

## **INFORMATION TO USERS**

**This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.**

**The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.**

**In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.**

**Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.**

**Photographs included in the original manuscript have been reproduced xerographically in this copy. Higher quality 6" x 9" black and white photographic prints are available for any photographs or illustrations appearing in this copy for an additional charge. Contact UMI directly to order.**

**ProQuest Information and Learning  
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA  
800-521-0600**

**UMI<sup>®</sup>**





Université d'Ottawa • University of Ottawa



**LES LIEUX FICTIFS DE LA DRAMATURGIE QUÉBÉCOISE  
CONTEMPORAINE : DU HUIS CLOS AU NON-LIEU**

**Par  
MÉLANIE FORTIN  
Département des lettres françaises  
Faculté des arts**

**Thèse présentée à la Faculté des études supérieures  
et postdoctorales de l'Université d'Ottawa  
en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises) : M.A.  
Ottawa - 2001**



**National Library  
of Canada**

**Acquisitions and  
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada**

**Bibliothèque nationale  
du Canada**

**Acquisitions et  
services bibliographiques**

**395, rue Wellington  
Ottawa ON K1A 0N4  
Canada**

*Your file Votre référence*

*Our file Notre référence*

**The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.**

**The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.**

**L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.**

**L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.**

0-612-67821-0

**Canada**

Mélanie Fortin  
*Les lieux fictifs de la dramaturgie québécoise contemporaine :*  
*du huis clos au non-lieu*  
M.A. Lettres françaises

## RÉSUMÉ

Au théâtre, l'espace est un objet d'étude privilégié puisque, comme médiateur entre un texte et sa représentation, il joue un rôle essentiel dans l'organisation comme dans la lecture de la diégèse. Le traitement des lieux fictifs, qu'ils soient décrits dans les didascalies ou évoqués dans les dialogues, a subi des transformations symptomatiques de l'évolution du texte dramatique. Un survol de la dramaturgie contemporaine permet aussi de constater que le lieu clos fortement référentiel de la dramaturgie spéculaire caractéristique des années soixante-dix est devenu fragmentaire et abstrait dans les oeuvres datant des années quatre-vingt. Il s'agit donc, dans cette étude, d'analyser les modalités de cette transformation à l'aide d'un corpus représentatif de la dramaturgie québécoise. Cette analyse prendra en compte la pratique scénique contemporaine afin de déterminer si l'évolution du lieu fictif est tributaire de la montée de la scénographie et de la mise en scène dans la pratique spectaculaire.

## **REMERCIEMENTS**

**Mes sincères remerciements, d'abord, à ma directrice de thèse, Mme Dominique Lafon, pour sa rigueur, sa patience, ses nombreuses lectures, ses précieuses suggestions et son humour mordant.**

**Toute ma reconnaissance, également, à mes proches, ma famille et Mirelle, pour leurs encouragements, leur confiance et leur amour inconditionnel.**

**Enfin, je tiens à remercier le Fonds FCAR ainsi que la Faculté des études supérieures et postdoctorales pour l'aide financière qu'ils m'ont accordée.**

## INTRODUCTION

Dans son ouvrage *Spectacle et signification*, Tadeusz Kowzan fait remarquer que tous les critiques s'accordent à « reconnaître qu'un ouvrage écrit et sa réalisation théâtrale sont deux phénomènes artistiques profondément différents<sup>1</sup>. » Il n'en demeure pas moins, toutefois, que l'un et l'autre sont intimement liés, ne serait-ce que parce que la finalité du texte dramatique est d'être représenté sur scène et que, à l'inverse, le spectacle théâtral est créé, traditionnellement, à partir d'une oeuvre destinée à la scène. D'où l'éternelle question liée à la théâtrologie : le texte ou la scène ? « L'un et l'autre, telle devrait être l'attitude de tout théoricien du théâtre et particulièrement de celui qui se réclame de la sémiologie<sup>2</sup>. » Cette suggestion de Tadeusz Kowsan permet de résoudre l'opposition, plus ou moins profonde selon les périodes de l'histoire théâtrale, entre l'aspect textuel et la réalité scénique.

Dans cette perspective, l'espace se révèle être un objet d'étude privilégié puisqu'il représente, de l'avis de plusieurs spécialistes, « le lieu même de la médiation entre le texte et la représentation<sup>3</sup>. » En effet, le texte dramatique nécessite un lieu concret, matériel pour assurer son passage à la scène, alors que l'espace de la

---

<sup>1</sup> Tadeusz Kowzan, *Spectacle et signification*, Candiach, Éditions Balzac, coll. «L'Univers des discours», 1992, p. 67.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>3</sup> Louise Vigeant, «De la métonymie à la métaphore : la didascalie comme piste», *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 62, 1992, p. 34.

représentation est aménagé d'abord et avant tout en fonction des données spatiales présentes à travers l'oeuvre écrite :

[...] l'espace scénique est déterminé par le type de scénographie et par la visualisation que s'en est fait le metteur en scène dans sa lecture de l'espace dramatique. Mais d'autre part, le scénographe et le metteur en scène ont une grande marge de liberté pour le façonner à leur guise. De cette dialectique entre déterminisme et liberté naît l'espace scénique choisi pour la représentation. C'est pourquoi on a souvent remarqué que l'espace sert de médiateur entre vision dramatique et réalisation scénique<sup>4</sup>.

L'étude de l'espace, textuel et scénique, s'avère donc également utile afin d'évaluer l'écart pouvant s'établir entre un texte et sa réalisation scénique. Cet écart permet de cerner l'évolution de la place qu'occupe le texte dans l'élaboration d'une fiction scénique. Il semble en effet qu'avec, notamment, la création de spectacles expérimentaux et multidisciplinaires au cours de la décennie quatre-vingt, où il est davantage question d'écriture *scénique*<sup>5</sup> que d'écriture dramatique, les praticiens de la scène ont pris de plus en plus leurs distances avec les textes, d'où l'émergence observée par plusieurs spécialistes du « règne » de la scénographie et de la mise en scène dans la pratique théâtrale contemporaine.

---

<sup>4</sup>Patrice Pavis, « Espace scénique », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 122

<sup>5</sup> « L'écriture scénique n'est rien d'autre que la mise en scène lorsqu'elle est assumée par un créateur qui contrôle l'ensemble des systèmes scéniques, y compris le texte, et organise leurs interactions, si bien que la représentation n'est pas le sous-produit du texte, mais le fondement du sens théâtral », Patrice Pavis, « Écriture scénique », *op. cit.*, p. 112.

## ESPACE ET DRAMATURGIE QUÉBÉCOISE CONTEMPORAINE

Par « contemporaine » sera ici désignée toute la production théâtrale produite depuis la création des *Belles-Soeurs* de Michel Tremblay, pièce que le consensus critique désigne comme l'oeuvre repère de l'histoire du théâtre québécois. En effet, avec sa création « le théâtre, comme bon nombre d'autres pratiques artistiques au Québec, [a] dénonc[é] son statut "canadien-français" pour s'affirmer comme "québécois"<sup>6</sup>. » Bien que cette étude ait principalement pour objet les pièces produites depuis les trente dernières années, elle fera une place importante à l'oeuvre de Tremblay qui manifeste une évolution exemplaire de la dramaturgie québécoise dans son ensemble.

La dramaturgie québécoise contemporaine a été, et est toujours, l'objet de maintes études. Dramaturgie, théâtre des femmes, créations collectives, théâtre expérimental et historiographies sont au nombre des sujets les plus abordés. Par contre, aucune analyse approfondie de l'espace dans l'ensemble de la dramaturgie québécoise contemporaine n'a été faite jusqu'à ce jour. Certes, certains spécialistes ont abordé le sujet mais de façon limitée, c'est-à-dire sans produire de synthèse globale de la situation dans l'ensemble du corpus québécois. Parmi ceux-ci, il faut mentionner Louise Vigeant qui, à travers différents ouvrages et articles, s'est intéressée à la spatialité, particulièrement dans *La Lecture du spectacle théâtral*<sup>7</sup>. Elle y effectue notamment une analyse de la spatialisation, c'est-à-dire de la mise en espace, de la représentation de *Mao Tse Toung ou soirée de musique au consulat* ainsi que de *Vie et mort du Roi Boiteux*, deux textes de Jean-Pierre Ronfard créés par le Nouveau Théâtre Expérimental. Elle s'attarde également sur l'analyse des rapports entre l'espace dramatique et l'espace

---

<sup>6</sup> Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, «Une mutation en cours», *Théâtre / Public*, n° 117, mai-juin, 1994, p. 65.

<sup>7</sup> Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, 1989, 226 p

scénique de cette dernière pièce ainsi que sur la fonction spatiale des objets d'un de ses épisodes. Comme le titre de l'ouvrage l'indique, c'est davantage l'espace au niveau du spectacle théâtral qui retient son attention. De plus, écrites dans un but pédagogique, ses analyses sont en quelque sorte des mises en application des notions traitées, d'où leur caractère quelque peu sommaire, bien qu'elles soient fort intéressantes.

Par ailleurs, Hélène Laliberté, membre du CRELIQ, s'est elle aussi intéressée à l'espace et en propose une méthode d'analyse<sup>8</sup>. Son approche est à la fois littéraire et scénique puisqu'elle « vise à cerner la spatialité d'un texte à travers différents paliers de manifestation » ainsi qu'à « dégager d'une oeuvre des particularités utiles et tangibles pour une mise en scène<sup>9</sup>. » Pour y parvenir, elle utilise des concepts tirés de la sémiotique, mais aussi, et surtout, des théories de la « nouvelle communication », dont certaines notions empruntées au psychosociologue Erving Goffman que l'auteure met à l'oeuvre dans une analyse de l'espace de *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois<sup>10</sup>. Ce sont donc les liens existants entre les personnages et leur milieu qui sont examinés puisque c'est ce que permet de mettre en lumière l'application de ces concepts. Enfin, Mariel O'Neill-Karch, dans *Théâtre franco-ontarien : espaces ludiques*<sup>11</sup>, ouvrage consacré à la dramaturgie franco-ontarienne, analyse l'espace créé par les comédiens lors de la représentation, tel que l'indique l'expression « espace ludique ».

---

<sup>8</sup> Hélène Laliberté, «Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique», *L'Annuaire théâtral*, n° 23, printemps 1998, p. 133-145.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>10</sup> *Id.*, «Espaces et territoires dans *Being at Home with Claude* de René-Daniel Dubois», *L'Annuaire théâtral*, n° 23, printemps 1998, p. 133-145.

<sup>11</sup> Mariel O'Neill-Karch, *Théâtre franco-ontarien. Espaces ludiques*, Vanier, L'Interligne, 1992, 190 p.

La portion congrue réservée à l'espace dans les études consacrées à la dramaturgie québécoise est pour le moins étonnante, ne serait-ce que parce que l'espace joue un rôle essentiel dans la construction d'une pièce et qu'on a pu le qualifier de « principe formel structurant<sup>12</sup> ». Comme plusieurs l'ont souligné, dont Martine David, « [l]e traitement du lieu est un des signes distinctifs d'une oeuvre dramatique<sup>13</sup>. » Son analyse permet donc de toucher à différents aspects d'un texte, comme l'univers fictionnel mis en scène ou l'esthétique choisie par le dramaturge. De plus, « [l]'investigation des particularités formelles et fonctionnelles de l'espace physique permet de mettre en relief certaines composantes relatives à l'action, aux liens entre les personnages, à leur mode respectif de comportement, et de jeter un éclairage sur la dimension thématique de l'oeuvre<sup>14</sup>. » En fait, l'étude de l'espace constitue une approche qui permet d'observer comment se fabrique le sens dans un texte dramatique.

## L'ÉVOLUTION DU TEXTE DRAMATIQUE

Le texte dramatique québécois a connu, depuis *Les Belles-Soeurs*, de nombreux avatars dans son rapport au réel. Mettant en scène un univers fictif fortement ancré dans la réalité politique et socioculturelle tout au long des années soixante-dix, il change de référent contextuel au tournant des années quatre-vingt. On peut donc lui appliquer cette affirmation de Jean-Pierre Ryngaert concernant le théâtre européen, à savoir que,

---

<sup>12</sup>Steen Jansen, « Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique », Herta Schmid, Aloysius van Kesteren (dir.), *Semiotics of Drama and Theatre*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, p. 261.

<sup>13</sup>Martine David, *Le Théâtre*, Paris, Belin, coll. «Sujets», 1995, p. 76.

<sup>14</sup>Hélène Laliberté, «Espaces et territoires dans *Being at Home with Claude* de René-Daniel Dubois», *op. cit.*, p. 122-123.

dans les années quatre-vingt, « [p]eu de textes se réfèrent à l'histoire ou au politique, beaucoup de textes explorent les territoires intimes [...] »<sup>15</sup>. Effectivement, l'aspect spéculaire des textes précédents tend à disparaître dans les textes de cette époque :

**Dans le théâtre contemporain, le changement majeur réside justement dans le rapport entre le réel et sa représentation : l'enjeu n'est plus de représenter figurativement un monde dit objectif, communément reconnaissable, mais bien d'y répondre par la création d'une "pensée" équivalente en densité et en complexité<sup>16</sup>.**

Ainsi, la production dramaturgique des vingt dernières années est riche d'oeuvres qui rendent compte des idées et des préoccupations personnelles d'auteurs moins tourmentés par les causes sociales.

Étant défini à la fois par des données référentielles qui situent l'action dramatique dans une perspective mimétique et par le rôle qu'il joue dans l'organisation comme dans la lecture de la diégèse, le traitement du lieu fictif a subi des transformations en fonction de l'évolution du texte dramatique. Un survol de la dramaturgie contemporaine permet d'ailleurs de constater que le lieu clos fortement référentiel de la dramaturgie spéculaire caractéristique des années soixante-dix est devenu plus fragmentaire et abstrait dans les oeuvres issues de la décennie quatre-vingt. D'ailleurs, dans de nombreux textes de cette période, l'absence ou l'ambiguïté des signes relatifs à l'espace crée une indétermination spatiale et référentielle qui laisse une grande part de liberté aux metteurs en scène et aux scénographes. Il s'agit donc, dans cette étude, d'analyser les modalités de cette

---

<sup>15</sup> Jean-Pierre Ryngaert, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, p. 44-45.

<sup>16</sup> Marie-Christine Lesage, « Le texte dans le théâtre québécois actuel », *Nuit Blanche*, n° 55, mars-avril-mai 1994, p. 52.

transformation, qui coïncide avec la montée de la scénographie dans la pratique spectaculaire, à l'aide d'un corpus représentatif de la dramaturgie contemporaine. Celui-ci est composé principalement d'oeuvres d'auteurs ayant particulièrement marqué la période concernée, soit, bien entendu, Michel Tremblay, mais aussi Jean-Pierre Ronfard, Jeanne-Mance Delisle, Marie Laberge, René-Daniel Dubois, Normand Charette, Michel-Marc Bouchard et Hélène Pedneault. Des allusions aux textes de d'autres auteurs peuvent aussi être faites pour nuancer les exemples.

#### DÉFINITIONS DE L'ESPACE

« Espace scénique », « espace dramatique », « spatialisation », « lieu fictif », « espace physique » « espace ludique »... Déjà, la multiplicité des termes dont il a été fait mention dans les préliminaires de cette étude illustre bien le fait que l'espace est une notion à laquelle est associée une terminologie prenant diversement en compte les réalités textuelles ou scéniques. Un rapide survol du contexte théorique illustrera cette diversité.

Dans un article intitulé « Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain<sup>17</sup> », Michel Corvin établit une distinction entre espace *actuel* et espace *virtuel*. L'espace *actuel* correspond en fait à ce que d'autres nomment espace *scénique*, soit l'espace visible qui est créé par la présence et les mouvements des comédiens et aussi par les éléments concrets sur la scène. L'espace *virtuel* réfère à tout espace qui n'est pas visible sur scène, mais évoqué par le geste et la parole. Michel

---

<sup>17</sup> Michel Corvin, « Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain », *Travail théâtral*, n° 22, 1976, p. 62-80.

Corvin rappelle ainsi une des spécificités de l'espace théâtral, soit l'existence d'un espace physique, concret, visuel, et d'un espace verbal créé par la parole. L'espace virtuel renvoie à trois référents possibles. D'abord, à l'espace invisible contigu à la scène, « le monde ressenti comme réel<sup>18</sup> », qui s'oppose à l'espace de la scène conventionnel en tant que support d'une fiction. Ensuite, à l'« espace prochain » annoncé par le langage, donc à l'utilisation qu'entendent ou désirent faire les personnages de l'espace scénique. Enfin, l'espace virtuel peut correspondre à « un espace lointain, espace du passé ou espace mythique du rêve<sup>19</sup> », donc à tout espace présent seulement à travers le récit, comme dans l'esthétique classique. Une autre spécificité du texte dramatique vient ainsi d'être établie, à savoir la dualité espace scénique/hors-scène dont le traitement caractérise l'organisation de l'action propre à chaque dramaturge. Selon Michel Corvin, ce sont les liens et les passages entre espace virtuel et espace actuel qui crée le « dynamisme » de l'espace.

Auteure de plusieurs ouvrages, dont *Lire le théâtre*<sup>20</sup> qui fut longtemps une référence incontournable pour tout chercheur s'intéressant à la dramaturgie, Anne Ubersfeld a elle aussi été attentive au fonctionnement spatio-temporel des textes dramatiques, à ce qu'elle appelle des « matrices textuelles de "représentativité" », c'est-à-dire des « éléments spatialisés ou spatialisables qui vont pouvoir assurer la médiation texte-représentation<sup>21</sup>. » Elle relève donc tous les « champs sémio-lexicaux, paradigmes à fonctionnement binaire, structures syntaxiques (modèles actantiels), rhétoriques

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>19</sup> *Loc. cit.*

<sup>20</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, Paris, BELIN, coll. «Lettres», 1996, 237 p.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 152.

textuelles<sup>22</sup>. » Sa méthode, selon ses propres termes, consiste à « systématiser » un exercice qui est, chez les praticiens, instinctif. Mais il s'avère que cette démarche se résume le plus souvent à une analyse textuelle pure et simple. Néanmoins, une classification complète de l'espace se dessine à travers ses écrits ultérieurs pour être exposée clairement dans *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*. Ainsi, pour Anne Ubersfeld, le *lieu théâtral* réfère à la construction architecturale où se trouvent scène, salle, coulisses, etc. L'espace *théâtral* englobe les acteurs et les spectateurs et fixe un certain rapport entre eux. Par ailleurs, elle nuance quelque peu la notion d'espace *actuel* établie par Michel Corvin en faisant une distinction entre *espace scénique* et *lieu scénique*. Ainsi, le premier ne relève que de l'espace créé par les acteurs et leurs mouvements (ce que certains, dont Patrice Pavis, définissent comme étant l'espace *ludique*), alors que le second renvoie au même espace, soit l'aire de jeu, mais fait plutôt référence à l'aspect concret et matériel de celui-ci. Enfin, l'*espace dramatique* serait, selon elle, une « abstraction » puisqu'il « comprend non seulement les signes de la représentation, mais toute la spatialité virtuelle du texte, y compris ce qui est prévu comme hors-scène<sup>23</sup>. » Selon Patrice Pavis, dans son *Dictionnaire du Théâtre*<sup>24</sup>, cet espace est construit de façon imaginaire par le lecteur à l'aide des indications scéniques ainsi que des indications spatio-temporelles présentes dans le texte. Cette représentation virtuelle construite par le lecteur est donc subjective, tout comme l'est le choix d'un lieu scénique concret lors de la mise en scène d'une pièce.

---

<sup>22</sup> *Loc. cit.*

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>24</sup> Patrice Pavis, «Espace dramatique», *op. cit.*, p.118-119.

Dans une même perspective, Michael Issacharoff, dans *Le Spectacle du discours*<sup>25</sup>, définit l'espace *dramaturgique* comme « l'emploi particulier du lieu scénique par tel ou tel dramaturge<sup>26</sup>. » C'est ce type d'espace qui retient particulièrement son attention et il l'étudie, comme le font d'ailleurs la majorité des auteurs travaillant sur le sujet et comme nous nous proposons de le faire dans cette étude, à titre de système sémiotique. Michael Issacharoff envisage principalement l'espace sous un mode de fonctionnement binaire : l'espace *mimétique* et l'espace *diégétique*, notions qui correspondent à celles d'espace *actuel* et d'espace *virtuel* de Michel Corvin qui s'appliquaient toutefois, on l'a vu, à la représentation théâtrale. L'espace *mimétique* désigne donc, selon Issacharoff, le lieu où un dramaturge situe l'action d'une pièce et qu'il destine à être montré sur scène et perçu visuellement par le public, alors que l'espace *diégétique* est l'espace « médiatisé » par le langage.

Comme Michel Corvin, Issacharoff voit dans l'opposition espace scénique/espace extra-scénique un des ressorts de l'organisation dynamique de l'action. Ainsi, selon lui, lorsque l'action scénique est interrompue par l'évocation du hors-scène par un personnage, « [i]l se produit alors comme un conflit des espaces, dont l'issue, de prime abord, apparaît incertaine. De telles situations conflictuelles provoquent dans l'action scénique un développement fondamental [...]»<sup>27</sup>. On peut regretter, cependant, que l'auteur n'ait pas apporté plus de nuances à cette catégorie de l'espace diégétique dont relève le hors-scène. En effet, une des fonctions du langage, selon Issacharoff, est de rendre présent l'espace extra-scénique. Il s'avère toutefois primordial d'établir une distinction entre l'espace extra-scénique contigu à la scène, lequel constitue un

---

<sup>25</sup> Michael Issacharoff, *Le Spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985, 175 p.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 70.

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 90.

prolongement du lieu scénique, et le hors-scène éloigné réellement perceptible qu'à travers le discours des personnages. Cette différenciation permet notamment d'identifier les choix esthétiques d'un dramaturge.

Dans la méthode d'analyse de l'espace qu'elle a établie<sup>28</sup>, Hélène Laliberté propose l'utilisation d'une notion empruntée à Richard Monod, l'espace *off*, qui permet de résoudre l'ambiguïté de la notion d'espace *diégétique* qu'elle emprunte, tout comme celle d'espace *mimétique*, à Michael Issacharoff. L'espace *off* est justement cet espace contigu à la scène, ce prolongement du lieu scénique qui peut parvenir à l'attention des spectateurs soit par le biais du langage, soit par des bruits ou des voix qui en proviennent. L'auteure regroupe ces trois catégories d'espace, soit l'espace *mimétique*, l'espace *diégétique* ainsi que l'espace *off*, dans le sous-système de l'« espace physique » qui renvoie à tous les lieux fictifs exploités par le dramaturge, que ceux-ci soient décrits dans les didascalies (espace *mimétique*) ou évoqués dans les dialogues (espace *diégétique*). Ce sous-système fait lui-même partie du système de l'espace *dramaturgique*, lequel englobe également les sous-systèmes que représentent l'espace *dramatique* et l'espace *textuel*. L'analyse de l'espace *dramatique* s'attarde principalement aux personnages, à leurs actions ainsi qu'à « la structure dramatique de l'univers de la pièce<sup>29</sup> » qui en découle, alors que celle de l'espace *textuel*, qui relève du discours, reprend en quelque sorte la méthode d'Anne Ubersfeld en effectuant un relevé du lexique spatial ainsi que des figures de style dans le but de fournir des pistes à d'éventuelles mises en scène.

---

<sup>28</sup>Hélène Laliberté, «Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique».

<sup>29</sup>Patrice Pavis cité par Hélène Laliberté, *op. cit.* p. 138.

L'espace au théâtre, on l'a dit, est une notion très vaste. La méthode d'analyse qu'en propose Hélène Laliberté entend cerner l'ensemble des données spatiales présentes dans un texte afin de pouvoir traiter d'« une oeuvre dans l'optique de sa globalité<sup>30</sup> ». Malgré le légitime souci d'exhaustivité de cette méthode, on peut douter qu'il soit possible d'appréhender systématiquement toutes les données spatiales d'un texte et ce, quelle que soit leur forme. En dépit de cette réserve, la classification de l'espace que cette auteure suggère est des plus intéressantes. Ainsi, la présente analyse s'appuiera sur la définition d'espace dramaturgique qu'elle soumet, c'est-à-dire de l'« espace qui émane du texte dramatique<sup>31</sup> ». L'étude s'attachera surtout à l'espace *physique*, donc aux lieux fictifs, qu'ils soient scéniques, extra-scéniques ou seulement présents à travers le langage. Le choix de ce sous-système comme objet d'étude permet d'envisager, dans une perspective diachronique, l'évolution du corpus tout en faisant des liens avec les deux autres sous-systèmes, ceux d'espace dramatique et d'espace textuel, et donc de traiter de l'espace dramaturgique dans son ensemble.

Selon Michael Issacharoff,

[...] l'espace dramaturgique (mimétique ou diégétique) est ontologiquement tributaire de la référence. L'espace diégétique (non perceptible) en dépend totalement, bien entendu ; l'espace mimétique, s'il est référé dans le dialogue, est en ce cas valorisé dramatiquement. Quant au référent, il peut se manifester, au théâtre, sous quatre formes possibles : non visible (référence dans le dialogue), partiellement visible (synecdochique ou métonymique [...]), visible (référence dans les didascalies), visible et mentionné dans le dialogue<sup>32</sup>.

---

<sup>30</sup>*Ibid.*, p.143.

<sup>31</sup>*Ibid.*, p. 135.

<sup>32</sup>Michael Issacharoff, *op. cit.* p, 73.

Comme en témoigne cette citation, tout au théâtre, et en particulier l'espace, renvoie au référent. Ainsi, d'un point de vue méthodologique, les outils utilisés pour l'étude de l'espace physique seront empruntés à la sémiologie en général et, plus spécifiquement, à la théorie du signe de Peirce qui circonscrit ce rapport existant entre le signe et son référent, donc entre le signe et la réalité qu'il représente. Ces outils serviront à l'analyse de l'espace dramaturgique comme de l'espace scénique de quelques productions théâtrales. Ainsi, dans la première partie de la thèse, nous analyserons comment et pourquoi plusieurs dramaturges, surtout durant la décennie soixante-dix, ont mis en place, par le choix des lieux fictifs, des univers fictifs réalistes et étouffants. Le deuxième chapitre tentera de montrer la transformation qu'a connue le traitement du lieu fictif au tournant des années quatre-vingt. Dans cette démarche, une attention particulière sera portée au traitement réservé à l'espace *mimétique*, l'espace *diégétique* et l'espace *off* et, donc, aux oppositions spatiales qui en découlent. La dernière partie de cette étude sera consacrée à l'observation des modalités du lien qui s'établit entre texte et réalisation scénique afin, notamment, d'évaluer le rôle de la pratique scénique dans l'évolution du traitement dramaturgique du lieu fictif.

# **CHAPITRE I**

## **LE HUIS CLOS DANS LA DRAMATURGIE QUÉBÉCOISE CONTEMPORAINE**

Parler de théâtre, c'est un peu parler de la vie puisque le propre de cet art est de « représenter », de « mettre devant les yeux » des humains et leurs actions dans une spatialité concrète où personnages et texte prennent forme. Ainsi, sur le plan dramaturgique, la spatialité que l'auteur choisit comme réceptacle de l'action « aura un rapport (de mime ou de distance) avec l'espace référentiel des êtres humains. Autrement dit, l'espace du théâtre est l'*image* (voire l'image en creux, négative) et la contre-épreuve d'un espace réel<sup>1</sup>. » Situer l'action d'une pièce dans un lieu précis et référentiel permet donc à un auteur d'établir l'illusion théâtrale, c'est-à-dire de faire croire que la fiction équivaut à la réalité.

Les informations relatives aux lieux de l'action peuvent, selon Thierry Gallèpe, référer à deux types distincts : la localisation géographique et la localisation sociale. D'une part, la localisation géographique, qui sert principalement à inscrire la fiction dans un univers référentiel spécifique, relève davantage de l'espace diégétique, c'est-à-dire de l'espace repérable à travers les dialogues. Par contre, si la localisation géographique joue un rôle de première importance dans la fiction, la présence de signes précis, telle

---

<sup>1</sup>Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre I*, p. 139-140.

la statue de la Liberté pour figurer New York, peuvent être utilisés dans la construction de l'espace mimétique. D'autre part, la localisation sociale permet « de rendre compte des didascalies apportant des précisions sur les lieux, non pas géographiquement, mais en fonction de l'usage social que les personnes font d'ordinaire<sup>2</sup>. » Ainsi, un salon, par exemple, serait une localisation sociale. Les lieux fictifs peuvent se révéler en dehors des didascalies, même si les indications relatives à l'espace mimétique se situent, pour la plupart, dans ce que Jean-Marie Thomasseau a désigné sous le terme de « paratexte », « ce texte imprimé ( en italiques ou dans un autre type de caractère le différenciant toujours visuellement de l'autre partie de l'oeuvre) qui enveloppe le texte d'une pièce de théâtre<sup>3</sup>. » Le paratexte n'est donc pas écrit pour être prononcé par les comédiens, quoique certains metteurs en scène puissent en décider autrement. Il comprend, notamment, les titres, la liste des personnages, les indications scéniques temporelles et spatiales, la description du décor, les bornes, bref, tout ce que Roman Ingarden désignait sous le terme de *texte secondaire* (et que la majorité des auteurs appellent indifféremment « didascalies »), par rapport au *texte principal* qui renvoie aux paroles prononcées par les personnages.

Traditionnellement, le rôle du paratexte était de fournir des informations au metteur en scène afin de faciliter la transformation du texte en spectacle théâtral. Cependant, la pratique scénique s'est libérée de son ancienne soumission et tend à prendre ses distances avec les indications scéniques inscrites dans le texte par les dramaturges. Que les informations contenues dans le paratexte soient ou ne soient pas utilisées lors du passage à la scène, elles ne peuvent échapper à la lecture, même à celle d'un metteur en scène. Elles jouent donc un rôle de première importance dans la

---

<sup>2</sup>Thierry Gallèpe, *Didascalies. Les Mots de la mise en scène*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1997, p. 228.

<sup>3</sup>Cité par Thierry Gallèpe, *op. cit.*, p. 37.

construction, par le lecteur, de l'univers fictif et de la représentation virtuelle de la pièce :

À la représentation, le texte écrit s'est métamorphosé en éléments visuels. Cependant, il intéresse le lecteur éventuel dans la mesure où il lui permet de fixer quelques points d'ancrage à partir desquels celui-ci pourra construire une représentation imaginaire<sup>4</sup>.

Ainsi, lorsque Michel Tremblay écrit, dans le paratexte des *Belles-Soeurs*, que l'action se déroule dans une cuisine en 1965, ces deux signifiants font aussitôt naître l'image d'un lieu réaliste, image dont les contours se préciseront au fil de la lecture. Puisque ces signifiants renvoient à des référents différents pour chaque lecteur, il y aura autant d'images de cette cuisine que de lecteurs. Situés d'entrée de jeu la fiction et apportant des précisions utiles à la compréhension de l'histoire mise en scène, le paratexte demeure donc un élément fondamental des textes dramatiques.

Il arrive parfois, et c'est plus fréquemment le cas dans la dramaturgie des années quatre-vingt, que des textes débutent dans une indétermination spatiale complète, c'est-à-dire sans qu'aucune indication scénique concernant le lieu de l'action ne figure dans le paratexte initial de la pièce. Ce n'est qu'au cours de la lecture, par le biais d'indications spatio-temporelles présentes à travers le discours des personnages, que peut être composée par le lecteur l'image du lieu où se déroule la fiction. Cette situation ne se rencontre guère dans les oeuvres réalistes caractéristiques, pour la majorité, des années soixante-dix puisque le lieu de l'action est dans la plupart des cas clairement indiqué et facilement reconnaissable.

---

<sup>4</sup> Jean-Marie Thomasseau, «Pour une analyse de para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien», *Littérature*, n° 53, février 1984, p. 82.

## TITRES, LOCALISATIONS GÉOGRAPHIQUES ET RÉFÉRENCE SOCIOLOGIQUE

Dans de nombreuses oeuvres de la dramaturgie québécoise de cette période, la référence sociologique est omniprésente, d'où l'exploitation d'un espace physique réaliste. Plusieurs titres de pièces contiennent ainsi la mention d'une localisation géographique québécoise connue. Par exemple, deux titres de Michel Tremblay viennent rapidement à l'esprit, soit *Demain matin, Montréal m'attend* (1970) et *L'Impromptu d'Outremont* (1980). Ceci nous permet d'ailleurs de rappeler que la presque totalité des pièces de cet auteur ont pour cadre un univers référentiel québécois et, plus particulièrement, montréalais, ce qui n'est pas très étonnant puisque la première moitié de son oeuvre a été écrite durant les années soixante-dix, donc dans le mouvement des revendications identitaires et nationales. Ainsi, parce que les personnages y sont originaires ou y font constamment référence, Montréal, la ville natale de l'auteur, occupe une grande part de l'espace diégétique de l'oeuvre.

En fonction de la récurrence de ses lieux fictifs, on a pu distinguer dans la géographie de l'oeuvre de Tremblay quatre espaces distincts auxquels correspondent, comme le souligne Louise Vigeant, des univers et des modes de vie qui s'affrontent<sup>5</sup>. Il s'agit, d'une part, de l'est de la ville, plus particulièrement du Plateau Mont-Royal associé au milieu ouvrier, à la famille traditionnelle dominée par les femmes, référence très prégnante dans l'oeuvre. D'autre part, l'univers de la *Main* se concentre autour du monde du spectacle, des marginaux, des délinquants et des travestis. Ces deux espaces, essentiellement présents dans les oeuvres des années soixante-dix, renvoient à la division de la société de l'époque : « [c]es deux blocs, monolithiques en apparence, forment plutôt l'envers et l'endroit d'une même réalité : celle d'une société divisée entre

---

<sup>5</sup>Louise Vigeant, *Une Étude de À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Boréal, 1998, p. 49-50.

sa nostalgie des valeurs tutélaires et la fascination pour la délinquance, la rébellion contre l'autorité, la transgression des tabous sociaux<sup>6</sup>. » Enfin, avec *L'Impromptu d'Outremont* (1980), c'est l'ouest cossu de la ville, associé dans l'oeuvre romanesque et dramaturgique aux anglophones, qui est présenté.

Créé au début des années quatre-vingt, *L'Impromptu d'Outremont* marque un tournant dans l'écriture de Tremblay et trouve son sens dans le traitement de l'espace, sorte de synthèse des connotations spatiales de l'oeuvre, les personnages s'y définissant, ou y étant définis, par le lieu où ils habitent ou d'où ils sont originaires. L'espace mimétique est un salon bourgeois d'Outremont où les quatre soeurs Beaugrand ont été élevées. D'ailleurs, Yvette et Lucille n'ont jamais quitté ce lieu sombre et renfermé, immobilisme qui témoigne de la stagnation de leur vie. Seules Fernande et Lorraine sont parties de la maison familiale. Fernande, personnage hautain et mesquin, réside dans « Upper Outremont » (l'utilisation de l'anglais, pour désigner ce quartier de l'ouest de la ville, est plutôt significative) tandis que Lorraine, la « brebis galeuse », la « honte » de la famille, s'est sauvée avec un Italien de Saint-Léonard et est devenue « ce que [s]a soeur Fernande appelle une quétaine en se bouchant le nez<sup>7</sup> ». Le combat verbal que se livrent ces deux « exilées » d'Outremont concerne donc leur choix de vie respectif, choix qui se résume en termes de spatialité, comme le suggère cette réplique de Lorraine :

**Ben oui, Fernande, qui prend mari prend pays ! J'me suis mariée de l'autre côté d'avenue du Parc pis toi de l'autre côté de Côte Sainte-Catherine ! Dans**

---

<sup>6</sup> Gilbert David et Pierre Lavoie, «Une écriture québécoise inattendue», *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal/Carnières (Belgique), Cahiers de Théâtre JEU/Éditions Lansman, 1993, p. 18.

<sup>7</sup> Michel Tremblay, *L'Impromptu d'Outremont*, Montréal, Leméac, collection «Théâtre», 1980, p. 82.

ta tête, tu t'es élevée, pis moi j'me suis rabaissée ; dans la mienne j'me suis éloignée pis toi tu t'es enfoncée !<sup>8</sup>

Lorraine associe Outremont, et plus encore « Upper Outremont », à un milieu faux, mesquin, où ne comptent que le « paraître » et l'argent, tandis que pour Fernande, l'Est est un milieu ouvrier où règne la misère et où est parlé un langage familier. Ces connotations sont d'ailleurs associées aux résidents de chacun de ces quartiers. De fait, qu'ils le veuillent ou non, les personnages sont façonnés par les lieux, ce que cette répartie de Lorraine vient souligner : « C'est pas des farces, des fois, quand j'sors d'ici, j'fais attention comment j'parle ! Pis les enfants me disent : “Tiens, la fille d'Outremont qui remonte à surface !”<sup>9</sup> ». Comme lui fait aussi remarquer sa soeur Fernande durant leur discussion mouvementée, Lorraine, sous le coup de la colère, s'exprime avec son « langage d'Outremont », tandis que, lors d'une trêve et en temps normal, elle reprend son « parler des trottoirs » de Saint-Léonard.

Au-delà des connotations qui les opposent dans *L'Impromptu d'Outremont*, comme dans le reste de la dramaturgie de Tremblay, les différents lieux n'en partagent pas moins un espace très limité. Tout se passe comme si Montréal représentait le monde entier et que chacun de ses quartiers constituait un pays, une culture et un mode de vie différents. Ainsi, ce ne serait donc plus « l'est montréalais » qui serait « un étonnant microcosme du Québec<sup>10</sup> », mais bien Montréal qui constituerait un univers fermé en soi, un microcosme du monde entier ! Proposition excessive, peut-être, qui ne fait que suggérer l'exiguïté du « monde » de Michel Tremblay puisque celui-ci fait de la rue Fabre le « centre du monde », comme si aucune réalité au-delà de nos frontières, ou ne

---

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 67-68.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>10</sup> Jean Cléo Godin, « Tremblay : marginaux en chœur », *Théâtre québécois II*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988, p. 281.

mettant pas à l'avant-plan notre collectivité, ne méritait notre attention. Et c'est justement cette étroitesse, ce repliement sur soi-même qui a amené Stéphane Lépine<sup>11</sup> à parler de « fabrocentrisme aigu » en référence aux nombreux textes dramatiques québécois où sont présents des lieux spécifiquement référentiels.

La seule issue au monde clos de Tremblay semble être Duhamel, un petit village idyllique québécois où se retrouvent les personnages de *La Maison suspendue* et Albertine à 30 ans dans *Albertine en cinq temps* (1984). C'est à Duhamel que l'arbre généalogique des personnages de l'oeuvre prend ses racines. À la base de cet arbre, Josaphat et Victoire, qui, parce qu'ils entretenaient une relation incestueuse, ont dû quitter le village pour s'exiler à.... Montréal ! La dichotomie ville/campagne, Montréal/Duhamel est d'ailleurs très présente dans ces deux pièces. Sur un axe paradigmatique, les mots « bonheur », « émerveillement », « vacances », « nature », « bien-être », « repos » et « liberté », tous des termes connotés positivement, sont associés à Duhamel, alors que des mots qui évoquent des réalités négatives dans l'oeuvre, tels que « famille », « enfants », « responsabilités », « rue Fabre » et « problèmes » sont associés à Montréal. L'atmosphère sombre, misérable et étouffante des premières pièces de l'auteur pourrait ainsi, en partie, s'expliquer par le fait que Montréal, connoté négativement, y occupe la quasi totalité de l'espace physique.

Contrairement au statut positif de Duhamel chez Michel Tremblay, le milieu campagnard québécois est, dans d'autres oeuvres, présenté comme un milieu clos et oppressant, alors que la ville, Montréal principalement, est associée à la liberté. Cette réplique de Camille, personnage de la pièce *Un « reel » ben beau, ben triste* (1978) de

---

<sup>11</sup> Stéphane Lépine, « Wajdi Mouawad ou l'irruption de l'Autre », *Cahiers de Théâtre Jeu*, n° 73, 1994, p. 80.

Jeanne-Mance Delisle, est particulièrement éclairante à cet effet : « [...] Penses-tu qu'en ville, les filles sont prisonnières comme vous autres ? [...] Vous savez pas c'que c'est la liberté<sup>12</sup>. » La ville, dans ce cas-ci, c'est Amos, un lieu qui, pour bien des Québécois, est lui-même éloigné et isolé. Or, l'action de cette pièce se déroule dans un rang perdu et, donc, dans un lieu encore plus retiré qu'Amos. L'isolement des personnages est déterminant, comme le suggère ce commentaire de l'auteure : « C'est une pièce sur l'interdit de l'inceste qui se passe dans un pays qui s'appelle le Québec, dans une région nommée l'Abitibi, dans un rang de colonisation [...]»<sup>13</sup>. » L'univers fortement référentiel ici exploité est donc totalement suffocant car, comme l'explique Gilbert David, il s'agit d'une « micro-société abandonnée à elle-même » asphyxiée par des « déterminations économiques et sociohistoriques<sup>14</sup> ». Dans un tel monde, c'est la loi du Père qui règne, et il devient difficile, pour les protagonistes, de faire la part entre le bien et le mal puisqu'ils n'ont d'autres modèles pour les guider.

La représentation du monde rural québécois comme un milieu de claustration est également présente chez Michel Marc Bouchard, un auteur marquant des années quatre-vingt qualifié, par la critique, de « dramaturge du terroir » et d'« héritier le plus direct de Michel Tremblay<sup>15</sup> ». Tout comme le fit Tremblay, ce dramaturge situe plusieurs de ses pièces dans sa région d'origine, soit « [...] le Lac-Saint-Jean, lieu privilégié de la géographie symbolique nationale qu'a consacré le récit fondateur de Louis Hémon, *Maria Chapdelaine* et que consacre à son tour la pièce fétiche du dramaturge, *Les*

---

<sup>12</sup>Jeanne-Mance Delisle, *Un «reel» ben beau, ben triste*, Lachine, La Pleine Lune, 1994, p. 60.

<sup>13</sup>*Ibid.*, p. 126.

<sup>14</sup>Gilbert David, « Un "reel" ben beau, ben triste », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 12, été 1979, p. 155-156.

<sup>15</sup>Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, 1999, p. 61 et 62.

*Feluettes*<sup>16</sup>. » Celle-ci se déroule à Roberval, ville dont la petitesse d'esprit de ses habitants, dans la pièce, bien entendu, est ainsi suggérée par ces paroles du Père Saint-Michel : « [...] J'ai une fois de plus oublié que nous sommes à la merci d'un auditoire de colons qui n'aiment que les airs d'opérette, les comédies légères ou les mélodrames. » Pas de place, donc, dans ce milieu fermé et intolérant, pour les amours homosexuelles des deux protagonistes de la pièce, Simon et Vallier, ainsi que pour l'extravagance de la mère de ce dernier, la comtesse De Tilly. Dans une entrevue accordée en février 2000 lors de la création de *Sous le regard des mouches*, qui se déroule aussi en campagne, Michel Marc Bouchard justifie ainsi la récurrence du monde rural dans ses oeuvres : « Je me sens plus à l'aise pour parler du monde rural parce que je le connais mieux [...] Et puis j'aime les univers clos, les petits mondes isolés qui sont en même temps des espaces de virginité et des espaces d'intolérance à tout ce qui vient de l'extérieur<sup>17</sup>. » L'isolement du milieu campagnard serait propice aux tensions ainsi qu'à l'éclatement des crises. De fait, dans *Les Muses orphelines* (1988), qui se déroule, comme le décrit un des personnages, dans un « [j]oli petit patelin de sept cents âmes, communément appelé " le cul-de-sac " »<sup>18</sup>, soit Saint-Ludger de Milot au Lac-Saint-Jean, la tension est évidente entre les protagonistes abandonnés par leur mère à la suite d'une relation extra-conjugale vécue au grand jour avec un Espagnol et les habitants du village, hors-scène, hostiles à l'excentrique famille. Le village, les personnages y font référence à maintes reprises, occupe la majeure partie de l'espace diégétique de la pièce. Une nette opposition est ainsi créée entre cet espace extra-scénique de l'intolérance et l'espace mimétique où évoluent les personnages, soit « [l]a salle commune d'une maison de

---

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 62.

<sup>17</sup> Entrevue de Denis-Daniel Boullé, « La nouvelle création de Michel-Marc Bouchard *Sous le regard des mouches* », *Fugues*, édition Internet, vol. 16, n° 11, février 2000.

<sup>18</sup> Michel Marc Bouchard, *Les Muses orphelines*, Montréal, Leméac, 1995, p. 44.

campagne<sup>19</sup> ». À cet égard, il est très révélateur que Michel Marc Bouchard ait fait de l'espace *off* contigu à l'espace mimétique, soit de l'extérieur immédiat de la maison, une savane remplie de sable. Ce choix accentue l'hostilité du monde extérieur et enlève métaphoriquement les personnages, principalement Isabelle, une déficiente mentale élevée par sa soeur aînée, dans un milieu éprouvant, étouffant et xénophobe. Isabelle, qui symboliquement laisse toujours la porte d'entrée ouverte derrière elle, quittera au dénouement ce lieu clos plein de sable pour aller vivre en ville. Tout porte à croire, par contre, que son frère Luc, qui habitait Montréal et qui est présenté dans la dernière scène dans un état d'infantilisation, continuera à s'enfoncer dans ce « cul-de-sac », anéanti par le mensonge d'Isabelle qui leur a fait croire, à lui et à ses deux soeurs, que leur mère reviendrait. Comme Tremblay et la plupart des auteurs des années soixante-dix, Michel Marc Bouchard présente des personnages condamnés qui ont peu ou pas d'espoir. La récurrence de localisations géographiques québécoises caractérisées par leur isolement et leur étroitesse met en relief non seulement l'aspect oppressant des drames que vivent ces personnages, mais également le peu de perspectives qui s'offrent à eux à l'intérieur de ces frontières.

---

<sup>19</sup>*Ibid.*, p. 16.

## **L'ESPACE MIMÉTIQUE : LIEU CLOS DU DRAME FAMILIAL**

Dans son ouvrage *La Lecture du spectacle théâtral*, Louise Vigeant avance que,

[l]'espace dramatique peut être un lieu géographique où se passe l'action – tel pays, telle ville –, mais il est important aussi d'être sensible à d'autres coordonnées. D'une manière plus précise, on doit se demander si l'endroit où se trouvent les personnages est extérieur ou intérieur, public ou privé, grand ou petit, vide ou encombré, vraisemblable ou imaginaire, et voir les connotations de ces choix<sup>20</sup>.

À l'instar des localisations géographiques, les localisations sociales tendent à confirmer l'inscription de l'action dans des espaces exigus et réalistes. En effet, c'est majoritairement dans un espace mimétique intérieur et clos que se situe l'action d'une dramaturgie atteinte de « fabrocentrisme aigu ». Ainsi, les espaces mimétiques sont-ils tout aussi étouffants que l'est l'univers référentiel québécois. Il y a d'ailleurs un lien évident à faire entre les thématiques communes à plusieurs auteurs et la récurrence d'espaces fermés.

Le topos familial est certainement un des plus redondants de la dramaturgie québécoise. C'est ce qui explique que les lieux à caractère privé se soient si souvent retrouvés sur la scène de nos théâtres et que la dramaturgie québécoise ait longtemps été qualifiée de « théâtre de cuisine », « terme par lequel on désigne, au Québec, des oeuvres toutes entières vouées, non sans un certain misérabilisme, aux tares secrètes du noeud de vipères familial<sup>21</sup>. » Les huis clos, favorables aux tensions et à l'éclatement des

---

<sup>20</sup>Louise Vigeant, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, 1989, p. 163.

<sup>21</sup>Dominique Lafon, « Bouchard, Dubois », *Théâtre / Public*, n° 117, Mai-Juin 1994, p. 52.

dramas, permettent de révéler ces « tares secrètes » ; on peut comprendre la prédilection des auteurs pour ce type d'espace. Ainsi, deux pièces de Jeanne-Mance Delisle, *Un « reel » ben beau, ben triste* (1978) et *Un Oiseau vivant dans la gueule* (1987) présentent, dans l'espace mimétique d'une cuisine, des situations conflictuelles qui ont trait à l'inceste paternel, d'une part, et fraternel, d'autre part. L'auteure explique ce choix de localisation par le fait que la cuisine est un « lieu traditionnel », « là où se trouve le coeur de la maison » : « Pour moi, la cuisine, c'est le sanctuaire qui abrite le serment des deux époux. [...] C'est ça, la famille : la cuisine, le serment, le mariage, la loi sacrée<sup>22</sup>. » Dans une telle perspective, y situer l'action d'une pièce qui transgresse cette « loi sacrée » prend valeur de symbole. Les deux pièces mettent en corrélation les drames mis en scène et les caractéristiques des espaces mimétiques où ils se déroulent. L'auteure, dans le paratexte d'*Un « reel » ben beau, ben triste*, insiste sur la « désolation » et « l'isolement » de la cuisine des protagonistes afin d'établir une ambiance d'« univers clos » par opposition à la « limpidité du ciel » de l'espace *off*, soit l'extérieur de la maison où Tonio retient prisonnières ses filles et sa femme. Dans *Un Oiseau vivant dans la gueule*, la dramaturge explique l'« alchimie » entre les trois personnages (cette « alchimie » repose non seulement sur la relation incestueuse des jumeaux, mais aussi sur la relation sexuelle que l'un a avec la femme de l'autre !) par leur « enfermement » dans un lieu isolé et, donc, par la situation de « huis-clos » et d'isolement dans laquelle ils se trouvent. Le verglas, référent externe qui empêche les comédiens et les spectateurs de se rendre à la représentation d'une pièce que veulent jouer chez eux les protagonistes, participe du motif d'isolement recherché par l'auteure. On trouve de tels référents, soit ceux de la tempête ou de l'orage « épouvantable », dans *Oublier* (1987) et dans *L'Homme gris* (1984) de Marie Laberge, auteure dont l'écriture réaliste est caractéristique des années soixante-dix. Dans *L'Homme gris*, principalement,

---

<sup>22</sup>Jeanne-Mance Delisle, *Un « reel » ben beau, ben triste*, p. 126.

l'hostilité de l'espace *off* sert de prétexte à l'enfermement des deux personnages, un père et sa fille, non dans une pièce de la maison familiale, mais dans une chambre de motel. Dans les deux pièces, l'espace *off* acquiert aussi une fonction indicielle en ce sens qu'il préfigure les crises « familiales » qui auront lieu dans l'espace mimétique où sont confinés les personnages. Ainsi, dans *L'Homme gris*, Christine tue son père ivre après qu'il lui ait avoué qu'il lui aurait préféré un fils et que la jeune femme anorexique lui a fait oublier le charme de la petite fille.

Dans *Oublier*, ce sont trois soeurs qui se réunissent dans la maison familiale pour discuter de la situation de Micheline, leur soeur amnésique, et de leur mère atteinte de la maladie d'Alzheimer. L'évocation de ces maladies (qui rappellent l'anorexie de *L'Homme gris*) et les conflits entre les soeurs participent à la création d'une atmosphère suffocante, accentuée non seulement par le caractère clos de l'espace mimétique qui favorise la confrontation puisque « [t]oute action située dans un lieu fermé crée des conditions propices à la tension et à l'affrontement entre les personnages<sup>23</sup> », mais surtout par ce que ceux-ci en disent. Ainsi, lorsque l'une de ses soeurs lui demande où elle va, Judith répond : « Prendre l'air ! On étouffe icitte !<sup>24</sup> » et elle dira plus tard à sa soeur Joanne : « Reste pas ici. Y a pas d'air<sup>25</sup>. » Le référent de la tempête dans l'espace *off* vient s'ajouter à ces paroles et rend plus explicite le caractère insoutenable de la situation du lieu fictif. Il faut effectivement que ce soit bien étouffant à l'intérieur pour que les personnages veuillent s'aventurer à l'extérieur. Or, comme Isabelle dans *Les Muses orphelines* qui quittait le lieu familial après avoir découvert que son frère et ses

---

<sup>23</sup> Martine David, *Le Théâtre*, Paris, Éditions Belin, coll. « Sujets », 1995, p. 81.

<sup>24</sup> Marie Laberge, *Oublier*, Montréal, Boréal, p. 53.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 132.

soeurs lui avaient menti au sujet de leur mère, à la fin de la pièce et en bravant la tempête, Micheline quittera le lieu familial.

Tous les dramaturges ne tendent pas, comme Jeanne-Mance Delisle et Marie Laberge, à rendre aussi explicite, dès le paratexte initial, la corrélation entre les lieux et les situations. Néanmoins, Michel Tremblay partage avec ces deux auteures une certaine prédilection pour la thématique familiale et, ainsi, pour les lieux privés clos et référentiels qui lui sont associés. Il n'y a qu'à penser, par exemple, à la fameuse cuisine des *Belles-Soeurs*, au salon d'Albertine d'*En pièces détachées* (1969), à la cuisine de Marie-Louise qui deviendra, plus tard, celle de sa fille Manon dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* (1971), ou encore, au salon de Madeleine dans *Le Vrai Monde ?* (1987). D'ailleurs, comme elles sortent rarement de leur quartier, les femmes de Tremblay sortent rarement de leur espace familial, ce que confirme cette réplique d'Albertine dans *En pièces détachées* :

[...] Chus venue au monde dans c'te maison-là, j'me suis mariée dans c'te maison-là... J'ai eu mes enfants... J'sais pas si y vont l'enterrer en même temps que moé... [...] Soyez bonne pour vos enfants, tuez-vous pour eux autres pis y vous le reprocheront toute leur vie ! Pis vous finirez votre vie tu-seule, abandonnée, dans un coin, comme une quêteuse dans votre propre maison<sup>26</sup>.

Ce motif d'enfermement est présent tout au long de l'oeuvre. Par exemple, Albertine répétera à différentes époques de sa vie, dans *Albertine en cinq temps* (1984), qu'elle a l'impression d'être « enfermée » dans une cage. Les femmes de Tremblay sont prisonnières d'un lieu clos comme d'un « moule » et d'un « rôle », pour reprendre les paroles de ce personnage. Albertine à 30 ans dira d'ailleurs, au sujet de sa fille Thérèse :

---

<sup>26</sup>Michel Tremblay, *En pièces détachées*, Montréal, Leméac, 1994, p. 55.

« Ben vite, ça va être une femme, pis première chose qu'on va savoir, a' va être enfermée comme nous autres ! Ou ben donc a' va être rejetée avec les parias<sup>27</sup>. » Un lien se révèle donc, au fil de la lecture, entre la prison du lieu fictif et la vie de contraintes que les *Belles-soeurs* résument en une « maudite vie plate ». Ces femmes, sous le poids de leurs nombreuses responsabilités familiales, taisent leurs désirs et se sacrifient toute leur vie pour les autres.

Selon Michel Corvin, on l'a vu, ce sont les liens entre l'espace virtuel et l'espace actuel, ou, pour utiliser des termes spécifiques à l'espace dramaturgique, entre l'espace mimétique et l'espace diégétique, qui créent le « dynamisme » de l'espace. Or, dans l'oeuvre de Michel Tremblay, il existe une nette tension entre ces deux types d'espace. D'une part, l'espace mimétique est, dans la majorité des cas, un lieu clos et privé qui relève de l'univers familial. Les personnages qui s'y trouvent, en majorité des femmes issues d'un milieu ouvrier (elles habitent l'est de la ville), sont bien souvent malheureuses et s'apitoient sur leur sort. D'autre part, les lieux qui relèvent de l'espace diégétique sont des lieux publics, notamment, les restaurants, la taverne et les *clubs*, qui sont pour la plupart associés à un autre univers, celui de la *Main*. Ces lieux sont, aux yeux des *Belles-Soeurs*, des « endroits maudits » et « de perdition », perception qui contribue à créer cette opposition entre espace mimétique et espace diégétique. D'ailleurs, les femmes qui ont osé s'y aventurer, comme, par exemple, Pierrette Guérin, la soeur de Germaine Lauzon, ou Carmen Brassard, la soeur de Manon, sont rejetées du groupe puisqu'elles sont, aux yeux de celles qui sont restées claustrées dans l'univers familial, des « femmes damnées » ou des « putains ». Angéline Sauvé, une « Belle-Soeur » qui, à la stupéfaction et au mécontentement de toutes, fréquente un *club*, devra

---

<sup>27</sup>Michel Tremblay, *Albertine en cinq temps*, Montréal, Leméac, 1984, p. 81.

d'ailleurs jurer de ne plus y remettre les pieds afin de réintégrer le cercle fermé de ses amies et regagner l'amitié de son amie Rhéauna Bibeau.

Pour fréquenter les lieux de l'univers de la *Main*, les femmes de l'oeuvre de Tremblay ont dû s'affranchir des tabous sociaux et de la morale religieuse propres aux années soixante. Or, contrairement à leurs compagnes emprisonnées dans l'univers familial, ces femmes se disent, comme Angéline Sauvé, heureuses :

[...] Le monde que j'ai rencontré dans c'te club-là, c'est mes meilleurs amis ! Y'a jamais personne qui a été fin comme ça avec moé avant ! Même pas Rhéauna ! Avec eux-autres, j'ai du fun ; avec eux-autres, j'ris ! J'ai été élevée dans des salles paroissiales par des soeurs qui faisaient c'qu'y pouvaient mais qui connaissaient rien, les pauvres ! J'ai appris à rire à cinquante-cinq ans ! Comprenez-vous ? J'ai appris à rire à cinquante-cinq ans ! [...] <sup>28</sup>

Même attitude chez Thérèse, la fille d'Albertine qui, parlant du lieu où elle travaille dans *Marcel poursuivi par les chiens* (1992), dit à son frère Marcel : « [...] C'est ma place, c'est là que chus heureuse pis ça dure jamais assez longtemps même si c'est épuisant ! J'voudrais rester là tout le temps ! Dormir là ! Pis travailler là ! Jamais en sortir ! [...] <sup>29</sup> ». Thérèse est tellement heureuse au *club* qu'elle voudrait en être... prisonnière ! Pour elle, pas question d'emprunter la même voie que sa mère Albertine et de rester cloîtrée dans l'espace contraignant de la maison familiale :

Chus faite pour les néons, la senteur d'la boisson, la musique forte,  
l'étourdissement, chus faite pour l'étourdissement, pas pour la rue Dorion

---

<sup>28</sup>Michel Tremblay, *Les Belles-Soeurs*, p. 81.

<sup>29</sup>Id., *Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Leméac, collection «Théâtre», 1992, p. 25.

pis les cordes à linge de ses fonds de cour. Les cordes à linge m'exaspèrent. C'est des toiles d'araignées qui te lâchent pas, qui t'étouffent, qui te tuent tranquillement. Sans que tu t'en rendes compte. Tu te tiens au bout de ta galerie, tu regardes des toiles d'araignées avec des femmes qui sèchent dedans. [...] <sup>30</sup>.

Les gens heureux n'ayant pas d'histoire, on peut comprendre que Tremblay, comme plusieurs autres dramaturges, ait choisi de présenter dans l'espace mimétique des lieux fictifs clos, propices aux tensions, associés au sombre univers familial alors que les lieux de l'univers de la *Main*, où les personnages sont si heureux, ne relèvent que de l'espace diégétique<sup>31</sup>.

L'opposition entre espace mimétique clos et espace diégétique ouvert témoigne également, dans l'oeuvre de Tremblay, de la nette opposition entre les femmes et les hommes. Outre les travestis et les personnages qui relèvent quasi uniquement de l'univers de la *Main*, les hommes sont dans bien des cas, et c'est surtout vrai pour les pères de famille, associés à l'espace des *clubs* et de la taverne. C'est ce que laisse entendre la réplique des *Belles-Soeurs* disant, au sujet des *clubs* : « [c]'est là que nos maris perdent la tête pis dépensent toutes leurs payes avec des femmes damnées !<sup>32</sup> ». Pour les pères que sont Armand dans *Bonjour, là, bonjour* (1974), Léopold dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* (1971) et Alex dans *Le Vrai monde ?* (1987), la taverne est un lieu d'évasion loin de la famille. Armand, qui ne parle pratiquement pas lorsqu'il est chez lui, devient un très bon orateur à la taverne où il se plaît à refaire le monde avec ses

---

<sup>30</sup>*Ibid.*, p. 22.

<sup>31</sup> Les lieux « ouverts », c'est-à-dire qui appartiennent à l'univers de la *Main*, constituent des espaces mimétiques dans quelques pièces seulement, dont *En pièces détachées*, où est présenté le restaurant où travaille Thérèse, dans *Sainte Carmen de la Main* où l'action se déroule au club le *Rodéo* et dans *À toi pour toujours, ta Marie-Lou* dans laquelle Léopold est assis à la taverne.

<sup>32</sup> Michel Tremblay, *Les Belles-Soeurs*, p. 77-78.

compagnons, alors qu'Alex et ses collègues de travail y augmentent leur répertoire d'histoires drôles et courtisent les femmes. Léopold, quant à lui, se rend à la taverne à la fin de sa journée de travail pour se convaincre qu'il est maître de lui-même. Enfermé jour après jour dans une usine où il a l'impression d'être contrôlé par sa machine, obligé d'exécuter les directives d'un patron qu'il déteste, tenu de pourvoir aux besoins de sa famille, il voit dans la taverne le lieu d'une certaine liberté. Il se persuade ainsi d'exercer une forme de pouvoir en ordonnant au serveur de remplir sa table de bières et en se réservant le choix de les boire ou non. Dans l'oeuvre de Tremblay, les hommes et les femmes, incapables de se comprendre même s'ils habitent sous le même toit, vivent tous isolés les uns des autres, enfermés dans leur « cellule de tu-seuls<sup>33</sup> ».

#### LE HUIS-CLOS DE L'INTERROGATOIRE POLICIER

Dans *Le Vrai monde ?* de Michel Tremblay, le personnage de Claude, le fils d'Alex, ne dresse pas, dans la pièce de théâtre qu'il vient d'écrire, un portrait très flatteur de son père. Pour faire la lumière sur des épisodes familiaux « honteux » dont personne ne veut parler, il va recueillir des informations auprès des siens, voire des confessions. Cette quête de contrition a été, comme le topos familial, un motif récurrent chez les dramaturges contemporains. On la retrouve, en effet, en filigrane dans des pièces marquantes de la décennie quatre-vingt telles que *Provincetown Playhouse, 19 juillet 1919, j'avais 19 ans* (1982) de Normand Chaurette et dans *Les Feluettes* (1987) de Michel Marc Bouchard. Ce thème est par contre au coeur de quelques pièces dont, notamment *Being at home with Claude* (1985) de René-Daniel Dubois et dans *La*

---

<sup>33</sup>Michel Tremblay, *A toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac, 1971, p. 90.

*Déposition* (1988) d'Hélène Pedneault. Mettant en scène des interrogatoires policiers, c'est à de véritables huis-clos que nous convient ces deux textes.

Dans *Being at home with Claude* et *La Déposition*, les personnages principaux sont accusés de meurtre. Dans la première, Yves, un jeune prostitué, est accusé d'avoir tué son amant, un étudiant en littérature, et Léna Fulvi, dans la deuxième pièce, d'avoir tué sa mère. Ne cachant nullement être les auteurs de ces crimes, Yves s'est d'ailleurs livré à la police, les deux personnages ne veulent toutefois pas dévoiler les mobiles de leur acte que deux inspecteurs cherchent à leur faire avouer. Les deux pièces présentent ainsi une confrontation entre deux personnages dont aucun ne quittera la scène tant que la vérité n'aura pas été dite. Cette convention fictive du huis-clos est d'ailleurs soutenue par le choix de l'espace mimétique.

L'action de *Being at home with Claude*, sans contredire la pièce la plus réaliste de René-Daniel Dubois et celle qui a connu le plus grand succès populaire, est située dans un lieu fictif référentiel, soit « [l]e bureau du juge Delorme, au palais de Justice de Montréal<sup>34</sup>. » Les personnages ne peuvent en sortir puisque, comme le souligne Hélène Laliberté, « [...] chacun des personnages contrôle un des points d'accès du lieu scénique : Yves possède la clé de la grande porte derrière laquelle attendent les journalistes, et l'inspecteur a ses hommes postés derrière la petite porte<sup>35</sup>. » Ainsi, ce bureau où sont confinés les deux protagonistes rend inévitable la confrontation et la confession. Ce lieu rend de plus très explicite la situation sans issue dans laquelle s'est placé Yves en assassinant son amant. En effet, ne pouvant soutenir les remords et l'idée du corps en décomposition de Claude, son amant, c'est dans ce lieu, symbole de la morale et de la

---

<sup>34</sup>René-Daniel Dubois, *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac, 1986, p. 11.

<sup>35</sup>Hélène Laliberté, *Espaces et territoires dans Being at home with Claude de René-Daniel Dubois*, p. 123.

justice, que le jeune prostitué a donné rendez-vous à l'inspecteur au terme d'une course folle à travers les rues de Montréal. C'est là que, pendant toute la pièce, Yves, par le biais de retours en arrière, fera le récit de cette course et des événements qui ont précédé et suivi le meurtre. Son récit contient de multiples références à des lieux, dont son appartement et celui de Claude, le carré Dominion et plusieurs rues de la métropole, de sorte qu'il est pratiquement possible de visualiser mentalement la ville. Mise en parallèle avec l'ouverture de l'espace diégétique ainsi créé, la clôture de l'espace mimétique apparaît de façon encore plus évidente.

La clôture de l'espace mimétique est aussi mise en relief par la parole dans *La Déposition*, pièce où l'interrogatoire est précédé d'un long soliloque de Léna Fulvi. La pièce commence sans que la localisation sociale ou géographique ne soit précisée. D'ailleurs, la situation initiale est tout aussi floue que le lieu de l'action puisque ce n'est qu'à la fin de ce long soliloque, dans lequel le personnage raconte sa vie depuis sa naissance, que le lecteur, tout comme le personnage, apprend que cette dernière est accusée d'avoir prémédité l'assassinat de sa mère. Toutefois, peu à peu, la vérité entourant ce meurtre apparaîtra à travers le flot de paroles du personnage principal alors que, parallèlement, la lumière se fera graduellement sur le lieu fictif. Ce sont les indications spatio-temporelles contenues dans des répliques telles que « [...] Ramenez-moi dans ma cellule. [...] »<sup>36</sup>, ou encore, « Je ne peux fumer maintenant que dans ce [...] bureau, c'est désolant »<sup>37</sup> qui fournissent des indices de la localisation de l'action. C'est approximativement au milieu de la pièce, alors qu'il est clairement établi que l'accusée détestait sa mère et que tout porte à croire qu'elle a prémédité son geste, que

---

<sup>36</sup>Hélène Pedneault, *La Déposition*, Montréal, VLB Éditeur, 1988, p. 32.

<sup>37</sup>*Ibid.*, p. 39.

**l'inspecteur évoque l'exiguïté du lieu : un bureau dans un poste de police, dont il parle comme d'un coqueron.**

**Depuis les années quatre-vingt, les praticiens de la scène ont régulièrement recours à des éléments empruntés à d'autres formes artistiques pour la représentation théâtrale. Dans *La Déposition*, Hélène Pedneault a intégré la vidéo. En effet, c'est devant un téléviseur que les deux personnages ainsi que les spectateurs prennent connaissance des dépositions de Laura et de Lisa Fulvi, les deux soeurs de l'accusée. Ce traitement contribue nettement à accentuer l'intimité du huis-clos de la pièce par une mise à l'écart de tout ce qui est extérieur au lieu et à la situation et en un symbolique rejet de la société et des apparences. Les images des deux soeurs sur le téléviseur contribuent à marquer la distance entre elles et Léna et sont complètement accessoires et étrangères à sa confession. L'auteur contribue ainsi à focaliser l'attention sur le personnage principal et, plus particulièrement, sur son être et ses motivations intérieures. Dans cette perspective, il devient plus facile d'expliquer le geste de Léna qui a tué sa mère, non par haine comme tous le croient, mais par amour afin de mettre fin à ses souffrances. Ainsi, présenté du point de vue du personnage, tout, même les crimes les plus graves, comme celui d'enlever la vie à quelqu'un, semble pouvoir être pardonné.**

**Le dénominateur commun des lieux fictifs dont il vient d'être question est, outre leur clôture, leur caractère explicitement référentiel. Les lecteurs peuvent puiser dans leur réalité quotidienne, dans leur espace socioculturel, pour trouver les référents des localisations géographiques et sociales qui sont exploitées dans ces oeuvres caractéristiques des années soixante-dix. Il n'est pas surprenant que le contexte référentiel mis en scène dans les oeuvres de cette époque ait été typiquement québécois.**

À l'ère des revendications nationales et identitaires, les textes dramatiques se voulaient les porte-parole d'une société qui se libérait de tutelles, religieuse ou culturelle. La mise en scène de lieux clos propices à l'éclatement de crises qui reproduisaient la situation en apparence sans issue d'un peuple étouffé par des « déterminations sociohistoriques » est une transposition des tensions sociales de l'époque. Or, et c'est ce que l'on a pu voir poindre dans l'analyse du huis clos de l'interrogatoire policier, les dramaturges, au tournant des années quatre-vingt, vont délaisser les thématiques sociales pour se concentrer davantage sur le « monde » intérieur des personnages. Ce n'est donc plus à des lieux et à un univers socioculturel que doivent, à partir de ce moment, s'identifier les lecteurs, mais bien à des personnages et à des émotions car cette exploration de l'âme humaine a souvent été présentée dans des lieux abstraits et non-traditionnels.

## **CHAPITRE II**

### **VERS UNE DRAMATURGIE DU NON-LIEU**

Avec l'arrivée de nouveaux dramaturges au début des années quatre-vingt, le caractère référentiel de l'écriture dramaturgique et le fameux quatrième mur des auteurs naturalistes tend de plus en plus à disparaître. Ce phénomène s'inscrit dans la ligne de pensée de Brecht selon qui le quatrième mur est nuisible puisque, en facilitant l'identification des spectateurs, il « [...] met en veilleuse [leurs] facultés de jugement [...] »<sup>1</sup>. Cette déréalisation de l'action est notamment perceptible au niveau du traitement des lieux fictifs, l'espace mimétique de plusieurs pièces des années quatre-vingt étant bien souvent figuratif. Pour emprunter un autre terme au domaine juridique, plusieurs des lieux fictifs de cette décennie pourraient être qualifiés de « non-lieu », espace mimétique flou, abstrait, non-réaliste, impossible, ou encore, qui ne peut être identifié clairement par le lecteur en raison de l'absence ou de l'ambiguïté des indications scéniques spatiales et/ou référentielles des dialogues et du paratexte. Le lieu fictif serait donc passé, dans la dramaturgie québécoise contemporaine, du huis-clos au non-lieu. Au-delà de ce jeu de mot très révélateur se cache non seulement l'évolution d'une pratique dramaturgique, mais aussi le reflet d'une société qui s'est peu à peu libérée du référent catholique. Comme ils étaient prisonniers de lieux clos étouffants où tout désir d'accomplissement était inhibé, les personnages de la dramaturgie québécoise

---

<sup>1</sup> Marie-Claude Hubert, *Histoire de la scène occidentale : de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Armand Collin, 1992, p. 119.

l'étaient tout autant d'une morale religieuse fort astreignante où tout ce qui pouvait « choquer » la morale ou aller à l'encontre des tabous sociaux était à éviter ou à cacher afin d'échapper au regard désapprobateur des autres. Par contre, peu à peu, ils ont voulu se confesser de leurs « fautes », comme, par exemple, d'avoir commis un crime passionnel ou de s'être rendu coupable d'euthanasie. On assiste alors à une laïcisation de la confession, les personnages avouant leurs péchés non plus à des curés, mais, entre autres, à des policiers. Ce faisant, ce n'est pas tant l'absolution qui est recherchée par le dramaturge que la réhabilitation du personnage aux yeux du public. Dès lors, ils peuvent délaissé la référence sociologique et faire de l'individu leur source d'inspiration.

#### LA RÉFÉRENCE SOCIOLOGIQUE ATTÉNUÉE

En situant bien souvent leurs pièces dans des lieux dont les référents ne se retrouvent pas tous dans l'univers socioculturel québécois et en pratiquant une écriture qui tend à s'éloigner du réalisme, des auteurs tels que Normand Chaurette et René-Daniel Dubois incitent les lecteurs à faire preuve d'imagination dans l'interprétation de la fiction et les empêche ainsi de demeurer passif. C'est le cas de *Panique à Longueuil* (1980), la première pièce de René-Daniel Dubois, même si son titre semble l'inscrire dans la lignée des pièces à forte teneur sociologique de la décennie précédant sa création, comme la didascalie située sous la borne de la scène 1 semble confirmer l'inscription de l'espace physique dans un cadre réaliste : « Au septième, chez M. Arsenault. Un 3 1/2 ultra-moderne<sup>2</sup>. » Cependant, « [e]n créant des dialogues à partir

---

<sup>2</sup>René-Daniel Dubois, *Panique à Longueuil...*, Montréal, Leméac, collection «Théâtre», 1980, p. 37.

d'énoncés conçus généralement pour être des didascalies<sup>3</sup> », l'auteur, dès la première scène, déconstruit ce réalisme par une mise en relief de la théâtralité. Les répliques de M. Longueuil, le « présentateur » de la pièce, contiennent en effet des informations qui relèvent normalement du paratexte :

M. LONGUEUIL – Longueuil ! Fin d'août. Fin d'après-midi. Au septième étage d'une maison à appartements ... Un logement avec vue sur ... (*Force la porte-patio, récalcitrante, à s'ouvrir.*)... le pont Jacques-Cartier. (*Faisant les présentations.*) M. Arsenault... Les enfants du voisin...<sup>4</sup>

Il décrira tout haut, jusqu'à la fin de la première scène, les moindres mouvements et gestes du personnage principal, M. Arsenault. L'auteur semble d'ailleurs prendre un malin plaisir à déjouer la convention qui détermine le rôle des didascalies et du discours puisqu'il écrit, dans le paratexte de *26 bis, impasse du Colonel Foisy* (1983), que « [l]es indications de l'auteur peuvent être dites en scène<sup>5</sup>. » Comme l'ont souligné Bernard Andrès et Pascal Riendeau, dans la dramaturgie québécoise, « [l]a convention régissant le rôle dévolu aux dialogues et aux didascalies a [...] été fortement ébranlée depuis une quinzaine d'années<sup>6</sup> », ce qui a contribué à briser le réalisme auquel les pièces précédentes avaient habitué lecteurs et spectateurs.

---

<sup>3</sup> Pascal Riendeau, « L'Hybridité textuelle chez Normand Chaurette ou les manifestations d'une dramaturgie postmoderne », mémoire de maîtrise présenté à l'Université du Québec à Montréal, 1995, p. 87.

<sup>4</sup> René-Daniel Dubois, *op. cit.*, p. 37.

<sup>5</sup> Id., *26 bis, impasse du Colonel Foisy*, Montréal, Leméac, 1982, p. XXVI.

<sup>6</sup> Bernard Andrès et Pascal Riendeau, « La Dramaturgie depuis 1980 », *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 219.

L'utilisation d'un « présentateur » dans *Panique à Longueuil* n'est qu'un des éléments permettant à l'auteur de prendre ses distances avec le réalisme et d'afficher la théâtralité. La référence sociologique du titre s'efface devant les nombreux référents mythologiques qui, tout au long de la pièce, contribuent à transformer l'espace mimétique, l'immeuble où habite M. Arsenault, en véritable Achéron. Ces référents mythologiques sont présents à différents niveaux, à commencer, comme l'a bien fait remarquer Dominique Lafon<sup>7</sup>, par le motif de la descente aux enfers. Cette dernière précise que, dès le paratexte initial, intitulé « SCÈNES, LIEUX ET PERSONNAGES », cette descente est clairement annoncée puisqu'il est indiqué que les dix premières scènes se déroulent successivement du septième étage au sous-sol. M. Arsenault se voit obligé d'emprunter ce long parcours alors qu'il tente simplement de rentrer chez lui après s'être retrouvé prisonnier sur son balcon. Les personnages qu'il rencontre à chacun des étages, ou étapes de sa chute, constituent des obstacles à ce retour. La présence d'un rat qui, tel un sphinx, posera trois énigmes auxquelles M. Arsenault devra répondre correctement afin de pouvoir remonter chez lui, illustre explicitement cette plongée dans la mythologie et dans l'imaginaire qui permet, justement, de sortir de l'univers suffocant de la référence sociologique.

*Rêve d'une nuit d'hôpital* (janvier 1980) de Normand Charette fut créée pratiquement en même temps que *Panique à Longueuil* (février 1980). Les commentateurs s'accordent d'ailleurs pour reconnaître que cette coïncidence « [...] est d'autant plus remarquable que ces deux dramaturges ont réussi à modifier profondément le monde de la dramaturgie québécoise des années 1980<sup>8</sup>. » Cette nouvelle écriture dramaturgique, « [...] marquée [...] par une littérarité apparente et un refus de

---

<sup>7</sup>Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, 1999, p. 150.

<sup>8</sup>Bernard Andrès et Pascal Riendeau, *op. cit.*, p. 212.

l'anecdote [...]»<sup>9</sup> est aussi perceptible dans l'exploitation des lieux fictifs que fait Charette. La seule mention de quelques titres de ses pièces, tels que *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* (1982) ou *Je vous écris du Caire* (1993), permet de constater d'emblée que c'est dans un cadre beaucoup plus large que le contexte québécois que le dramaturge inscrit l'univers fictif de ses pièces. Ainsi, tel que le souligne Jean Cléo Godin,

[l]a seule énumération de ces titres suggère un certain dépaysement auquel invite ce dramaturge, dont les récits dramatiques sont tantôt situés aux États-Unis, en Angleterre, en Italie ou au Cambodge, tantôt dans un lieu non identifié ; seule *La Société de Métis* se situe au Québec (à Métis-sur-mer), mais tout s'y passe dans un musée et le lieu est décrit comme une station balnéaire où séjournerait une riche Américaine<sup>10</sup>.

Dans le même article l'auteur affirme, au sujet du *Passage de l'Indiana* (1996), que « [...] tout porte à croire que le récit se déroule au Québec [...]»<sup>11</sup>. Rien, dans la pièce, n'autorise une telle affirmation puisque le texte dialogique du *Passage de l'Indiana*, qui met en scène une histoire de plagiat littéraire, ne permet pas de localiser avec certitude les personnages. Par exemple, l'auteure plagiée, Martina North, dira qu'elle habite au nord sans toutefois situer cette information. De même, elle dira d'Eric Mahoney, auteur qui est accusé de l'avoir plagiée, qu'il est « [...] un gribouilleur habitant peut-être [s]on quartier<sup>12</sup> » sans, encore là, qu'il soit établi de quelle ville ou de quel quartier il est question. Certes, des rues sont mentionnées, comme « Chesnut » et « Union » qui peuvent sembler familières à certains car elles existent réellement à Montréal, mais,

<sup>9</sup>Lefebvre, Paul, « Charette et Dubois écrivent », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 32, 1984, p. 75.

<sup>10</sup>Jean Cléo Godin, « Charette Playhouse » *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, 1999, p. 104-105.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 119.

<sup>12</sup>Normand Charette, *Le Passage de l'Indiana*, Montréal, Leméac / Actes Sud, 1996, p. 30.

situées dans des quartiers différents, elles ne peuvent se croiser comme elles le font dans le texte de Normand Chaurette. D'ailleurs, à en juger par cette réplique d'Eric Mahoney à Dawn Grisanti, son éditrice, les personnages ne semblent pas, comme ceux de Michel Tremblay, être de Montréal puisqu'ils y sont invités : « Un an plus tard, on vous invite à Montréal et à Francfort<sup>13</sup>. » Une allusion de Martina North au code criminel américain et au « pays de liberté » où elle se trouve<sup>14</sup> ainsi qu'un passage d'une lettre écrite à cette dernière par Frank Caroubier, son éditeur, où il dit que, trente ans plus tôt, il « [...] aurai[t] regagné l'Amérique [...] » permettent tout au plus d'émettre l'hypothèse que les personnages se trouvent en fait aux États-Unis. De plus, l'origine variée des noms des personnages, « [...] un mélange baroque de trois langues (l'anglais, l'italien, le français) » est un autre élément qui contribue « à les déraciner, à situer la pièce dans une sorte de no man's land<sup>15</sup>. » Dans cette pièce, comme dans la plupart des oeuvres de cet auteur, l'ailleurs occupe la majeure partie de l'espace diégétique, mais, même s'il est composé d'allusions à des lieux réels, la localisation géographique de l'espace mimétique n'est jamais précisée. Ce flou contextuel dans lequel s'inscrit l'action de ses pièces est un des traits les plus originaux de la dramaturgie de Chaurette. Dans *Fragments d'une lettre d'adieu lus par des géologues* (1986), par exemple, des géologues ayant participé à une expédition scientifique au Cambodge viennent témoigner lors d'une commission d'enquête. Le discours des personnages fait donc mention de lieux et de fleuves cambodgiens. Par contre, rien ne permet d'identifier avec précision la localisation géographique de la salle où se trouvent les personnages. Certains indices pourraient laisser croire qu'ils sont aux États-Unis puisqu'ils ont obtenu, pour leur

---

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 17.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 83-84.

<sup>15</sup> Marie-Christine Hellot, « Figures baroques », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 82, mars 1997, p. 43.

expédition, des fonds du gouvernement américain et que leur matériel provenait du Centre de recherche du Minnesota, mais ce n'est là qu'une supposition.

Dans *Le Petit Köchel* (2000), toujours de Normand Chaurette, les personnages font, comme dans *Le Passage de l'Indiana*, des allusions à la ville ou au quartier où ils se trouvent mais sans jamais les nommer. Dans *Stabat Mater II* (1999), l'auteur va même jusqu'à situer l'action à Manustro, une petite ville imaginaire. Peu importe, toutefois, le caractère flou ou invraisemblable du contexte puisque « l'oeuvre de Chaurette s'attarde beaucoup aux territoires de l'intime<sup>16</sup> » et que ses « enjeux philosophiques et esthétiques » ont, selon Bernard Andrès et Pascal Riendeau, une portée universelle : « critique de la vérité logocentrique, remise en question de la tradition littéraire, méfiance face à la notion de réalité, distance par rapport à la littérature moderne, introduction d'une nouvelle subjectivité et questionnement sur la place de l'individu dans les sociétés postmodernes et postindustrielles<sup>17</sup> ». Le déplacement et le flou géographique d'un théâtre qui, selon l'auteur lui-même « [...] s'inscrit en réaction à un théâtre sociologique illustré par l'oeuvre de Tremblay [...] »<sup>18</sup> sont significatifs de l'abandon des thématiques sociales rattachées au contexte québécois au profit d'une exploration de l'intimité des personnages.

---

<sup>16</sup>Bernard Andrès et Pascal Riendeau, *op. cit.*, p. 225.

<sup>17</sup>*Ibid.*, p. 226.

<sup>18</sup>Marion Thébaud, « Normand Chaurette : L'amour est au-dessus de tout », *Le Figaro*, 11 juillet 1997.

## ESPACE MIMÉTIQUE ET ESPACE MENTAL

Le déplacement référentiel qu'a entraîné l'exploration des « territoires intimes » au cours de la décennie quatre-vingt a aussi eu un impact, non seulement sur le traitement de la localisation géographique et de l'espace diégétique, mais également sur le traitement de l'espace mimétique. Même si la représentation du « monde » intérieur des personnages peut sembler problématique puisqu'il s'agit d'une réalité abstraite, dans la dramaturgie contemporaine « [t]out ce qui paraît indicible est désormais visualisé<sup>19</sup> » et les auteurs ont été nombreux à explorer l'imaginaire des personnages en faisant métaphoriquement de celui-ci le lieu, ou le non-lieu, de l'action

En 1984, René-Daniel Dubois crée et interprète la version solo de sa pièce *Ne blâmez jamais les Bédouins*. Le synopsis de la pièce se lit comme suit :

Dans l'entrepôt réaménagé qu'il habite, le NARRATEUR a longtemps attendu quelqu'un qui ne s'est pas présenté au rendez-vous. Seul, il improvise cette histoire d'une cantatrice ficelée sur une voie de chemin de fer, en plein désert ; d'un monstre myope qui marche vers elle ; d'un jeune premier qui voudrait sauver la jeune femme mais s'en trouve empêché, coincé qu'il est sur une corniche élevée de la falaise qui surplombe les rails et des deux trains qui foncent l'un vers l'autre, dans le cadre de l'Opération Goliath et Goliath<sup>20</sup>.

De toute évidence, il s'agit d'une fiction à l'intérieur d'une fiction. En effet, les personnages mis en scène sont le fruit de l'imagination du narrateur, personnage fictif de la pièce de Dubois. Abandonné à lui-même dans l'entrepôt où il évolue, il invente

---

<sup>19</sup> Marie-Claude Hubert, *Histoire de la scène occidentale : de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Armand Collin, 1992, p. 124.

<sup>20</sup> René-Daniel Dubois, *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Montréal, Leméac, 1984, p. 27.

une histoire qu'il situe dans un désert. D'ailleurs, Hélène Laliberté mentionne à ce propos que, souvent, « [...] les personnages de la dramaturgie de Dubois cherchent à fuir physiquement et mentalement une réalité trop pénible à supporter<sup>21</sup>. » Comment, toutefois, représenter sur une scène l'espace physique de cette fiction créée dans l'espace imaginaire du NARRATEUR ?

La même question se pose, et a été posée, au sujet de la pièce *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans* de Normand Chaurette. « Injouable », « irreprésentable », sont d'ailleurs quelques qualificatifs employés par Gilles Chagnon<sup>22</sup> dans le texte présenté en introduction de la pièce. L'indication scénique concernant la localisation de l'action justifie l'opinion du critique : « La pièce se passe dans la tête de l'auteur, Charles Charles 38. Dans cette tête, le décor représente la mer un soir de pleine lune. / Odeur de sel et de poisson frais. / Bruit d'un harmonica, bruit des vagues<sup>23</sup>. » À quels référents le lecteur doit-il avoir recours pour parvenir à visualiser le lieu de l'action ? Comme le souligne Pascal Riendeau, « [l]'espace premier (et apparemment unique) indiqué par la didascalie initiale place le lecteur dans un registre de l'incertain<sup>24</sup>. » La structure complexe de la pièce contribue plus à brouiller les pistes qu'à fournir des repères aux lecteurs.

---

<sup>21</sup> Hélène Laliberté, « Espaces et territoires dans *Being at Home with Claude* de René-Daniel Dubois », *L'Annuaire théâtral*, n° 23, printemps 1997, p. 130.

<sup>22</sup> Gilles Chagnon, « La scène cautérisée », *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, 1981, p. 9.

<sup>23</sup> Normand Chaurette, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, p. 24.

<sup>24</sup> Pascal Riendeau, « L'Hybridité textuelle chez Normand Chaurette ou les manifestations d'une dramaturgie postmoderne », mémoire de maîtrise présenté à l'Université du Québec à Montréal, 1995, p. 84.

Car il est difficile de se retrouver dans *Provincetown Playhouse*. En effet, non seulement la pièce se déroule-t-elle dans la tête du personnage principal, mais la mise en abyme, figure récurrente de la dramaturgie québécoise des années quatre-vingt, y est vertigineuse. Le nom du personnage principal, Charles Charles, témoigne à lui seul du dédoublement du personnage qui est montré à deux époques différentes, soit en 1919 et en 1938. En 1919, le personnage est présenté avec ses deux compagnons, Winslow Byron et Alvan Jensen. Les trois jeunes hommes ont représenté au Provincetown Playhouse, le 19 juillet 1919, le soir des dix-neuf ans de Charles Charles, une pièce écrite par ce dernier intitulée le « Théâtre de l'Immolation ». Au lieu de l'accessoire prévu au départ, c'est un enfant réel qui, à l'effroi de tous, a été placé dans un sac et a été tué lors de la finale de cette unique représentation. Un procès a donc eu lieu et les deux amis de Charles Charles ont été condamnés à la pendaison alors que lui, plaidant la folie, a été interné dans une clinique de Chicago. Tous ces éléments de la fiction, c'est-à-dire la représentation de 1919, le crime et le procès, sont entremêlés dans la tête de Charles Charles 38 qui, depuis dix-neuf ans, les rejoue constamment dans sa tête. À l'indication plutôt surprenante du lieu de l'action, soit la tête de Charles Charles 38, où trône un décor représentant la mer, viennent donc s'ajouter deux autres lieux qui rendent plus ambigus encore les signes relatifs à l'espace physique. Cette ambiguïté est d'ailleurs perceptible dès la fin de la deuxième scène alors que Charles Charles 19 et Charles Charles 38 disent simultanément :

#### CHARLES CHARLES 19

La scène se passe au Provincetown Playhouse, le 19 juillet 1919, un soir de pleine lune, j'ai 19 ans.

### CHARLES CHARLES 38

La scène se passe dans une clinique de Chicago, le 19 juillet 1938, soit dix-neuf ans plus tard<sup>25</sup>.

La scène se passe plutôt dans la tête de Charles Charles 38, alors qu'il se trouve dans une clinique de Chicago. Dans son esprit, une chaîne ininterrompue de représentations ayant pour lieux fictifs le Provincetown Playhouse et la clinique de Chicago s'étire interminablement. Malgré le réalisme de ces lieux fictifs, c'est le lieu métaphorique identifié dans le paratexte, la tête de Charles Charles 38, et la structure totalement fragmentée du temps de la pièce qui retiennent l'attention et contribuent à la création d'une spatialité totalement abstraite et quasi inextricable.

C'est aussi par un traitement éclaté de la temporalité, en utilisant les retours en arrière, par exemple, que Michel Tremblay est notamment parvenu à contourner les pièges du réalisme, entre autres dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou* (1971), *Bonjour, là, bonjour* (1974), *La Maison suspendue* et *Encore une fois si vous permettez* (1998). Néanmoins, la plus remarquable utilisation d'une temporalité multiple est, de l'avis de plusieurs critiques, celle d'*Albertine en cinq temps* (1984). Le dramaturge y présente le personnage d'Albertine à cinq époques marquantes de sa vie, soit à 30, 40, 50, 60 et 70 ans. Les cinq actrices représentant la même Albertine sont situées dans des lieux fictifs différents :

*Albertine à 30 ans est assise sur la galerie de la maison de sa mère, à Duhamel, en 1942.*

*Albertine à 40 ans se berce sur le balcon de la rue Fabre, en 1952.*

---

<sup>25</sup>Normand Chauréte, *op. cit.*, p. 28.

*Albertine à 50 ans est accoudée au comptoir du restaurant du parc Lafontaine, en 1962.*

*Albertine à 60 ans rôde autour de son lit, en 1972.*

*Albertine à 70 ans vient d'arriver dans un centre d'accueil pour vieillards, en 1982<sup>26</sup>.*

Il s'agit là de lieux tout à fait réalistes qui sont, pour la plupart, déjà connus des familiers de l'oeuvre. Ces lieux, comme les époques et les personnages, semblent faire partie d'un seul espace-temps. C'est du moins ce qui peut être conclu du fait que le personnage d'Albertine à 70 ans dialogue avec chacun des personnages, donc avec elle-même à différents moments de sa vie. De plus, à la fin de la pièce, toutes les Albertine lèvent en même temps les yeux et les bras vers la même lune. Enfin, le personnage de Madeleine, qui, selon Albertine à 70 ans, est morte depuis une vingtaine d'années, se promène d'un personnage et d'une époque à l'autre, confirmant la synchronie spatiale et temporelle. La pièce débute alors que le personnage de 70 ans fait son entrée dans un centre d'accueil pour personnes âgées. C'est cet événement qui, de toute évidence, sert de prétexte à la remémoration des diverses étapes de son existence. Car c'est bien mentalement qu'Albertine retrace le parcours de sa vie tout en s'installant dans son nouveau chez-soi. Tout ce qui est montré dans l'espace mimétique n'est qu'une métaphore de ce qui a cours dans l'esprit d'Albertine, laissant ainsi place aux situations les plus inattendues, à commencer par la présence sur scène de cinq comédiennes interprétant un seul et même personnage, puisqu'elles relèvent de l'imaginaire.

L'hypothèse de l'espace mental figuré par l'espace mimétique pourrait tout aussi bien s'appliquer à une pièce plus récente de Tremblay, *Marcel poursuivi par les chiens* (1992). D'emblée, le caractère abstrait du lieu scénique est affiché dans le paratexte initial où il est indiqué que « [l]'action se déroule sur un plateau nu devant un immense

---

<sup>26</sup>Michel Tremblay, *Albertine en cinq temps*, Montréal, Leméac, 1984, p. 15.

ciel<sup>27</sup>. » Cette indication laisse à penser, dans un premier temps, que la pièce aura lieu à l'extérieur puisqu'il s'agit du référent auquel renvoie le signe « ciel ». Or, les indications spatio-temporelles repérables à travers le discours des personnages viennent rapidement démentir cette impression. Effectivement, et c'est ce qui est déroutant, les répliques de Marcel et de sa soeur Thérèse, les protagonistes, indiquent que ces derniers se trouvent chez Thérèse, sur la rue Dorion à Montréal, ce qui ne correspond point à l'indication concernant l'espace mimétique. De plus, Rose, Violette, Mauve et leur mère Florence, les « tricoteuses » de l'oeuvre romanesque de Tremblay, *Les Chroniques du Plateau Mont-Royal*, partagent le même espace mimétique alors que leurs répliques suggèrent qu'elles sont à Duhamel. Comme dans les chroniques romanesques, les personnages des « tricoteuses » font partie de l'imaginaire de Marcel, l'enfant « fou » d'Albertine. La preuve en est que, bien qu'elles soient en scène, Thérèse ne peut les voir ni les entendre, d'où sa grande inquiétude lorsque Marcel s'adresse à elles : « THÉRÈSE. Ça me fait peur quand tu parles comme ça, Marcel ! À qui tu parles comme ça ?<sup>28</sup> », ce qui confirme que l'espace mimétique déterminé par Tremblay représente métaphoriquement l'imaginaire de Marcel. Ce lieu représente donc cet espace où le personnage peut se sauver et dont il parle à sa soeur :

**MARCEL.** Qu'est-ce qu'on peut faire pour oublier les affaires qui font mal, Thérèse ? Où c'est qu'on peut se sauver ? Y'a-tu une place oùsqu'on peut se sauver, oùsque les affaires qui font mal peuvent pas nous attraper ? Avant, pendant longtemps, j'en avais une place... Y'étaient quatre... Quatre femmes... Y prenaient soin de moé, y me montraient toute c'qu'y'avait à savoir, pis quand ça allait pas dans ma tête, y chantaient eux-autres aussi pour me consoler<sup>29</sup>.

---

<sup>27</sup>Michel Tremblay, *Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Leméac, 1992, p. 11

<sup>28</sup>*Ibid.*, p. 63.

<sup>29</sup>*Ibid.*, p. 60.

Bien entendu, le ciel posé en toile de fond à l'espace mimétique comporte un référent dans le monde réel. Cependant, le « déphasage sémantique », expression employée par Tadeusz Kowzan pour désigner un désaccord entre deux systèmes de signes, en ce qui nous concerne, celui de l'espace mimétique et celui de l'espace diégétique, ou encore, du visuel et du verbal, donne un caractère ambigu au lieu scénique. C'est néanmoins ce déphasage qui permet de conclure que l'espace mimétique représente l'imaginaire de Marcel et c'est donc grâce à lui que le lieu acquière tout son sens.

Le système de signes de la parole est aussi ce qui permet de rendre explicite le traitement imaginaire de l'espace dans *Littoral* (1997) du libano-québécois Wajdi Mouawad. L'auteur y exploite en fait des lieux qui sont tout à fait vraisemblables et d'autres qui relèvent purement de l'imaginaire. Une fois de plus, l'espace mental d'un des personnages, celui de Wilfrid, est présenté métaphoriquement puisque certains personnages issus de ses rêveries partagent le même espace mimétique, ce que confirment ses paroles. Wilfrid dira ainsi au chevalier Guiromelan : « Tu n'existes pas, chevalier Guiromelan, tu n'existes pas. Tu ne sers à rien puisque tu n'existes que dans ma tête<sup>30</sup> » et à l'équipe de tournage par qui, c'est l'impression qu'il a, il est constamment pourchassé : « Mais vos gueules, bordel, vos gueules, et sortez de ma tête. Sortez, allez-vous en ! Laissez-moi tout seul... J'ai froid<sup>31</sup>. » Wilfrid entretient également des conversations avec le cadavre de son père qu'il trimbale avec lui : « Wilfrid, je ne veux pas encombrer ta tête, mais je n'ai pas d'autres endroits où aller pour me réchauffer. [...]»<sup>32</sup>. » La présence de ces personnages dans l'espace mimétique contribue donc à créer une atmosphère totalement onirique.

---

<sup>30</sup>Wajdi Mouawad, *Littoral*, Montréal, Leméac / Actes Sud, collection « Papiers », 1999, p. 29.

<sup>31</sup>*Ibid.*, p. 17.

<sup>32</sup>*Ibid.*, p. 73.

Pour résumer, *Littoral* met en scène l'errance de Wilfrid à l'annonce de la mort de son père, les démarches qu'il entreprend auprès d'un juge pour transporter le corps de celui-ci dans son pays d'origine et, enfin, la quête d'un lieu de sépulture pour enterrer ce cadavre parlant en décomposition. Plusieurs lieux sont ainsi visités, dont un terminus d'autobus, une morgue et différents petits villages du pays natal du père. Le flou spatial apparaît dans le titre de certaines parties de la pièce, tels « Ici » et « Là-bas », qui rendent perceptible le déchirement que vivent les immigrants, comme le père de Wilfrid, et qui est explicite dans les oeuvres de la majorité des dramaturges néo-québécois, dont Marco Micone et Abla Farhoud. D'autre part, en plus de ne jamais préciser le nom du pays d'origine du père, l'ensemble des petits villages où se rendent les protagonistes portent des noms imaginaires tels que « village bleu » ou « le village du bas de la vallée ». L'aspect polymorphe de l'espace mimétique contribue aussi grandement à créer un contexte irréel. En effet, multiples, les lieux se transforment constamment, et parfois à la surprise même des personnages :

**ONCLE ÉMILE :** Moi je suis encore à l'appartement de Wilfrid.

**ONCLE MICHEL :** Mais qu'est-ce que tu fais-là ?

**ONCLE ÉMILE :** J'étais en train de parler tranquillement dans la cuisine, et vous me dites tout à coup que nous sommes au salon funéraire ! Mais moi j'ai pas fini, moi, j'en ai encore des choses à exprimer, bordel de merde ! Je suis dans l'appartement de Wilfrid et vous allez y rester avec moi jusqu'à ce que j'aie terminé. [...]

**TANTE MARIE :** Enfin Émile, sois raisonnable, tu le vois bien que tout le monde est d'accord pour dire qu'on est au salon funéraire, alors arrête !

[...]

**ONCLE ÉMILE :** Bon alors voilà, on est au salon funéraire ! [...]<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup>*Ibid.*, p. 43.

Comme le montre ce passage, la parole et l'imagination ont le pouvoir, au théâtre, de tout créer, comme l'expliquait naguère au public à qui elle s'adresse *Madame*, personnage de *26<sup>bis</sup>, impasse du Colonel Foisy* (1982), de René-Daniel Dubois :

MADAME : [...] Et vous savez [...] que ce salon est lambrissé... qu'à tout le moins, les murs le sont. Que le sol est recouvert d'une moquette marocaine... Et quoi encore ? Des tas de petits détails, que vous aurez saisis de-ci, de-là... Tout au long de la soirée. Et vous voyez tous ces objets, non ? [...] Vous voyez tout cela ! N'est-ce pas merveilleux ? Vous êtes dotés d'imagination ! [...] Vous pouvez concevoir des objets, même des personnes, en dehors de leur présence physique... [...] <sup>34</sup>.

Ainsi, comme le mentionne Michael Issacharoff, « [p]uisque le texte théâtral précède la représentation, c'est le langage qui crée en le focalisant tout espace théâtral, ou tout au moins, tout espace scénique qui *fonctionne*<sup>35</sup>. » Rien, toutefois, n'oblige les praticiens de la scène à respecter les indications scéniques et spatio-temporelles d'un texte et, au cours des années quatre-vingt, ils prendront de plus en plus leurs distances avec celles-ci. La transformation que connaît le traitement du lieu fictif dès le début des années quatre-vingt coïncide donc avec le rôle croissant que jouent la mise en scène et la scénographie dans la pratique spectaculaire. Peut-on dire pour autant qu'elles ont joué un rôle aussi décisif dans l'évolution dramaturgique ?

---

<sup>34</sup>René-Daniel Dubois, *26<sup>bis</sup>, impasse du Colonel Foisy*, p. 62-63.

<sup>35</sup>Michael Issacharoff, *Le Spectacle du discours*, Paris, José Corti, 1985, p. 72.

## L'INFLUENCE DU GÉNO-TEXTE SUR LE TRAITEMENT DES LIEUX FICTIFS

La mise en scène permet de concrétiser un texte dramatique. Comme le souligne Tadeusz Kowzan, elle « [...] consiste à transposer, plus ou moins fidèlement, un ouvrage dont le contenu est communiqué par le moyen d'un seul système de signes (la parole) en un ouvrage qui exploite simultanément plusieurs systèmes de signes<sup>36</sup>. » Le metteur en scène est donc celui qui orchestre ces divers systèmes et qui, ainsi, procède à l'écriture scénique du spectacle afin de créer une situation d'énonciation conforme à sa vision et à son interprétation. Plusieurs de ces systèmes peuvent, à l'intérieur de la représentation, participer à la construction du cadre de l'action : les accessoires, la lumière, le bruitage, etc. En général, c'est le décor qui regroupe les signes dont la fonction première est de signifier le lieu fictif. Aujourd'hui, les vocables « scénographie » et « dispositif scénique » tendent à remplacer le terme décor qui, dans bien des esprits, est relié au mimétisme et, donc, à la matérialisation pure et simple des indications scéniques de l'auteur. Scénographie veut aussi dire, « [a]u sens moderne, [...] la science et l'art de l'organisation de la scène et de l'espace théâtral<sup>37</sup>. » Metteur en scène et scénographe travaillent donc en étroite collaboration, dès le début du processus d'élaboration de la fiction scénique, à la création du lieu scénique.

Comme les signes textuels relatifs à la localisation de l'action, les signes scéniques permettent de définir le cadre de l'action et les rapports établis entre la fiction et le réel. Par exemple, une pièce réaliste donnera l'impression aux spectateurs d'assister à la réalité « [...] tout simplement parce que le référent du signe donne l'illusion de se

---

<sup>36</sup>Tadeusz Kowzan, *Spectacle et signification*, Candiac, Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1992 p. 73.

<sup>37</sup>Patrice Pavis, « Scénographie », *Dictionnaire du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 314.

confondre avec le signifiant, de sorte que l'on compare tout naturellement le signe et le monde extérieur [...]»<sup>38</sup>. Ainsi, lorsqu'ils assistent à une pièce présentée dans un décor naturaliste, c'est-à-dire qui reconstruit dans les moindres détails le lieu dont il se veut l'image, les spectateurs exercent moins leur sens critique puisqu'ils ont tendance à oublier qu'ils ont devant les yeux une fiction et non la réalité. Anne Ubersfeld prétend d'ailleurs que

[...] le spectateur, devant une réalité qui tente de mimer parfaitement [l]e monde, avec la plus grande *vraisemblance*, se trouve contraint à la passivité ; le spectacle lui dit : "ce monde, qui se trouve ici reproduit avec tant de minutie, ressemble à s'y méprendre au monde où tu vis (où vivent d'autres que toi, plus chanceux) ; pas plus que tu ne peux intervenir dans le monde scénique enclos dans son cercle magique, tu ne peux intervenir dans l'univers réel où tu vis"<sup>39</sup>.

Ce réflexe du spectateur qui l'amène à confondre signifiant et référent est dû à l'utilisation de signes qui ont un lien de ressemblance et de similarité avec leur référent et qui contribuent à créer un effet de réel. Ces signes sont désignés par Peirce comme iconiques. Deux autres signes, également définis par le lien qu'ils ont avec leur référent, font partie de la typologie tripartite élaborée par ce théoricien : l'indice entretient avec le référent un rapport de contiguïté, le symbole, un rapport soumis à une convention ou à une habitude, ce qui en fait, comme c'est le cas pour les signes linguistiques, un signe arbitraire. La frontière entre chacun de ces signes peut toutefois être ardue à tracer car, tel que le fait remarquer Patrice Pavis, les signes ne se rencontrent pas à l'état pur. C'est

---

<sup>38</sup>Patrice Pavis, « Signe théâtral », *op. cit.*, p. 325.

<sup>39</sup>Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, p. 44.

donc pourquoi celui-ci, sans rejeter la théorie de Peirce, préfère parler de « fonctions iconique, indicielle et symbolique des signes théâtraux<sup>40</sup> ».

Le texte et la scène constituent deux ensembles de signes à la fois autonomes et dépendants. La dialectique entre ces deux systèmes peut, comme l'affirme Patrice Pavis, être de deux ordres :

- ou bien la scène cherche à rendre et à redire le texte ;
- ou bien elle creuse un écart avec lui, le critique ou le relativise par une visualisation qui ne le redouble pas<sup>41</sup>.

Cette proposition, d'une part, confirme que l'analyse de la pratique spectaculaire ne saurait ignorer le texte dramatique, matériau à partir duquel s'élabore, traditionnellement, un spectacle théâtral. D'autre part, elle permet d'inscrire l'analyse de la pratique scénique dans une perspective historique en fonction des ses rapports au texte. Dans la pratique scénique québécoise, le traitement du texte et des lieux fictifs, en particulier, montre que les deux types de rapports identifiés par Patrice Pavis ont évolué. En creusant l'écart avec certains textes, créant ainsi des spectacles dont ils sont les véritables auteurs, les metteurs en scène et scénographes ont contribué, dès le début des années quatre-vingt, à transformer les relations entre le texte et la scène. Cette situation s'explique dans la mesure où « [l]a scène est présente au moment de l'écriture : elle l'explique dans une grande mesure, et la justifie. L'auteur est amené à établir un rapport de coexistence puis de solidarité effective entre l'espace du récit et celui de la

---

<sup>40</sup>Patrice Pavis, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, PUQ, 1976, p. 13.

<sup>41</sup>*Id.*, « Texte et scène », *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, p. 355.

scène<sup>42</sup>. » Ainsi, si la pratique scénique a connu une évolution, il est logique de penser qu'il en a été de même pour la pratique dramaturgique.

Anne Ubersfeld propose une notion qui éclaire singulièrement l'influence qu'exerce la scène sur le texte, celle du *géno-texte* :

[...] le texte de théâtre ne saurait être écrit sans la présence d'une théâtralité *antérieure* ; on n'écrit pas pour le théâtre sans rien savoir du théâtre. On n'écrit pour, avec ou contre un code théâtral préexistant. D'une certaine façon la « représentation » au sens le plus large du mot préexiste au texte ; l'écrivain de théâtre, quand il n'est pas lui-même pris dans la production théâtrale, n'écrit pas en tout cas sans la perspective immédiate de l'objet-théâtre : la forme de la scène, le style des comédiens, leur diction, le type de costumes, le type d'histoire que raconte le théâtre qu'il connaît, autant d'éléments qui engagent l'écrivain dans un certain mode d'écriture<sup>43</sup>.

L'exploitation de non-lieux dans la dramaturgie québécoise contemporaine trouve ainsi potentiellement un début d'explication dans cette hypothèse émise par Marie-Christine Lesage :

[...] l'évolution des divers éléments de la scène a permis aux *écrivains scéniques* des spectacles, auteurs, metteurs en scène et parfois acteurs, de se libérer des contraintes traditionnelles du *représentable*. Le théâtre contemporain a acquis, en effet, notamment grâce aux techniques d'éclairage et à la scénographie, une souplesse de représentation qui fait

---

<sup>42</sup>G. Salame, « Les lieux du *Printemps 71* », dans Bernard Dort, Anne Ubersfeld, (dir.), *Le Texte et la scène. Études sur l'espace et l'acteur*, Paris, Imprimerie F. Paillart, 1978, p. 87.

<sup>43</sup>Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre 2. L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales, p. 14.

en sorte que « tous les sauts d'espace et de temps, tous les effets de montage sont possibles »<sup>44</sup>.

Les dramaturges n'ayant donc plus à se soucier des contraintes qu'implique le passage d'un texte à la scène, aucun obstacle ne semble pouvoir brimer leur imagination et, de cette façon, tout lieu fictif est susceptible de devenir un espace mimétique. L'espace paraît d'ailleurs devenir une préoccupation secondaire chez quelques dramaturges puisque dans de nombreux textes, au flou de la localisation géographique s'ajoute celui de la localisation sociale.

Il arrive parfois que même à travers les dialogues, il soit impossible de déceler des repères permettant de créer un espace mimétique. Il s'agit donc de cette catégorie du non-lieu, qui, on l'a vu, ne peut être identifié par le lecteur en raison de l'absence ou de l'ambiguïté des indications spatiales et référentielles. Ainsi, malgré les progrès des techniques scéniques, certains dramaturges sont réputés pour la difficulté que représente, dès la création, la matérialisation scénique de leurs textes. C'est le cas, entre autres, de René-Daniel Dubois et de Normand Charette. Louise Vigeant souligne ainsi que pour de tels auteurs, les praticiens de la scène créent souvent des décors « qui relèvent de l'abstraction » puisqu'ils « [...] pratiquent une écriture très éloignée du réalisme, où se chevauchent souvent plusieurs temporalités et niveaux de récits (dont souvent celui de l'acte créateur lui-même), pour lesquels une localisation dramatique est difficile à identifier, voire parfois inutile<sup>45</sup>. » Le cas de Normand Charette est particulièrement intéressant puisque, inlassablement, à chaque nouvelle création, la critique remâche cette

---

<sup>44</sup> Marie-Christine Lesage, « Le texte dans le théâtre québécois actuel », *Nuit Blanche*, n° 55, mars-avril-mai 1994, p. 51-52.

<sup>45</sup> Louise Vigeant, « De la métonymie à la métaphore : la didascalie comme piste », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 62, 1992, p. 34.

fameuse question du défi que représentent ses textes pour les metteurs en scène. Jean Cléo Godin souligne à ce propos que, contrairement à René-Daniel Dubois,

[...] ses pièces, lorsqu'elles sont produites, semblent avoir moins de succès et d'impact. Alors, c'est inévitablement la faute du metteur en scène : « Charette n'a pas encore trouvé son metteur en scène » revient donc comme un leitmotiv. L'autre leitmotiv : son théâtre est un pur chef-d'oeuvre d'écriture, mais comment peut-on jouer cela ?<sup>46</sup>

La pièce *Le Passage de l'Indiana* (1996) illustre bien cette catégorie de non-lieu. En effet, à l'indétermination géographique dont il a déjà été question s'ajoute l'ambiguïté des signes relatifs à l'espace mimétique. D'abord, l'utilisation de la technique des voix entremêlées, fréquente aussi chez Tremblay, contribue à brouiller la spatialité. Ainsi, comme dans *Bonjour, là, bonjour*, il arrive que des personnages du *Passage de l'Indiana* soient ensemble sur scène et ce, même si le dialogue suggère le contraire. C'est le cas, notamment, lors de la séquence du 21 décembre, alors que Frank Caroubier, l'éditeur de Martina North, tient simultanément des conversations avec celle-ci et Dawn Grisanti et que les paroles des personnages portent plutôt à croire qu'il est seul avec chacune d'entre elles. L'absence d'indications de mouvements, d'entrées ou de sorties de scène rend le traitement scénique de l'espace encore plus ardu. Ainsi, après avoir partagé ce qui semble être le même espace mimétique avec son éditeur et Dawn Grisanti, Martina North déclare à cette dernière, vers la fin de la pièce : « Vous êtes tenue de défendre cet homme. Le fait de parler contre lui dans ma demeure peut s'avérer comme un manque à votre code d'éthique<sup>47</sup>. » De son côté, Éric Mahomey affirme, dans la dernière séquence de la pièce, que Martina North est entrée chez lui, ce qui permet de conclure

---

<sup>46</sup>Jean Cléo Godin, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, 1999, p. 103.

<sup>47</sup>Normand Charette, *Le Passage de l'Indiana*, Montréal, Leméac / Actes Sud, 1996, 75.

que la séquence précédant cette scène, et qui mettait en présence les deux personnages d'auteurs, se déroulait chez lui. Malgré l'absence d'indications scéniques, il est évident que toutes ces séquences ne peuvent se dérouler logiquement au même endroit. L'espace mimétique est donc, comme c'est le cas aussi dans *Littoral* de Wajdi Mouawad, polymorphe et il s'avère vain de tenter d'identifier la localisation. Cette information ne serait pas utile à l'interprétation de la fiction. C'est en fait son absence, ou son ambiguïté, qui est significative.

#### **DU PLATEAU MONT-ROYAL AU PLATEAU : LA SCÈNE THÉÂTRALE COMME LIEU FICTIF**

À la présentation de confessions dans le huis clos des drames policiers qui mettaient en scène une réhabilitation des personnages par le biais d'une focalisation sur les méandres de leur âme, faisait donc écho la présentation de l'introspection malade ou de la rétrospective justificatrice de personnages, comme Charles Charles 38 dans *Provincetown Playhouse* ou Albertine dans *Albertine en cinq temps*. Ces personnages figuraient dans des non-lieux fictifs où ils étaient jugés, non par la justice, mais par eux-même, et étaient présentés dans des non-lieux scéniques, métaphores de l'espace mental des personnages. La fragmentation et le brouillage de l'espace et de la temporalité, comme l'indétermination spatiale complète présente chez des auteurs comme Normand Chaurette, définissent ces non-lieux. Or, dernier avatar dans le traitement des lieux fictifs, les dramaturges en sont finalement arrivés à exploiter un non-lieu réel, la scène de théâtre, totalement dépourvue de référence spatiale, un non-lieu « fictif ». Michel Marc Bouchard a ainsi recours au dispositif d'une mise en abyme pour situer l'action des *Feluettes* sur « [u]ne scène de théâtre » alors que René-Daniel Dubois fait évoluer le

personnage de *Madame*, dans *26<sup>bis</sup>, impasse du Colonel Foisy*, sur un plateau désert. Le personnage de *Madame* déjoue d'ailleurs de nombreuses conventions, d'abord celle du quatrième mur en s'adressant, à maintes occasions, au public afin de lui expliquer le fonctionnement théâtral. Ainsi, cette utilisation de la scène vide, comme celle qu'en fait Michel Marc Bouchard, relève de la métathéâtralité.

Comme dans la pièce de René-Daniel Dubois, Michel Tremblay fait de la représentation théâtrale une fiction dans *Encore une fois si vous permettez* (1998). L'indication scénique de départ, « un plateau vide », confirme d'ailleurs le non-lieu de l'action. Ainsi, durant toute la pièce, un narrateur, lorsqu'il ne prend pas part à l'action, la commente ou raconte au public des anecdotes sur sa mère, le personnage principal, nous parlant d'elle au passé et avouant, au début de la pièce, qu'il avait envie de la revoir à nouveau. Il devient vite évident que c'est grâce aux pouvoirs de l'imagination et du théâtre qu'il va la faire revivre en la mettant littéralement en scène. Ainsi, le plateau de théâtre réel où se trouve le narrateur devient le lieu fictif où évoluera sa mère, consciente d'être mise en scène lorsqu'elle aperçoit le décor imaginé par son fils. En effet, la machinerie scénique, dans laquelle est déjà intrinsèquement inscrite l'artificialité de l'illusion théâtrale, est introduite dans la mise en scène du narrateur afin d'offrir à sa mère mourante, puisque tout est possible au théâtre, une « sortie » digne d'elle :

*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'oeil, 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...

*Elle se dirige vers le fond de la scène, se retourne.*

NANA. Mon Dieu ! C'est ben laid, d'en arrière ! C'est pas peinturé des deux bords ?

LE NARRATEUR. Non. C'est fait pour être vu de la salle, moman...

*Le narrateur fait un geste et une énorme paire d'ailes d'ange soutenant une nacelle de rotin descend du ciel<sup>48</sup>.*

Et le personnage de Nana d'ajouter, « T'es fin. Ça va être merveilleux de m'en aller comme ça ! J'peux-tu faire ça tu-suite, là ?<sup>49</sup> ». Évidemment, cette envolée vers le ciel, ou vers les cintres, est une métaphore de la mort du personnage de la mère, ce qui n'est pas inhabituel au théâtre. L'utilisation de la machine théâtrale est, « [...] la matérialisation scénique, autrefois effrayante, aujourd'hui dérisoire, du principe du merveilleux [...] »<sup>50</sup>. Dans la tragédie grecque, la machinerie faisait disparaître aux yeux des spectateurs le héros sauvé par les Dieux. Ce qui, par contre, est exceptionnel dans la pièce de Tremblay, c'est que ce n'est pas seulement le public qui est conscient de cette métaphore de la mort, mais également le narrateur-personnage puisqu'il assiste, comme nous, à cette dernière scène.

Faire de la scène un lieu fictif tout en affichant son caractère artificiel, tout comme situer l'action d'une pièce dans un non-lieu scénique, témoigne d'une évolution

---

<sup>48</sup> Michel Tremblay, *Encore une fois si vous permettez*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1998, p. 65-66.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 66.

<sup>50</sup> Patrice Pavis, « Machine théâtrale », *Dictionnaire du théâtre*, p. 195.

dramaturgique importante qui s'écarte des lieux fictifs fortement référentiels liés à la thématique familiale et à la confession. L'oeuvre de Michel Tremblay est emblématique de cette évolution dans la mesure où chacune de ses étapes y est décelable. En effet, le cycle des *Belles-Soeurs*, qui organise l'oeuvre jusqu'à *Damnée Manon Sacrée Sandra* (1977), s'articule autour de la référence socioculturelle de lieux réalistes. Les pièces écrites depuis le début des années quatre-vingt prennent en compte le *géno-texte* de la représentation. Ainsi, pour faire écho à une pratique théâtrale qui, graduellement libérée de son rôle de « serviteur » du texte, situe l'action dans des lieux scéniques autres que ceux indiqués par les dramaturges, Tremblay a lui aussi créé une distance entre l'action et l'espace mimétique. L'exemple de *Marcel poursuivi par les chiens*, texte métafictif puisqu'il reprend, comme plusieurs autres pièces, des personnages de l'oeuvre romanesque, est à ce titre très révélateur. Le lieu fictif abstrait contribue à atténuer le contexte référentiel. C'est le cas également dans *Encore une fois si vous permettez* où, comme plusieurs metteurs en scène faisaient de la scène vide un lieu scénique, le célèbre dramaturge a fait du plateau le lieu fictif de sa pièce. Par la métathéâtralité, Tremblay abolissait la limite entre fiction et réel, ce que plusieurs praticiens de la scène se sont efforcés de faire en ignorant les repères indiqués par les dramaturges et en proposant leur propre interprétation.

### **CHAPITRE III**

#### **DE L'ESPACE MIMÉTIQUE À LA SCÉNOGRAPHIE**

Si l'évolution du traitement des lieux fictifs dans la dramaturgie québécoise contemporaine semble être tributaire de la montée de la mise en scène et de la scénographie au cours de la décennie quatre-vingt, seule une analyse de la pratique scénique permettra d'en saisir les modalités. Dans les années soixante-dix, on l'a vu, les textes des dramaturges québécois étaient caractérisés par leur aspect spéculaire. La pratique scénique s'est alors faite discrète en se limitant à « rendre et à redire le texte », donc à présenter le point de vue du dramaturge sans plus. On a alors parlé du « règne de l'auteur ».

#### **LA SCÈNE, MIROIR DU TEXTE**

Avant d'être spécifiquement metteur en scène ou scénographe, les praticiens de la scène sont de simples lecteurs des textes. Ainsi, pour employer des termes empruntés au champ de la communication, ces artisans de la pratique spectaculaire sont les récepteurs 1 du message envoyé par l'émetteur 1, soit le dramaturge. Ce message est constitué, bien entendu, du texte ainsi que du paratexte, c'est-à-dire des dialogues, donc des données spatio-temporelles, et des indications scéniques. Par contre, comme

l'explique Tadeusz Kowzan<sup>1</sup>, ces praticiens sont libres, lorsqu'ils deviennent des « exécutants », c'est-à-dire à leur tour des émetteurs (2), de respecter ou non le message de l'auteur et de le transmettre tel quel, par le biais de la représentation théâtrale, aux spectateurs qui deviennent alors les récepteurs 2 de ce message. Lorsqu'ils choisissent de respecter ce message au niveau de la mise en scène et de la scénographie, les artisans de la scène optent pour la *redondance* : « [...] les signifiants scéniques dès lors soutiennent le texte, l'incarnent mais n'apportent aucune nouveauté en ce qui concerne la connotation [...] »<sup>2</sup>. Ce type de redondance est ce que Michel Corvin qualifie de *redondance fonctionnelle*<sup>3</sup>.

La première version des *Belles-Soeurs* mise en scène, en 1968, par André Brassard, est un exemple de cette redondance fonctionnelle. Puisqu'un spectacle théâtral est une création éphémère, seule son iconographie, source certes moins précise que le décor lui-même mais fort utile, rend possible l'analyse d'une mise en scène particulière. Or, les photographies de cette première version des *Belles-Soeurs* (voir annexe I) permettent de constater que le metteur en scène a travaillé conformément aux quelques indications spatiales de Michel Tremblay. Même si le dramaturge avoue que, dans ses pièces, « [...] tout est techniquement fait de façon à ce qu'aucune interprétation "réaliste" ne soit possible<sup>4</sup> » (par l'utilisation, entre autres, des chœurs ou de personnages qui brisent le quatrième mur en s'adressant au public), il n'en demeure pas moins que sa

---

<sup>1</sup>Tadeusz Kowzan, *op. cit.*, p. 82-83.

<sup>2</sup> Michel Corvin, *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985, p. 18.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 16.

<sup>4</sup> Roch Turbide, « Michel Tremblay : Du texte à la représentation », *Voix et images*, vol. VII, n° 2, 1982, p. 217.

pièce est située dans un cadre réaliste, soit la cuisine d'un logement de Montréal. Ainsi, le lieu scénique de la mise en scène de Brassard est une cuisine on ne peut plus réaliste, naturaliste même puisque le cadre de l'action est reconstruit dans son entier et non de façon métonymique. En effet, ce sont des signes iconiques tels que des armoires, un comptoir, un lavabo, une table, un poêle, une laveuse, de la vaisselle ainsi que d'autres accessoires ménagers qui, notamment, participent à la constitution du décor.

Par ailleurs, le style des objets, la tuyauterie apparente ainsi que l'état sombre et défraîchi des murs du décor de la première version des *Belles-Soeurs* constituent des signes qui connotent l'origine ouvrière des personnages suggérée par le texte. Plusieurs autres éléments du texte ont aussi été transformés en signes scéniques. Par exemple, l'influence de la religion sur les belles-soeurs qui, comme le révèlent les dialogues, les pousse à condamner les « clubs » et ceux ou celles qui les fréquentent, est évoquée par la présence de statues et d'images pieuses. Le hors-scène, présenté par le biais d'indications telles que « [...] *dans une autre pièce*<sup>5</sup> », ou encore « *Germaine Lauzon entre dans sa chambre*<sup>6</sup> », a également été mis en scène par l'utilisation de cadres de portes qui donnent l'illusion d'ouvrir sur les autres pièces de la maison, technique courante dans le théâtre réaliste. La matérialisation de plusieurs informations du texte relève plus de l'illustration que de l'interprétation. La relation artistique privilégiée qu'ont eue longtemps Michel Tremblay et André Brassard, le « [...] premier véritable

---

<sup>5</sup>Michel Tremblay, *Les Belles-Soeurs*, Montréal, Leméac, 1972 p. 15.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 21.

tandem auteur-metteur en scène de l'histoire du théâtre québécois<sup>7</sup> » a certainement contribué à cette cohésion du texte et de sa représentation.

Par ailleurs, il importe de préciser que certains metteurs en scène, c'est le cas, justement, d'André Brassard, peuvent parfois tenter de s'effacer lors de la création d'une pièce afin de laisser toute la place à l'oeuvre et à la vision de l'auteur. L'esthétique de la mise en scène serait donc, en pareil cas, soumise à celle du texte. Ainsi, à textes réalistes, mises en scène réalistes, comme ce fut le cas dans les années soixante et soixante-dix. Les textes de dramaturges comme Marcel Dubé, par exemple, étaient souvent accompagnés de descriptions minutieuses de décor. On ne peut lire *Zone*, *Florence*, *Les Beaux dimanches* ou *Au retour des oies blanches*, dont l'action est située dans un cadre référentiel québécois, sans avoir une idée très précise de l'apparence du lieu fictif. L'auteur effectue une véritable pré-mise en scène en décrivant clairement l'organisation de la scène et en apportant des détails allant du style des meubles, qui renseigne sur le statut social des personnages, jusqu'à la provenance de la lumière pour signifier la localisation des fenêtres ! Le travail est donc en bonne partie accompli pour un metteur en scène qui voudrait être fidèle à la volonté de l'auteur.

Les artistes de la scène ont longtemps créé des lieux fictifs en fonction des indications spatiales des auteurs, approximativement jusqu'au début des années quatre-vingt. Gilbert David a expliqué cette situation par un courant influencé par les

---

<sup>7</sup> Paul Lefebvre, « André Brassard : la mise à l'épreuve d'une dramaturgie », *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal / Carnières (Belgique), Cahiers de Théâtre JEU / Éditions Lansman, 1993, p. 427.

« principales positions [des] grands rénovateurs de la scène française<sup>8</sup> », soit Jovet, Dullin et Ludmilla Pitoëf, que Jean-Louis Roux et Jean Gascon ont fréquentés avant de créer, en 1951, le Théâtre du Nouveau Monde à Montréal. La première de ces positions, qui est « [...] que la mise en scène doit être soumise à l'oeuvre écrite<sup>9</sup> [...] », résume la fonction de « serviteur du texte » qui était alors imposée aux metteurs en scène. À cela s'ajoute, selon Gilbert David, la forte production dramaturgique de la décennie soixante-dix, cette décennie ayant d'ailleurs été qualifiée « d'âge de la parole<sup>10</sup> ». Cette situation aurait provoqué l'immobilisme de la mise en scène qui a alors dû « se prêter, non sans succès, à une productivité qui défiait toutes les possibilités d'un approfondissement<sup>11</sup> ». Ainsi, à forte production dramaturgique, mise en scène stagnante, comme si ces deux composantes de l'art théâtral ne pouvaient se développer de façon parallèle et simultanée. Ceci rejoint en quelque sorte les propos d'Anne Ubersfeld qui, commentant la notion de géno-texte, mentionne que « ce sont les époques où les traditions théâtrales sont faibles ou en décomposition, où de nouvelles formes naissent, qui voient les créations textuelles les plus fortes. Il n'est pas garanti que la pratique théâtrale y soit la meilleur ou la plus brillante<sup>12</sup>. » Avec *Les Belles-Soeurs* écrite en joul, Michel Tremblay a complètement bouleversé les traditions théâtrales. Après lui, de nombreux dramaturges ont placé au centre de leurs préoccupations la critique de leur héritage socioculturel et la revendication de leur propre identité. Devant une telle prise de parole, on ne s'étonnera pas que la mise en scène ait été discrète et peu novatrice.

---

<sup>8</sup> Gilbert David, « La mise en scène actuelle : mise en perspective », *Études littéraires*, vol. 18, n°3, hiver 1985, p. 55.

<sup>9</sup> *Loc. cit.*

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 56.

<sup>11</sup> *Loc. cit.*

<sup>12</sup> Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre 2. L'école du spectateur*, Paris, Éditions sociales., p. 16.

## DES AUTEURS QUI SE MÊLENT DE MISE EN SCÈNE

L'analyse de l'évolution des relations entre le texte et la scène oblige à se demander si ce sont les transformations de l'écriture dramaturgique qui ont entraîné la montée de la pratique spectaculaire ou l'inverse. Tel que le suggère Gilbert David<sup>13</sup>, c'est au tournant des années quatre-vingt que quelques « percées » au niveau de la pratique de la mise en scène ont commencé à poindre au Québec. Or, faut-il le préciser à nouveau, c'est aussi au début de cette décennie que la dramaturgie québécoise s'est une fois de plus transformée avec l'arrivée de nouveaux auteurs dont l'écriture défiait le réalisme. Parmi ceux-ci, bien entendu, Normand Chaurette et René-Daniel Dubois, lesquels ont certes été influencés par Jean-Pierre Ronfard. En effet, comme l'affirme Jean Cléo Godin, « [...] les choses ne sont plus pareilles après et avant *Les Belles-Soeurs*, comme elles changeront assez brusquement après *Vie et mort du roi boiteux* de Jean-Pierre Ronfard<sup>14</sup>. » Selon Louise Vigeant, ce spectacle, que son auteur qualifie d'« épopée sanglante et grotesque en six pièces et un épilogue », peut être vu « [...] comme un aboutissement des années soixante-dix; il les poursuit [...] dans son mode de production, puisqu'il est issu d'un travail collectif [...] Mais autant il témoigne de la fin des années soixante-dix, autant ce spectacle donne le coup d'envoi aux années quatre-vingt [...]»<sup>15</sup> » Comme Michel Tremblay avec *Les Belles-Soeurs*, Ronfard, avec le cycle de *Vie et mort du Roi boiteux*, est allé à l'encontre du code théâtral de son époque, notamment en évacuant toute la revendication nationale ou identitaire qui avait

---

<sup>13</sup>Gilbert David, *op. cit.*, p. 59.

<sup>14</sup>Jean-Cléo Godin, « Les années 70 : l'affirmation identitaire », *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, p. 187.

<sup>15</sup>Louise Vigeant, « Du réalisme à l'expressionnisme », *Cahiers de théâtre Jeu*, n°58, mars 1991, p. 12.

caractérisé la production dramaturgique des dix années précédentes. L'auteur a aussi défié les conventions de son temps avec la production du cycle qualifiée, par la critique, de « ludique et carnavalesque<sup>16</sup> ». Ces caractéristiques sont d'ailleurs revendiquées par l'auteur dans le prologue de la pièce où il résume en fait l'ambiance de sa mise en scène :

Il serait bien que l'environnement visuel et sonore, l'ambiance générale de la représentation, le style de jeu, soient incohérents, anarchiques, barbares, éloignés autant que possible des traditions de sagesse et de respect qui entourent généralement l'acte théâtral - et qui l'étouffent<sup>17</sup>.

Bien que ce commentaire concerne la représentation, il ne fait aucun doute que, même au niveau textuel, le traitement de l'espace et l'élaboration des lieux fictifs peuvent être qualifiés d'« anarchiques ». En effet, l'espace physique, loin de s'insérer dans une géographie québécoise, est complètement éclaté et éparpillé aux quatre coins du monde. À cela s'ajoute l'enchevêtrement du réel et de l'imaginaire, le fait que certains lieux sont référentiels tandis que d'autres sont purement chimériques.

Comme plusieurs l'ont fait remarquer, dont notamment Louise Vigeant<sup>18</sup>, deux catégories de localisations géographiques peuvent être établies au fil de la lecture de *Vie et mort du Roi Boiteux* : l'« ici » des personnages, c'est-à-dire le quartier de l'Arsenal, lieu qui n'a point de référent dans la réalité quotidienne, et qui représente leur port d'attache, et l'« ailleurs », soit le reste du monde où plusieurs scènes se dérouleront tout au long des six épisodes. Les différents lieux de l'« ailleurs » qui sont visités ou

---

<sup>16</sup> Alonzo Leblanc, « Ronfard : Dérive organisée et conflit des cultures », *Études littéraires*, vol. 18, n°3, hiver 1985, p. 124.

<sup>17</sup> Jean-Pierre Ronfard, *Vie et mort du Roi Boiteux*, t. I, Montréal, Leméac, 1981, p. 35.

<sup>18</sup> Louise Vigeant, *La Lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, 1989, p. 71.

mentionnés semblent tous plus fabuleux les uns que les autres en raison de leurs noms insolites (par exemple, le lac Titicaca, l'Azerbaïdjan, l'Ouzbékistan, Trébizonde, le désert de Sogdiane, Samaraï, l'île d'Aea, le Soudan, Bakou, etc.), mais s'avèrent bel et bien réels. À ce mélange de localisations réelles et fictives s'ajoute les déplacements entre celles-ci qui sont tout à fait invraisemblables et loufoques, comme en témoigne cette réplique de Richard, le roi boiteux :

[...] Et si nous sommes depuis des semaines dans ce désert de Sogdiane, riche en antilopes et en lièvres gris que je tue à la sarbacane pour votre petit déjeuner, mesdames, si nous marchons toujours vers l'est, soutenus par le grand dessein qui m'habite, c'est pour conquérir les marches de l'Himalaya, piller les temples du Thibet où l'or regorge, et redescendre de l'autre côté, chargés de richesses, dans les vallées du Yang-Tse-Kiang, du Houang Ho et de la Saskatchewan [...]<sup>19</sup>

Ainsi, Richard entend donc voyager, accompagné de Marie-Jeanne, Catherine et Judith, de l'Asie jusqu'au Canada, en passant par la Chine et le tout, à pied ! Les distances ne semblent plus exister entre les divers continents explorés durant le cycle. À ce sujet, il est intéressant de noter qu'à travers leurs déplacements, jamais le Roi boiteux et ses compagnons ne visiteront la France ou l'Angleterre, les deux pays fondateurs du Québec. En situant l'ici des personnages dans un cadre imaginaire, il apparaît clairement que l'auteur a pris bien soin de marquer ses distances avec l'univers socioculturel québécois. De plus, avec la présence, dans le texte, de multiples références à la fois culturelles, historiques et mythiques, c'est avant tout dans un cadre universel que s'inscrit l'oeuvre

---

<sup>19</sup>Jean-Pierre Ronfard, *op. cit.*, t. II, p. 201.

de Ronfard, d'autant plus qu'il s'agit, de son propre aveu, du « récit grandiose de l'histoire de l'humanité<sup>20</sup> ».

Il serait certes fastidieux de résumer *Vie et mort du Roi boiteux*, cycle dont les six épisodes occupent pas moins de deux volumes. Pour qui ne connaîtrait pas cette pièce marquante de la dramaturgie québécoise, bornons-nous à dire qu'elle met en scène la rivalité entre deux familles, les Roberge et les Ragone. Le cycle débute avec la naissance de Richard Premier, le roi boiteux, et se termine lors de son assassinat au haut de l'Empire State Building. De plus, une des particularités de cette pièce est de maintenir actifs, à travers les six épisodes, deux niveaux de récits : d'une part, l'auteur exploite l'idée de « cour » au sens du lieu où s'amuse les enfants du quartier et, d'autre part, l'idée de « cour » du souverain composée de rois, de reines et autres personnages nobles. Ces deux niveaux de récits se confondent d'ailleurs à plus d'une reprise dans le texte.

En exploitant, entre autres, deux niveaux de récits et deux catégories de lieux dans son cycle (lieux réels et lieux fictifs), la frontière établie par Ronfard entre le réel et l'imaginaire s'avère bien mince. Or, le choix de l'espace au niveau de la mise en scène du *Roi Boiteux* a bien rendu compte de cette ambiguïté. En effet, c'est en plein air que le cycle a été présenté pour la première fois dans sa totalité par le Nouveau Théâtre Expérimental. La première représentation a eu lieu le 24 juin 1982 sur les terrains de l'Expo-Théâtre de Montréal. Dans un premier temps, il s'agit là d'un choix allant à l'encontre du code théâtral par le rejet de la scène à l'italienne ou, comme l'appelle

---

<sup>20</sup> Vigeant, Louise et Camerlain, Lorraine, « Les voyages d'ici à là pourtant en ce même lieu », Cahiers de théâtre JEU, n° 27, 1983, p. 111.

Ubersfeld, du théâtre de boulevard<sup>21</sup>. L'espace de ce type de théâtre contribue à créer une nette séparation entre le public et le spectacle afin de construire l'illusion théâtrale, soit que la scène est la réalité<sup>22</sup>. Or, comme le souligne Ubersfeld, « [...] la nature de l'espace engage la nature même du spectacle théâtral<sup>23</sup>. » Ainsi, en optant pour le plein air et des aires de jeu non-traditionnelles à notre époque, comme le tréteau, Ronfard rejetait du revers de la main toute prétention mimétique. En effet, comme l'explique Anne Ubersfeld,

[l]'espace- tréteau ne prétend pas être l'« imitation » d'un lieu concret ; il n'est le lieu que de l'activité théâtrale et il apparaît radicalement hétérogène au reste du monde : le spectateur voit, au-delà du tréteau, les lieux qui entourent le lieu théâtral et son regard ne peut pas fuir dans une extra-scène imaginaire. L'ouverture du regard au-delà de l'espace scénique ferme paradoxalement l'imagination : la clôture devient radicale entre la scène et l'extra-scène. Conséquence : les activités des comédiens sur le tréteau sont activités de théâtre, essentiellement ludiques et non mimétiques [...]<sup>24</sup>.

Puisque l'espace-tréteau se veut le prolongement de l'espace réservé au public, le rapport de proximité entre spectateurs et personnages, donc entre fiction et réalité, était exploité. En effet, en plus de s'adresser souvent aux spectateurs, les personnages du cycle s'entremêlaient à eux lors des fréquents déplacements puisque l'action des six épisodes était dispersée à travers différentes aires de jeu. De plus, la représentation devant se

---

<sup>21</sup> Anne Ubersfeld, *op.cit.* P. 58.

<sup>22</sup> Certains épisodes ont été présentés à l'intérieur de la salle de spectacle de l'Expo-Théâtre, mais, dans une volonté marquée d'aller à l'encontre des conventions, Ronfard a situé l'action dans la salle alors que le public y assistait de la scène.

<sup>23</sup> *Loc. cit.* p. 59.

<sup>24</sup> *Loc. cit.* p. 60.

dérouler pendant une journée complète, comédiens et spectateurs partageaient un repas qui, tout en répondant à une nécessité « réelle », participait à la fiction car il s'agissait également du repas de noces des personnages de Richard et de Marie-Jeanne Larose (voir annexe II). On le voit, tout en assistant à une fiction, les spectateurs évoluaient dans un espace de la réalité où différents éléments hors-fiction pouvaient attirer leur attention pour quelques instants. Or, comme l'affirme Peter Brooke au sujet de la représentation en plein air, « [s]i l'espace est l'occasion d'une grande dispersion d'intérêts et si tel est le but recherché, le propos de la représentation étant de créer une image de confusion, alors l'espace est bon<sup>25</sup>. » Il ne fait aucun doute alors, à la lumière du traitement de l'espace au niveau du texte et des recommandations de Jean-Pierre Ronfard dans le prologue de la pièce, que l'espace qu'il a choisi pour la mise en scène ait été des plus approprié. Dans cette perspective, il ne faut pas se surprendre que la reprise en salle de ce cycle, à l'Atelier du Centre national des Arts d'Ottawa en 1992, « [...] a mis en évidence le fait que le Cycle ne pouvait être circonscrit dans les limites et les modalités d'un spectacle conventionnel [...]»<sup>26</sup>. Comme l'espace physique au niveau textuel, l'espace de la représentation se devait d'être éclaté et de mélanger des éléments réels et fictifs.

L'éclatement spatial, son traitement kaléidoscopique, même au niveau textuel, interdit toute lecture réaliste. Toutefois, sa mise en scène est problématique et a obligé les concepteurs à redoubler d'imagination au niveau de l'aménagement des multiples localisations fictives de l'action. Ainsi, ils ont tiré profit des lieux où devait être

---

<sup>25</sup>Peter Brooke, « Espaces pour un théâtre », *Le Scarabé international*, n° 2, été 1982, p. 59.

<sup>26</sup>Dominique Lafon « Shakespeare à l'Arsenal ou Comment une filiale rompt avec la société mère », *L'Annuaire théâtral, Traversées de Shakespeare*, n° 24, automne 1998, p.88.

présenté le spectacle et eu recours à divers objets pour tenter d'évoquer ces nombreuses localisations. Selon Ubersfeld, l'espace tréteau et l'espace traditionnel n'ont pas « le même mode de signification<sup>27</sup> ». Dans l'espace traditionnel, les signes n'ont en principe pas d'existence autonome et doivent être reliés les uns aux autres pour parvenir à une « unité signifiante », soit le lieu de l'action. Par contre, dans l'espace-tréteau, chaque signe doit être interprété et le spectateur doit se demander ce qu'il connote. Par exemple, comme l'expliquent Pierre Lavoie et Paul Lefebvre<sup>28</sup>, les sièges de l'Expo-Théâtre étaient rouges. Ainsi, par association, les spectateurs devaient comprendre que ces sièges représentaient la mer Rouge que Moïse et son peuple traversaient lors de l'épisode V. D'ailleurs, une immense carte du monde ainsi qu'un plan du quartier étaient utilisés lors des épisodes I et V afin de rendre plus explicites ou compréhensibles les nombreux déplacements des personnages et de l'action. Ces cartes avaient également une fonction utilitaire puisqu'elles servaient de coulisses. Grâce à elles et à d'autres signes à fonction indicielle, comme des costumes, des sons ou divers objets, par exemple une noix de coco, les spectateurs devaient imaginer les lieux exotiques où avait lieu l'action de certaines scènes.

Les déplacements entre les multiples lieux du cycle de Ronfard étaient également évoqués par différentes catégories de signes. Par exemple, le personnage de Roy se déplaçait sur une véritable motocyclette, signe à fonction iconique. Par contre, certains moyens de transport mentionnés à travers le texte étaient plus difficilement représentables, d'où l'utilisation de signes plus éloignés de leurs référents. Ainsi, c'est un bâton de golf qu'un comédien faisait tourner au-dessus de sa tête tout en émettant un

---

<sup>27</sup>Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 63.

<sup>28</sup>Pierre Lavoie et Paul Lefebvre, *op. cit.*, p. 123.

son avec sa bouche qui signifiait l'hélicoptère à bord duquel se déplaçait François Premier lors d'une scène du premier épisode. De même, au cinquième épisode, un échafaudage a été utilisé pour représenter le navire volant qui transportait Richard et les siens dans leur périple à travers le monde. Bien entendu, l'utilisation de tels signes participait au ludisme de la pièce. Par contre, et comme le soulignent Pierre Lavoie et Paul Lefebvre, cette « [...] esthétique de l'objet trouvé suivait un double registre : celui des acteurs devant se débrouiller pour trouver ce dont ils avaient besoin et celui des personnages qui rêvent à partir de ce qui est à portée de leurs yeux<sup>29</sup>. » Ce dernier registre, présent évidemment tout au long du cycle, est particulièrement perceptible lors du dernier épisode. En effet, au début de la scène 7, alors que Richard rend visite à Annie Williams, une indication scénique mentionne : « [...] Entre Richard en grand costume de cour, portant la couronne et le sceptre<sup>30</sup>. » Les deux personnages s'adressent alors mutuellement en termes de « Comtesse », « Sire », « Majesté » ou « Altesse » et ce, jusqu'à ce que Richard jette sur le sol son manteau et ses accessoires et que, avouant à sa compagne : « Annie, je suis dans la marde<sup>31</sup> », il change brusquement de registre de langue. La vraie nature des accessoires de Richard apparaît aussi alors clairement : « [...] Fous le camp, Richard ! Remporte ton balai, ta casserole et ta couverture de lit en chenille [...]»<sup>32</sup>. » Ce passage, où il est devenu évident que les personnages jouent eux-mêmes la comédie, donne une belle démonstration des pouvoirs de l'imagination au théâtre. La représentation a donc mis en relief, grâce aux signes visuels, ce qui était déjà présent dans le texte, à savoir la nette volonté de déconstruction de l'illusion théâtrale. Ce

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 126.

<sup>30</sup> Jean-Pierre Ronfard, *op. cit.*, t. II, p. 272.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 274.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 279.

spectacle, qui fait date dans l'histoire du théâtre québécois, consacre donc l'inscription du scénique dans le textuel. Ainsi, si la mise en scène de Jean-Pierre Ronfard se démarque, notamment par son éclatement, des mises en scène antérieures, il ne faut surtout pas perdre de vue que son texte témoigne lui-même d'un rejet de tout ce qui s'était fait antérieurement au niveau de la dramaturgie québécoise.

Autre preuve d'un certain engouement des dramaturges pour la pratique scénique, René-Daniel Dubois a, comme Jean-Pierre Ronfard, signé la mise en scène de sa propre pièce, *Panique à Longueuil*, en 1980. D'ailleurs, comme c'est le cas pour *Vie et mort du Roi Boiteux*, l'espace physique de cette pièce excède les possibilités de représentation mimétique de l'espace scénique. En effet, on l'a vu, le lieu fictif est un immeuble tout en hauteur et l'action se déplace sur plus de sept étages. Toutefois, plutôt que de faire appel principalement à des accessoires pour signifier les multiples lieux de l'action, René-Daniel Dubois a plutôt opté pour deux systèmes de signes particuliers : le geste et la parole. Ces deux systèmes peuvent en effet, selon Tadeusz Kowzan, reprendre le « rôle sémiologique<sup>33</sup> » d'un décor. Car la toile de fond utilisée lors de la présentation de *Panique à Longueuil* était loin de pouvoir rendre compte à elle seule des nombreux déplacements de l'action (voir annexe III). Dans sa critique de la production, Jean-Paul Daoust affirme que cette toile, striée de rouge et d'orange, évoquait un coucher de soleil et, du même coup, notamment par ce choix de couleurs, la descente aux enfers de M. Arsenault après avoir été expulsé de son paradis (son appartement)<sup>34</sup>. Ainsi, c'est par le biais de ce que disaient et faisaient les personnages qu'il était possible de « voir » le lieu fictif de *Panique à Longueuil*. Le cadre de l'action était donc

---

<sup>33</sup>Tadeusz Kowzan, *Spectacle et signification*, p. 45.

<sup>34</sup>Jean-Paul Daoust, « Panique à Longueuil », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 4, 1980, p. 111.

représenté par ce que Tadeusz Kowzan appelle des « signes 0 » de décor, c'est-à-dire des « [s]ignes implicites dont le signifiant n'a pas de réalité matérielle visuelle et dont le signifié se dégage du contexte sémantique, notamment à travers les signes verbaux<sup>35</sup>. » Patrice Pavis<sup>36</sup> parle, pour des cas semblables, de « décor sonore » ou de « décor verbal ».

En optant pour un « non-décor », René-Daniel Dubois confirmait au niveau de sa mise en scène que la référence sociologique joue dans sa pièce un rôle secondaire par rapport à l'imaginaire. En évacuant tout point de repère référentiel, il était impossible, pour les spectateurs, de reconnaître visuellement un contexte familier, ce qui, du reste, n'était d'aucune importance en regard de l'histoire racontée. Puisque la scène était vide, hormis la toile de fond dont le référent n'était certes pas aisément identifiable en début de spectacle, le public se devait d'être très attentif aux signes verbaux et visuels afin de cerner le cadre de l'action. L'idée de faire dire tout haut en début de pièce, par le personnage de M. Longueuil, le présentateur, ce qui normalement relève des didascalies, par exemple l'indication de lieu de l'action, est, dans cette optique, essentielle. Comme l'avance Patrice Pavis, « [c]ette technique du décor verbal n'est possible qu'en vertu d'une convention acceptée par le spectateur : il lui faut imaginer le lieu scénique et la transformation immédiate du lieu dès qu'annoncé<sup>37</sup>. » Ainsi, le fait que le présentateur décrive les gestes et les déplacements de M. Arsenault lors de la première scène établissait clairement la convention de la représentation où tous les déplacements et changements de lieux étaient mimés et perceptibles à travers les paroles des personnages.

---

<sup>35</sup> *Ibid.*, p.112.

<sup>36</sup> Patrice Pavis, « Décor sonore », « Décor verbal », *Dictionnaire du Théâtre*, p. 81.

<sup>37</sup> Patrice Pavis, « Décor verbal », *op. cit.*, p. 81.

De fait, dans le texte, au début et à la fin de chaque scène, des signes verbaux permettent de situer facilement l'action. Par exemple, à la fin de la scène 6, le personnage du messenger dit à M. Arsenault : « Pour les informations, adressez-vous aux renseignements. Mezzanine... » et la scène 7 débute alors que le personnage de Martha répète : « Renseignements. Renseignements. Renseignements<sup>38</sup>. » Le spectateur attentif savait donc que la septième scène se déroulait à l'étage de la mezzanine. Il semble d'ailleurs que cette convention ait été opératoire puisque, comme l'écrivait Jean-Paul Daoust, « [c]ette descente, mimée, est des plus spectaculaires. C'est là que le jeu théâtral est intéressant. Sans décor, on voit le building, on le sent dans toute sa grossièreté ( et ses occupants sont à son image )<sup>39</sup>. » Un tel choix esthétique au niveau de la mise en scène fait donc appel à l'imagination des spectateurs, à l'image d'un texte d'ailleurs qui, on l'a vu, est une plongée dans l'imaginaire. Cette production, tout comme celle de *Vie et mort du Roi Boiteux* de Jean-Pierre Ronfard, tend à montrer la volonté des artistes des années quatre-vingt de tenir, tant sur le plan dramaturgique que scénique, le réalisme à l'écart. Le but n'étant plus de faire croire aux spectateurs qu'ils assistent à la réalité, on en vient même à leur montrer les ficelles de la production théâtrale. Ces deux productions témoignent aussi, notamment en raison de la prise en charge de la mise en scène par les auteurs, de l'envahissement de la pratique scénique dans la dramaturgie. Conscients des possibilités de représentation quasi illimitées de la scène, les auteurs tirent profit de cette évolution, suivant ainsi le *géno-texte* de leur époque.

---

<sup>38</sup>René-Daniel Dubois, *Panique à Longueuil*, Montréal, Leméac, 1980, p. 87-88.

<sup>39</sup>Jean-Paul Daoust, *op. cit.*, p. 111.

## LA MISE À DISTANCE DU TEXTE

Certains spécialistes ont émis des hypothèses relatives à l'évolution de la pratique scénique. Irène Perelli-Contos, par exemple, avance que grâce à une formation plus poussée, «[...] acteurs et metteurs en scène prennent le pas sur les auteurs et deviennent les créateurs par excellence de l'art théâtral<sup>40</sup>.» Gilbert David parle quant à lui de l'apport du théâtre de recherche, des difficultés que posent, pour les metteurs en scène, la reprise de pièces populaires québécoises, comme *Les Belles-Soeurs*, et évoque l'exigence nouvelle des spectateurs afin d'expliquer le renouvellement de la mise en scène<sup>41</sup>. Paul Lefebvre souligne que, suite à « l'âge de la parole » et à l'échec référendaire, la confiance des artistes envers le langage a diminué considérablement : « Le langage, au théâtre, a comme perdu de sa primauté et s'est développé un théâtre du corps et de l'image<sup>42</sup>.» Ce type de théâtre est souvent associé à Carbone 14, au Théâtre Repère et à Omnibus. En mettant l'accent sur le ludisme et en évacuant la référence sociologique, les textes et mises en scène de Jean-Pierre Ronfard et de René-Daniel Dubois dont il vient d'être question illustrent bien le propos de Paul Lefebvre.

Par ailleurs, l'assertion de Gilbert David concernant les difficultés que posent la reprise de pièces du répertoire québécois afin d'expliquer la montée de la mise en scène et de la scénographie est éclairante et mérite d'être vérifiée plus avant. Ne pouvant plus « rendre et redire » les textes comme au moment de leur création dans les années

---

<sup>40</sup> Irène Perelli-Contos, « Théâtre et littérature, théâtre et communication », *Nuit Blanche*, n° 55, mars-avril-mai 1994, p. 47.

<sup>41</sup> Gilbert David, *op. cit.*, p. 58.

<sup>42</sup> Jean-Claude Coulbois, *Un miroir sur la scène*, Cinéma Libre, 1997.

soixante-dix, la pratique scénique serait, au cours de la décennie suivante, parvenue à l'étape où il fallait « creuser un écart » avec les textes du répertoire pour en proposer une nouvelle interprétation, d'où l'exploitation de lieux scéniques qui illustrent non plus le propos de l'auteur, mais bien la visualisation d'un texte par un metteur en scène :

**Ce que le texte et la représentation ont en commun à un moment donné (au moment même de la création), c'est le code qui leur permet de le communiquer ; quand ce code disparaît, le praticien devra reconstruire un autre code, mais aussi trouver à l'intérieur du texte les éléments qui leur permettront de justifier ce code<sup>43</sup>.**

En 1991, vingt-trois ans après leur création, Serge Denoncourt a dû « reconstruire » un nouveau code pour la reprise des *Belles-Soeurs*. Sa production s'est grandement démarquée des productions antérieures. Comme le soulignait un critique, « [...] il a volontairement tourné le dos aux artefacts de l'imagerie culturelle québécoise en optant pour une vision épurée de tout naturalisme<sup>44</sup>. » Effectivement, le lieu scénique n'était en rien la reproduction de la cuisine référentielle évoquée dans le texte. Le décor de Jean Hazel reposait sur la présence d'une multitude de tables posées les une sur les autres au fond de la scène, créant ainsi un décor abstrait tout en hauteur<sup>45</sup>, alors qu'une autre trônait seule au centre du plateau (voir annexe IV). Jean St-Hilaire a dit de ces tables qu'elles étaient « superposées telles des alvéoles », comparant ainsi le lieu

---

<sup>43</sup> Anne Ubersfeld, *op. cit.*, p. 16.

<sup>44</sup> Jean-Louis Tremblay, « Les Belles-Soeurs », *Cahiers de Théâtre JEU*, n° 60, 1993, p. 195.

<sup>45</sup> Ce mur de table n'est pas sans rappeler les réfrigérateurs empilés les uns sur les autres dans le décor imaginé pour la reprise, en 1987, d'une autre pièce de Tremblay, *Bonjour, là, bonjour*, dans une mise en scène de René Richard Cyr au Théâtre du Nouveau Monde.

scénique à une « ruche urbaine sans issue<sup>46</sup> ». Les personnages féminins ne pouvaient qu'être dépassés, écrasés par cet immense décor évoquant la cuisine et son lot de connotations négatives. Ainsi, c'est le point de vue des personnages, leur « angoisse existentielle<sup>47</sup> » que le metteur en scène a voulu mettre en évidence afin d'actualiser le texte de Tremblay. Tel qu'en témoigne cette production et comme le précise Patrice Pavis,

[d]ès que la mise en scène se libère de son rôle ancillaire vis-à-vis du texte, il se crée une distance de signification entre les deux composantes et un déséquilibre entre le visuel et le textuel. Ce déséquilibre génère un regard nouveau sur le texte et une manière neuve de montrer la réalité suggérée par le texte<sup>48</sup>.

Ainsi, l'écart qui apparaît lors d'une reprise entre le texte et la scène est ce qui permet de saisir la perspective adoptée par les praticiens de la scène lors de la matérialisation d'un texte. La scénographie est particulièrement éclairante à ce niveau puisqu'elle permet de mesurer cet écart significatif, résultat du travail de sémiotisation effectué par le metteur en scène et le scénographe, entre la fiction scénique et la fiction textuelle.

Même dans le cas d'un non-lieu fictif qui implique un lieu scénique abstrait, la comparaison de deux mises en scène, soit celle de la création et de la reprise d'une même pièce, apporte un éclairage révélateur quant à l'évolution du rapport entre le texte et la mise en scène. La pièce *Albertine en cinq temps* de Michel Tremblay a été ainsi l'objet

---

<sup>46</sup> Jean St-Hilaire et Hervé Guay, «La question nationale sur scène », *Théâtre / Public*, n° 117, mai-juin 1994, p 18.

<sup>47</sup> Jean-Louis Tremblay, *op. cit.*, p. 196.

<sup>48</sup> Patrice Pavis, « Texte et scène », *op. cit.*, p. 355.

d'une mise en scène fort remarquée au milieu des années quatre-vingt-dix par Martine Beaulne. La première version de la pièce avait été présentée en 1984 au Centre national des arts d'Ottawa et à Montréal au Théâtre du Rideau-Vert, dans une mise en scène d'André Brassard. Dans cette production, le décor de Guy Neveu suggérait les lieux indiqués dans le paratexte par Tremblay. Par exemple, un lit évoquait l'hôpital où le texte situe Albertine à 60 ans alors qu'un comptoir suggérait le restaurant du Parc Lafontaine où travaille Albertine à 50 ans. Des chaises berçantes situaient les autres Albertine respectivement sur la galerie de la maison de Duhamel, le balcon de la rue Fabre et, enfin, la chambre du centre d'accueil (voir annexe V). Comme le souligne Louise Vigeant, « [l]'écriture de Tremblay exige des décors métonymiques qui permettent de représenter plusieurs lieux à la fois, en autorisant un traitement symbolique de l'espace<sup>49</sup>. » Les décors réalistes, contrairement aux décors naturalistes qui reproduisent dans les moindres détails les lieux fictifs, sont souvent ainsi construits, c'est-à-dire qu'un seul ou quelques meubles et accessoires permettent de représenter un lieu réel. Malgré le caractère référentiel de ces éléments de décor, le lieu scénique vu dans son ensemble n'avait rien de réaliste et ne renvoyait à aucune localisation géographique ou sociale particulière. D'ailleurs, comme le faisait remarquer à l'époque Robert Lévesque, « [l]es comédiennes circulent dans un milieu réduit, circonscrit par des banquettes grises, un no man's land intemporel [...]»<sup>50</sup>. » Cette idée de « no man's land » recoupe l'hypothèse formulée dans le premier chapitre du non-lieu scénique comme cadre à l'action *d'Albertine en cinq temps*. Ainsi, et contrairement à son habitude lors des créations, même s'il n'a pas suivi à la lettre l'indication de lieu réaliste

---

<sup>49</sup> Louise Vigeant, « De la métonymie à la métaphore : la didascalie comme piste », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 62, p.38.

<sup>50</sup> Robert Lévesque, « Albertine dont tous les âges crient au secours », *Le Devoir*, 17 novembre 1984, p. 29.

soumise par Tremblay dans le paratexte de sa pièce, l'interprétation scénique de Brassard est tout à fait logique puisque la situation dramaturgique d'*Albertine en cinq temps* contribue à elle seule à faire éclater le réalisme. De plus, l'apparence grisâtre des accessoires et de la scène en général participait à la création d'une atmosphère nébuleuse et onirique dans laquelle baignent les souvenirs de la plus vieille des Albertine. Enfin, l'absence de décor référentiel et le vide relatif de la scène incitaient les spectateurs à focaliser leur attention sur le texte et les personnages plutôt que de proposer des pistes d'interprétations, parti pris légitime lors d'une création.

Contrairement à la mise en scène dépouillée d'André Brassard, le décor conçu pour la reprise d'*Albertine en cinq temps* signée par Martine Beaulne proposait d'entrée de jeu une nouvelle vision du texte. D'ailleurs, comme le souligne Danièle Lévesque, la priorité des scénographes au tournant des années quatre-vingt-dix est « [...] d'essayer de créer des images qui troublent, envoûtent et qui provoquent la réflexion [...] »<sup>51</sup>. Le décor de Claude Goyette représentait un gigantesque escalier occupant la largeur et pratiquement toute la hauteur de la scène et créait une forte impression sur les spectateurs dès leur entrée dans la petite salle de L'Espace Go à Montréal. Au centre de cet escalier, une ouverture avait été pratiquée pour l'entrée des cinq Albertine. Celles-ci étaient assises dans les escaliers et formaient ainsi un demi cercle autour de l'aînée allant, du côté jardin au côté cour, de la plus jeune à la plus vieille (voir annexe VI). À première vue, ce décor semblait évoquer les gradins des amphithéâtres antiques. Ainsi, c'est le caractère tragique de la pièce qui était mis en évidence, choix tout à fait approprié puisqu'il permettait, dans une certaine mesure, d'atténuer le contexte

---

<sup>51</sup> Solange Lévesque, « La scénographie : un métier de poète- Entretien avec Danièle Lévesque », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 62, mars 1992, p. 42.

sociopolitique avec lequel peu de spectateurs peuvent aujourd'hui s'identifier. Cette interprétation semble d'ailleurs avoir été partagée par plusieurs critiques. Pierre L'Hérault, entre autres, écrit que ce décor

[...] évoque surtout l'escalier d'un temple grec, à cause de sa largeur et du fait, qu'à sa mi-hauteur, les contremarches, devenues pleines, lui font perdre son aspect familier. Il en vient même à suggérer les gradins d'une arène, puisqu'en son centre est pratiquée, à la manière d'une entrée d'arène, l'espace de la chambre du foyer où vient de s'installer Albertine<sup>52</sup>.

Il poursuit en affirmant qu'avec ce décor, « Beaulne met en évidence la dimension tragique d'un texte marqué, dans sa facture et dans son sens, par la prédominance du destin<sup>53</sup>. » Au-delà d'une simple localisation où l'action se déroule, le lieu scénique peut donc être lourd de signification car,

[d]écor et scénographie se présentent [...] souvent comme des images [des] textes, non seulement du lieu dramatique, mais aussi de l'ensemble signifiant. Car tantôt ils rendent visibles, littéralement, certains rapports entre des personnages et le milieu dans lequel ils évoluent, tantôt ils concrétisent une thématique, l'amplifient ou la nuancent<sup>54</sup>.»

Ainsi, même si son auteur affirme que le sujet *d'Albertine en cinq temps* est la rage, et même si, de façon logique, l'action se déroule dans l'univers mental d'Albertine, la metteuse en scène a choisi d'élaborer sa proposition scénique à partir de la « nature tragique du personnage d'Albertine » qui, selon elle, porte une « dimension

---

<sup>52</sup>Pierre L'Hérault, « Albertine en cinq temps », *Spirale*, mars-avril 1996, n° 147, p. 29.

<sup>53</sup>*Loc. cit.*

<sup>54</sup>Louise Vigeant, *op. cit.*, p. 34.

universelle<sup>55</sup> ». Elle n'a donc pas tenté de reproduire le lieu de l'action mais a transposé de façon métaphorique, dans l'espace et sur le plan formel, sa propre version du texte de Michel Tremblay.

Bien entendu, lorsqu'un metteur en scène et un scénographe décident, comme Martine Beaulne et Claude Goyette, mais c'est aussi vrai pour Serge Denoncourt et Jean Hazel, de situer une pièce dans un décor métaphorique, les spectateurs peuvent tirer différentes interprétations de la représentation, car les signes scéniques y sont polyvalents et au signifiant montré sur scène peuvent correspondre différents signifiés. Par exemple, Gilbert David écrivait que « [s]ous la forme d'un large et haut escalier, le décor évoque les marches d'une église et connote fortement, par sa verticalité, l'aspiration à une existence autre<sup>56</sup> » alors que Jean Bournoyer parlait des « marches vers la vie éternelle<sup>57</sup> » puisqu'Albertine à 70 ans, en allant vivre dans un foyer d'accueil et en plongeant dans ses souvenirs, se préparait à mourir. Cette diversité d'interprétations est caractéristique de la transformation des relations texte-scène. Contrairement à une mise en scène basée sur la redondance fonctionnelle où le texte est le garant du sens, ce décor oblige le spectateur à procéder à une interprétation simultanée des signes visuels et des signes verbaux. De cette façon,

[...]la tâche même de l'organisation du sens de la représentation revient au spectateur. Naguère récepteur passif, il est appelé maintenant à *travailler*, à devenir actif, voire créatif, à activer des réseaux de sens, la

---

<sup>55</sup>Martine Beaulne, « Mot de la metteure en scène », *Programme d'Albertine en cinq temps*, reprise 2000.

<sup>56</sup>Gilbert David, « L'état de grâce », *Le Devoir*, 7-8 octobre 1995, p. B2.

<sup>57</sup>Jean Bournoyer, « Une soirée de magie », *La Presse*, 7 octobre 1995.

communication théâtrale faisant naître alors chez lui une véritable pratique<sup>58</sup>.

Cette transformation du rôle du spectateur s'explique en partie par l'explosion du multimédia et des technologies de l'information. Désormais habitués à décoder des informations présentées simultanément (donc de façon non-linéaire) sous différentes formes et de jouer un rôle actif dans la recherche de nouvelles connaissances, les spectateurs ont vraisemblablement développé les réflexes nécessaires au décodage de la partition que représente l'écriture scénique. Ces nouvelles aptitudes pourraient avoir contribué à l'évolution du traitement dramaturgique du lieu fictif puisqu'elles permettent à ces spectateurs, lorsqu'ils redeviennent des lecteurs, de bien percevoir et comprendre le message d'un auteur qui situe l'action d'une pièce dans un non-lieu.

#### **LE RÈGNE DU METTEUR EN SCÈNE ET DU SCÉNOGRAPHE**

Les libertés prises par les metteurs en scène et scénographes lors de reprises pourraient vraisemblablement avoir incité les dramaturges contemporains à se soucier moins de la scène lors de l'écriture de pièces, accordant ainsi une plus grande latitude à la pratique scénique. Conseiller dramaturgique lors de la création, dans une mise en scène de Denis Marleau, du *Passage de l'Indiana* en 1996, Stéphane Lépine affirme, suivant la définition d'Umberto Eco, que cette pièce de Charette est un texte « ouvert ». Ainsi, il avance que ce type de texte

---

<sup>58</sup> Irène Perelli-Contos, *op. cit.*, p. 47.

[...] sert la représentation théâtrale plutôt que d'être servi par elle. Voilà toute la différence. Un tel texte ouvert autorise - et exige même - l'autonomie de chacun. Et évite aux metteurs en scène, acteurs et concepteurs de s'endormir en une passive vérification du texte et de la volonté de l'auteur. Le texte doit plutôt sans cesse s'enrichir de visions et d'éléments nouveaux, les intégrer presque naturellement<sup>59</sup>.

Il est vrai que le texte du *Passage de l'Indiana* exige, dans une certaine mesure, l'autonomie de la représentation puisque, entre autres, il ne contient aucune indication scénique ou spatio-temporelle pouvant suggérer un lieu fictif, donc la matérialisation d'un espace concret. De là, certainement, une scénographie de Michel Goulet qui était ambiguë et qui n'aidait en rien la compréhension, par les spectateurs, de cette pièce énigmatique. Le décor tout en hauteur ressemblait à une immense bibliothèque composée de cases où trônaient des objets, comme des livres et des bibelots, tandis que d'autres correspondaient à des espaces-temps où les personnages apparaissaient et disparaissaient grâce aux jeux d'éclairages (voir annexe VII). Au milieu de cette structure, la case de Martina North, personnage autour duquel se dessine l'histoire de la pièce. L'idée de la bibliothèque évoquait sans doute le milieu littéraire dans lequel évoluent les personnages, Martina North et Éric Mahoney étant des écrivains, et Frank Caroubier et Dawn Grisanti leurs éditeurs respectifs. Les signes qui composaient ce lieu scénique étaient toutefois équivoques et, mise à part la connotation livresque, sans liens apparents avec le texte. Le commentaire de Stéphane Lépine est d'ailleurs fort révélateur des nouvelles relations qui se sont établies entre le texte et la scène : « Un tel texte ouvert autorise - et exige même - l'autonomie de chacun<sup>60</sup>. » Ainsi, texte et scène peuvent parfois donner l'impression d'être deux ensembles distincts sans liens de

---

<sup>59</sup>Stéphane Lépine, « Dans les remous de l'Indiana », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 78, 1996, p. 101-102.

<sup>60</sup>*Loc. cit.*

dépendance évidents. La mise en scène, tout comme la scénographie, serait donc définitivement devenu un art en soi portant la signature de son créateur. D'ailleurs, depuis les années quatre-vingt, certains metteurs en scène ont nettement privilégié le développement de l'aspect formel, et ainsi créé des oeuvres totalement personnelles, en pratiquant une écriture *scénique* qui laissait de moins en moins de place à l'écriture *dramatique* :

[c]ertains metteurs en scène [...] s'intéressent moins aux qualités d'un texte à défendre qu'aux *effets de mise en scène*, aux *images* qu'ils renvoient aux spectateurs. Ils intègrent bien souvent à leurs spectacles des éléments interdisciplinaires, puisant leur inspiration dans la danse, la musique, la technologie. Ce théâtre visuel, souvent spectaculaire, associé à l'avant-garde, a deux grands défenseurs au Québec : Gilles Maheu et Robert Lepage<sup>61</sup>.

Ces deux noms sont associés, dans l'ordre, à Carbone 14 et au Théâtre Repère, troupes qui se sont constituées respectivement en 1975 et en 1980 et qui s'inscrivent dans le mouvement du théâtre d'expérimentation. Dans ce type de théâtre, le texte est « désacralisé » et « [...] perd ce statut obligé et automatique de point de départ dans la genèse de l'acte théâtral et de lieu privilégié d'investissement du sens. Il se marginalise dans l'orbite de l'image<sup>62</sup>. » Ainsi, des artisans de la pratique spectaculaire peuvent rejeter carrément les textes et élaborer la structure d'une oeuvre en partant, par exemple, d'objets et des idées que leur observation font jaillir (Théâtre Repère), ou encore, à partir d'extraits de divers textes avec lesquels les metteurs en scène font des collages et

---

<sup>61</sup> Michel Trépanier, Claude Vaillancourt, *Le Théâtre québécois*, Laval, Études vivantes, 2000, p. 63.

<sup>62</sup> Gilles Girard, « Quelques jalons dans l'histoire du théâtre québécois », *Théâtre / Public*, n° 117, mai-juin 1994, p. 8.

réorganisent le sens (Carbone 14). Le but d'un spectacle théâtral serait, dans cette perspective, moins de « montrer » ou d'offrir au public le texte d'un auteur que de faire valoir la vision et le savoir-faire d'un metteur en scène.

Le théâtre d'images ramène a des questions fondamentales quant à la définition de l'art théâtral, comme, par exemple, sur la place du texte et de la scène. Toutefois, même dans les mises en scène « traditionnelles », c'est-à-dire celles élaborées à partir d'un texte dramatique, il semble que la coupure ait nettement eu lieu entre le texte et la scène car les artisans de la pratique spectaculaire prennent énormément de liberté dans l'élaboration de la fiction scénique. La création de décors tout à fait imposants et abstraits caractérisés par leur verticalité, comme celui des *Belles-Soeurs* de Serge Denoncourt, de *Bonjour, là, bonjour* de René Richard Cyr, d'*Albertine en cinq temps* de Martine Beaulne ou du *Passage de l'Indiana* de Denis Marleau, par exemple, illustre bien la place prépondérante qu'occupe, ou aimerait occuper, les metteurs en scène et les scénographes dans l'art théâtral, comme si ces créateurs tentaient, par de tels décors, d'imposer leur autorité sur les textes. Certes, le contexte sociopolitique au tournant des années quatre-vingt a eu un impact à la fois sur la dramaturgie et la pratique scénique en amenant les créateurs à prendre leur distance avec la parole et le réalisme. Dès lors, l'image fut privilégiée, certains auteurs allant même jusqu'à se mêler de mise en scène. De plus, grâce aux progrès scéniques, les écrivains ont moins de contraintes à respecter et donc beaucoup plus de latitude pour situer l'action de leurs pièces où bon leur semble. Par contre, avec, notamment, le mouvement du théâtre d'expérimentation, la création de spectacles à caractère multidisciplinaire et, surtout, la nécessité de renouvellement qu'a entraîné la reprise de pièces québécoises connues du public, on comprend que les artistes de la scène aient pris plus de liberté dans la matérialisation scénique des textes et

proposé de nouvelles visions de ceux-ci. Ainsi, ils n'hésiteraient plus, même lors des créations, à proposer leur propre fiction scénique, reléguant ainsi au second rang le texte dramatique dont la primauté semblait acquise jusqu'au début des années quatre-vingt. Dans un tel contexte où les rapports entre les deux ensembles signifiants que sont le texte et la scène sont moins évidents, où le code théâtral s'est transformé, il devient plus aisé de comprendre que les signes relatifs à l'espace soient, dans certains textes, devenus ambigus ou tout simplement absents. En effet, on peut supposer que, face à la montée de la pratique scénique et, ainsi, au traitement réservé à leurs textes, certains auteurs aient tout simplement cessé de pratiquer une écriture orientée vers la scène et situent leur fiction dans un non lieu-mimétique. L'évolution du traitement des lieux fictifs dans la dramaturgie québécoise contemporaine serait donc tributaire du changement de référent contextuel au tournant des années quatre-vingt, mais également, et surtout, le résultat du rôle grandissant joué par les metteurs en scène et scénographes dans la pratique spectaculaire.

## CONCLUSION

Au terme de cette étude, une partie de son intitulé, *du huis clos au non-lieu*, prend une tout autre dimension au regard de l'évolution du rôle du spectateur dans la construction du sens d'un spectacle théâtral, résultat de la transformation des rapports entre le texte et la scène. En effet, si le terme huis clos veut dire « toutes portes fermées », dans son acception juridique, il signifie aussi « sans que le public soit admis ». Ainsi, face à des mises en scène qui ne font qu'exécuter les indications spatiales des pièces réalistes, la participation du public dans l'élaboration du sens est plus ou moins « admise », c'est-à-dire, comme l'a souligné Anne Ubersfeld, que les spectateurs sont cantonnés dans un rôle passif puisque l'essentiel du message leur est transmis, bien souvent, par le biais du texte. Au contraire, avec la déréalisation, à l'intérieur même des textes, des signes spatiaux et l'utilisation de signes scéniques ambigus ou polyvalents, donc avec la transformation du traitement du lieu fictif, le public a été appelé à déchiffrer la vision d'un texte proposée par un metteur en scène.

Malgré l'apparente « liberté » d'interprétation qu'elles laissent aux spectateurs, on pourrait reprocher aux productions mettant en scène des non-lieux, donc caractérisées par une recherche formelle et esthétique, de s'adresser à une « élite » puisqu'elles impliquent une certaine part d'intellectualisation. On comprend alors que ceux qui recherchent dans le théâtre une source de divertissement peuvent ne pas se sentir

concernés par ce genre de spectacle théâtral où ils doivent constamment déchiffrer ce qui leur est montré. Dominique Champagne, un dramaturge des années quatre-vingt-dix, est d'ailleurs d'avis que, lors d'un spectacle,

si la magie a lieu, c'est parce que les gens reconnaissent que le théâtre, c'est pas un outil de connaissance, c'est un outil de reconnaissance, c'est un miroir, les gens viennent savourer les choses qu'ils connaissent déjà mais qu'ils voient avec plus d'acuité ou plus de précision parce que ça a lieu<sup>1</sup>.

Ainsi, on peut penser que plusieurs amateurs de théâtre ne se sont pas reconnus dans ce courant de pratique esthétisante de la scène. De même, tout porte à croire qu'au tournant des années quatre-vingt-dix, la nouvelle génération de dramaturges ne s'est pas reconnue non plus dans un tel courant. En effet, toujours selon Dominique Champagne, il semble que la parole de certains de ces nouveaux auteurs ne soit pas allée « [...] dans le sens de la démarche formelle ou esthétisante qui dominait l'ensemble de la pratique théâtrale ou enfin l'ensemble de ce que l'on pourrait qualifier comme étant la "bonne" pratique théâtrale<sup>2</sup>. » De fait, les jeunes dramaturges ont pris leurs distances avec la pratique scénique et la dramaturgie dominantes de la décennie quatre-vingt en exploitant davantage le contenu de leurs pièces plutôt que la forme. Il s'avère donc intéressant, en guise de conclusion, de s'attarder sur cette nouvelle tendance dramaturgique :

---

<sup>1</sup>Extrait de Jean-Claude Coulbois, *Un miroir sur la scène*, Cinéma Libre, 1997, 107 m.

<sup>2</sup>*Ibid.*

Plusieurs critiques l'ont souligné : c'est « [a]u tournant des années quatre-vingt-dix [que] les sujets politiques et sociaux réapparaissent dans le théâtre québécois<sup>3</sup>. » Par exemple, la Crise d'Octobre 1970 a fait l'objet d'une série d'ateliers de discussions qui, en 1989, réunissaient dramaturges et anciens membres du FLQ. Les textes issus de cet exercice, soit *La Cité interdite* de Dominique Champagne, *Conte d'hiver 70* d'Anne Legault et *J'écrirai bientôt une pièce sur les nègres* de Jean-François Caron furent créés, en octobre 1990, au Théâtre d'Aujourd'hui lors d'une soirée intitulée *Règlement de compte avec la mémoire*. Malgré cet événement à caractère politique qui souligne le retour de préoccupations collectives dans le paysage dramaturgique, ce sont surtout les sujets sociaux qui ont caractérisé les textes des jeunes auteurs de la dernière décennie.

Alors que l'exploration des « territoires intimes » avait entraîné une évacuation du référent québécois chez bon nombre de dramaturges des années quatre-vingt, les auteurs de la nouvelle génération situent leurs pièces dans un univers référentiel. Que ce soit par la localisation géographique, comme dans *The Dragonfly of Chicoutimi* (1995) de Larry Tremblay où il est question de la réalité des Québécois face aux anglophones, par la localisation sociale ou les deux à la fois, il est redevenu aisé pour le lecteur d'identifier et de reconnaître le lieu de l'action d'une pièce en cours de lecture. D'ailleurs, de nombreux auteurs ont repris l'habitude d'identifier le lieu de l'action dans le paratexte liminaire. Daniel Danis, un dramaturge fort apprécié de la nouvelle génération, mentionne ainsi dès le paratexte le lieu fictif de la quasi totalité de ses pièces. Dans son premier texte, *Celle-là* (1993), il écrit que l'action se déroule dans un « [l]ogement d'une ville de province<sup>4</sup> » alors que dans sa dernière pièce, *Le Langue-à-*

---

<sup>3</sup>Michel Trépanier et Claude Vaillancourt, *Le Théâtre québécois*, Laval, Études vivantes, 2000, p. 64.

<sup>4</sup>Daniel Danis, *Celle-là*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1993, p. 8.

*langue des chiens de roche* (1998) le lieu est «[u]ne île fictive dans le fleuve Saint-Laurent<sup>5</sup>. » Même si cette île est fictive, les localisations sociales exploitées tout au long de la pièce sont toutes référentielles. La première réplique de la pièce, prononcée par le personnage de Djourkie, donne une bonne vue d'ensemble du cadre de l'action, soit de quelques lieux où lecteurs et spectateurs seront transportés :

**DJOURKIE** : Que ça commence avec un vent de nuit, un vent chaud et humide comme au début de l'humanité. D'où je suis perchée, sur l'autre rive, je peux voir les maisons, les lampadaires, le dernier traversier qui vient de mouiller au quai rouge. Je devine la terre labourée du futur champ de maïs jaune des voisins, la route grise qui serpente le tour de l'île, je devine aussi notre maison-mobile parkée à côté de notre poste d'essence, le Gaz-O-Tee-Pee. Un vrai beau bric-à-brac pour des débiles mentaux oubliés. [...]<sup>6</sup>

Dans *Le Chant du dire-dire* (1998), même si le lieu n'est pas mentionné dans le paratexte et que la localisation géographique demeure floue, la localisation sociale est la maison et la cour des quatre personnages, trois frères et une soeur, soit Rock, Fred-Gilles, William et Noéma Durant. Enfin, l'indication de lieu de *Cendres de Cailloux* (1993) est moins catégorique et laisse plus de latitude aux metteurs en scène :

La pièce se déroule dans un seul lieu qui peut-être de l'ordre réaliste, métaphorique ou métaphysique. Il ne faut pas imaginer un lieu qui regroupe l'ensemble des lieux dont on parle dans le texte.

---

<sup>5</sup>*Id.*, *La Langue des chiens de roche*, Tapuscrit, Théâtre Ouvert, 1998, p. 9.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 11.

En fait, cet espace permet la rencontre des quatre protagonistes qui viennent raconter leur histoire<sup>7</sup>.

Par contre, les événements qui sont racontés ont lieu dans un univers référentiel, soit le milieu rural québécois, plus précisément à Saint-Raymond-de-Portneuf. Ainsi, que ce soit par la localisation sociale ou la localisation géographique, c'est dans un univers réaliste que s'inscrit la dramaturgie de Daniel Danis.

L'ambiguïté de l'indication de lieu de la pièce *Cendres de Cailloux* donne un aperçu de la construction et de la situation de départ particulières, non seulement de cette pièce, mais, à l'exception du *Langue-à-langue des chiens de roche*, de l'ensemble des textes de ce dramaturge. En effet, « [la] mémoire forme la charpente de la dramaturgie de Daniel Danis » puisque ses pièces « [...] ont pour point de départ des drames qui ont déjà eu lieu [...] »<sup>8</sup> Ainsi, *Celle-là* débute alors que la Mère a déjà été assassinée. Les trois personnages en scène, celui du Fils, du Vieux et de la Mère évoluent donc dans le même espace mimétique mais dans des temporalités différentes. Dans *Cendres de Cailloux*, situation similaire, les personnages, dont Coco lui-même, sont tous en scène afin d'évoquer les événements qui ont entraîné le suicide de celui-ci. Enfin, lorsqu'ils commencent à raconter leur histoire, les trois frères Durant du *Chant du dire-dire* se sont déjà crevé les yeux, percé les tympanes et coupé la langue, ce sur quoi se termine leur récit des événements.

---

<sup>7</sup>Daniel Danis, *Cendres de Cailloux*, Montréal, Leméac/Actes Sud, collection « Papiers », 1992, p. 10.

<sup>8</sup>Marie-Christine Lesage, « Archipels de mémoire. L'oeuvre de Daniel Danis », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 78, 1996, p. 79.

À travers une écriture poétique et la fragmentation de l'action, Daniel Danis renoue, de façon moderne, avec les thèmes de la dramaturgie spéculaire. En effet, il

[s]'appropri[e] littéralement le petite mythologie du Québec - la religion, la famille, la mère, le milieu rural, le tabou de la sexualité et du plaisir charnel, la violence, etc., l'auteur crée une sorte de mise à mort des modèles qui appartiennent au passé ou qui semblent aujourd'hui inadéquats. Les mythes, archaïques et modernes, révèlent les modèles sous-jacents à nos comportements collectifs<sup>9</sup>.

Il s'avère donc intéressant d'observer quel traitement les scénographes ont réservé à cette renaissance de la « petite mythologie du Québec ». Le décor de Stéphane Roy pour la pièce *Celle-là* mise en scène par Louise Laprade était en tout point conforme à l'indication de lieu réaliste (voir annexe VIII). En effet, « [l]e décor représentait un logement et suggérait un demi sous-sol, par la fenêtre haute et horizontale, et l'escalier du fond qui était ascendant<sup>10</sup>. » La scénographie soulignait ainsi la dichotomie haut/bas présente tout au long du texte puisque les personnages, qui se trouvent dans le logis de la Mère, font constamment référence au logement du haut où le Vieux demeure avec sa femme et son enfant. Dans *Le Chant du dire-dire*, René Richard Cyr a aussi opté pour une mise en scène réaliste et le décor, une fois de plus signé par Stéphane Roy, reproduisait l'intérieur de la maison des enfants Durant (voir annexe IX). Comme le faisait remarquer une critique, ce décor « [s]urchargé d'objets de toutes sortes [...] apparaissait tel un lieu atomisé et chaotique, à la fois terrible et fascinant<sup>11</sup>. » Enfin, les propositions scéniques des deux autres textes de Daniel Danis s'éloignaient

---

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 90.

<sup>10</sup>Christian Guay, « La mise en espace de "Celle-là" », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 70, 1994, p. 113.

<sup>11</sup>Diane Godin, « Paradoxe », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 88, 1998, p. 171.

de tout réalisme. Ainsi, c'est dans le noir complet que Dominick Bédard du Théâtre la Rubrique<sup>12</sup> a créé *Cendres de Cailloux*. Par ce choix, le metteur en scène souhaitait « [...] redonner aux mots la valeur sensorielle dont l'auteur les avait investis<sup>13</sup>. » Pour sa part, René Richard Cyr a situé *Le Langue-à-langue des chiens de roche*, qui se déroule en de multiples lieux référentiels, devant un décor peint signé François Vincent.

Plusieurs critiques ont relevé le fait que l'œuvre de Danis est «[n]ourri à la fois de mythologie et de repères réalistes<sup>14</sup>. » Ainsi, il ne faut guère s'étonner du fait que les mises en scène de ses textes semblent osciller entre réalisme et symbolisme. À titre d'exemple, la mise en scène de Louise Laprade de *Cendres de Cailloux* qui, quelques mois après sa création au Saguenay, était présentée à L'Espace Go de Montréal. Or, c'est dans un cadre réaliste qu'elle a elle située l'action de cette pièce, plus précisément dans une chambre de motel (voir annexe X). Ce décor, conçu par Danièle Lévesque, reproduisait un lieu de passage où Clermont se serait réfugié après avoir mis le feu à sa maison. Bien que cette localisation ne soit pas exploitée dans le texte, elle est tout à fait cohérente avec les événements ainsi que l'indication de l'auteur voulant que l'action puisse se dérouler dans un lieu réaliste. On le voit, malgré son univers référentiel, l'œuvre de Danis se prête aux interprétations scéniques les plus diverses.

---

<sup>12</sup> Malgré le fait que la critique montréalaise ait présenté la production de L'Espace Go, mise en scène par Louise Laprade, comme la création de *Cendres de Cailloux*, c'est le Théâtre la Rubrique de la région du Saguenay qui a créé ce texte en octobre 1993.

<sup>13</sup> Bernard Lavoie, « Daniel Danis et William Shakespeare au Saguenay », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 70, 1994, p. 107.

<sup>14</sup> Marie Lacrecque, « Nature morte », *Voir*, 7 au 13 mai 1998.

Par ailleurs, c'est de façon plus catégorique que semble s'imposer le choix de propositions scéniques pour les textes de Serge Boucher, un autre dramaturge des années quatre-vingt-dix. D'ailleurs, en parlant de son oeuvre, Patricia Belzil fait remarquer « [q]u'il est intéressant de mettre cet univers en parallèle avec celui de Daniel Danis, qui est de la même génération que Serge Boucher, et dont les personnages appartiennent aussi au Québec rural<sup>15</sup>. » De fait, dépeignant le tragique quotidien, c'est dans un univers hyperréaliste, donc où la référence sociologique est très forte, que le dramaturge inscrit l'action de ses pièces. De plus, comme Danis qui, dans *Celle-là*, notamment, présente chaque souvenir comme une suite d'images photographiques, Serge Boucher utilise la métaphore photographique, les scènes « portraits » dans ses pièces servant à « [...] dépeindre et à mettre en place tous les éléments du tragique quotidien<sup>16</sup>. » Le titre de sa dernière pièce est d'ailleurs fort révélateur : *24 poses (portraits)*. L'auteur y présente ainsi 24 « images » d'une famille réunie pour quelques heures à Charlesbourg pour une fête d'anniversaire.

Résolument écrits en fonction de la scène, les textes de Serge Boucher ne manquent pas d'indications scéniques pour situer avec précision le cadre de l'action, de sorte qu'il est facile pour les lecteurs d'en construire une représentation imaginaire. Ainsi, c'est dans des décors « comme si vous y étiez<sup>17</sup> », qui correspondaient aux indications de l'auteur, que les concepteurs de ses trois pièces ont situé celles-ci. Dans une mise en scène de Michel Tremblay, qui s'y connaît bien en théâtre du quotidien, et

---

<sup>15</sup> Patricia Belzile, « La vie sans mode d'emploi. *Natures mortes* », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 69, 1993, p. 149.

<sup>16</sup> Serge Boucher, « Le tragique quotidien », *Cahiers de théâtre JEU* n° 78, 1996, p.31.

<sup>17</sup> Patricia Belzile, « Un dimanche à la banlieue », *Cahiers de théâtre JEU* n° 96, 2000, p. 14.

une scénographie de Richard Lacroix, le décor de *Natures mortes* (1993) représentait les appartements des personnages de Jean-Guy et de Diane. Dans *Motel Hélène* (1997), c'est l'arrière-boutique d'un dépanneur où travaille François et le logement de Johanne qui ont été reproduits fidèlement par Réal Benoit lors de la création signée René Richard Cyr (voir annexe IX). Enfin, ce sont ces deux mêmes concepteurs qui ont créé un décor représentant de façon naturaliste la cour arrière d'un bungalow pour la pièce *24 poses (portraits)* (1999) (voir annexe XII).

Les pièces de Serge Boucher peuvent sembler à première vue sans enjeux dramatiques. En effet, l'action se fait rare et les dialogues sont des plus banals. Par contre, comme le souligne l'auteur,

[d]ans ces univers hyperréalistes, tout devient important, et l'objet parle davantage que le discours des personnages. Les détails foisonnent et annoncent la tragédie. La multitude de détails, pierre angulaire de mon écriture, modèle la vie, toute l'histoire d'une vie et participe par la même occasion à organiser le sens tragique<sup>18</sup>.

C'est effectivement en observant les rapports qu'entretiennent les personnages avec les objets, comme, par exemple Johanne de *Motel Hélène* avec sa Barbie, qu'on peut saisir la détresse intérieure des personnages. Il devient dès lors possible de comprendre ce qui pousse les personnages à s'enlever la vie, les pièces *24 poses* et *Motel Hélène* se terminant respectivement sur les suicides de Johanne et de Roger.

---

<sup>18</sup>Serge Boucher, *op. cit.*, p. 31.

La souffrance et la mort semblent des thèmes récurrents chez les nouveaux dramaturges puisque violence, assassinats et suicides traversent aussi l'oeuvre de Daniel Danis. Un autre jeune auteur, Jean-François Caron, aborde lui aussi, dans *Aux hommes de bonne volonté* (1993), le thème de la mort par le biais d'un sujet actuel et tragique, le sida. Il réunit ainsi dans un cadre réaliste, le bureau d'un notaire, les membre de la famille de Jeannot, un adolescent de quinze ans mort de cette maladie. Encore une fois, le cadre de l'action est référentiel, le jeune homme, par le biais d'un testament écrit au son, ce qui rend le texte de Caron particulièrement intéressant, évoque Montréal, entre autres les rues Ontario et Frontenac où se tiennent, dans la réalité, les prostitués comme Jeannot. Suivant l'indication de lieu de l'auteur, André Montmorency a proposé à la création de cette pièce, en 1993, une mise en scène réaliste reproduisant la localisation sociale exploitée dans le texte.

Ces exemples ne sauraient résumer la dramaturgie et la pratique scénique des années quatre-vingt-dix, de même que le corpus et les productions explorés tout au long de cette étude ne permettent pas de présenter un bilan exhaustif du traitement du lieu fictif dans l'ensemble de la dramaturgie québécoise contemporaine et de la pratique scénique. Par contre, grâce à des exemples tirés d'oeuvres d'auteurs qui ont chacun à leur façon marqué la dramaturgie québécoise contemporaine, cette étude a permis de mettre en lumière l'évolution de ce traitement. Ainsi, si la dramaturgie des années soixante-dix s'est cantonnée dans un univers référentiel et des lieux réalistes caractérisés par leur clôture, c'est que les textes de cette époque présentaient pour la plupart l'image d'un peuple sans perspective d'avenir, asphyxié par les tensions sociales. Au tournant des années quatre-vingt, l'échec référendaire a entraîné la fin de cet engouement pour les causes sociales et a incité les dramaturges à explorer les méandres de l'âme humaine.

Le réalisme de la décennie précédente a donc fait place à l'imaginaire et les huis clos de l'espace mimétique, à des non-lieux définis par leur caractère abstrait, flou, non-réaliste. Les auteurs ont alors illustré ces métaphores de l'espace mental d'un personnage en faisant du non-lieu « réel » que représente le plateau de théâtre, un non-lieu fictif. L'évolution dramaturgique du traitement du lieu fictif ne peut être attribuée uniquement à des déterminations sociales et historiques. L'analyse de la pratique scénique a permis de cerner le rôle qu'a joué dans cette évolution la montée de la mise en scène et de la scénographie. Le renouvellement de la mise en scène comme la reprise de pièces du répertoire québécois ont, entre autres, amené une plus grande liberté chez les praticiens de la scène qui creusent souvent un écart avec le texte qu'ils mettent en scène. Suivant le *géno-texte* de leur époque, les dramaturges des années quatre-vingt ont soit creusé eux-mêmes un écart entre le lieu et l'action, ou tout simplement ignoré la scène lors de l'écriture. La recherche formelle et esthétisante dans laquelle s'est alors engagée une certaine pratique dramaturgique et scénique a toutefois rebuté quelques jeunes créateurs qui sont revenus à des thématiques sociales et à un traitement réaliste des lieux fictifs. La boucle semble donc bouclée. Reste à voir ce que réservera la pratique scénique à ces textes lorsque viendra le temps d'en signer la reprise.

# ***ANNEXES***

***Annexe I***



***Les Belles-Soeurs, mise en scène d'André Brassard, 1968***

**Photo : Guy Dubois**

***Annexe II***



***Vie et mort du Roi Boiteux, mise en scène de Jean-Pierre Ronfard, 1982***

**Photo : Guylaine Massoutre**

***Annexe III***



***Panique à Longueuil, mise en scène de René Daniel Dubois, 1980***

**Photo : Benoît Neveu**

***Annexe IV***



***Les Belles-Soeurs, mise en scène de Serge Denoncourt, 1991***

**Photo : Daniel Mallard**

***Annexe V***



***Albertine en cinq temps, mise en scène d'André Brassard, 1984***

**Photo : Guy Dubois**

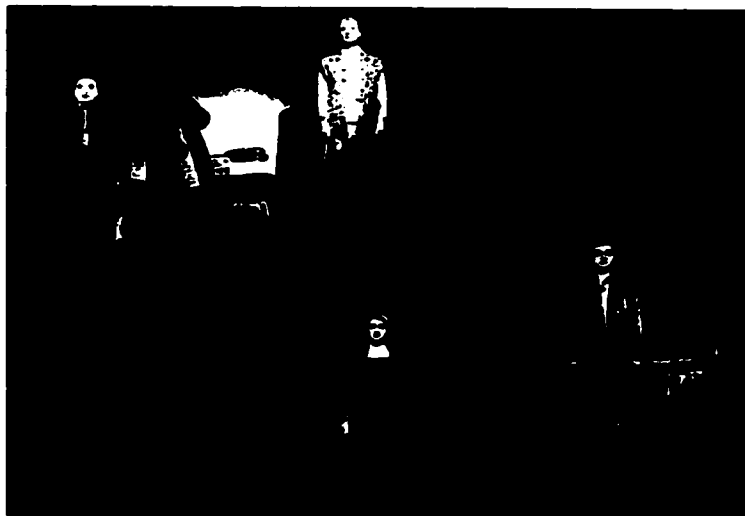
***Annexe VI***



***Albertine en cinq temps, mise en scène de Martine Beaulne, 1995-2000***

**Photo : André Panneton**

***Annexe VII***



***Le Passage de l'Indiana, mise en scène de Denis Marleau, 1996***

**Photo : Guy Dubois**

***Annexe VIII***



***Celle-là, mise en scène de Louise Laprade, 1993***

**Photo : Les Paparazzi**

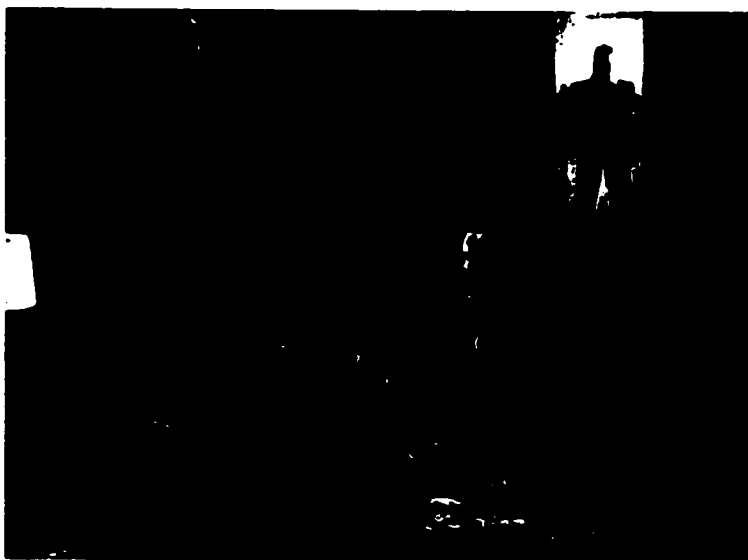
***Annexe IX***



***Le Chant du dire-dire, mise en scène de René Richard Cyr, 1998***

**Photo : André Panneton**

***Annexe X***



***Cendres de Cailloux, mise en scène de Louise Laprade, 1993***

**Photo : Yves Renaud**

***Annexe XI***



***Motel Hélène, mise en scène de René Richard Cyr, 1997***

**Photo : Yves Dubé**

***Annexe XII***



***24 poses (portraits), mise en scène de René Richard Cyr, 1999***

**Photo : Gilles Duchesneau**

**BIBLIOGRAPHIE****CORPUS À L'ÉTUDE**

**BOUCHARD, Michel Marc, *Les Feluettes ou la répétition d'un drame romantique*, Montréal, Leméac, 1988, 124 p.**

**BOUCHARD, Michel Marc, *Les Muses orphelines*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1995, 81 p.**

**BOUCHER, Serge, *24 poses (portraits)*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 1999, 139 p.**

**BOUCHER, Serge, *Motel Hélène*, Montréal, Dramaturges Éditeurs, 1997, 85 p.**

**CHAURETTE, Normand, *Fragments d'une lettre d'adieu lu par des géologues*, Montréal, Leméac, 1986, 105 p.**

**CHAURETTE, Normand, *Le Passage de l'Indiana*, Montréal, Leméac/Actes Sud, collection « Papiers », 1996, 88 p.**

**CHAURETTE, Normand, *Le Petit Köchel*, Montréal, Leméac/Actes Sud, collection « Papiers », 2000, 51 p.**

**CHAURETTE, Normand, *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1981, 122 p.**

**CHAURETTE, Normand, *Stabat mater II*, Montréal, Leméac/Actes Sud, collection « Papiers », 1999, 53 p.**

**DANIS, Daniel, *Celle-là*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1993, 91 p.**

**DANIS, Daniel, *Cendres de Cailloux*, Montréal, Leméac/Actes Sud, collection « Papiers », 1992, 125 p.**

**DANIS, Daniel, *Le Chant du dire-dire*, Paris, Tapuscrit Théâtre Ouvert, 1996, 88 p.**

- DANIS, Daniel, *La langue des chiens de roche*, Paris, Tapuscrit, Théâtre Ouvert, 1998, 101 p.
- DELISLE, Jeanne-Mance, *Un oiseau vivant dans la gueule*, Montréal, La Pleine Lune, 1987, 130 p.
- DELISLE, Jeanne-Mance, *Un « reel » ben beau, ben triste*, Lachine, La Pleine Lune, 1994, 156 p.
- DUBÉ, Marcel, *Au retour des oies blanches*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1969, 148 p.
- DUBOIS, René-Daniel, *26<sup>bis</sup>, impasse du Colonel Foisy*, Montréal, Leméac, 1982, 80 p.
- DUBOIS, René-Daniel, *Being at home with Claude*, Montréal, Leméac, 1986, 125 p.
- DUBOIS, René-Daniel, *Ne blâmez jamais les Bédouins*, Montréal, Leméac, 1984, 199 p.
- DUBOIS, René-Daniel, *Panique à Longueuil...*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1980, 126 p.
- LABERGE, Marie, *L'Hommes gris*, Montréal, Boréal, collection « Théâtre », 1995, 101 p.
- LABERGE, Marie, *Oublier*, Montréal, Boréal, collection « Théâtre », 1993, 168 p.
- MOUAWAD, Wajdi, *Littoral*, Montréal, Leméac/Actes Sud, collection « Papiers », 1999, 135 p.
- PEDNEAULT, Hélène, *La Déposition*, Montréal, VLB Éditeur, 1988, 106 p.
- RONFARD, Jean-Pierre, *Vie et mort du Roi Boiteux*, t. I, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1981, 213 p.
- RONFARD, Jean-Pierre, *Vie et mort du Roi Boiteux*, t.II, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1981, 314 p.

TREMBLAY, Larry, *The Dragonfly of Chicoutimi*, Montréal, Les Herbes rouges, collection « Théâtre », 65 p.

TREMBLAY, Michel, *A toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac, 1971, 94 p.

TREMBLAY, Michel, *Albertine en cinq temps*, Montréal, Leméac, 1984, 103 p.

TREMBLAY, Michel, *Les Anciennes odeurs*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1981, 103 p.

TREMBLAY, Michel, *Les Belles-soeurs*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre Canadien », 1972, 156 p.

TREMBLAY, Michel, *Bonjour, là, bonjour*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1987, 96 p.

TREMBLAY, Michel, *Damnée Manon sacrée Sandra*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1977, 125 p.

TREMBLAY, Michel, *Demain matin, Montréal m'attend*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1995, 88 p.

TREMBLAY, Michel, *En circuit fermé*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1994, 123 p.

TREMBLAY, Michel, *En pièces détachées et La Duchesse de Langeais*, Montréal, Leméac, collection « Répertoire québécois », 1970, 94 p.

TREMBLAY, Michel, *Encore une fois si vous permettez*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1998, 66 p.

TREMBLAY, Michel, *Les Héros de mon enfance*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1976, 108 p.

TREMBLAY, Michel, *Hosanna. La Duchesse de Langeais*, Montréal, Leméac, 1984, 106 p.

TREMBLAY, Michel, *L'Impromptu d'Outremont*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1980, 122 p.

TREMBLAY, Michel, *La Maison suspendue*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1990, 119 p.

TREMBLAY, Michel, *Marcel poursuivi par les chiens*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1992, 69 p.

TREMBLAY, Michel, *Messe solennelle pour une pleine lune d'été*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1996, 118 p.

TREMBLAY, Michel, *Nelligan*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1990, 90 p.

TREMBLAY, Michel, *Sainte Carmen de la Main*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1989, 91 p.

TREMBLAY, Michel, *Le Train*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1990, 50 p.

TREMBLAY, Michel, *Le Vrai monde ?*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1989, 99 p.

#### **CORPUS THÉORIQUE**

*ASSAPH. Studies in the Theatre*, Section C, No. 10, Tel Aviv University, 1994, 154 p.

BROOKE, Peter, « Espaces pour un théâtre », *Le Scarabé international*, n° 2, été 1982, p. 55 à 60.

CORVIN, Michel, « Contribution à l'analyse de l'espace scénique dans le théâtre contemporain », *Travail théâtral*, n° 22, 1976, p. 62-80.

CORVIN, Michel, *Molière et ses metteurs en scène d'aujourd'hui*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1985, 268 p.

DAVID, Martine, *Le Théâtre*, Paris, Éditions Belin, coll. « Sujets », 1995, 362 p.

- DORT, B. et Anne UBERSFELD, (dir.), *Le Texte et la scène. Études sur l'espace et l'acteur*, Paris, Imprimerie F. Paillart, 1978, 156 p.
- FISSETTE, Jean, *Introduction à la sémiotique de C. S. Peirce*, Montréal, XYZ, coll. « Études et documents », 1990, 86 p.
- GALLÈPE, Thierry, *Didascalies. Les Mots de la mise en scène*, Paris/Montréal, L'Harmattan, 1997, 479 p.
- HUBERT, Marie-Claude, *Histoire de la scène occidentale : de l'Antiquité à nos jours*, Paris, Armand Collin, collection « Cursus », 1992, 151 p.
- ISSACHAROFF, Michael, *Le Spectacle du discours*, Paris, Josée Corti, 1985, 175 p.
- JANSEN, STEEN, « Le rôle de l'espace scénique dans la lecture du texte dramatique », SCHMID, H. et Aloysius VAN KESTEREN (dir.), *Semiotics of drama and theatre*, Amsterdam / Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1984, p. 254-289.
- KOWZAN, Tadeusz, *Sémiologie du théâtre*, Paris, Nathan, coll. « Fac. littérature », 1992, 203 p.
- KOWZAN, Tadeusz, *Spectacle et signification*, Candiac, Éditions Balzac, coll. « L'Univers des discours », 1992, 294 p.
- LALIBERTÉ, Hélène, « Pour une méthode d'analyse de l'espace dans le texte dramatique », *L'Annuaire théâtral*, n°23, printemps 1998, p. 133-145.
- PAVIS, Patrice, *Problèmes de sémiologie théâtrale*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, coll. « Genres et discours », 1976, 167 p.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod, 1996, 447 p.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Lire le théâtre contemporain*, Paris, Dunod, 1993, 202 p.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du Théâtre*, Paris, Dunod, 1996, 168 p.

THOMASSEAU, Jean-Marie, « Pour une analyse de para-texte théâtral. Quelques éléments du para-texte hugolien », *Littérature*, n° 53, février 1984, p. 79-103.

TRÉPANIÉ, M. et Claude VAILLANCOURT, *Le Théâtre québécois*, Laval, Études vivantes, collection « Langue et littérature », 2000, 90 p.

UBERSFELD, Anne, *L'École du spectateur*, Paris, Éditions sociales, 1981, 352 p.

UBERSFELD, Anne, *Lire le théâtre I*, Paris, BELIN, coll. « Lettres », 1996, 237 p.

UBERSFELD, Anne, *Les Termes clés de l'analyse du théâtre*, Paris, Seuil, coll. « Mémo », 1996, 87 p.

VAÏS, Michel, *L'Écrivain scénique*, Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, 1978, 278 p.

VIGEANT, Louise, *La lecture du spectacle théâtral*, Laval, Mondia, 1989, 226 p.

#### CORPUS CRITIQUE

BÉLAIR, Michel, « À toi, pour toujours, ta Marie-Lou ou quand Michel Tremblay se permet d'espérer », *A toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre Canadien », 1971, p. 6 - 31.

BELZILE, Patricia, « "Celle-là" », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 66, 1993, p. 145-150.

BELZILE, Patricia, « La vie sans mode d'emploi. *Nature mortes* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 69, 1993, p. 147-151.

BELZILE, Patricia, « Motel des rêves brisés », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 83, 1997, p. 75-80.

BELZILE, Patricia, « Un dimanche en banlieue », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 96, 2000, p. 14-16.

- BOUCHER, Serge, « Le tragique quotidien », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 78, 1996, p. 30-32
- BOULANGER, Luc, « Un auteur en quête de drame », *Voir*, 21 au 27 septembre 2000.
- BOULANGER, Luc, « Vivre le théâtre libre ! », *Voir*, 14 au 20 décembre 2000, p. 16.
- CAMERLAIN, Lorraine, « Espaces sacrés », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 79, 1996, p. 125-129.
- CHAGNON, Gilles, « La scène cautérisée », *Provincetown Playhouse, juillet 1919, j'avais 19 ans*, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1981, p. 7-18.
- DAVID, Gilbert, « Un "reel" ben beau, ben triste », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 12, été 1979, p. 154-156.
- DAOUST, Jean-Paul, « Panique à Longueuil », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 4, 1980, p. 111-114.
- DAVID, Gilbert, « La mise en scène actuelle : mise en perspective », *Études littéraires*, vol. 18, n° 3, hiver 1985, p. 53-71.
- DAVID, G. et Pierre LAVOIE, (dir.), *Le Monde de Michel Tremblay*, Montréal / Carnières (Belgique), Cahiers de Théâtre JEU / Éditions Lansman, 1993, 479 p.
- DAVID, Gilbert, « Une institution théâtrale à l'ombre des *mass media* », *Théâtre / Public*, n° 117, mai-juin 1994, p.10-15.
- DAVID, Gilbert, « L'état de grâce », *Le Devoir*, 7-8 octobre 1995, p. B2.
- FÉRAL, Josette, « L'oeuvre ouverte », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 27, 1983, p. 67-84.
- FILION, Pierre, « La fin de la nuit », *Damnée Manon sacrée Sandra*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre », 1977, p. 7-21.
- FOUQUET, Ludovic, « Plonger l'âme dans l'humidité », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 97, 2000, p. 101-102.

- GODIN, Diane, « Paradoxe », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 88, 1998, p. 168-171.
- GODIN, J.C. et Laurent MAILHOT, *Théâtre québécois I*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988, 414 p.
- GODIN, J.C. et Laurent MAILHOT, *Théâtre québécois II*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 1988, 420 p.
- GODIN, J.C. et Pierre LAVOIE, « Vie et mort du Roi Boiteux, ou l'imagination au pouvoir », *Vie et mort du Roi Boiteux*, t. I, Montréal, Leméac, collection « Théâtre », 1981, p. 7-24.
- GODIN, Jean Cléo, « Chaurette », *Théâtre / Public*, n° 117, Mai-Juin 1994, p. 52-53.
- GODIN, J. C. et Dominique LAFON, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt*, Montréal, Leméac, coll. « Théâtre / Essai », 1999, 263 p.
- GREFFARD, M. et Jean-Guy SABOURIN, *Le Théâtre québécois*, Montréal, Boréal, collection « Boréal Express », n° 18, 1997, 120 p.
- GUAY, Christian, « La mise en espace de *Celle-là* », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 70, 1994, p. 110-119.
- HAMEL, Réginald, (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Guérin, 1997, 822 p.
- HÉBERT, C. et Irène PERELLI-CONTOS « Une mutation en cours », *Théâtre/Public*, n° 117, mai-juin 1994, p. 64-73.
- HELLOT, Marie-Christine, « Figures baroques », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 82, mars 1997, p. 42-46.
- LAFON, Dominique, « Bouchard, Dubois », *Théâtre / Public*, n° 117, Mai-Juin 1994, p. 49-52.
- LAFON, Dominique, « Shakespeare à l'Arsenal ou Comment une filiale rompt avec la société mère », *L'Annuaire théâtral, Traversées de Shakespeare*, n° 24, automne 1998, p.85-99.

LALIBERTÉ, Hélène, « Espaces et territoires dans *Being at Home with Claude* de René-Daniel Dubois », *L'Annuaire théâtral*, n° 23, printemps 1997, p. 133-145.

LARRUE, Jean-Marc, « De la révolution post-moderne à l'ère des scénographes », *Théâtre / Public*, n° 117, mai-juin 1994, p. 74-76.

LAVOIE, Bernard, « Daniel Danis et William Shakespeare au Saguenay », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 70, 1994, p. 105-109.

LAVOIE, P. et Paul LEFEBVRE, « Les entrailles du roi boiteux », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 27, 1983, p. 113-132.

LAVOIE, Pierre, « Les cinq âges d'une tragédie », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 38, 1986, p. 80-81.

LEBLANC, Alonzo, « Ronfard : Dérive organisée et conflit des cultures », *Études littéraires*, vol. 18, n°3, hiver 1985, p. 123-141.

LEFEBVRE, Paul, « Charette et Dubois écrivent », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 32, 1984, p. 75.

LÉPINE, Stéphane, « Wajdi Mouawad ou l'irruption de l'Autre », *Cahiers de Théâtre Jeu*, n° 73, 1994, p. 80-87.

LÉPINE, Stéphane, « Dans les remous de l'*Indiana* », *Cahiers de théâtre JEU*, n°78, mars 1996, p. 96-103.

LESAGE, Marie-Christine, « Le texte dans le théâtre québécois actuel », *Nuit Blanche*, n° 55, mars-avril-mai 1994, p. 50-53.

LESAGE, Marie-Christine, « Archipels de mémoire. L'oeuvre de Daniel Danis », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 78, 1996, p. 79-89.

LÉVESQUE, Robert, « Albertine dont tous les âges crient au secours », *Le Devoir*, 17 novembre 1984, p. 29.

LÉVESQUE, Solange, « La scénographie : un métier de poète- Entretien avec Danièle Lévesque », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 62, mars 1992, p. 41-63.

L'HÉRAULT, Pierre, « Albertine en cinq temps », *Spirale*, mars-avril 1996, n° 147, p. 29.

MAILHOT, Laurent, « Une certaine Révolution culturelle vécue par une (autre) Bande des Quatre », *L'Impromptu d'Outremont*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 1980, p. 8-19.

MÉNARD, Guy, « Les Anciennes odeurs un carte olfactive du Tendre », *Les Anciennes odeurs*, Montréal, Leméac, coll. «Théâtre», 1981, 103 p.

O'Neill-Karch, Mariel, *Théâtre franco-ontarien. Espaces ludiques*, Vanier, L'Interligne, 1992, 190 p.

PAVENTI, Eza, « Albertine en cinq voix », *Cahiers de Théâtre JEU*, n° 83, 1997, p.68-74.

PERELLI-CONTOS, Irène, « Théâtre et littérature, théâtre et communication », *Nuit Blanche*, n°<sup>55</sup>, mars-avril-mai 1994, p. 46-49.

RIENDEAU, Pascal, « L'Hybridité textuelle chez Normand Charette ou les manifestations d'une dramaturgie postmoderne », mémoire de maîtrise présenté à l'Université du Québec à Montréal, 1995, 142 f.

ROY, Irène, « Dramaturgie et dynamique communicationnelle. Pour une lecture de Messe solennelle pour une pleine lune d'été de Michel Tremblay », *Québec français*, n° 110, été 1998, p. 78-80.

RYNGAERT, Jean-Pierre, « Réalisme et théâtralité dans les *Belles-Soeurs* de Michel Tremblay », *Co-Incidences*, vol. 1, n°3, novembre 1971, p. 3-12.

ST-HILAIRE, Jean, GUAY, Hervé, « La question nationale sur la scène », *Théâtre / Public*, n° 117, mai-juin 1994, p. 18.

THÉBAUD, Marion, « Normand Charette : L'amour est au-dessus de tout », *Le Figaro*, 11 juillet 1997.

TREMBLAY, Jean-Louis, « Les Belles-Soeurs », *Cahiers de Théâtre JEU*, n° 60, 1993, p. 195-196.

TURBIDE, Roch, « Bonjour, là, bonjour », *Cahiers de théâtre JEU*, n° 18, 1981.1, p.11-13

TURBIDE, Roch, « Michel Tremblay : Du texte à la représentation », *Voix et images*, vol. VII, n° 2, 1982, p.213-224.

TURBIDE, Roch, « Hosanna ou la quête d'une territorialité », *Voix et images*, vol. VII, n° 2, 1982, p.307-318.

VIGEANT, Louise, « Les voyages d'ici à là pourtant en ce même lieu », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 27, 1983, p. 100-112.

VIGEANT, Louise, « Du réalisme à l'expressionnisme », *Cahiers de théâtre Jeu*, n°58, mars 1991, p. 7-16.

VIGEANT, Louise, « De la métonymie à la métaphore : la didascalie comme piste », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 62, 1992, p. 33-40.

VIGEANT, Louise, « Visages du réalisme à travers l'histoire au théâtre », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 85, 1997, p. 56-64.

VIGEANT, Louise, *Une Étude de À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, Montréal, Boréal, collection « Les Classiques québécois expliqués », 1998, 128 p.

**FILMOGRAPHIE**

**COULBOIS, Jean-Claude, *Un miroir sur la scène*, Cinéma Libre, 1997, 107 m.**

## TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>4</b>
<b>ESPACE ET DRAMATURGIE QUÉBÉCOISE CONTEMPORAINE.....</b>	<b>6</b>
<b>L'ÉVOLUTION DU TEXTE DRAMATIQUE.....</b>	<b>8</b>
<b>DÉFINITIONS DE L'ESPACE.....</b>	<b>10</b>
<b>CHAPITRE I : LE HUIS CLOS DANS LA DRAMATURGIE QUÉBÉCOISE                   CONTEMPORAINE.....</b>	<b>17</b>
<b>TITRES, LOCALISATIONS GÉOGRAPHIQUES ET     RÉFÉRENCE SOCIOLOGIQUE.....</b>	<b>20</b>
<b>L'ESPACE MIMÉTIQUE : LIEU CLOS DU DRAME FAMILIAL.....</b>	<b>27</b>
<b>LE HUIS-CLOS DE L'INTERROGATOIRE POLICIER.....</b>	<b>34</b>
<b>CHAPITRE II : VERS UNE DRAMATURGIE DU NON-LIEU.....</b>	<b>39</b>
<b>LA RÉFÉRENCE SOCIOLOGIQUE ATTÉNUÉE.....</b>	<b>40</b>
<b>ESPACE MIMÉTIQUE ET ESPACE MENTAL.....</b>	<b>46</b>
<b>L'INFLUENCE DU <i>GÉNO-TEXTE</i> SUR LE     TRAITEMENT DES LIEUX FICTIFS.....</b>	<b>55</b>
<b>DU PLATEAU MONT-ROYAL AU PLATEAU :     LA SCÈNE COMME LIEU FICTIF.....</b>	<b>61</b>

<b>CHAPITRE III : DE L'ESPACE MIMÉTIQUE À LA SCÉNOGRAPHIE.....</b>	<b>65</b>
<b>LA SCÈNE, MIROIR DU TEXTE.....</b>	<b>65</b>
<b>DES AUTEURS QUI SE MÈLENT DE MISE EN SCÈNE.....</b>	<b>70</b>
<b>LA MISE À DISTANCE DU TEXTE .....</b>	<b>81</b>
<b>LE RÈGNE DU METTEUR EN SCÈNE ET DU SCÉNOGRAPHE.....</b>	<b>88</b>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>93</b>
<b>ANNEXES.....</b>	<b>104</b>
<b>BIBLIOGRAPHIE.....</b>	<b>111</b>
<b>FILMOGRAPHIE.....</b>	<b>122</b>
<b>TABLE DES MATIÈRES.....</b>	<b>123</b>