p. 65.
- PICCIONE, Marie-Lyne et J. M. LACROIX, « Entrevue avec Michel Tremblay dans la Maison de Radio-Canada », *Études canadiennes*, n^o 10, 1980, p. 203-208.
- REID, Gregory J., « David Fennario Turned Rhapsodist: The Rebirth of the Author in Performance », *Essays in Theatre*, vol. 18, n^o 1, novembre 1999, p. 63-77.

- ___, « Mapping *Jouissance*: Insights from a Case Study in the Schizophrenia of Canadian Drama », *Comparative Drama*, vol. 35, n^{os} 3-4, automne-hiver 2001-02, p. 291-320.
- RICHARD, Hélène, « Narcisse sur scène : itinéraire de création », *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal/Carnières, Cahiers de théâtre JEU/Éditions Lansman, 1993, p.405-423.
- ROY, Irène, « Du moi individuel au moi collectif : un itinéraire monologique nationaliste », sous la direction de I. ROY, *Figures du monologue théâtral*, 2007, p. 333-342.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, « Sur quelques différences », *Théâtre/Public*, n^o 117, mai-juin 1994, p. 41-44.
- ___, « Faut-il faire parler le vrai monde? », *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal/Carnières, Cahiers de théâtre JEU/Éditions Lansman, 1993, p. 197-205.
- ST-HILAIRE, Jean, « Lepage philosophe. *La face cachée de la lune* est son autobiographie 'très maquillée' », *Le Soleil*, le mardi 22 février 2000, p. C5.
- ST-HILAIRE, Jean et Hervé GUAY, « La question nationale sur la scène », *Théâtre/Public*, n^o 117, mai-juin 1994, p. 16-22.
- SAINT-PIERRE, Christian, « Je est un autre », *Voir Montréal*, le 28 août 2008, p. 28.
- ___, « Chemin parcouru », *Voir Montréal*, le 15 novembre 2007, p. 34.
- TOURANGEAU, Remi, « Jeux scéniques, théâtralisation de l'histoire », *L'Annuaire théâtral*, n^o 5-6, automne 1988-printemps 1989, p. 171-182.
- USMIANI, Renate, « Where to Begin the Accusation? », *Canadian Theatre Review*, n^o 24, automne 1979, p. 28.

VIGEANT, Louise, « Le carnavalesque comme stratégie postmoderne : le cas de 'Vie et mort du Roi Boiteux' », *L'Annuaire théâtral*, n^{os} 5-6, automne 1988-printemps 1989, p. 327-336.

WEISS, Jonathan, « Le théâtre québécois : une histoire de famille », *L'Annuaire théâtral*, n^{os} 5-6, 1988-1989, p. 131-140.

WICKHAM, « L'art de la guérison », *Cahiers de théâtre Jeu*, n^o 110, mars 2004, p.173-176.

Autres documents et interventions

BRASSARD, Marie en entrevue avec Paul Lefebvre, *Baladodiffusion du Théâtre français du Centre national des arts*, le jeudi 30 novembre 2006.

COULBOIS, Jean-Claude, *Un miroir sur la scène*, deux épisodes, Québec/Montréal, ACPAV/Office national du film du Canada, 1999.

___, *Un sur mille*, Montréal, ACPAV/Vidéographe, 2007.

FAUCHER, Martin, intervention, le 29 mai 2008, dans le cadre du colloque annuel de la Société québécoise d'études théâtrales, Université du Québec à Montréal.

FERLAND, Carlos, *Casa Loma : Journal de bord*, Montréal, Films du Tricycle, 2002.

SAINT-PIERRE, Annie, *Jean-Pierre Ronfard : sujet expérimental*, Josette Féral et Paul Tanan producteurs, 2003 (Série « Paroles d'artistes »).

WILLS, Adrien, *Entre les mains de Michel Tremblay*, Michel Ouellette producteur, Montréal, Ciné Qua Non Média, 2007.

___, « Le processus créatif : Michel Tremblay et Wajdi Mouawad », court métrage sur le DVD d'*Entre les mains de Michel Tremblay*.

Écrits généraux sur la littérature et la culture québécoise ou canadienne-française

Ouvrages

BERGERON, Léandre, *Petit Manuel de l'Histoire du Québec*, Montréal, Éditions Québécoises, 1970.

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2008.

BOUCHARD, Gérard, *Genèse des nations et cultures du nouveau monde. Essai d'histoire comparée*, Montréal, Boréal, 2000.

BOUCHARD, Gérard et Alain Roy, *La culture québécoise est-elle en crise?*, Montréal, Boréal, 2007.

CARDINAL, Mario, *Point de rupture. Québec/Canada, le référendum de 1995*, Montréal, Société Radio-Canada/Bayard Livres, 2005

DELISLE, Esther, *Le Traître et le Juif. Lionel Groulx, Le Devoir, et le délire du nationalisme d'extrême droite dans la province de Québec 1929-1939*, Outremont, L'Étincelle, 1992. (Collection « Pluralisme ».)

DOR, Georges, *Anna brailé ène shot*, Outremont, Lanctôt Éditeur, 1996.

DUMONT, Fernand, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal, 1993.

FALARDEAU, Jean-Charles, *Notre société et son roman*, Montréal, Éditions HMH, 1967.

HAREL, Simon, « Les loyautés conflictuelles de la littérature québécoise », *Québec Studies*, n° 44, automne 2007-hiver 2008, p. 41-52.

- HEINRICH, Jeff et Valérie DUFOUR, *Circus quebecus. Sous le chapiteau de la commission Bouchard-Taylor*, Montréal, Boréal, 2008.
- HOTTE, Lucie et Johanne MELANÇON, *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, ouvrage à paraître. Texte gentiment prêté par les auteures.
- LAFOREST, Marty, *États d'âme, états de langue : essai sur le français parlé au Québec*, Québec, Nota Bene, 2007.
- LAMONDE, Yvan, *Histoire des idées au Québec 1760-1896*, Montréal, Fides, 2000.
- LANE-MERCIER, Gillian, « Dislocations affectives de la littérature anglo-québécoise », *Québec Studies*, n° 44, automne 2007-hiver 2008, p. 21-40
- LECLERC, Catherine, « Détournements amoureux : lire en anglais au Québec », *Québec Studies*, n° 44, automne 2007-hiver 2008, p. 71-82.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn, *Que veulent vraiment les Québécois?*, Montréal, Boréal, 2006.
- LISÉE, Jean-François, *Nous*, Montréal, Boréal, 2007.
- MAILHOT, Laurent, *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal, Typo, 1997.
- MARTEL, Marcel, *Le deuil d'un pays imaginé : rêves luttés et déroutés du Canada français*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, 1997 (Collection « Amérique française »).
- MONTOYA, Yvon et Pierre THIBEAULT, *Frénétiques. Treize intellectuels québécois répondent à la question : Quelle est votre perception de la culture au Québec à l'aube du XXI^e siècle?*, Montréal, Triptyque, 1999.
- MORISSET, Jean, *L'identité usurpée. L'Amérique écartée I*, Montréal, Nouvelle optique, 1982.

MOYSE, Lianne, « Conflict in Contiguity », *Québec Studies*, n° 44, automne 2007-hiver 2008, p. 1-20.

NEPVEU, Pierre, *L'Écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1999 (1988) (Collection « Boréal Compact »).

PARÉ, François, *Le fantasme d'Escanaba*, Québec, Nota bene, 2007.

POLIQVIN, Daniel, *Le Roman colonial*, Montréal, Boréal, 2001.

REID, Philippe, *Le regard de l'autre. La naissance du nationalisme au Québec*, Québec, L'instant même, 2008.

SAINT-MARTIN, Lori, *Le nom de la mère. Mères, filles et écriture dans la littérature québécoise au féminin*, Québec, Éditions Nota bene, 1999.

Sources électroniques :

DESCHÊNES, Gaston, « La devise "Je me souviens" », *L'Encyclopédie de l'Agora*, 2001, <http://agora.qc.ca/reftext.nsf/Documents/Quebec-Etat-->

La devise Je me souviens par Gaston Deschenes, consulté le 5 juillet 2008.

Écrits sur la littérature et la culture canadienne anglaise en lien avec le sujet

Ouvrages

ATWOOD, Margaret, *Survival: A Thematic Guide to Canadian Literature*, Toronto, Anansi, 1972.

BLODGETT, E. D., *Configuration: Essays in the Canadian Literatures*, Toronto, ECW Press, 1982.

COHEN, Leonard, *Beautiful Losers*, Toronto, McClellan & Stewart, 1966. *Les perdants magnifiques*, traduction française, Paris, Union générale d'éditions, Collection 10/18, 1972.

DAVIES, Robertson, *A Voice from the Attic. Essays on the Art of Reading*, New York, Penguin, 1990.

FRYE, Northrop, *The Bush Garden: Essays on the Canadian Imagination*, Toronto, Anansi, 1971.

IGARTUA, José E., *The Other Quiet Revolution. National Identities in English Canada 1945-71*, Vancouver, UBC Press, 2006

Articles

AUDET, Pierre, « Muriel Gold : huit ans de passion du Saidye », *Cahiers de théâtre JEU*, 128, automne 2008, p. 172-176.

SMEDLEY, Ken, « In the Face of the Status Quo », <http://www.ryga.org/article1.html>, page consultée le 3 octobre 2008.

Pièces canadiennes-anglaises évoquées

CLARKE, George Elliott, « Québécoité. A Jazz Libretto in Three Cantos », dans *Testifyin': Contemporary African Canadian Drama, volume II*, sous la direction de Djanet SEARS, Toronto, Playwrights Canada Press, 2003.

GRIFFITHS, Linda, *Alien Creature: A Visitation from Gwendolyn MacEwen*, Toronto, Playwrights Canada Press, 2000.

___, « Maggie & Pierre », « Brother André's Heart » et « The Duchess », *Sheer Nerve: Seven Plays*, Winnipeg, Blizzard, 1999.

HEALY, Michael, *Plan B*, Toronto, Playwrights Canada Press, 2002.

MOODIE, Andrew, *Oui*, créé en 1998, inédit mais disponible pour consultation au Playwrights Guild of Canada, Toronto.

RYGA, George, *The Ecstasy of Rita Joe*, Vancouver, Talonbooks, 1991 (1970).

___, *Captives of the Faceless Drummer*, Vancouver, Talonbooks, 1971.

VERDECCHIA, Guillermo, *Fronteras Americanas*, Toronto, Coach House Press, 1993.

YOUNG, David, *Glenn*, Toronto, Coach House Press, 1992.

Écrits généraux sur le théâtre

Ouvrages

ABIRACHED, Robert, *La crise du personnage dans le théâtre moderne*, Paris, Gallimard, 1994 (Collection « Tel »).

BANU, Georges, *Les mémoires du théâtre*, Arles, Actes Sud, 2005 (1987) (Collection « Le temps du théâtre »).

BORIE, Monique, *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Arles, Actes Sud, 1997, collection « Le temps du théâtre ».

GOUHIER, Henri, *Le théâtre et l'existence*, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1991.

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996.

PIRANDELLO, Luigi, *Écrits sur le théâtre et la littérature. L'humour tragique de la vie*, Paris, Denoël, collection « Folio/essais », 1968.

RYNGAERT, Jean-Pierre et Julie SERMON, *Le personnage théâtral contemporain :*

décomposition, recomposition, Montreuil-sous-Bois, Éditions théâtrales, 2006.

SAISON, Maryvonne, *Les théâtres du réel. Pratiques de la représentation dans le*

théâtre contemporain, Paris, L'Harmattan, collection « L'art en bref », 1998.

SCHERER, Jacques, *Dramaturgies du vrai-faux*, Paris, PUF, 1994 (Collection

« Écriture »).

ZINK, Michel, *La littérature française au Moyen-âge*, Paris, PUF, 1992.

Articles, chapitres de livres et autres sources

BABLET, Denis, « Tadeusz Kantor, libre ou prisonnier de lui-même? », *Théâtre/Public*,

septembre-octobre 1990.

BANU, Georges, « De l'histoire vers la mémoire... », *L'Annuaire théâtral*, n^{os} 5-6,

automne 1988-hiver 1989, p. 29-35.

—, « L'acteur-poète, au-delà du rôle », *Études théâtrales*, n^o 26, 2003, p. 24-30.

CORVIN, Michel, « Théâtre et histoire en France depuis 1950 ou L'Histoire d'un

malentendu permanent », document de travail daté du 17 avril 1991, sans pagination

(12 feuillets), déposé à la bibliothèque Gaston Baty, Université de Paris III.

FÉRAL, Josette, « La théâtralité. Recherche sur la spécificité du langage théâtral »,

Poétique, n^o 75, septembre 1988, p. 347-361.

HATTAWAY, Michael, « Christopher Marlowe: Ideology and Subversion », dans

Christopher Marlowe and the English Renaissance Culture, sous la direction de

Darryll GRANTLEY et Peter ROBERTS, Aldershot, 1996, p. 198-223.

HERSANT, Céline et Catherine NAUGRETTE, « Rhapsodie », *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval, Circé, 2005, p. 183-187.

MARRAST, Robert, « Le théâtre espagnol », dans Guy DUMUR, *Histoire des spectacles*, Paris, Gallimard, 1965, p. 678-679 (« Encyclopédie de la Pléiade »).

ROY, Irène, « Du texte en "soi" au texte "soi" », HÉBERT et PERELLI-CONTOS, *La narrativité au Québec*, 2004, p. 25-42.

RYNGAERT, Jean-Pierre, « Nommer sa place dans le monde », *Actes du colloque Koltès : la question du lieu*, texte édité par André PETITJEAN, CRESEF, Metz, 2001, p. 33-44.

Théorie littéraire, sociologie et autres textes

Ouvrages

BARTHES, Roland, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973 (Collection « Tel Quel »).

BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955 (Collection « Folios »).

BLOOM, Harold, *Shakespeare. The Invention of the Human*, New York, Riverhead Books, 1998.

DELEUZE, Gilles, *Critique et clinique*, Paris, Minuit, 1993.

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Paris, Minuit, 1975.

LIPOVETSKI, Gilles, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983.

—, *Le bonheur paradoxal. Essai sur la société d'hyperconsommation*, Paris, Gallimard, 2006.

- LIPOVETSKI, Gilles et Sébastien CHARLES, *Les Temps hypermodernes*, Paris, Grasset et Fasquelle, 2004 (Collection « Nouveau Collège de Philosophie »).
- McDOUGALL, Joyce, *Théâtres du Je*, Paris, Gallimard, 1982 (Collection « Folio essais »).
- PARÉ, François, *Littératures de l'exiguïté*, Ottawa, Le Nordir, 2001 (1992) (Collection « Bibliothèque canadienne-française »).
- PLATON, « La République », dans *Œuvres complètes*, tome VI, traduction d'Émile Chambry, Paris, Éditions les Belles Lettres, 1932.
- RICARD, François, *La génération Lyrique : Essai sur la vie et l'œuvre des premiers-nés du baby-boom*, Montréal, Boréal, 1992.
- TWENGE, Jean M., *Generation Me. Why Today's Young Americans Are More Confident, Assertive, Entitled — And More Miserable Than Ever Before*, New York, Free Press, 2006.
- VERNON, John, *The Garden and the Map: Schizophrenia in Twentieth-Century Literature and Culture*, Urbana, University of Illinois Press, 1973.
- VIALA, Alain, *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Minuit, 1985.
- WIEVORKA, Michel, *La différence*, Paris, Balland, 2001 (Collection « Voix et regards »).

Articles, chapitres de livres et autres sources

ASCHER, François, « Le futur au quotidien. De la fin des routines à l'individualisation des espaces-temps quotidiens », dans Nicole AUBERT, *L'individu postmoderne*, Toulouse, Erès, 2004 (Collection : « Sociologie clinique »).

DELEUZE, Gilles, « Philosophie et minorité », *Critique*, n° 368, février 1978.

HEGEL, G.W.F., *Introduction à l'esthétique. L'idée du beau*, Paris, Flammarion, collection « Champs », 1979 (1835).

Autres pièces, romans et essais cités

ARCHAMBAULT, François, *La société des loisirs*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2003.

ARRABAL, Fernando. 1971. *Théâtre panique et Théâtre de guérilla (L'Architecte et L'Empereur d'Assyrie, ... Et ils passèrent des menottes aux fleurs, L'aurore rouge et noire)*, Paris, Christian Bourgois et Dominique De Roux, collection 10/18.

BRITT, Fannie, *Couche avec moi (c'est l'hiver)*, 2006, texte inédit déposé au CEAD.

CASABONNE, Jean-François, *La traversée. Oratorio pour voix humaines*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2003.

CAUBÈRE, Philippe, *Claudine et le théâtre*, Paris, Joëlle Losfeld, 2000.

___, *Le Roman d'un acteur, tome I*, Paris, Joëlle Losfeld, 1994.

CHAMPAGNE, Dominic et René-Richard CYR, *Zumanity*, 2003, texte inédit et non disponible. Création du Cirque du Soleil à l'hôtel New York, New York, Las Vegas.

- CHARPENTIER, Erik, *Si j'avais la seule possession dessus le jugement dernier*, 1997, texte inédit disponible à la bibliothèque de l'École nationale de théâtre du Canada.
- ___, *Mademoiselle Eileen Fontenot pour les dix sous de liberté*, 2000, texte inédit disponible à la bibliothèque de l'École nationale de théâtre du Canada.
- CHOINIÈRE, Olivier, *Félicité*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2007.
- ___, *Venise-en-Québec*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 2006.
- ___, *Autodafé*, inédit, créé en 1999 ; texte disponible au CEAD.
- ___, *Sœurs Dionne dans l'allégorie de la caverne*, inédit, créé en 1996 ; texte disponible au CEAD.
- CLAUDEL, Paul, *Journal*, tome 1, « 9 juin 1924 », Paris, Gallimard, 1969.
(« Bibliothèque de la Pléiade ».)
- COLLECTIF (38 auteurs), 38, volumes a, e, i, o, u, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 1996.
- COCTEAU, Jean, *L'Impromptu du Palais-Royal*, Paris, Gallimard, 1962.
- DALPÉ, Jean Marc, *Août – un repas à la campagne*, Sudbury, Prise de parole, 2006.
- ___, *Il n'y a que l'amour*, Sudbury, Prise de parole, 1999.
- ___, *Eddy*, Sudbury/Montréal, Prise de parole / Boréal, 1994.
- ___, *Le chien*, Sudbury, Prise de parole, 1987.
- GIRAUDOUX, Jean, « L'Impromptu de Paris », *Théâtre Complet*, Paris, Gallimard, 1982, p. 687-724. (Collection « La Pléiade ».)
- HARVEY, Jean-Charles, *Les Demis-civilisés*, Montréal, Éditions du Totem, 1934.
- IONESCO, Eugène, « L'Impromptu de l'Alma », *Théâtre II*, Paris, Gallimard, 1958.
- LALONDE, Michèle, *Speak White*, Montréal, L'Hexagone, 1974.

LEMIRE TOSTEVIN, Lola, *Kaki*, traduit par Robert Dixon, Sudbury, Prise de parole, 1997.

LEPAGE, Robert, *La Trilogie des dragons* (avec Marie Brassard, Jean Casault, Lorraine Côté, Marie Gignac), Québec, L'instant même et Ex Machina, 2005, création en 1987.

___, *Les Plaques tectoniques/Tectonic Plates*, 1988 à 1991, texte inédit déposé aux archives d'Ex Machina.

___, *KÀ*, 2003, texte inédit non disponible.

MARINIER, Robert, *L'Inconception*, Sudbury, Prise de parole, 1984.

MOLIÈRE, « L'Impromptu de Versailles » et « Critique de l'École des femmes », *Œuvres complètes 2*, Paris, GF-Flammarion, 1965, p. 103-168.

RONFARD, Jean-Pierre, *Vie et mort du Roi Boiteux*, 2 tomes, Montréal, Leméac, 1981.

TOURNIER, Michel, *Journal extime*, Paris, Gallimard, 2004 (Collection « Folio »).

VALLIÈRES, Pierre, *Nègres blancs d'Amérique : autobiographie précoce d'un « terroriste »*, Montréal, Parti pris, 1968

WILDE, Oscar, *Le portrait de Dorian Gray*, (trad. E. Jaloux et F. Frapereau), Paris, Librairie Générale Françaises, 1983 / « Livre de poche », 1989.

Dossiers consultés

« Québec », *Théâtre/Public*, n° 117, mai-juin 1994.

« "Vinci" Robert Lepage », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 42, hiver 1987.

« Biographie », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 60, septembre 1991.

- « Ronfard : le legs », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 110, mars 2004.
- « La tentation autobiographique », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 111, juin 2004.
- « Jean-Pierre Ronfard : l'expérience du théâtre », *L'Annuaire théâtral*, n° 35, printemps 2004.
- « Paradoxes du biographique », *Revue des sciences humaines*, n° 263, juillet-septembre 2001.
- « La mort du Québec pour qui sonne le glas? », *Liberté*, n^{os} 275-276, mars 2007.
- « Les arts de la scène au Québec », *Globe, revue internationale d'études québécoises*, vol. II, n° 2, 2008.
- « Avatars du biographique », *Voix et images*, n° 89, hiver 2005.
- « Canadian, eh? », *Canadian Theatre Review*, n° 125, hiver 2006.

Résumé :

Cette thèse trace et interroge le passage qui s'est opéré au cours des quarante dernières années dans la dramaturgie québécoise, soit le passage d'une écriture de l'identitaire à celle de l'individu. La lecture privilégiée sera de l'ordre de la sociocritique du texte dramatique. Elle permettra d'identifier les stratégies discursives et poétiques autoréflexives d'une pratique théâtrale qui puise ses tropes dans les littératures de l'intime. Ainsi, les pièces à caractère biographique et les relectures historiques seront étudiées au même titre que celles qui se réclament de l'autobiographie, de l'autofiction et de l'autoreprésentation. Ces dernières caractérisent la production théâtrale québécoise récente. Longtemps considérée *écriture-miroir* d'un peuple dont la nation est en perpétuel *devenir*, la dramaturgie québécoise était alors résolument politique et axée sur la langue. Aujourd'hui, elle s'intéresse d'abord à elle-même, à sa littérisation, voire à ses praticiens préoccupés par la place qu'ils occupent dans un milieu plus exigu, plus marginalisé dans l'ensemble de la société québécoise. Le devenir sociétal a-t-il été remplacé par la préoccupation du devenir individuel, non pas comme *exemplum*, mais comme manifestation d'un sentiment d'unicité? La thèse examine l'émergence d'une dramaturgie tributaire des *pratiques* autographiques de ses praticiens. Le discours théâtral est à nouveau en accord avec le discours social, sauf que cette fois, le reflet que renvoie le miroir est celui d'une société d'individus préoccupés par leur propre devenir.

Mots clés : théâtre québécois, autoreprésentation, biographie, autofiction, identitaire, l'auteur mis en scène.

Abstract :

This thesis traces and investigates the transition in Quebec drama over the last forty years from writing driven by collective identity to writing driven by the individual. The reading of the dramatic texts draws on a socio-critical approach, identifying discursive strategies and the poetics of self-representation in a theatrical tradition seen to be borrowing its devices from intimate literature. Consequently, biographically inflected plays and epic plays reinterpreting history are studied alongside the more explicitly autobiographical, *autofictional*, and self-reflective works that have come to typify recent Quebec theatre production. After having been resolutely political and language-based, Quebec drama—long considered reflective of the national aspirations of a people in a state of ongoing redefinition—is now interested primarily in itself as a literary trope. Theatre practitioners have become preoccupied with the narrowing space they occupy in Quebec society. Has the social *process of becoming* (“*le devenir*” in the Deleuzian sense) been replaced by an overwhelming preoccupation with the *individual* sense of becoming, not as a stated *exemplum*, but rather as the manifestation of a sense of uniqueness? The thesis examines the emergence of a self-reflective dramaturgy celebrating the autobiographical *practices* its artists are engaged in. Thus theatrical discourse is again in step with social discourse in Quebec, except that the dramatic mirror is reflecting a society of individuals preoccupied with their own personal sense of accomplishment.

Keywords : Quebec theatre, self-representation, biography, autofiction, identity, staging the playwright.

Institut d'Études Théâtrales

UFR : Études théâtrales Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3

Centre Censier. 13, rue Santeuil

75231 Paris Cedex 05