



Université d'Ottawa • University of Ottawa



Université d'Ottawa - University of Ottawa

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES

FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

.....
Michel OUELLETTE

AUTEUR DE LA THÈSE - AUTHOR OF THESIS

.....
M.A. (Lettres françaises)

GRADE - DEGREE

.....
Département des lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT - FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

.....
TITRE DE LA THÈSE - TITLE OF THE THESIS

**Iphigénie en trichromie : Entre construction et déchéance ; réflexions sur le
processus de création littéraire**

.....
L. Hotte

DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS SUPERVISOR

.....
CO-DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS CO-SUPERVISOR

EXAMINATEURS DE LA THÈSE - THESIS EXAMINERS

.....
M. Olscamp

.....
R. Yergeau

.....
J.-M. De Koninck, Ph.D.

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES
SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES

DEAN OF THE FACULTY OF GRADUATE
AND POSTDOCTORAL STUDIES

Iphigénie en trichromie

suivi de

Entre construction et déchéance

Réflexions sur le processus de création littéraire

par

MICHEL OUELLETTE

Département des lettres françaises

Faculté des arts

Thèse présentée à l'École des études supérieures et postdoctorales

de l'Université d'Ottawa

en vue de l'obtention de la Maîtrise ès arts (Lettres françaises) : M. A.

© Michel Ouellette, Ottawa, Canada, 2004



Library and
Archives Canada

Bibliothèque et
Archives Canada

Published Heritage
Branch

Direction du
Patrimoine de l'édition

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file *Votre référence*

ISBN: 0-494-01568-3

Our file *Notre référence*

ISBN: 0-494-01568-3

NOTICE:

The author has granted a non-exclusive license allowing Library and Archives Canada to reproduce, publish, archive, preserve, conserve, communicate to the public by telecommunication or on the Internet, loan, distribute and sell theses worldwide, for commercial or non-commercial purposes, in microform, paper, electronic and/or any other formats.

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

AVIS:

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque et Archives Canada de reproduire, publier, archiver, sauvegarder, conserver, transmettre au public par télécommunication ou par l'Internet, prêter, distribuer et vendre des thèses partout dans le monde, à des fins commerciales ou autres, sur support microforme, papier, électronique et/ou autres formats.

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

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms may have been removed from this thesis.

Conformément à la loi canadienne sur la protection de la vie privée, quelques formulaires secondaires ont été enlevés de cette thèse.

While these forms may be included in the document page count, their removal does not represent any loss of content from the thesis.

Bien que ces formulaires aient inclus dans la pagination, il n'y aura aucun contenu manquant.


Canada

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier ma directrice de thèse, Mme Lucie Hotte, de ses conseils et de son encouragement.

RÉSUMÉ

Dans la présente thèse, j'ai réfléchi sur la création littéraire. Dans un premier temps, j'ai écrit une nouvelle version du mythe d'Iphigénie. Animé d'un désir de me distancier des autres versions, j'ai adopté une stratégie qui consiste à redéfinir le mythe en fonction de recherches en archéologie, sous une perspective féministe et en intégrant des considérations sociologiques et politiques contemporaines. S'ouvre alors un questionnement sur la réception d'une telle œuvre qui débouche sur une analyse d'une certaine dramaturgie franco-ontarienne qui mène à une réflexion plus profonde sur ma propre démarche artistique. Du réel qui nourrit la fiction à la fiction qui se nourrit d'elle-même, j'ai pu voir les signes d'une déchéance esthétique dans mon parcours créatif. La découverte d'une forme élémentaire au cœur même d'une bonne partie de mes œuvres m'incite à reconsidérer mon engagement littéraire.

INTRODUCTION

Ce travail est le résultat de plusieurs lectures. Lectures qui ont guidé, façonné l'écriture. Avant d'écrire, il faut lire pour se remplir des mots des autres, les laisser reposer dans son for intérieur, dans ce silence où se cachent nos secrètes angoisses, où se taisent nos grandes questions existentielles formulées maladroitement tout au long de notre enfance, de notre jeunesse, avant que le devenir adulte n'offre des balises sécuritaires pour notre vie quotidienne : les lois et les règles de conduite et de pensée de la société, l'économie, les divertissements, la religion, la politique, le sport... comme autant de fers aux pieds de notre liberté, des discours qui enferment, des «fictions dominantes¹». La création littéraire peut nous libérer de ce qui veut nous enrégimenter, elle a le pouvoir de rendre le monde «habitable» pour nous. Comme l'affirme Suzanne Jacob : «Une des fonctions de l'art [...] est de permettre à chaque individu [...] de percevoir que cette convention de réalité qui le régit est une version des choses [...] mais que cette version pourrait tout aussi bien en être une autre²».

Je suis un écrivain. J'ai beaucoup publié. En rédigeant cette thèse, je n'ai pas pu me dissocier de cet autre moi. L'auteur dramatique s'est fait étudiant et l'étudiant s'est fait auteur dramatique. J'ai écrit et j'ai réfléchi sur ce processus d'écriture. Ce faisant, j'ai compris ce que je n'arrivais pas à comprendre avant de m'engager dans cette aventure. Cette thèse a été une manière de pénétrer la caverne où naissent les

¹ Suzanne Jacob, *La bulle d'encre*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal Compact», 2001, p. 34.

² *Ibid.*, p. 36-37.

idées pour en explorer le fonctionnement. Ainsi, j'ai pu faire le point sur mon parcours littéraire.

Cette thèse comprend deux parties. La première est la création littéraire. Il s'agit d'une pièce de théâtre : «Iphigénie en trichromie». La deuxième partie est composée de réflexions sur cette création. Les idées de Hans Robert Jauss³ sur l'esthétique de la réception m'ont donné les outils pour amorcer ce travail réflexif. J'ai tenté de constituer l'horizon d'attente de mon «Iphigénie» en suivant une démarche en trois volets inspirée de Jauss : l'histoire littéraire des œuvres ayant le même sujet, l'opposition entre la fiction et la vie sociale et le genre littéraire. J'ai commencé par étudier les autres *Iphigénie*. Par la suite, j'ai tenté de situer mon «Iphigénie» dans la dramaturgie franco-ontarienne. Ce qui m'a forcé à m'interroger sur mon parcours littéraire. Ce questionnement m'a mené à d'étonnantes révélations sur l'art et la politique, la tragédie et ma situation scripturaire actuelle. Comme André Major, je crois «[qu']il s'agit moins pour l'écrivain de révéler une vérité quelconque [...] que de rendre le monde plus lisible⁴». Dans mon cas, il me faut aussi trouver une nouvelle langue afin de «retrouver l'illusion radicale⁵», une nouvelle forme pour mon travail d'écriture car «[d]épasse une forme, c'est passer d'une forme à une autre⁶». Cette thèse m'aura permis d'identifier une des formes élémentaires de mon écriture. Il faut peut-être commencer par nommer la chose pour pouvoir la quitter.

³ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», [1978], 2001.

⁴ André Major, *Le Sourire d'Anton ou L'adieu au roman*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, p. 77.

⁵ Jean Baudrillard, *Illusion, désillusion esthétiques*, Paris, Sens & Tonka, 1997, p. 41.

⁶ *Ibid.*, p. 43.

PREMIÈRE PARTIE

Iphigénie en trichromie

Une pièce de théâtre de
Michel Ouellette

Les personnages :

Clytemnestre	la reine
Iphigénie	la princesse prétendante
Ériphyle	une jeune fille
Agamemnon	le roi
Calchas	le grand prêtre
Achille	le guerrier
Halia (Hélios)	une jeune fille (un jeune garçon)

L'action se déroule à Aulis, à l'intérieur et autour du sanctuaire d'Artémis, vers 1500 avant l'ère chrétienne.

PREMIER PLAN : ROUGE

Devant le sanctuaire d'Artémis. Ériphyle est debout. Elle porte une très belle robe et un collier magnifique. Calchas entre. Il apporte une peau d'ourse.

ÉRIPHYLE : Je suis prête. Je porte le collier et la robe d'Aphrodite.

CALCHAS : Tu es Iphigénie?

ÉRIPHYLE : Je suis la promise d'Achille.

CALCHAS : Tiens. Mets ça. *(Il lui donne la peau d'ourse.)*

ÉRIPHYLE : Qu'est-ce que c'est que cette répugnante chose?

CALCHAS : Tu dois la porter. Sur tes épaules. Que ça recouvre ta tête.

ÉRIPHYLE : Comment? Tu veux cacher ma beauté?

CALCHAS : Tu fais ce que je te dis de faire. C'est la volonté d'Artémis. La déesse veut que tu portes cette peau d'ourse.

ÉRIPHYLE : Mais comment mon promis me reconnaîtra-t-il?

CALCHAS : Il saura qui tu es... Laisse-moi t'aider. *(Il lui arrange la peau d'ourse pour que celle-ci la recouvre adéquatement.)* Ne bouge pas. Tiens. Comme ça. C'est parfait.

ÉRIPHYLE : Je voulais être belle le jour de mes noces, belle pour Achille. Je ressemble à une bête sous cette peau d'animal... Tu veux m'enlever ma dignité humaine en me couvrant de cette façon.

CALCHAS : Les filles ne doivent pas discuter. Elles doivent obéir aux commandements d'Artémis.

ÉRIPHYLE : Mais je ne suis plus une fille d'Artémis. Bientôt, après le mariage, je serai une femme d'Aphrodite, prête à donner des enfants à mon mari.

CALCHAS : Tu seras plus que ça.

ÉRIPHYLE : La femme d'un grand guerrier.

CALCHAS : Tu seras plus grande qu'Achille. Je suis devin. Je sais ce que je dis. Que mes paroles te réconfortent.

ÉRIPHYLE : Tes divinations ne m'impressionnent guère.

CALCHAS : Aujourd'hui est un grand jour pour toi.

ÉRIPHYLE : Pour Achille et moi.

CALCHAS : Il faudra te taire pendant la cérémonie. Tu dois garder le silence. Tu n'as qu'à être là, muette.

ÉRIPHYLE : Je ne pourrai retenir mon cœur quand je verrai Achille.

CALCHAS : Il faudra retenir tes élans. Tu dois être digne, frère. Reste calme...
N'aie pas peur.

ÉRIPHYLE : Je n'ai pas peur. Pourquoi le bonheur me ferait-il peur?

CALCHAS : Tu as raison. Garde ces belles pensées. Laisse-toi bercer par tes douces rêveries. Imagine la belle vie devant toi. Imagine Achille. Imagine les enfants que tu vas lui donner.

ÉRIPHYLE : Ce sera magnifique.

CALCHAS : Voilà ton père qui approche.

ÉRIPHYLE : Il n'est pas mon père.

CALCHAS : Pas un mot. Dès maintenant, tu dois t'enfermer dans le silence de ton imagination. Ne porte pas attention à ce qui va se dérouler devant toi. Laisse-les faire. Laisse-toi aller. Tout ira bien.

Agamemnon entre. Calchas va à sa rencontre. Ériphyle reste à sa place, muette.

CALCHAS : Enfin, seigneur Agamemnon. L'heure est arrivée. Elle est prête.
L'es-tu?

AGAMEMNON : Ma main ne tremblera pas.

CALCHAS : Je ne doute pas de ton courage. Tu inaugures une nouvelle ère par ce grand geste. Après ce jour, le monde ne sera plus le même.

AGAMEMNON : Je sais.

CALCHAS : Tout va bien se dérouler. Souviens-toi que les chefs et l'armée te regardent. Montre-leur ta grandeur.

AGAMEMNON : C'est la volonté d'Apollon.

CALCHAS : C'est ça. Apollon le veut. Il te récompensera.

AGAMEMNON : Il n'y a pas d'autres moyens.

CALCHAS : C'est la seule façon de quitter les rives d'Aulis et de réaliser ton destin.

AGAMEMNON : Je serai le maître du monde.

CALCHAS : Voilà venir la reine et Achille.

Clytemnestre entre, suivie d'Achille. Elle porte un grand voile noir qui la recouvre presque entièrement. Ils restent à l'écart.

AGAMEMNON : J'aurais préféré qu'elle ne soit pas là.

CALCHAS : Elle doit voir. Tu poses ce geste pour la convaincre de ta suprématie. Ce que tu t'appêtes à faire, tu le fais surtout pour elle. Elle comprendra tout ce qu'il y a à comprendre.

AGAMEMNON : Crois-tu qu'Achille va intervenir? Il pourrait. Il est imprévisible et peut faire preuve d'une ardeur intempestive.

CALCHAS : Il ne bougera pas. Il sait qu'il ne peut plus échapper à son destin. Pour lui, tout est joué. Il n'y peut rien, même si en lui brille toujours une lueur d'espoir. Un rêve inaccessible... Le jour venu, une colère montera en lui. Il voudra la faire taire. Mais elle grondera plus fort que lui, pour anéantir sa volonté. Il sera aveugle alors et frappera tout ce qui bouge. Il sera sauvage, indomptable, intraitable, une bête. Ils auront tous peur... Puis il te donnera la victoire.

AGAMEMNON : Tu vois tout ça?

CALCHAS : Il faut passer au geste maintenant.

AGAMEMNON : Qu'est-ce que je fais?

CALCHAS : Tu prends son poignet. Tu la tires vers toi. Force-la à s'agenouiller. Place-toi derrière elle. Je déposerai le couteau sacrificiel dans ta main... Trouve sa gorge... Allons-y.

Agamemnon, suivi de Calchas, se dirige vers Ériphyle, qu'il prend toujours pour Iphigénie.

AGAMEMNON : Iphigénie, donne-moi ton poignet.

ÉRIPHYLE : Je ne suis pas Iphigénie.

Agamemnon la saisit violemment par le poignet et la tire brusquement vers lui.

ÉRIPHYLE : Mon seigneur!

AGAMEMNON : À genoux!

Agamemnon la force à s'agenouiller. Il va se placer derrière elle.

ÉRIPHYLE : Écoute-moi!

Ériphyle tente de tourner la tête, de se relever. Il la repousse. Il lui met une main sur la bouche pour l'empêcher de parler et lui renverse la tête. Elle essaie de se défaire de son emprise. Calchas dépose le couteau sacrificiel dans la main d'Agamemnon. Agamemnon tranche la gorge d'Ériphyle, qui s'effondre. Après un temps, Agamemnon se redresse. Il s'avance et jette un regard circulaire en direction des chefs et de l'armée.

AGAMEMNON : Le vent reviendra gonfler les voiles de nos navires. Nous partirons pour Troie. Nous irons délivrer Hélène pour la restituer à Ménélas, mon frère. Et nous punirons les coupables de cet enlèvement. Plus jamais, on n'osera nous enlever nos femmes. Quand nous reviendrons de cette expédition, nous serons couverts de gloire. Dans nos tribus, nous serons accueillis en héros. Dans nos foyers, nos femmes pleureront de nous revoir. Elles seront à nos genoux. Nous serons grands. Des hommes! C'est moi qui vous le dis... Je suis Agamemnon, celui qui est «bien décidé». Je suis le roi des rois. Je suis Zeus. Je suis immortel! Je ne mourrai pas!

Clytemnestre, le visage neutre, se met à l'applaudir pour le faire taire. Agamemnon se tourne vers elle.

CLYTEMNESTRE : Si tu reviens de Troie sain et sauf, tu mourras comme ma fille vient de mourir.

Clytemnestre sort.

AGAMEMNON : Je suis un homme, Clytemnestre. Je suis ton roi. Le chef de cette armée. Tu ne peux plus t'opposer à ma volonté. Aucune femme ne peut plus s'opposer à moi. Même pas toi, la reine. Tu es ma femme. Je ne suis plus ton homme. Clytemnestre! Tu m'entends! Je ne suis plus ton homme!

CALCHAS : Ça va, Agamemnon. Tu t'époumones pour rien. Laisse-la rentrer à Mycènes. Tourne-toi vers l'armée, vers tes hommes.

AGAMEMNON : Vous êtes mes fils. Jamais je ne vous abandonnerai. À la guerre, maintenant! À la guerre! Entendez le vent qui souffle! Il souffle pour nous!

ARRIÈRE-PLAN : BLEU

Épisode 1

Devant la tente de Clytemnestre. Retour dans le temps : quelques jours avant le sacrifice. Clytemnestre ne porte pas son voile noir. Elle s'entretient avec sa fille Iphigénie, qui porte une robe orangée, couleur safran.

CLYTEMNESTRE : Tu es songeuse, Iphigénie. Tu sembles perdue dans je ne sais quel monde loin d'ici.

IPHIGÉNIE : Je me voyais arriver à Troie, avec les hommes, avec l'armée. Je tendais la corde de mon arc devant les remparts de l'ennemi.

CLYTEMNESTRE : N'aie pas peur. Tu n'iras pas à Troie. Chasse ce cauchemar de ton esprit. Les hommes font la guerre. C'est leur tâche. Pour eux la gloire du combat, le sang versé, les blessures et la mort.

IPHIGÉNIE : Pour moi... Ce n'est pas un cauchemar. C'est un rêve. J'ai vraiment envie d'y aller. Je voudrais me joindre aux guerriers.

CLYTEMNESTRE : Ma fille! La déesse Artémis perturbe ton esprit! Elle fouette tes ardeurs de jeunesse. Il faut t'en méfier et calmer ce bouillonnement. Tu es sur le point de quitter le monde des filles avec ses jeux pour entrer dans celui des femmes et du désir. Ici, dans le sanctuaire d'Artémis, on te guidera dans ce passage.

IPHIGÉNIE : Une préparation au mariage.

CLYTEMNESTRE : Quand viendra le temps, quand je ne pourrai plus donner d'enfants à notre tribu, tu prendras ma place, tu seras la nouvelle reine. Moi, je reviendrai ici pour me joindre aux vieilles femmes, je dédierai le reste de ma vie à

Artémis, j'aiderai d'autres filles comme toi à passer d'un âge à l'autre, j'assisterai les femmes en couches. C'est ainsi.

IPHIGÉNIE : Je dois vraiment me marier?

CLYTEMNESTRE : Tu choisiras un prince pour remplacer l'ancien roi. La reine choisit l'homme qui doit la rendre féconde. Tu donneras de beaux enfants à ta tribu. Aujourd'hui, tu es Iphigénie. Tu sais ce que ton nom signifie : «mère d'une race vigoureuse». Ton nom est une promesse. Dès que tu seras confirmée reine, après ton premier enfant, tu pourras porter mon nom. Tu deviendras Clytemnestre à ton tour : tu seras «courtisée avec honneur». C'est ainsi que la reine accède à l'immortalité. Tu remplaceras ton roi à la fin de chaque grande année, au bout de cent mois lunaires.

IPHIGÉNIE : Mon chemin est tracé d'avance pour moi.

CLYTEMNESTRE : Telles sont nos coutumes.

IPHIGÉNIE : J'aimerais mieux embarquer sur un de ces navires, traverser les mers, aller délivrer Hélène des mains de cet infâme Pâris qui l'a enlevée. Je me déguiserais même en guerrier pour parvenir à mes fins.

CLYTEMNESTRE : Ta fougue est amusante. Mais ne la laisse pas te dominer. Cette guerre contre Troie ne te concerne pas. La politique est une affaire d'hommes. Ils ont prêté serment de se porter à la défense de ma sœur si elle était en danger. Ils la ramèneront à Sparte, dans sa tribu.

IPHIGÉNIE : J'aurais aimé naître homme.

CLYTEMNESTRE : Que dis-tu là? Quelle sottise! Un homme n'est rien sans la femme. Elle mène le foyer qui est tout, qui est le centre de la tribu. Tu es la princesse prétendante, Iphigénie. Un grand rôle t'attend. Un rôle beaucoup plus grand que celui de n'importe quel homme.

IPHIGÉNIE : Seuls les hommes peuvent devenir des héros.

CLYTEMNESTRE : Un héros est un homme mort, qui donne sa vie pour sa tribu. Mieux vaut vivre et donner la vie que de se couvrir de gloire par et dans la mort.

IPHIGÉNIE : Tu as raison. Je ne comprends pas pourquoi je pense de cette façon.

CLYTEMNESTRE : Tu as peur, ma fille. Peur de l'inconnu devant toi. Mais tu n'as rien à craindre. Nous t'aiderons à traverser les épreuves qui te mèneront à ta destinée. Je serai là, avec d'autres, pour te guider, te reconforter. Tu n'es plus une fille. Tu deviens une femme.

IPHIGÉNIE : Et si je n'étais pas digne de te succéder...

CLYTEMNESTRE : Tu seras digne. Je t'aurai bien préparée pour la tâche.

IPHIGÉNIE : Je devrais taire ces voix en moi qui me troublent et me jettent dans le doute. Parfois, je me sens si seule face à des sentiments inappropriés pour la princesse que je suis. Parfois, je voudrais m'enfuir dans la forêt. Je m'imagine en train de courir dans les bois. Je me vois chasser les fauves. Comme Artémis.

CLYTEMNESTRE : Résiste à ces pulsions.

IPHIGÉNIE : On dirait que la déesse ne veut pas me laisser quitter son domaine.

CLYTEMNESTRE : Elle lâchera prise quand tu seras prête. Écoute ce que les vieilles femmes ici ont à t'enseigner. Observe les consignes. Obéis. Soumets-toi aux règles de vie du sanctuaire. Exécute les rites avec conviction. Tout se passera bien. Après cette réclusion, tu seras nouvelle, une femme prête à aimer. Tu verras, les désirs d'Aphrodite sont plus satisfaisants que les violences d'Artémis.

Deux filles entrent : Ériphyle et Halia. Elles portent des robes orangées comme Iphigénie. Halia est timide, un voile couvre sa tête.

ÉRIPHYLE : Oh! Te voilà, Iphigénie! Bonheur! Nous avons cru... un instant... que...

Ériphyle se tait, une fausse marque de respect pour la reine. Elle veut plutôt se faire remarquer par celle-ci.

CLYTEMNESTRE : Que se passe-t-il?

ÉRIPHYLE : Une ourse a attaqué une des filles. Nous avons cru qu'il pouvait s'agir d'Iphigénie.

IPHIGÉNIE : Une ourse!

ÉRIPHYLE : Je suis heureuse de voir que tu n'es pas la victime de cette attaque.

CLYTEMNESTRE : Où se trouve l'ourse en ce moment?

ÉRIPHYLE : La bête est retournée dans la forêt, ma reine.

CLYTEMNESTRE : Cette attaque est un mauvais présage. Un avertissement, peut-être. Que disent les vieilles femmes?

ÉRIPHYLE : Elles disent que la déesse Artémis ne veut pas que nous nous éloignions du sanctuaire. (*à Iphigénie*) Tu devrais rentrer avec nous. Les vieilles femmes nous attendent.

CLYTEMNESTRE : Va, ma fille. Rentre avec tes amies.

IPHIGÉNIE : Bien, mère.

ÉRIPHYLE : Nous veillerons sur elle, ma reine.

CLYTEMNESTRE : Comment t'appelles-tu?

ÉRIPHYLE : Ériphyle.

CLYTEMNESTRE : Bien. Raccompagnez ma fille. Ne la laissez pas seule.

*Les filles sortent. Clytemnestre s'assoit sur un siège à trois pieds. Temps.
Agamemnon entre, suivi de Calchas.*

AGAMEMNON : Je vois que ta fille vient de te rendre visite. Elle se porte bien? Elle ne trouve pas son séjour en réclusion trop difficile?

CLYTEMNESTRE : Que me vaut l'honneur de ta présence, Agamemnon? Les préparatifs pour l'expédition te laissent du temps libre. Cela m'étonne.

AGAMEMNON : Tu n'as rien à craindre. Tout se déroule bien. Je n'ai rien à reprocher à mes hommes. Ils sont tous dévoués et souhaitent ardemment partir à la guerre.

CLYTEMNESTRE : As-tu trouvé un pilote sûr, cette fois-ci, pour te guider jusqu'à Troie. L'an dernier...

AGAMEMNON : Le passé est passé. Notre nouveau pilote connaît parfaitement la route. Calchas, ici même, a pu le vérifier.

CALCHAS : Oui, oui, ma reine. Il est bon, ce pilote. Je l'ai interrogé et il a bien répondu à toutes mes questions. Il a même su éviter mes pièges. Il a une bonne mémoire. Soyez rassurée. Il a déjà fait le voyage à Troie.

CLYTEMNESTRE : Toi, tu ne connais que le chemin du retour. Tu as su quitter ta ville pour atteindre nos rives.

CALCHAS : La route qui mène ramène aussi.

AGAMEMNON : Laisse-le, Clytemnestre. Tu ne dois pas te méfier de lui. Il est avec nous, maintenant. Quand nous serons à Troie, il nous sera très utile. Il connaît les faiblesses dans les fortifications. De plus, le dieu Apollon parle en lui.

CLYTEMNESTRE : Que me voulez-vous?

AGAMEMNON : Comme tu peux le constater, de jour en jour, la flotte grandit. Les rois des tribus répondent à l'appel de secours.

CLYTEMNESTRE : Ils ne font que leur devoir. Ils honorent leur serment.

AGAMEMNON : C'est juste.

CLYTEMNESTRE : Que veux-tu? Tu n'es pas venu me dire ce que mes yeux peuvent voir.

AGAMEMNON : En bas, des amitiés se tissent entre les rois. De nouvelles alliances se forgent. Des liens se nouent entre des tribus.

CLYTEMNESTRE : Tout ça est bien. L'armée ne sera que plus solidement soudée.

AGAMEMNON : Évidemment... Tu as raison... Profitons de cette occasion, de ce grand rassemblement des forces, pour raffermir le pouvoir de notre tribu, de Mycènes. Après tout, ces rois sont sous notre commandement.

CLYTEMNESTRE : Ils prêtent main forte à ton frère Ménélas, le roi de Sparte.

AGAMEMNON : Sans toi, sans ton insistance, «le roi de Sparte» n'aurait pas rappelé aux anciens prétendants d'Hélène le serment qu'ils ont prêté de lui porter secours. Même en ce moment, Ménélas se contente de rester dans sa tente. C'est moi qui rencontre les rois et les chefs. C'est moi qui règle les différends, qui négocie les ententes... J'agis en ton nom. La sœur d'Hélène a plus de poids que son mari.

CLYTEMNESTRE : Qu'as-tu en tête? Parle au lieu de remuer la terre inutilement.

AGAMEMNON : Il y a parmi ces rois et ces chefs, un être d'exception, un prince que l'on nomme Achille. Il est courageux, un guerrier puissant dont la force est sans égal. Nous devrions profiter de sa présence ici pour conclure une alliance avec lui.

CLYTEMNESTRE : À toi de conclure. Pour gagner sa fidélité, promets-lui une récompense à la hauteur de sa valeur.

AGAMEMNON : On dit qu'il est invulnérable. Il sera un atout considérable pour nous. Calchas dit que nous ne pourrions pas prendre Troie sans lui.

CLYTEMNESTRE : Donne-lui ce qu'il veut. Réponds à ses désirs. Tu n'as pas besoin de mon avis dans de telles affaires. Tu sais mieux que moi comment entreprendre ces négociations.

AGAMEMNON : Il n'est pas un homme facile. Il hésite souvent. Il doute. Il est farouche et indépendant. Il peut être un cheval sans bride. Il nous faut harnacher cette énergie.

CLYTEMNESTRE : Tu commences à me fatiguer.

AGAMEMNON : Tu pourrais lui donner ta fille en mariage... Iphigénie...

Silence.

CLYTEMNESTRE : Continue. Va jusqu'au bout de tes paroles.

AGAMEMNON : Il épouse ta fille. Il doit alors se soumettre à ton autorité. Il deviendra un fils de Mycènes. Notre tribu en sera grandie. Voilà l'avantage d'une telle union.

CLYTEMNESTRE : Non.

AGAMEMNON : Comment? Tu ne saisis pas la portée de mon plan?

CLYTEMNESTRE : Ma fille a un autre destin. Elle va me succéder. Elle ne peut se marier avant la succession.

AGAMEMNON : Tu as d'autres filles. Donne celle-là à Achille. Elle est prête pour le mariage. Celle qui suit prendra la place d'Iphigénie pour te succéder.

CLYTEMNESTRE : Je ne peux pas acquiescer à ta demande. Je ne peux pas déroger à la loi sur la succession. Nos coutumes l'interdisent.

AGAMEMNON : Les coutumes de Sparte n'ont pas à être les coutumes de Mycènes.

CLYTEMNESTRE : Tu as eu besoin de Sparte pour prendre Mycènes. Nos coutumes s'imposent. Je t'ai choisi pour roi. Mes lois sont tes lois. Je suis la reine de Mycènes.

AGAMEMNON : Nous avons besoin d'Achille pour réussir. Sans lui, ce sera le désastre.

CLYTEMNESTRE : La victoire ne peut reposer sur un seul homme. Quoiqu'en dise ton prêtre.

CALCHAS : Ne doutez pas des paroles d'Apollon.

CLYTEMNESTRE : Il n'est que l'ombre de sa sœur.

AGAMEMNON : Nous ne prendrons pas Troie sans Achille.

CLYTEMNESTRE : Tu écoutes trop ce renégat. N'oublie pas qu'il a trahi sa tribu pour se joindre à nous.

CALCHAS : Mais... mais... ma reine. J'ai changé de camp justement parce que j'ai vu la ruine à venir de Troie.

CLYTEMNESTRE : Tu es un lâche!

AGAMEMNON : Il a vu le futur. Il sait... Si tu refuses de marier Iphigénie à Achille, je n'irai pas à Troie. Je rentrerai à Mycènes et profiterai de la douce vie dans le palais. Tant pis pour ta sœur Hélène.

CLYTEMNESTRE : Je t'ai fait roi parce que tu as montré ta valeur quand Mycènes était à prendre. Je peux aussi te défaire de ton titre si tu manques de dignité. Ton règne peut prendre fin abruptement... dans le sang... Tu iras à Troie à la tête de cette expédition. Fin de la discussion.

Clytemnestre sort. Elle entre dans sa tente. Agamemnon s'éloigne. Calchas le suit.

AGAMEMNON : Hélène aurait dû me choisir à la place de Ménélas. Moi, j'aurais su la satisfaire, j'aurais su repousser ce Pâris. Jamais elle n'aurait succombé au charme du séducteur. Nous ne serions pas dans cette situation aujourd'hui, si Ménélas était un homme prêt à tout pour protéger sa place. Il a laissé Pâris agir librement. Il aurait dû le combattre. Il aurait dû le tuer... Cette guerre est absurde. Nous allons mourir pour une femme.

CALCHAS : Ne te décourage pas, mon seigneur. Hélène n'est pas le véritable enjeu de cette expédition.

AGAMEMNON : Elle est la cause de tous nos malheurs.

CALCHAS : Il y a d'autres raisons pour faire cette guerre.

AGAMEMNON : La guerre n'a qu'une raison : la femme, la femme prise, la femme désirée, la déesse volée, convoitée.

CALCHAS : Apollon veille sur Troie. Il aime cette ville parce qu'elle est entre l'Europe et l'Asie, un carrefour où se rencontrent des commerçants venus de partout dans le monde civilisé et même de contrées inconnues. Les Troyens profitent de ces rencontres pour s'enrichir et accroître leur pouvoir. Ils ont pris Hélène pour montrer leur suprématie. Alors, si, toi, tu prends Troie, tu gagneras leur puissance. Tu seras maître du carrefour. Tu auras un formidable avantage commercial.

AGAMEMNON : Aurais-tu vu mon avenir?

CALCHAS : J'ai vu que Troie tombera. Tu seras nécessairement le vainqueur.

AGAMEMNON : Avec Achille.

CALCHAS : Achille mourra à Troie. Un oracle l'a prédit. Il mourra en héros. Il sera couvert de gloire. Toi, tu prendras la ville et ses richesses.

AGAMEMNON : Moi?

CALCHAS : Tu ne feras pas cette guerre pour délivrer Hélène. Tu prépares cette expédition pour accroître ton influence. Laisse la reine croire que tu agis pour faire sa volonté, mais tu dois comprendre les raisons profondes de ton engagement.

AGAMEMNON : Je donnerai Troie à Clytemnestre comme, jadis, je lui ai livré Mycènes.

CALCHAS : Tu garderas Troie. Tu prendras la fille de la reine troyenne.

AGAMEMNON : C'est un sacrilège.

CALCHAS : Je vois ce que je vois.

AGAMEMNON : Je ne peux pas considérer une telle chose. Je suis le mari de Clytemnestre. Je ne peux prendre une autre femme. La loi l'interdit.

CALCHAS : Excuse-moi. Je ne voulais pas choquer ton sens du devoir. Mes visions de l'avenir ont parfois plusieurs interprétations possibles. Il faudra que je réfléchisse plus longuement sur les visions qui te concernent. Je ne voudrais pas te méconduire.

AGAMEMNON : Je dois obéir à Clytemnestre. Elle est ma reine.

CALCHAS : Bien sûr. Mais ne va pas lui révéler ce que je viens de te dire. Elle se méfie de moi. Elle craint le dieu Apollon. Elle est dévouée à Artémis. Clytemnestre a le regard tourné vers le passé. Elle est gardienne des traditions et des mystères. Moi, je t'offre une vision du futur.

AGAMEMNON : Les oracles sont parfois des pièges dans lesquels les humains se font prendre. Les déesses et les dieux aiment nous jouer des tours.

CALCHAS : Mon devoir est de te dire ce que j'ai vu. À toi de prendre de sages décisions.

AGAMEMNON : Nous irons à Troie. Ménélas reprendra Hélène. Pour le reste...

CALCHAS : Nous verrons...

Épisode 2

Devant la tente de Clytemnestre. Achille et Agamemnon.

ACHILLE : Le vent ne souffle plus. C'est curieux.

AGAMEMNON : C'est pour t'empêcher de rentrer chez toi.

ACHILLE : Cette situation inquiète les hommes. On y voit un mauvais signe.

AGAMEMNON : Le grand Achille aurait-il peur?

ACHILLE : Cette expédition sera un échec comme la dernière fois.

AGAMEMNON : Mon nouveau pilote saura nous guider à travers les mers jusqu'à Troie.

ACHILLE : Qui sait? Une déesse ou un dieu est peut-être contre cette guerre. C'est sûrement ce qu'il faut comprendre de ce vent qui s'est tu si soudainement.

AGAMEMNON : Pourquoi cherches-tu toujours une excuse pour ne pas partir avec nous? Tes hésitations cacheraient-elles un autre motif?

ACHILLE : Ne doute pas de mon courage, Agamemnon. Tu pourrais allumer ma colère. Dans ce cas, tu le regretterais amèrement.

AGAMEMNON : Je ne doute de rien. Je te connais. Je sais de quoi tu es capable. Je voudrais seulement m'assurer de ton entière collaboration. J'aimerais savoir ton engagement indéfectible. Mais depuis ton arrivée à Aulis, tu n'es qu'hésitation, tergiversation, interrogation.

ACHILLE : Je redoute l'humiliation des expéditions manquées.

AGAMEMNON : Nous avons besoin de toi. J'aimerais t'offrir ce que tu pourrais désirer pour calmer ton anxiété.

ACHILLE : En ce moment, ce que je désire ardemment est de rentrer chez moi. De me marier. De faire des enfants.

AGAMEMNON : Oui, oui, le mariage... Il te faudra épouser une fille digne de ta grandeur... Comme une des filles que j'ai donnée à la reine Clytemnestre.

ACHILLE : Tu ne peux pas me promettre ce qui ne t'appartient pas. Les enfants appartiennent à la mère.

AGAMEMNON : Je crois que la reine pourrait être favorable à un mariage entre toi et sa fille Iphigénie, qui est aussi en âge de se marier. Nous pourrions conclure l'affaire rapidement. Avant notre départ pour Troie.

ACHILLE : Si telle est la volonté de Clytemnestre, je ne peux m'y opposer.

Calchas entre.

CALCHAS : Malheur! Mon seigneur Agamemnon! Artémis est en colère contre nous. Un de tes hommes a tué une ourse près du sanctuaire de la déesse. C'est pour cette raison que le vent ne souffle plus.

AGAMEMNON : Calme-toi, Calchas. Je ne comprends rien à ton histoire.

ACHILLE : Tu t'excites trop facilement... Troyen.

CALCHAS : Des flèches mycéniennes ont tué la bête.

AGAMEMNON : Qui a tué cette ourse?

CALCHAS : Personne ne veut revendiquer la responsabilité de ce crime. Nous sommes perdus.

ACHILLE : Le vent reviendra. Tu inventes cette histoire pour semer la panique dans les rangs de l'armée. Tu veux notre perte! Espion! Traître!

AGAMEMNON : Je t'en prie, Achille. Du calme.

ACHILLE : Il a probablement abattu l'ourse lui-même pour pousser Artémis à prendre position contre nous.

CALCHAS : Je n'ai pas d'arc. Je ne sais même pas comment tirer une flèche.

ACHILLE : Tu sais comment agiter les hommes pour les mener à tes fins.

CALCHAS : Je ne sais que découvrir ce qui est caché.

ACHILLE : Assez! Je vais aller constater par moi-même les ravages que tes paroles ont pu avoir dans l'esprit de mes hommes.

Achille sort.

CALCHAS : Parce que je viens de Troie, on se méfie de moi. Pourtant vous devriez voir dans mes origines un avantage.

AGAMEMNON : Ne t'en fais pas. Moi, je reconnais ta valeur. C'est ce qui compte. Je suis le roi.

CALCHAS : Tu m'écoutes, toi. Tu ne failliras pas à la tâche. Tu reviendras de Troie couvert de gloire et de richesse.

AGAMEMNON : Si la déesse est fâchée, comment allons-nous l'apaiser pour qu'elle libère le vent?... Il faudra sûrement lui offrir un sacrifice.

CALCHAS : Un taureau?

AGAMEMNON : C'est un peu gros pour une si petite affaire.

CALCHAS : Un cheval?

AGAMEMNON : Non, non. Nous avons besoin de tous nos chevaux pour faire la guerre.

CALCHAS : Je ne sais pas. Je pourrais consulter les viscères de la bête pour qu'elles me révèlent la volonté d'Artémis.

AGAMEMNON : Offrons-lui une chèvre. Nous en avons toujours trop. La déesse appréciera notre offrande. La chèvre lui ressemble, mi-sauvage, mi-domestique.

CALCHAS : Oui, oui. Une chèvre. Ce serait bien.

Clytemnestre entre.

CLYTEMNESTRE : Qu'est-ce que cette histoire? Un de tes guerriers a tué l'ourse sacrée d'Artémis?

AGAMEMNON : «Sacrée»? Il ne s'agit que d'une bête qui rôdait autour du camp. Un homme a cru bien faire en l'abattant. N'est-ce pas, Calchas?

CALCHAS : Absolument, mon seigneur.

AGAMEMNON : Pour calmer la déesse, nous lui offrirons une chèvre en sacrifice comme réparation pour la faute commise.

CLYTEMNESTRE : Une chèvre?

AGAMEMNON : Nous en avons plusieurs. Nous choisirons la plus belle.

CLYTEMNESTRE : Vous n'allez qu'exacerber la colère d'Artémis. Une chèvre! C'est trop peu.

AGAMEMNON : Une grosse chèvre, alors. Bien grasse.

CLYTEMNESTRE : Une insulte!

AGAMEMNON : Une dizaine de chèvres grasses.

CLYTEMNESTRE : La faute est trop grave pour qu'un simple sacrifice animal ne la répare.

AGAMEMNON : Que proposes-tu? Un cheval? Un taureau? Tiens, Calchas pourrait faire un taurobole.

CALCHAS : Je ferai ce qui est nécessaire.

CLYTEMNESTRE : Il faut punir celui qui a commis la faute.

AGAMEMNON : Un homme?

CLYTEMNESTRE : Celui qui a décoché la flèche mortelle sera sacrifié.

AGAMEMNON : Je ne peux pas sacrifier un de mes guerriers. Ce geste briserait le moral des troupes. L'armée que nous avons rassemblée après tant d'effort se dissoudrait en un rien de temps... La faute n'est pas si grave qu'il faille faire un sacrifice humain.

CLYTEMNESTRE : Tu as besoin du vent pour les voiles de tes navires. Tu dois sacrifier cet homme.

AGAMEMNON : J'ai aussi besoin d'Achille pour remporter la guerre contre Troie. Mais tu ne veux pas sacrifier ta fille en la donnant en mariage.

CLYTEMNESTRE : Trouve l'homme qui a tué l'ourse. Verse son sang pour Artémis.

AGAMEMNON : Une chèvre fera parfaitement l'affaire.

CLYTEMNESTRE : C'est toi, la chèvre, Agamemnon. Toi qui hésites, qui ne cesses de me parler de mariage au lieu de préparer tes hommes. Ceux-ci profitent de ta mollesse pour s'amuser à tuer des animaux sacrés. Es-tu un homme? Es-tu toujours digne d'être mon mari? Arrête de bêler comme une chèvre. Fais ce qui doit être fait. Le vent ne souffle plus parce que les guerriers sont des lâches. Ils ont perdu leur ardeur parce que leurs chefs manquent de virilité. Vous êtes des mous, toi, Achille et les autres.

Clytemnestre sort. Elle rentre dans sa tente.

AGAMEMNON : Je ne suis pas une chèvre!

CALCHAS : La reine a raison.

AGAMEMNON : Quoi?

CALCHAS : Clytemnestre a raison quand elle dit que le manque de vent est un problème d'homme. Le vent est mâle, après tout.

AGAMEMNON : Ne mets pas en doute ma vigueur, Calchas. Tu pourrais être celui qui donnera son sang pour satisfaire la déesse.

CALCHAS : Pas ça. Non, non. Tu me comprends mal, seigneur Agamemnon. Tu es grand et puissant. Mais essaie de voir le problème comme je le vois... Qui retient le vent? Une déesse... Qui te retient, toi?... Une femme.

AGAMEMNON : La reine.

CALCHAS : Le problème est le même.

AGAMEMNON : Peut-être.

Silence.

AGAMEMNON : Au lieu de voir des rapports là où il n'y en a pas, va consulter les entrailles de la bête. Va voir ce qu'on ne voit pas. Lis ce qui nous est illisible. Obtiens une réponse. Que veut Artémis?

CALCHAS : Je te le dirai. Toi, comment vas-tu apaiser la reine?

AGAMEMNON : Occupons-nous du vent. Nous verrons pour le reste plus tard.

CALCHAS : Bien. Oui, oui. Mon seigneur Agamemnon. Je cours faire mon devoir.

AGAMEMNON : Va.

Calchas sort.

Épisode 3

Devant la tente de Clytemnestre. Clytemnestre et Agamemnon.

CLYTEMNESTRE : Ton devin tarde à faire sa révélation.

AGAMEMNON : Le message est peut-être difficile à déchiffrer.

CLYTEMNESTRE : Nous n'avons pas besoin du prêtre d'Apollon pour comprendre ce qui doit être compris. Artémis veut un sacrifice humain : ton guerrier. Avez-vous identifié le responsable du crime?

AGAMEMNON : L'enquête se poursuit.

CLYTEMNESTRE : Une enquête qui ne mènera à rien. Ils sont tous des lâches. Ils se tairont pour protéger le coupable. Leur silence les rend tous fautifs. Tu n'auras qu'à choisir au hasard une victime émissaire.

AGAMEMNONL : Attendons la réponse divine.

Silence.

CLYTEMNESTRE : J'ai bien réfléchi à ta proposition, ton projet de mariage entre ma fille et Achille. Tu seras heureux d'apprendre que je reconnais maintenant la valeur d'une telle alliance. Iphigénie épousera Achille.

AGAMEMNON : Quelle heureuse nouvelle! Pourquoi ce soudain changement d'avis?

CLYTEMNESTRE : Nous ferons des fiançailles dignes d'une princesse. Le mariage sera célébré à votre retour de Troie.

AGAMEMNON : C'est parfait.

CLYTEMNESTRE : Je sais faire un sacrifice quand il est nécessaire de le faire. À toi maintenant de démontrer la même sagesse.

AGAMEMNON : J'obéirai à l'oracle.

CLYTEMNESTRE : Voilà, ton prêtre qui arrive.

Calchas entre.

CALCHAS : Ma reine. Mon seigneur. J'arrive avec la réponse.

AGAMEMNON : Parle, Calchas. Que veut la déesse pour nous redonner le vent favorable au départ de notre flotte?

CALCHAS : La réponse est la suivante : «Ce que l'année produira de plus beau, tu l'offriras à la déesse qui éclaire la nuit.»

CLYTEMNESTRE : Tu as pu lire ce message dans les entrailles de l'ourse?
Ton talent est surprenant.

CALCHAS : Ma reine, l'ourse était pleine, elle portait un petit. En manipulant, la dépouille du fœtus, j'ai entendu les paroles que je viens de vous transmettre.

CLYTEMNESTRE : Les paroles d'Apollon!

CALCHAS : L'esprit de l'ourse.

AGAMEMNON : Qu'est-ce que cette phrase signifie?

CALCHAS : Le sens d'un oracle est souvent un ruban dans un nid de serpents : difficile à saisir.

CLYTEMNESTRE : Nous voilà bien avancés.

CALCHAS : J'ai l'habitude de telles épreuves. Je sais trouver le sens caché et véritable d'un oracle.

AGAMEMNON : Il s'agit d'un animal? Notre plus beau taureau, notre plus beau cheval ou notre plus belle chèvre?

CLYTEMNESTRE : Il est question d'un homme. La déesse ne serait pas satisfaite du sang d'une bête.

CALCHAS : Je crois que la reine Clytemnestre a raison. «Ce que l'année produira de plus beau» se rapporte à un humain.

AGAMEMNON : Qui?

CLYTEMNESTRE : Sacrifie ton plus beau guerrier.

CALCHAS : Il n'y a rien de plus beau qu'un enfant, ma reine.

CLYTEMNESTRE : Trouvez un beau garçon. La déesse acceptera cette offrande.

AGAMEMNON : Le jeune fils d'un guerrier.

CALCHAS : Pardonnez-moi. Il faut chercher l'identité de la victime sacrificielle plus près du pouvoir. Le plus beau fruit de l'année ne peut être qu'un enfant royal.

CLYTEMNESTRE : Un de mes enfants?

CALCHAS : La déesse Artémis utilise les grands moyens pour nous punir. Elle a arrêté le vent. Elle va briser le moral des guerriers. Elle pourrait défaire les alliances et faire avorter l'expédition contre Troie. Selon moi, il faut répondre à l'ampleur de ces moyens par un sacrifice d'une ampleur comparable.

CLYTEMNESTRE : Soit. Prenez mon fils Oreste.

AGAMEMNON : Oreste?

CLYTEMNESTRE : Il est le plus jeune. Il est mâle. La déesse sera satisfaite.

Clytemnestre sort. Elle se rend dans le sanctuaire d'Artémis.

AGAMEMNON : Cruel destin. Pauvre Oreste. Je lui souhaitais un meilleur sort. J'aurais aimé le voir grandir, devenir un homme, prouver sa valeur au combat. Peut-être aurait-il épousé une reine et comme moi régner sur des hommes? Quel gâchis! Je ferai la sale besogne. Tuer un enfant n'est pas très difficile. Il faudra le bâillonner et lui couvrir la tête. Je ne saurai le voir ni l'entendre.

CALCHAS : Il pourrait en être autrement, seigneur Agamemnon. La reine Clytemnestre a conclu très rapidement qu'il s'agissait d'Oreste. Selon moi, «ce que l'année a produit de plus beau» ne peut que désigner sa fille Iphigénie.

AGAMEMNON : Que dis-tu là?

CALCHAS : Elle est belle. Cette année, elle est prête pour le mariage... Oui, oui. Elle est cette beauté qu'il faut offrir à la déesse Artémis.

AGAMEMNON : Il est interdit de sacrifier les filles.

CALCHAS : N'oublie pas que le vent est mâle. La déesse Artémis souhaite lui donner une épouse.

AGAMEMNON : Iphigénie doit épouser Achille. Clytemnestre vient d'accepter le mariage.

CALCHAS : Si Achille épouse Iphigénie, il n'ira pas à Troie avec toi. Il va rentrer chez lui. Il y mènera une vie longue et sans gloire avec la fille de Clytemnestre. Un oracle l'a prédit. C'est pour cette raison qu'Achille hésite sans cesse et fait le difficile avec toi. Il sait que si jamais il se rend à Troie, il mourra dans la gloire, comme un héros.

AGAMEMNON : Tu me révèles des choses qui devraient rester cachées.

CALCHAS : C'est le moment de raffermir ton autorité, seigneur Agamemnon. Sacrifie Iphigénie à la place d'Oreste. Le vent reviendra. Achille partira avec toi. Tu seras vainqueur contre Troie. Tu seras le maître des routes entre l'Europe et l'Asie.

AGAMEMNON : Et Clytemnestre? Comment puis-je échapper à sa colère?

CALCHAS : L'armée est avec toi. Les guerriers sont tes fils. En refusant de sacrifier Oreste, tu refuses de sacrifier tes fils. Apollon m'a révélé la suite du monde. Tu seras un roi immortel, comme la reine peut l'être. Ton fils te succèdera et prendra ton nom. Agamemnon vivra pour toujours. Le temps des reines et de leur succession par leur fille est révolu.

AGAMEMNON : Oreste prendra ma place?

CALCHAS : C'est le père qui fait les enfants. Pas la mère. La mère est le champ que le père fertilise. La femme est un réceptacle pour faire grandir l'étincelle de vie que l'homme y a déposée.

AGAMEMNON : Tes paroles sont sacrilèges.

CALCHAS : Je te transmets les volontés d'Apollon. À toi de les réaliser.

AGAMEMNON : Je ne sais pas.

CALCHAS : Tu sais. Accepte la vérité qui se révèle à toi aujourd'hui. Tu vois ce que je vois. Tu vois la vérité d'Apollon.

AGAMEMNON : Tu me demandes d'abandonner mes croyances. Je ne le peux pas. Les déesses donnent la vie. La reine est l'incarnation de la déesse. Apollon n'est que le soleil qui nous éclaire. Les mystères de la vie et de la mort sont liés à la nuit. Ils appartiennent à la lune, à Artémis. Ils sont du domaine des femmes.

CALCHAS : On dit que la lune donne sa lumière au soleil. Mais si c'était le contraire : si c'était le soleil qui faisait briller la lune. Après tout, la lumière du soleil est plus puissante que les pâles reflets de la lune. Penses-y.

AGAMEMNON : Tu cherches à me troubler. Dans quel but? Si je sacrifie Iphigénie, la colère d'Artémis augmentera. Quel fléau tombera sur nous alors?

CALCHAS : Par ton action, Artémis se soumettra à son frère Apollon.

AGAMEMNON : Ce n'est pas aux humains de dicter ce qui se passe dans le ciel.

CALCHAS : Peut-être que les actions des humains peuvent avoir une influence sur ce qui se déroule parmi les dieux et les déesses. Apollon a besoin de toi. Zeus aussi.

AGAMEMNON : Zeus n'a pas besoin de moi.

CALCHAS : Zeus en a assez d'être soumis à Héra. Il veut dominer les Cieux. Il a le pouvoir de la foudre. Comme tu as le pouvoir de l'armée... Tu es Zeus sur terre. Tu sais qu'au bout de ton règne, à la fin de la Grande Année, tu dois mourir et être remplacé par un nouveau roi qui va satisfaire la reine. Tu es mortel... Tu peux refuser ce sort et rester au pouvoir. Tu peux choisir ta reine... Sois Zeus.

AGAMEMNON : Je ne suis qu'un humain.

CALCHAS : Tu es plus qu'un humain. Tu es un homme. Tu pourrais être un dieu. Tu le seras.

AGAMEMNON : Oui, oui.

CALCHAS : Il faudra faire attention et cacher nos intentions. L'autorité de la reine Clytemnestre est solidement assise. Dans l'état actuel des choses, nous ne pouvons agir librement. Il faut transformer les volontés, changer les croyances, convaincre. Laisse-moi préparer le terrain pour ton avènement. Je parlerai en ton nom. Je répandrai ta parole. L'armée sera derrière toi comme un seul homme, comme ton fils unique.

AGAMEMNON : Oui, je serai Zeus parmi les hommes.

CALCHAS : Tu sacrifieras Iphigénie.

AGAMEMNON : Pour épouser Clytemnestre, j'ai dû tuer son premier mari et son fils encore au sein. Je tuerai sa fille pour rompre sa succession.

CALCHAS : Oui, mon seigneur. Tu tueras la fille. Cet acte sera célébré. Pour qu'il ne soit jamais oublié, il sera écrit sur les lames de bronze des épées de tes soldats, sur la pierre des temples, sur les murs des maisons. Ton histoire sera racontée pour guider les hommes et les femmes à travers les âges, pour ne pas que l'oubli ne les fasse retourner en arrière. Par ces mots écrits, tu seras immortel. Tu es le premier homme d'un nouveau monde. Tu es la nouvelle loi.

Épisode 4

Devant la tente d'Agamemnon. Clytemnestre et Achille entrent. Ils rencontrent Calchas.

CLYTEMNESTRE : Où se cache Agamemnon?

CALCHAS : Il se repose, ma reine.

CLYTEMNESTRE : Réveille-le. Il a à répondre à ces rumeurs qui circulent dans l'armée et qui sont montées à mes oreilles.

CALCHAS : Rumeurs?

ACHILLE : Ne fais pas semblant de ne pas comprendre. Tu sais de quoi il s'agit. Vous voulez m'enlever ma promesse.

CALCHAS : Tu ne voulais pas de ce mariage.

ACHILLE : La reine le veut.

CLYTEMNESTRE : La volonté de la reine est loi. J'ai décidé qu'Oreste serait sacrifié. Ma décision est finale. Vous devez m'obéir.

CALCHAS : Mais l'oracle...

CLYTEMNESTRE : L'oracle a désigné Oreste comme victime.

CALCHAS : Sauf ton respect, ma reine, tu as désigné Oreste. Moi, je suis prêtre. Je comprends mieux que toi le sens à donner à l'oracle.

CLYTEMNESTRE : Tu es un faux prêtre. Tu adores Apollon au lieu de vénérer les déesses. Artémis n'exigerait jamais la mort de ma fille.

ACHILLE : C'est contre la nature de sacrifier des filles. Ce que tu proposes de faire n'est pas un sacrifice, c'est un crime, un meurtre.

CALCHAS : Offrir un garçon à la déesse n'est pas un crime à vos yeux?

CLYTEMNESTRE : Que peux-tu comprendre de nos coutumes et de nos lois, toi qui vient d'ailleurs?

ACHILLE : Traître! Tout ceci n'est qu'une machination pour faire échec à notre expédition contre Troie. Tu devrais périr sur l'autel à la place de l'enfant de la reine.

CALCHAS : La déesse ne veut pas du sang d'un prêtre d'Apollon.

CLYTEMNESTRE : Moi, non plus. Je ne veux pas de toi. Va-t'en! Quitte ces lieux. Je te bannis. Allez! File comme un chien... Achille, fais-lui comprendre qu'il devrait fuir tout de suite.

Achille tire son épée. Agamemnon sort de sa tente.

AGAMEMNON : Reste, Calchas. Ne bouge pas. Toi, Achille, range ton épée.

CLYTEMNESTRE : Garde ton arme au poing.

AGAMEMNON : Ne t'avise pas de toucher à un seul cheveu de Calchas.

CLYTEMNESTRE : Après avoir immolé ton prêtre, Achille pourra te tuer. Quand ton sang sera répandu, je l'épouserai. Il prendra ta place, Agamemnon. Achille sera le nouveau roi de Mycènes.

AGAMEMNON : Calme-toi, Clytemnestre. Tu t'affoles sans comprendre. J'ai essayé de t'épargner la douleur de cette terrible nouvelle. La déesse Artémis a parlé. Iphigénie doit mourir pour nous redonner le vent nécessaire à nos voiles. Nous devons prendre Troie et retourner Hélène à son mari légitime.

CLYTEMNESTRE : Pas Iphigénie.

AGAMEMNON : La déesse est capricieuse. Elle veut ta fille.

CLYTEMNESTRE : Je la donne à Achille.

AGAMEMNON : Parce que tu la sais perdue. (*temps*) C'est hors de ma volonté. J'ai souhaité ce mariage, mais il faut obéir à la déesse.

CLYTEMNESTRE : Elle veut Oreste.

AGAMEMNON : Ce petit garçon n'a rien à voir dans cette affaire. Reconnais-le. Il n'est pas «ce que l'année a produit de plus beau». Je sais bien qu'à tes yeux il n'est rien, rien qu'un enfant mâle qui deviendra un homme, un guerrier qui aura à prouver sa bravoure, qui mourra pour toi sur un champ de bataille. Tes sentiments pour lui ne sont pas très forts. Iphigénie, par contre, est ta préférée, la princesse

prétendante. Cette année, elle devient une femme prête pour le mariage, elle est «ce que l'année a produit de plus beau».

Silence.

AGAMEMNON : Calme ta colère. Tu vois, je n'ai pas pris cette décision. Artémis a décidé pour moi, pour nous.

CLYTEMNESTRE : Vous détournez le sens de ses paroles.

ACHILLE : Je veux épouser Iphigénie. Je me battrai contre quiconque se met sur mon chemin.

AGAMEMNON : Contre toute l'armée?

ACHILLE : Je serai le mari d'Iphigénie.

AGAMEMNON : Pourquoi souhaites-tu ce mariage, Achille? Pour mieux échapper à ton destin? Tu ne veux pas aller à Troie. Tu sais que tu vas y laisser ta vie. C'est pour cette raison que tu veux épouser Iphigénie, pour rester avec elle, lui faire des enfants, vivre vieux et mourir sans gloire.

ACHILLE : Je suis maître de mon destin. Je n'ai peur de personne.

AGAMEMNON : Tu as peur de cette prophétie. L'an dernier, Ulysse a dû te tendre un piège pour te faire sortir de ta cachette afin que tu te joignes à nous. Souviens-toi. Ta mère t'a obligé à te réfugier parmi les filles du roi Lycomède pour échapper à ton destin. Mais Ulysse est rusé. Il a offert des cadeaux aux filles, parmi lesquels il avait caché une lance et un bouclier. Quand il a fait sonner les trompettes,

tu n'as pu maîtriser ton instinct guerrier : tu as pris les armes au lieu de prendre des robes et des colliers.

Silence.

AGAMEMNON : J'ai assez parlé. Vous devez comprendre ce que je comprends. Nous ne décidons rien aujourd'hui. Les déesses et les dieux jouent avec nos volontés.

CLYTEMNESTRE : Tu ne tueras pas ma fille!

AGAMEMNON : Tu peux rentrer à Mycènes, si tu ne veux pas assister à la cérémonie.

CLYTEMNESTRE : Je n'abandonnerai pas Iphigénie.

AGAMEMNON : Qu'il en soit ainsi.

CLYTEMNESTRE : Si tu tues ma fille, je tuerai Oreste.

AGAMEMNON : Tu ne le trouveras pas. Il est en sûreté dans les montagnes. À mon retour de Troie, j'irai le chercher. Nous rentrerons ensemble à Mycènes. Tu prépareras une fête pour célébrer l'événement.

CLYTEMNESTRE : L'armée ne te laissera pas commettre le sacrilège de tuer ma fille.

AGAMEMNON : Je suis le maître de l'armée.

CLYTEMNESTRE : Je suis la reine. À moi, la richesse, la justice et la puissance!

AGAMEMNON : Si tu veux rester la reine, tu devras accepter le sacrifice de ta fille et montrer à l'armée que tu es avec moi.

CLYTEMNESTRE : Traître! Usurpateur! Chien!

AGAMEMNON : Je fais mon devoir.

Agamemnon retourne dans sa tente.

CLYTEMNESTRE : Achille! Tue-le! Tout de suite! Entre dans sa tente. Tranche-lui la gorge. Coupe-lui la tête. Enfonce-la sur le bout de ta lance et montre-la à cette armée qui déshonore sa reine.

ACHILLE : Non.

CLYTEMNESTRE : Tu ne peux pas me refuser ton aide.

ACHILLE : Je dois le faire. Agamemnon a raison. Ce mariage n'est qu'un moyen d'échapper à ma vraie destinée. Je dois être un homme au-dessus des hommes. Je dois être un héros. Je dois mourir au combat.

CLYTEMNESTRE : Meurs pour moi! Meurs pour ma fille! Entends les paroles d'une mère éplorée!

ACHILLE : Tes pleurs de mère ne me touchent pas, Clytemnestre. À la naissance, ma mère n'a pas voulu de moi. Elle ne m'a pas nourri. Mes lèvres n'ont

jamais touché ses mamelles. C'est ce que signifie mon nom. Je suis «sans lèvres». Ma bouche n'est qu'un trou par lequel sort ma rage.

CLYTEMNESTRE : Tu ne peux pas m'abandonner. Tu ne peux pas te ranger du côté de ces traîtres.

ACHILLE : Je ne suis pas avec eux ni contre eux. Je suis de l'expédition. Je suis un guerrier, c'est tout. Je ne serai à aucune femme. J'épouserai la mort.

Achille sort.

CALCHAS : Pauvre reine! Pauvre Clytemnestre! Nous ne voulions pas de cette tragédie. Nous voulions t'épargner cette douleur. Mais il faut être forte devant la volonté des déesses et des dieux. Tu es reine. Tu n'es pas une femme ordinaire.

CLYTEMNESTRE : Je souffre comme une mère.

CALCHAS : Tous les yeux seront sur toi pendant la cérémonie. Tous seront avec toi dans ta peine. Mais le mal doit être fait. La guerre a un prix.

CLYTEMNESTRE : Pas ma fille.

CALCHAS : Pour préparer ton cœur, laisse-moi te raconter le déroulement de la cérémonie... *(Il s'approche d'elle.)* J'irai vers elle dans le sanctuaire. Je la couvrirai de la peau de l'ourse injustement abattue. Agamemnon entrera. Tu le suivras. Il prendra le poignet d'Iphigénie. Je lui tendrai le couteau sacrificiel.

CLYTEMNESTRE : Je porterai le voile noir pour que le fantôme de ma fille ne voit pas ma honte.

Clytemnestre sort.

CALCHAS : Il en sera ainsi.

PLAN INTÉRIEUR : JAUNE**Épisode 1**

Dans le sanctuaire d'Artémis. Retour dans le temps : le matin après le meurtre de l'ourse. Halia et Ériphyle entourent Iphigénie qui tient un arc.

ÉRIPHYLE : Qu'est-ce que tu fais avec un arc ici? Les filles ne doivent pas porter d'arme!

IPHIGÉNIE : Calme-toi, Ériphyle. Sinon tu vas alerter les vieilles femmes.

ÉRIPHYLE : Je dois te dénoncer. Tu as enfreint le règlement.

HALIA : Tais-toi.

ÉRIPHYLE : Garde ta place, Halia.

IPHIGÉNIE : Je t'en supplie, Ériphyle.

Silence.

ÉRIPHYLE : L'arc, où l'as-tu volé?

IPHIGÉNIE : Je l'ai emprunté. Il est avec moi depuis des années. Chez moi, à Mycènes, souvent je suis allée à la chasse, seule, loin des yeux, en secret.

ÉRIPHYLE : C'est terrible! Toi, une princesse! Te comporter ainsi!

IPHIGÉNIE : Je suis toujours la fille de ma mère. Mon comportement ne change rien à ma situation.

ÉRIPHYLE : Si ta mère savait que...

IPHIGÉNIE : Elle ne doit pas savoir.

ÉRIPHYLE : Comment as-tu pu apporter cet objet dans le sanctuaire d'Artémis? C'est un sacrilège.

IPHIGÉNIE : Artémis a un arc.

ÉRIPHYLE : Tu te prends pour la déesse, maintenant?

IPHIGÉNIE : Je range l'arc. Oublie-le. Je l'oublierai, moi aussi. Je ne le sortirai plus de sa cachette.

ÉRIPHYLE : Pourquoi l'as-tu sorti? Pour nous impressionner?

IPHIGÉNIE : Je ne voulais pas vous le montrer. Je ne voulais pas révéler mon secret. Je l'ai apporté avec moi ici dans mes affaires parce que je ne peux pas m'en séparer. Nous sommes liés, l'arc et moi.

ÉRIPHYLE : Alors pourquoi l'avoir entre les mains ce matin?

IPHIGÉNIE : Tu ne veux pas le savoir.

ÉRIPHYLE : Que caches-tu encore? Quelque chose de plus terrible, sûrement!... Je ne peux pas garder ces secrets pour moi. Je vais devoir parler.

IPHIGÉNIE : Arrête.

ÉRIPHYLE : Parle. Je t'écoute.

IPHIGÉNIE : Pour ensuite tout dire aux vieilles femmes.

ÉRIPHYLE : Je promets de ne rien dire si tu me dis tout.

HALIA : Méfie-toi, Iphigénie.

ÉRIPHYLE : Je ne dirai rien aux vieilles femmes. Tu as ma parole.

HALIA : (*à Iphigénie*) Garde tes secrets pour toi.

IPHIGÉNIE : J'ai besoin de me décharger d'un poids. J'avais amplement le temps, avant votre réveil, de remettre l'arc dans sa cachette... Mais j'ai voulu que vous me surpreniez... Je dois parler.

ÉRIPHYLE : Parle.

HALIA : N'en dis pas trop.

IPHIGÉNIE : Les mots me brûlent la langue... J'ai tué... J'ai tué l'ourse. Cette nuit...

HALIA : L'ourse?

ÉRIPHYLE : Ce n'est pas possible.

IPHIGÉNIE : Je me suis réveillée, pendant la nuit. Je ne sais pas pourquoi. J'ai vu la lune pleine et j'ai senti son pouvoir sur moi. J'entendais tout, tous les petits bruits qui courent dans la nuit. Je voyais tout, les ombres cachées qui grouillent dans l'obscurité. J'ai pris mon arc et des flèches. La déesse guidait mes mains, mes pas. Je suis entrée dans la forêt.

HALIA : Seule?

ÉRIPHYLE : Tu as rêvé.

IPHIGÉNIE : Je l'ai vue, au pied d'un rocher, l'ourse. Elle était énorme. Elle a senti ma présence. Elle s'est dressée sur ses deux pattes arrière. J'ai bandé mon arc. Au premier grognement, j'ai tiré une flèche. En plein dans la poitrine. Elle a grogné plus fort. Elle a poussé un grand hurlement terrifiant. J'ai tiré une autre flèche. Elle s'est alors jetée sur moi. J'ai tiré encore. Elle est tombée à mes pieds avant qu'elle ne puisse m'atteindre. J'étais blanche comme la lune. J'ai levé les yeux vers les étoiles et puis je suis tombée à genoux.

HALIA : Quel courage!

ÉRIPHYLE : C'est odieux! Tu ne peux pas avoir fait ça. Toute cette histoire n'est que fabulation. Je n'y crois pas.

IPHIGÉNIE : Je t'assure que c'est vrai.

ÉRIPHYLE : Une fille ne peut pas tendre la corde d'un arc avec assez de force pour décocher une flèche capable de tuer une ourse. Tu n'as pas tué l'ourse. Elle vit toujours. C'est ta peur de la bête qui t'a convaincue de l'avoir tuée... en rêve. En rêve!

IPHIGÉNIE : J'ai mal aux bras à cause de l'effort.

ÉRIPHYLE : Les rêves peuvent tromper le corps.

IPHIGÉNIE : Tout me paraissait si réel.

ÉRIPHYLE : Console-toi... Moi, souvent je rêve qu'un grand guerrier vient me voir la nuit. Je sens ses bras autour de moi comme s'il me prenait réellement. Mais au réveil, je sais qu'il n'est pas venu. Et je suis frustrée de ne pas le trouver à mes côtés. Ton expérience est semblable à la mienne.

IPHIGÉNIE : Tu as peut-être raison.

ÉRIPHYLE : Range ton arc. Ne t'aventure plus à l'extérieur du sanctuaire. L'ourse rôde toujours... Assez parler. Il est temps de rejoindre les autres filles. Fais vite, Iphigénie. Cache ton arme... Halia, tu viens?

Halia et Iphigénie se regardent dans les yeux.

ÉRIPHYLE : Halia!

HALIA : (*à Iphigénie*) C'est une très belle histoire que tu as racontée.

IPHIGÉNIE : Dommage qu'elle soit inventée.

ÉRIPHYLE : Halia!

Halia va rejoindre Ériphyle. Elles sortent. Iphigénie sort du côté opposé avec son arc.

Épisode 2

Dans le sanctuaire. Clytemnestre et Iphigénie.

CLYTEMNESTRE : La déesse Artémis est en colère. Pour nous punir, elle retient le vent. Un homme a tué une ourse. Il ne fallait pas. On ne doit pas tuer les animaux qui rôdent autour du sanctuaire. Ils sont sacrés.

IPHIGÉNIE : A-t-on trouvé le coupable?

CLYTEMNESTRE : Il se cache. Il n'ose se révéler de peur de subir le châtiment qui lui est dû.

IPHIGÉNIE : Qu'est-ce qui va lui arriver si on venait à découvrir son identité?

CLYTEMNESTRE : Il sera sacrifié.

IPHIGÉNIE : C'est horrible.

CLYTEMNESTRE : La faute est grave. Le sang de la victime est le prix à payer.

IPHIGÉNIE : On pourrait pardonner, oublier la faute.

CLYTEMNESTRE : Et le vent, comment reviendra-t-il?

IPHIGÉNIE : Peut-être que ce manque de vent est un signe nous indiquant de ne pas faire la guerre. Peut-être que la déesse ne veut pas de cette expédition contre Troie.

CLYTEMNESTRE : Tu ne comprends pas, ma fille. Nous n'y pouvons rien. Nous ne sommes pas maîtresses de nos destins. Nos affaires sur terre suivent celles dans les cieux. Les déesses et les dieux dictent nos fortunes. Ainsi, nous suivons la course de la lune. Nous ne la faisons pas lever. Elle monte et descend, s'enfle et disparaît malgré nous. Nous célébrons ces transformations qui nous transforment, nous, les femmes, qui font de nous semblables à la déesse qui donne la vie. Nos rites sont là pour nous guider afin que nous soyons toujours en harmonie avec les cieux. Quand nous brisons un interdit, quand nous offensoons la déesse, il faut chercher à réparer l'offense et rétablir l'harmonie.

IPHIGÉNIE : Ce sont pourtant les déesses qui ont poussé Pâris à prendre Hélène. Alors pourquoi s'opposer à leur volonté?

CLYTEMNESTRE : Elles ont tendu un piège au prince troyen. Il devait l'éviter. Les déesses et les dieux aiment se moquer ainsi des humains, qui sont souvent trop faibles pour résister à l'appât.

IPHIGÉNIE : Les déesses peuvent nous pousser à commettre une faute?

CLYTEMNESTRE : Oui. Pour nous éprouver.

IPHIGÉNIE : Comment savoir ce qu'il faut ou ne faut pas faire?

CLYTEMNESTRE : En respectant les rites et les coutumes. En obéissant aux interdits.

IPHIGÉNIE : Mais quand on commet une faute...

CLYTEMNESTRE : Il faut la réparer. Il faut se purifier.

Silence.

CLYTEMNESTRE : Qu'as-tu? Un voile est tombé sur ton visage.

IPHIGÉNIE : Ce n'est rien.

Ériphyle et Halia entrent.

ÉRIPHYLE : Bonjour, ma reine.

CLYTEMNESTRE : Bonjour, les filles.

ÉRIPHYLE : Nous ne voulions pas interrompre votre conversation.

CLYTEMNESTRE : Nous avons terminé. Iphigénie ne se sent pas bien.

ÉRIPHYLE : Elle a mal dormi la nuit dernière.

CLYTEMNESTRE : Qu'est-ce qui a dérangé ton sommeil, ma fille?

ÉRIPHYLE : Comment? Elle ne vous a pas raconté son rêve?

IPHIGÉNIE : Ériphyle! Tu avais promis!

ÉRIPHYLE : Ce n'était qu'un rêve. Quel mal y a-t-il à le raconter?

IPHIGÉNIE : Tais-toi.

CLYTEMNESTRE : Les rêves sont importants, Iphigénie. Parfois, c'est le moyen qu'utilisent les déesses et les dieux pour communiquer avec nous. Raconte-moi. N'aie pas peur. Souvent le message est compliqué. Il est bon de le partager avec d'autres. Je pourrais t'aider à le déchiffrer. Si je n'y arrive pas, nous irons voir une des vieilles femmes.

IPHIGÉNIE : Je ne peux pas.

ÉRIPHYLE : Elle a rêvé qu'elle tuait une ourse dans la forêt autour du sanctuaire.

Silence.

CLYTEMNESTRE : Un rêve prémonitoire?

ÉRIPHYLE : Le plus étrange, c'est qu'elle avait un arc entre les mains, le lendemain matin.

CLYTEMNESTRE : Un arc?

IPHIGÉNIE : Je crois que ce n'était pas un rêve. Je crois que c'est moi qui ai tué l'ourse.

CLYTEMNESTRE : Non, non. Ne dis plus rien.

IPHIGÉNIE : J'ai un arc dans mes affaires.

CLYTEMNESTRE : Tais-toi. Je ne veux plus rien entendre.

IPHIGÉNIE : J'ai tiré les flèches qui ont tué l'animal sacré de la déesse.

ÉRIPHYLE : Ce n'était qu'un rêve. Ne l'écoutez pas. Elle se vante d'un exploit qu'elle ne peut avoir réalisé.

IPHIGÉNIE : L'ourse a été trouvée, le corps transpercé de flèches. Ce n'était pas un rêve.

CLYTEMNESTRE : Tu vas te taire, Iphigénie. Un homme a tué cette bête. Un guerrier. Pas toi. Tu as fait un rêve prémonitoire. Si tu avais compris l'avertissement que t'a communiqué Artémis, tu aurais pu empêcher le crime d'être commis, mais...

IPHIGÉNIE : Je sais ce que j'ai fait.

CLYTEMNESTRE : Silence! Malheureuse! Garde-toi de parler de cette affaire! Tu dois me le promettre! Jure-le!

IPHIGÉNIE : Je le jure.

CLYTEMNESTRE : Vous aussi, mes filles, gardez le secret. Ce n'était qu'un rêve. Voilà ce qu'il vous faut croire.

ÉRIPHYLE : Bien, ma reine. Nous serons muettes. Nous n'avons rien entendu, rien vu. Nous ne comprenons rien à cette histoire.

CLYTEMNESTRE : Va te reposer, Iphigénie. Reste à l'écart des autres. Ce rêve t'a rendue impure.

Clytemnestre sort.

ÉRIPHYLE : Pauvre Iphigénie.

IPHIGÉNIE : Tu ne pouvais pas te taire? Tu avais pourtant promis de ne rien révéler.

ÉRIPHYLE : J'ai promis de ne rien dire aux vieilles femmes.

IPHIGÉNIE : Elles vont bientôt tout savoir.

ÉRIPHYLE : Je ne le crois pas. La reine ne le souhaite pas.

IPHIGÉNIE : Laissez-moi. Vous avez entendu ma mère. Je suis impure.

ÉRIPHYLE : Tu devras te laver de ta faute.

IPHIGÉNIE : J'attendrai mon châtement.

ÉRIPHYLE : Il faut offrir un sacrifice à la déesse.

IPHIGÉNIE : Je sais.

ÉRIPHYLE : Dans ton rêve, tu utilisais ton arc pour tuer l'ourse sacrée, tu dois donc sacrifier ton arc, l'immoler à la déesse Artémis.

IPHIGÉNIE : Mon arc?

ÉRIPHYLE : Nous pourrions exécuter la cérémonie nous-mêmes, sans faire intervenir les vieilles femmes et ta mère.

IPHIGÉNIE : Ma mère va s'occuper de mon sort.

ÉRIPHYLE : Elle ne fera rien. Et la déesse restera inassouvie. Tu dois faire quelque chose. Nous allons t'aider. Ton arc, nous le brûlerons. Artémis sera satisfaite. Tu seras lavée des tes impuretés... Va chercher ton arc. Il faut agir vite.

HALIA : Je t'accompagne, Iphigénie. Tu ne devrais pas être seule en ce moment.

ÉRIPHYLE : Halia, tiens-toi loin d'elle. Elle va te salir.

HALIA : Je n'aurai qu'à faire un sacrifice pour me purifier.

Halia et Iphigénie sortent. Ériphyle est satisfaite.

Épisode 3

Dans le sanctuaire. Halia et Iphigénie.

IPHIGÉNIE : En ce moment, mon arc brûle. Ce n'est pas qu'un bien très cher qui monte en fumée, c'est une partie de moi. La corde tendue n'est plus. Qui suis-je maintenant?

HALIA : Tu es toujours Iphigénie.

IPHIGÉNIE : Je me sens vidée de ma substance. Je ne porte plus mon nom. Je ne suis plus celle qui doit être «la mère d'une race vigoureuse». Je ne suis plus la fille de ma mère. Je suis dans la fumée qui monte vers la déesse.

HALIA : Tu prends des illusions pour des réalités.

IPHIGÉNIE : Je sais ce que je ressens dans mon corps. Ce mal qui me terrasse.

HALIA : L'esprit peut tromper le corps.

IPHIGÉNIE : Va-t'en, si tu ne peux pas partager ma peine.

HALIA : Tu pleures pour rien.

IPHIGÉNIE : Tu ne comprends pas ce que cet arc représentait pour moi.

HALIA : Je connais les liens qui unissent les choses et les humains.

IPHIGÉNIE : Tu ne connais pas la sensation d'être armée.

HALIA : Tes yeux te trompent toujours. Il faudra les ouvrir.

Temps.

IPHIGÉNIE : Tu es très étrange aujourd'hui. Je ne te reconnais plus. Tu n'es plus la même. Ton regard est différent. Que se passe-t-il?

HALIA : Pour une fois, tu me regardes vraiment. Qui vois-tu?

IPHIGÉNIE : Je ne sais pas. Une autre qui se cache derrière un masque.

Silence. Elles se regardent dans les yeux longuement. Finalement, Iphigénie détourne le regard.

HALIA : Ne détourne pas ton regard. Vois ce que tes yeux voient. Qui suis-je?

IPHIGÉNIE : Halia?

HALIA : Je ne suis pas celle-là. Je suis...

IPHIGÉNIE : Un garçon...

Halia change sa posture, redresse son corps, enlève le voile qui lui couvre la tête.

HALIA : Caché parmi les filles par une mère qui ne veut pas que je meure à la guerre. Je ne suis pas Halia, «de la mer». Mon vrai nom est Hélios, «le soleil». Je ne suis pas fait pour les armes. Je manque de courage. Mon corps est... Je ne suis pas digne de ma tribu. Je ne serai jamais un héros.

IPHIGÉNIE : Mais comment as-tu réussi à nous tromper?

HALIA : Avec la complicité d'une des vieilles femmes, qui est la sœur de ma mère. Puis les yeux voient ce qu'ils veulent voir.

Silence. Halia replace le voile sur sa tête.

IPHIGÉNIE : Je garderai ton secret.

HALIA : Je sais.

IPHIGÉNIE : Laisse-moi. Laisse-moi à ma douleur.

HALIA : Tu pleures pour rien.

IPHIGÉNIE : Assez! Je ne veux plus souffrir de ta cruauté.

HALIA : Ce n'est pas ton arc que la pauvre Ériphyle offre en sacrifice à la déesse.

IPHIGÉNIE : Comment?

HALIA : J'ai substitué un autre arc à la place du tien.

IPHIGÉNIE : Où as-tu trouvé une autre arme pour prendre la place de mon arc?

HALIA : C'est le mien. Comme toi, je l'avais caché dans mes affaires, depuis mon arrivée ici. L'arc et mes autres habits. Je garderai ton arc comme tu garderas mon secret.

IPHIGÉNIE : Tu me le rendras?

HALIA : Comment pourrais-tu me rendre mon secret?

IPHIGÉNIE : Je ne sais pas. Maintenant, je vois en toi...

HALIA : Une alliée, une amie, une sœur. Silence... Voilà, ta mère.

Clytemnestre entre. Elle apporte une robe et un collier.

CLYTEMNESTRE : Tiens, Iphigénie. Prends cette robe et ce collier. Il s'agit de la robe et du collier d'Aphrodite. Demain, tu te maries.

IPHIGÉNIE : Mais...

CLYTEMNESTRE : Telle est ma volonté.

IPHIGÉNIE : Pourquoi? Tu me désavoues?

CLYTEMNESTRE : Je te sauve.

IPHIGÉNIE : Je ne suis plus digne de te succéder.

CLYTEMNESTRE : Ce mariage va arranger les choses pour le moment. Tu vas épouser Achille, le plus vaillant, le plus courageux des guerriers. Il est digne de toi.

IPHIGÉNIE : Je ne le connais pas.

CLYTEMNESTRE : Tu ne le connaîtras jamais. Ne t'inquiète pas. Tout de suite après la cérémonie, il partira avec les autres hommes pour Troie. La victime émissaire aura libéré le vent. Toi, tu rentreras avec moi à Mycènes. Tu seras à l'abri pendant la guerre. Nous attendrons.

IPHIGÉNIE : Son retour?

CLYTEMNESTRE : Il ne reviendra pas. Il mourra là-bas, comme un vrai héros. Sa mort te libérera et tu pourras reprendre ta place dans ma succession. Toute cette mascarade n'est qu'une diversion.

IPHIGÉNIE : C'est ainsi que tu souhaites me laver de mes fautes?

CLYTEMNESTRE : Tu dois te défaire de l'emprise d'Artémis. Elle pollue ton esprit et te pousse à vouloir commettre des actes interdits. À Mycènes, tu seras une femme. Tu abandonneras cette nature farouche propre aux enfants. Tu resteras à l'intérieur des murs du palais. Finies les escapades en solitaire. Tu apprendras à faire les ouvrages des femmes.

IPHIGÉNIE : Tu veux m'enfermer?

CLYTEMNESTRE : Une princesse ne doit pas passer ses jours au soleil. Sa peau doit être blanche. Pendant trop longtemps, j'ai refusé de voir. Tu as su déjouer la vigilance de tes gardiennes. J'aurais dû intervenir dès que j'ai remarqué que ta peau se cuivrait.

IPHIGÉNIE : Mère...

CLYTEMNESTRE : Ne dis rien. Prépare-toi. Va ranger la robe et le collier. J'irai annoncer la nouvelle aux vieilles femmes. Nous devons commencer les préparatifs pour ton mariage.

Clytemnestre sort.

IPHIGÉNIE : Maintenant, je suis défaite, vaincue. Même mon arc ne saura me sauver. Tu pourras le garder dans ta cachette, Halia. Emporte-le avec toi. Je te le

donne. C'est à cette robe et ce collier que je dois me donner, désormais, à ce rôle d'épouse de circonstance. Il doit en être ainsi.

Ériphyle entre.

ÉRIPHYLE : Qu'est-ce qu'elle a, la reine? Quand je l'ai croisée, elle n'a même pas répondu à mes salutations. Je crois qu'elle pleurait.

HALIA : Laisse, Ériphyle.

ÉRIPHYLE : Expliquez-moi.

HALIA : Ton sacrifice s'est bien déroulé? L'arc a brûlé?

ÉRIPHYLE : La déesse a accepté l'offrande. Tu seras lavée de tes fautes, Iphigénie... Mais que fais-tu avec cette robe et ce collier?

IPHIGÉNIE : Demain, je me marie avec un certain Achille.

ÉRIPHYLE : Achille! Le grand guerrier! C'est merveilleux. Tu dois être tellement heureuse. Quelle chance!

Silence.

ÉRIPHYLE : Qu'as-tu, Iphigénie? Pourquoi n'es-tu pas rayonnante de joie? Tu es trop sombre. Tu pleures ton arc?

IPHIGÉNIE : Je ne veux pas porter cette robe ni ce collier. Je ne veux pas épouser Achille. Je veux...

HALIA : Domine ta colère, Iphigénie. Ne la laisse pas te détruire.

Iphigénie sort. Elle laisse la robe et le collier derrière.

ÉRIPHYLE : Elle est ingrate. Sa mère lui fait le plus beau des cadeaux.

HALIA : Les plus beaux cadeaux sont parfois empoisonnés.

Halia sort. Elle va rejoindre Iphigénie.

ÉRIPHYLE : Moi, dans sa situation, je ne refuserais pas l'honneur d'épouser Achille.

Ériphyle ramasse la robe et le collier. Elle sort.

Épisode 4

Dans le sanctuaire d'Artémis. La nuit. Un homme portant un masque.

HOMME : Ériphyle...Ériphyle... «Guerre tribale»... Ériphyle... Toi, qui cherche la discorde... Viens. Viens... À moi... À moi...

Ériphyle entre. Elle porte autour du cou, le collier d'Aphrodite.

ÉRIPHYLE : Qui es-tu? Pourquoi m'appelles-tu? Pourquoi viens-tu déranger mon sommeil?

HOMME : Tu portes le collier d'Aphrodite. Serais-tu promise?

L'homme se met à tourner autour d'elle, tout en lui parlant.

ÉRIPHYLE : Tu ne devrais pas être ici. Pourquoi portes-tu ce masque?

HOMME : Qui sera ton époux?

ÉRIPHYLE : Es-tu un dieu ou un homme?

HOMME : Je suis celui que tu désires.

ÉRIPHYLE : Achille?

HOMME : Un dieu ou un homme?

ÉRIPHYLE : Montre ton visage.

HOMME : Ériphyle ou Iphigénie?

ÉRIPHYLE : Révèle-toi.

HOMME : Qui es-tu?

ÉRIPHYLE : Tu veux me troubler.

HOMME : Pourquoi portes-tu ce masque?

ÉRIPHYLE : Je ne porte pas de masque.

HOMME : Tu n'es pas Ériphyle. Tu es Iphigénie. La promise.

ÉRIPHYLE : Qui sera mon époux?

HOMME : Achille.

ÉRIPHYLE : Celle qu'il désire?

L'homme s'arrête devant Ériphyle.

HOMME : Montre ton visage.

ÉRIPHYLE : Je suis celle qui doit épouser Achille.

L'homme pose sa main sur le collier.

HOMME : Tu portes le collier d'Aphrodite.

ÉRIPHILE : Touche-moi. Glisse ta main sur ma gorge.

Ériphyle ferme les yeux. L'homme caresse sa gorge. Il monte sa main sur sa joue, puis lui couvre les yeux.

HOMME : Iphigénie.

ÉRIPHYLE : Embrasse-moi. Prends-moi.

L'homme laisse glisser sa main sur le corps d'Ériphyle en s'éloignant d'elle.

ÉRIPHYLE : Ne me quitte pas. Reste.

L'homme l'abandonne. Elle s'effondre. Il disparaît.

Épisode 5

Dans le sanctuaire d'Artémis. Iphigénie, Halia et Agamemnon.

IPHIGÉNIE : Mon seigneur, tu ne dois pas pénétrer dans le sanctuaire de la déesse.

AGAMEMNON : Je suis le roi. Je dirige l'armée. Ce ne sont pas quelques vieilles femmes qui vont m'empêcher d'aller là où je le désire.

IPHIGÉNIE : Mais...

AGAMEMNON : Ni une jeune fille.

IPHIGÉNIE : Je ne sais pas ce que tu attends de moi. Tu me fais peur... Pourquoi l'armée encercle-t-elle le sanctuaire?

AGAMEMNON : Pour ton mariage, ma fille.

IPHIGÉNIE : Je suis la fille de ma mère.

AGAMEMNON : Je suis ton père. Je t'ai donné la vie.

IPHIGÉNIE : La vie vient de la mère.

AGAMEMNON : J'ai fertilisé le ventre de ta mère comme le semeur sème la terre.

IPHIGÉNIE : Tu n'as aucun droit sur moi.

AGAMEMNON : Ta mère doit sacrifier sa succession pour le bien de tous.

IPHIGÉNIE : Alors c'est toi qui as forcé ma mère à accepter un mariage qu'elle refusait?

AGAMEMNON : Sois digne. Sois forte face à l'épreuve. Pendant la cérémonie sois docile. Ne résiste pas. Tu es princesse. N'oublie pas ton rang.

IPHIGÉNIE : Je serai une image, muette et résignée. Déjà je ne suis plus celle que j'ai été. Je suis une femme prête au mariage. Mon corps n'est plus à moi. Il sera à un autre.

AGAMEMNON : Je suis heureux de savoir ta collaboration acquise.

IPHIGÉNIE : Je n'ai plus le choix.

AGAMEMNON : Tu vas à la rencontre de ton destin.

IPHIGÉNIE : Mon destin était de remplacer la reine.

AGAMEMNON : Tu ne seras pas oubliée. Ta gloire sera transmise de génération en génération.

IPHIGÉNIE : Ce mariage me couvrira de gloire?

Silence. Iphigénie fixe Agamemnon dans les yeux.

IPHIGÉNIE : Pourquoi est-ce que je ressens comme un grand froid dans ma chair quand je regarde dans tes yeux?

AGAMEMNON : Je ne sais pas.

IPHIGÉNIE : Tu mens.

AGAMEMNON : Ton mariage sera... un sacrifice.

Silence.

IPHIGÉNIE : Je suis donc la victime émissaire?

AGAMEMNON : Il doit en être ainsi. Nous avons besoin du vent. Nous lui offrons une épouse.

IPHIGÉNIE : Ma mère m'a abandonnée.

AGAMEMNON : Tu as l'honneur de donner ta vie à la déesse pour nous tous. Accepte cet honneur avec grâce. Sois à la hauteur.

IPHIGÉNIE : Je vais mourir.

AGAMEMNON : Tu devrais être fière.

IPHIGÉNIE : Je vais mourir pour du vent.

AGAMEMNON : Tu seras sacrée. On établira un culte à ta mémoire. Tu seras immortelle comme les déesses.

IPHIGÉNIE : Mais je veux vivre!

AGAMEMNON : Vivre dans l'oubli, c'est mourir pour toujours. Courage, Iphigénie.

Agamemnon sort. Silence.

IPHIGÉNIE : Je ne veux pas avoir le courage de la résignation. Mais comment puis-je échapper à mon destin? La déesse veut ma mort. La reine aussi. L'armée encercle le sanctuaire pour m'empêcher de fuir.

HALIA : Je te trouverai une cachette.

IPHIGÉNIE : Agamemnon est prêt à tout. Il n'hésitera pas à profaner ces lieux sacrés pour me retrouver.

HALIA : Je te défendrai.

IPHIGÉNIE : Toi qui est incapable de tendre la corde de mon arc?

HALIA : Je mourrai avec toi.

IPHIGÉNIE : Reste bien caché sous ton déguisement. Quand le vent reviendra, ils partiront pour Troie, tu seras libre de reprendre ta vie. Ne te sacrifie pas inutilement pour moi.

HALIA : Comment pourrais-je redevenir Hélios après ta mort? Je serai plus lâche qu'un lâche. Encore moins un homme qu'avant. Un éphèbe pour toujours. Un mort vivant. Si tu meurs, je ne pourrai reprendre mes habits de garçon et je ne pourrai quitter ces vêtements. Je resterai une fausse fille à marier qui ne se mariera jamais.

IPHIGÉNIE : Là où tu caches mon arc, tu dois avoir des vêtements d'homme, peut-être des habits militaires... une épée?

HALIA : Bien sûr. Les habits de ma honte.

IPHIGÉNIE : Les habits de notre salut. Il s'agira de prendre l'apparence des guerriers. Ainsi vêtus, nous pourrons traverser les rangs de l'armée qui encerclent le sanctuaire.

HALIA : Ce stratagème ne réussira pas.

IPHIGÉNIE : Tu l'as dit toi-même, les yeux voient ce qu'ils veulent voir.

HALIA : Si on nous prend...

IPHIGÉNIE : Nous mourrons en combattant, l'arme au poing. Je préfère mourir dans la lutte que dans la soumission. Je suis prête à tout pour ma liberté. Prête à renoncer à tout, mon nom, ma famille, ma tribu.

HALIA : Une fois de l'autre côté des rangs de l'armée, que ferons-nous?

IPHIGÉNIE : Il faudra fuir.

HALIA : Où?

IPHIGÉNIE : Ailleurs, loin d'ici.

HALIA : Ils nous pourchasseront. Ils nous trouveront où que nous allions.

IPHIGÉNIE : Nous irons dans la forêt. Là où ne vont pas les humains.

HALIA : La déesse ne nous oubliera pas. Nous ne pourrons jamais lui échapper.

IPHIGÉNIE : Les déesses et les dieux sont des inventions des humains. Nous les effacerons de nos mémoires. Nous vivrons sans déesses et sans dieux, sans lois. Nous donnerons naissance à une nouvelle race d'humains. De nouveaux hommes, de nouvelles femmes... Allons. Le temps nous presse.

Halia et Iphigénie sortent.

EN PLAN

Dans le sanctuaire. Retour au temps initial. Ériphyle porte la robe et le collier d'Aphrodite.

ÉRIPHYLE : Viens, mon mari. Viens, mon amour. Je me donne à toi. Je te donnerai des enfants. Beaucoup d'enfants. Forts, beaux, dignes. Viens, mon bien-aimé. Achille, mes lèvres brûlent de rencontrer tes lèvres. Mon corps appelle ton corps. Mon cœur reste ouvert pour toi.

Calchas entre. Il apporte une peau d'ourse.

ÉRIPHYLE : Je suis prête. Je porte le collier et la robe d'Aphrodite.

CALCHAS : Tu es Iphigénie?

ÉRIPHYLE : Je suis la promesse d'Achille.

FIN

DEUXIÈME PARTIE

Entre construction et déchéance

Réflexions sur le processus de création littéraire

HORIZONS D'ATTENTE : ENTRE RÉCEPTION ET PRODUCTION

Il était question d'écrire une nouvelle *Iphigénie*. Avant d'entreprendre ce travail d'écriture, j'ai lu et relu des œuvres inspirées de la même légende, notamment les tragédies d'Euripide⁷ et de Racine⁸, pour ensuite découvrir la pièce contemporaine de Michel Azama, *Iphigénie ou le péché des dieux*⁹. Dès le début, je m'intéressais plus particulièrement au personnage de la fille sacrifiée pour du vent (Iphigénie à Aulis), plus qu'à la prêtresse sacrificatrice (Iphigénie en Tauride), pour une raison purement aléatoire : lors d'un voyage en France, dans un train de la SNCF, dans le cadre d'une promotion, on m'a remis un exemplaire gratuit de la pièce de Racine, suivi de *Iphigénie à Aulis*, d'Euripide. Le livre est resté dans mes affaires, oublié, pendant des années.

Si j'ai décidé de m'engager dans une réécriture du mythe, c'était pour me pousser hors de moi, hors de mon cadre habituel de travail, pour plonger directement dans la matière mythologique qui m'a toujours servi. Pour écrire une nouvelle *Iphigénie* qui serait originale, dans le sens de primitive et de personnelle, j'ai mis de côté les modèles proposés par Euripide, Racine et Azama, j'ai tenté de découvrir les sources de la légende, le schéma narratif primitif de l'œuvre. Une phrase de Hans Robert Jauss, en parlant de l'œuvre de Goethe, m'a réconforté dans cette décision :

⁷ Euripide, *Tragédies complètes II*, Marie Delcourt-Curvers (trad.), Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1962.

⁸ J'ai consulté deux éditions : Jean Racine, *Iphigénie*, Marc Escola (éd.), Paris, Flammarion, 1998 et Jean Racine, *Iphigénie*, Annie Collognat-Barès (éd.), Paris, Presses Pocket, 1993.

⁹ Michel Azama, *Iphigénie ou le péché des dieux*, Paris, Éditions Théâtrales, 1991.

«*Iphigénie* ne peut être sauvée qu’au prix d’un abandon de ce que la forme classique a d’achevé¹⁰». Je ne crois pas que l’imitation de la forme peut renouveler le discours. Cela mène plutôt, selon moi, à produire un texte bourgeois, qui grécise pour séduire «une bourgeoisie cultivée», dont les «conceptions artistiques [sont] périmées¹¹», mais qui ne peut rendre compte de la complexité du monde actuel. Cette complexité appelle l’invention d’une forme qui puisse correspondre à sa nature.

Pour m’aider à analyser mon travail de création, j’ai emprunté les théories littéraires de Hans Robert Jauss sur l’esthétique de la réception. Pour ce théoricien, «[l’]histoire de la littérature, c’est le processus de réception et de production esthétiques, qui s’opère dans l’actualisation des textes littéraires par le lecteur qui lit, le critique qui réfléchit et l’écrivain lui-même incité à produire à son tour¹²». Dans ce présent travail, j’ai joué ces trois rôles, lecteur, critique et écrivain. Ma réflexion est motivée par ces théories et s’articule autour de trois axes définis par les trois facteurs qui permettent, selon Jauss, de «reconstituer l’horizon d’attente d’une œuvre», soit : «le genre dont elle relève, la forme et la thématique d’œuvres antérieures [...] et l’opposition entre langage poétique et langage pratique, monde imaginaire et réalité quotidienne¹³».

Dans le premier chapitre de ma thèse, j’aborde les *Iphigénie* d’Euripide, de Racine et d’Azama, pour voir comment mon «Iphigénie» se situe dans cette suite.

¹⁰Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 264.

¹¹*Ibid.*, p. 231.

¹²*Ibid.*, p. 52.

¹³*Ibid.*, p. 54,

Cette étude m'a amené à poursuivre la démarche sur un autre plan, celui de la dramaturgie franco-ontarienne, pour ensuite me tourner vers ma propre dramaturgie. Les formes et les thèmes de mon «Iphigénie» ont existé autrement dans d'autres textes que j'ai écrits. L'intertextualité est possible à l'intérieur d'une œuvre, comme à travers des textes inspirés par le même sujet. Le deuxième chapitre est consacré à l'opposition entre la fiction et la réalité dans mon texte. J'y traite des discours sociaux et politiques contenu dans le revers du langage poétique, tout en révélant la structure et les sources qui ont nourri mon inspiration avant et pendant le processus d'écriture. Finalement, dans le troisième chapitre, je me penche sur le genre tragique.

Ce travail de réflexion a ouvert de nouvelles perspectives sur mon travail dans son ensemble, des pistes se sont présentées pour révéler des plans insoupçonnés de mon cheminement artistique. Deux thèmes opposés traversent cette réflexion, comme une double hélice qui s'enroulerait autour du sujet : la construction et la décadence. Tout au long du parcours, comme un contrepoids à ce qui s'élabore et prend forme, j'explore l'idée de la décadence esthétique qui semble marquer mon œuvre ces dernières années. C'est un regard posé sous l'angle du détritisme, de l'art qui se détruit par nécrose de sa matière, une autocritique, une remise en question de ma propre création littéraire.

CHAPITRE I :

ŒUVRES ANTÉRIEURES, FORME ET THÉMATIQUE

Histoire littéraire d'une oeuvre

Euripide, Racine et Azama

Chaque écrivain écrit à partir d'un point de vue délimité par le monde dans lequel il vit et par la littérature qu'il lit ou l'héritage oral qui le nourrit. Le monde et la bibliothèque lient l'écrivain qui, par son œuvre, cherche à établir de nouveaux liens entre ces deux aspects de la réalité. «Un énoncé fictionnel peut faire apparaître des ressemblances avec le monde, mais il ne sera jamais le monde¹⁴.» Iphigénie est un mythe dont la réalité initiale a été perdue. L'histoire a été racontée depuis des millénaires par plusieurs auteurs qui en ont fait une «chaîne de réception¹⁵». Examinons les maillons importants de cette chaîne.

Euripide a écrit *Iphigénie à Aulis*, peu de temps avant sa mort, alors qu'il était en exil, vers la fin de la guerre du Péloponnèse. Comme les autres poètes tragiques, il puisait dans les légendes et la mythologie de son époque pour trouver les sujets de ses tragédies. Il devait respecter une forme prescrite, définie plus tard par Aristote comme étant :

[...] l'imitation d'une action de caractère élevé et complète, d'une certaine étendue, dans un langage relevé d'assaisonnements d'une espèce particulière suivant les diverses parties, imitation qui est faite par des

¹⁴ Tiphaine Samoyault, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan/HER, coll. «128», 2001, p. 78.

¹⁵ Hans Robert Jauss, *op.cit.*, p. 50.

personnages en action et non au moyen d'un récit, et qui, suscitant pitié et crainte, opère la purgation propre à pareilles émotions. (1449b.)¹⁶

Alors qu'une guerre fratricide divisait la Grèce, menaçant les institutions athéniennes, Euripide a pu vouloir rappeler à ses concitoyens, avec son *Iphigénie à Aulis*, un des mythes fondateurs de l'hégémonie grecque : la Guerre de Troie. En mettant en scène le grand rassemblement à Aulis des forces achéennes, il cherchait peut-être à stimuler la fierté nationale et à inviter les belligérants à trouver la paix par l'union et à leur rappeler que la Perse demeurerait toujours un ennemi potentiel. En évoquant au cœur même de cette solidarité le sacrifice de la fille du roi, il avançait l'idée que le sacrifice personnel était nécessaire en temps de guerre. Cette lecture n'est pas la seule. Une autre possibilité : Euripide voulait dire que, à l'image des Achéens et des Troyens, les Athéniens et les Spartiates étaient de la même race, et qu'une guerre qui exigeait la mort absurde de la fille du roi mènerait à une succession de meurtres (le cycle des Atrides), la vengeance animant l'instabilité et l'injustice, mettant le monde grec en péril. Selon Jacqueline de Romilly, «Euripide dénonce souvent l'intrusion de la violence dans la vie politique¹⁷», notamment par les démagogues, et le phénomène «apparaît le mieux» dans *Iphigénie à Aulis*. Difficile de savoir ce qu'Euripide a voulu dire, nous pouvons lire dans son œuvre un message qui peut être signifiant pour nous, mais qui n'était pas nécessairement reçu de cette

¹⁶ Cité par Patrice Pavis, dans le *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987, p. 422.

¹⁷ Jacqueline de Romilly, *La Grèce contre la violence*, Paris, Le Livre de Poche, 2001, p. 73.

façon par le public d'origine. La reconstitution de l'horizon d'attente d'une œuvre d'une époque aussi lointaine est difficile, voire impossible.

Quant à Racine, nous pouvons plus aisément nous aventurer sur le terrain de la réception de l'œuvre. Racine écrivait sous le règne de Louis XIV, un monarque absolu, qui n'hésitait pas à faire la guerre pour agrandir son territoire et augmenter son influence. Racine écrivait pour le roi et ne pouvait lui déplaire. Son *Iphigénie* a été présentée dans le cadre des festivités entourant la conquête de la Franche-Comté, pendant la guerre de Hollande (1672-1679), en 1674, donc dans «[u]n contexte historique de guerre et de victoire particulièrement significatif pour une pièce exaltant la gloire par les armes¹⁸».

De plus, Racine devait respecter les règles de la composition d'une tragédie en vogue à son époque, c'est-à-dire les trois unités (d'action, de lieu et de temps), la vraisemblance et la bienséance, dans une esthétique de l'imitation. Donc, par le contenu et la forme, il était contraint. Sur le plan du contenu, il ne pouvait se résigner à respecter fidèlement l'œuvre d'Euripide. Dans sa préface de l'édition de 1675, Racine explique en quoi il s'est «un peu éloigné de l'économie et de la fable d'Euripide¹⁹». Sa grande innovation a été de faire entrer un nouveau personnage dans l'histoire : Ériphile, une «deuxième» Iphigénie. Plusieurs commentateurs depuis la création de sa tragédie lui ont reproché cette invention²⁰. La tragédie de Racine

¹⁸ Citation tirée du «Dossier historique et littéraire» qui accompagne l'édition d'*Iphigénie* de 1993, Jean Racine, *op. cit.*, p 158.

¹⁹ Jean Racine, *op. cit.* (1998), p. 64.

²⁰ Voir le dossier qui accompagne l'édition d'*Iphigénie* de 1998, *op. cit.*

montre la douleur et la douceur qu'éprouve un père, un roi par surcroît, obligé de sacrifier sa fille. Mais le roi est grand, vive le roi! La Providence est avec lui : il n'aura pas à sacrifier sa fille, une autre Iphigénie est la vraie victime désignée par l'oracle. Racine réécrit le mythe et par ce fait change l'histoire des Atrides. Car, désormais, pour quelle raison Clytemnestre tuera-t-elle son mari à son retour de Troie?

Michel Azama, de son côté, est un auteur contemporain. Il a écrit une tragédie «pour la jeunesse d'aujourd'hui», comme il l'affirme dans son introduction. D'ailleurs, il dédie sa pièce «aux enfants du monde entier». Son texte se veut un réquisitoire contre la guerre. Les répétitions de son *Iphigénie* ont commencé peu de temps avant la première guerre du Golfe, en 1991. Pour la critique du *Devoir*, Sophie Pouliot, cette version s'inscrit «dans la lignée du théâtre classique²¹». Par le langage poétique et soutenu, certainement, mais pas sur le plan de la vraisemblance. Sur scène, on retrouve dieux et hommes, les enjeux des premiers déterminant les actions des seconds. Le chœur est présent, composé d'adolescentes, amies d'Iphigénie, mené par une coryphée, en la personne d'une vieille femme. Le noyau des personnages habituels du mythe est accompagné de nouveaux personnages (Patrocle, Tirésias, Électre). Au début de la pièce, les dieux sont réunis pour répondre à Artémis qui,

²¹ Sophie Pouliot, «Le sacrifice», *Le Devoir*, édition du samedi 27 et dimanche 28 mars 2004, p. E 2. Critique de la production du Théâtre Niveau-Parking, de Québec.

«s'estimant offensée²²», exige le sacrifice d'une fille; Dionysos est en faveur, Apollon est contre; finalement les dieux se rendront aux arguments de Dionysos.

De toute évidence, pour Azama, l'*Iphigénie* de Racine ne pouvait servir de modèle pour son message, il s'est donc tourné vers Euripide et la tragédie antique, mais en mettant en opposition plus directement les dieux contre les hommes. Il va à la rencontre des attentes d'un public qui souhaite se faire raconter une histoire contre la guerre, un texte qui dénonce les discours religieux qui poussent les hommes à prendre les armes, qui poussent les pères à utiliser leurs enfants comme soldats ou comme bombes humaines. Dans cette perspective, les enfants sont toujours les premières victimes de la guerre. À la fin de la pièce, Iphigénie, résignée à son sort malgré Achille qui veut l'aider à fuir, résignée parce que l'armée menace de tuer ses parents, peut supplier les générations à venir de ne pas l'oublier : «Faites de moi ce que je suis : / morte pour la guerre pour le plaisir des dieux / morte pour rien / et ma vie fut bien plus et bien moins qu'une vie.²³»

Iphigénie ou écrire en temps de guerre

Ces trois textes ont été écrits dans un contexte de guerre. Serait-ce une condition nécessaire à la reprise de cette histoire?

D'emblée, j'ai refusé de prendre la même voie que Azama, c'est-à-dire de faire d'Iphigénie une figure emblématique des victimes de la guerre. Pourquoi? Parce que

²² Michel Azama, *op. cit.*, p. 11.

²³ *Ibid.*, p. 67.

la guerre est, pour moi, un phénomène lointain dans l'espace comme dans le temps, un reportage, des images, quelque chose que je ne connais pas directement. J'ai voulu découvrir une Iphigénie située en dehors de la continuité littéraire, j'ai voulu que mon Iphigénie n'ait pas de filiation directe avec ses autres incarnations théâtrales. Je voulais aller derrière le texte d'Euripide pour voir ce qu'il cachait ou refusait de dire. J'ai voulu cerner les fondements de la légende. En adoptant cette approche, souvent, en cours d'écriture, j'ai douté de la pertinence de mon projet. J'étais mal à l'aise dans cet «écart esthétique», qui est «la distance entre l'horizon d'attente préexistant et l'œuvre nouvelle dont la réception peut entraîner un "changement d'horizon" en allant à l'encontre d'expériences familières²⁴». Je me demandais en quoi ce texte, que je construisais en marge de son «histoire littéraire», en marge même du monde actuel, témoin ou engagé dans la deuxième guerre du Golfe, pouvait-il signifier quelque chose d'utile? Mais écrit-on pour être utile?

Une histoire littéraire franco-ontarienne

Parcours littéraire personnel

Pour répondre à ces questions, je dois resituer mon texte dans mon milieu et dans ma pratique. En retraçant mon parcours littéraire et en mettant en rapport quelques textes de la dramaturgie franco-ontarienne, je crois pouvoir reconstituer l'horizon d'attente de mon «Iphigénie».

²⁴ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 58.

Longtemps, j'ai cru que j'écrivais pour porter un message à un public. Né à la queue de ce grand phénomène démographique qu'est le baby-boom d'après-guerre, qui a engendré un mouvement de contre-culture et des idéologies gauchistes révolutionnaires, j'ai été formé, à l'adolescence, par cet esprit de contestation et de remise en question. À l'école secondaire, j'ai participé à des luttes pour l'obtention d'une éducation en français, dans mon milieu local, à Smooth Rock Falls, dans le nord de l'Ontario. Au même moment, j'apprenais les rudiments de l'écriture dramatique, j'écrivais mes premières pièces, qui curieusement n'avaient rien de politique, mais traitaient de problèmes d'adolescents, le suicide entre autres, mais déjà je puisais dans la mythologie grecque des «scénarios» pour raconter mes histoires. Mon tout premier texte, «Un Refuge pour ton regard», s'inspirait en partie du mythe d'Éros et de Psyché.

Plus d'une dizaine d'années plus tard, jeune adulte qui avait l'ambition de se consacrer à l'écriture dramatique, j'entrais sur la scène théâtrale franco-ontarienne sur deux fronts : en tant que militant, au sein de l'organisme de service Théâtre Action, et en tant qu'artiste, au Théâtre du Nouvel-Ontario. Mon premier texte produit professionnellement sera *French Town*²⁵, en 1993. À cet époque, je croyais au théâtre comme une action, à l'écriture comme une parole qui serait aussi un geste, dans le sillage du théâtre de Dalpé-Haentjens, mais aussi dans le prolongement de l'idéologie fondatrice du Théâtre du Nouvel-Ontario : «autant il était important pour nous [les

²⁵ Michel Ouellette, *French Town*, Ottawa, Le Nordir, 1994. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle FT suivi du numéro de la page.

fondateurs du TNO] de créer notre théâtre, autant il était important que ses personnages, son thème, son langage soient bien les nôtres²⁶». Telle était ma position scripturaire au début des années 1990, alors que le milieu théâtral franco-ontarien se remettait en question en profondeur, tentait de se redéfinir et de se restructurer. J'étais de ce défi. J'ai contribué, après les États généraux du théâtre franco-ontarien, à la relance de Théâtre Action sur des bases qui permettaient, je le croyais (et le crois toujours), d'allier les anciens objectifs communautaires aux nouvelles réalités plus individualistes. J'ai été utile, engagé dans la revendication politique pour des centres de théâtres francophones et autres projets structurants pour les milieux amateurs et professionnels. Pendant ces années, j'habitais à Toronto, mais je créais à Sudbury et je militais à Ottawa. Ma vie se déroulait aux sommets du triangle urbain de la francophonie ontarienne constitué par ces trois villes, qui pourrait être une expression géographique d'un des «pièges de la communalité», évoqués par Dominique Lafon dans un article²⁷.

Cependant, malgré mon engagement politique, je me suis toujours laissé aller à l'écriture comme dans un voyage à l'étranger, ouvert à la découverte, guidé par le hasard, inspiré par les accidents de parcours, composant avec l'imprévu. Entre la première ébauche de ce qui allait devenir *French Town* et sa forme finale, le trajet a été complexe, chaque version créant de nouvelles ouvertures vers des ailleurs et des

²⁶ Cité dans Guy Gaudreau (dir.), *Le Théâtre du Nouvel-Ontario, vingt ans*, Sudbury, Édition TNO, 1991, p. 17.

²⁷ Dominique Lafon, «Michel Ouellette : les pièges de la communalité», *Les Théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*, Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), Ottawa, Le Nordir, 2001, p. 257-276.

«autrement», jusqu'à ce que l'œuvre s'écrive «toute seule», faisant de moi comme un simple scribe à la merci de personnages quasi autonomes. Si l'intention politique pouvait être forte et définitive au tout début du projet d'écriture, alors que je voulais mettre en scène au sein d'une même famille les engagements des différentes «générations» pour l'obtention de bâtiments religieux et scolaire de langue française (église, école secondaire, collège et université), à la fin, cette préoccupation s'affaissait sur elle-même, vaincue par la force libératrice de la création artistique. Mais dans ce cas particulier, la consécration de l'œuvre par le prix du Gouverneur général en a fait un objet d'affirmation sociale, la communauté en est venue à lui accorder un poids politique. La pièce a trouvé une utilité communautaire, s'ajoutant au patrimoine artistique et culturel. Qu'en est-il de mon «Iphigénie»? Aujourd'hui, comment l'Ontario français recevra-t-il cette nouvelle pièce de Michel Ouellette?

De Paiement à Leroux : Vers l'éclatement de la famille

En 1993, il y avait un «horizon d'attente» pour ma pièce *French Town*. J'étais associé au Théâtre du Nouvel-Ontario et à sa directrice artistique, Sylvie Dufour, depuis quelques années. J'avais écrit une adaptation de *Lavalléville*, d'André Paiement. Jean Marc Dalpé et Brigitte Haentjens, qui avaient animé le Théâtre du Nouvel-Ontario pendant plusieurs années, poursuivaient leurs carrières respectives à Montréal. Certains voyaient dans mon association avec Sylvie Dufour une possible

réplique du tandem qui n'était plus. Le succès et la reconnaissance du *Chien*²⁸, de Dalpé, avait établi une norme d'excellence à atteindre. Mais il y avait aussi, avec cette pièce, un certain malaise venant du fait qu'elle avait peu tourné en Ontario, contrairement aux créations précédentes de Dalpé-Haentjens.

Je crois qu'il y a des liens à faire entre *Lavalléville*²⁹, d'André Paiement, *Le Chien*, de Jean Marc Dalpé, et, mon texte, *French Town*, qui peuvent servir à comprendre l'horizon d'attente de mon «Iphigénie». Comme ce dernier, ces trois textes mettent en scène une famille, qui pourrait être un microcosme de la société franco-ontarienne du nord de l'Ontario, comme le dit Albert dans *Lavalléville* au sujet de son village : «le monde. Juste un peu plus petit» (LV 21). La structure familiale peut être un miroir de la société. La figure centrale de ces familles est le père, le chef, l'autorité, le personnage qui, traditionnellement mène une vie active à l'extérieur du foyer et qui, de par cette position, agit comme intermédiaire entre le monde et la famille. Dictateur totalitaire, dans le premier texte, brute marginalisé, dans le second, décédé dans le troisième, le père est toujours un être solitaire qui affirme son autorité sur la famille par la violence verbale et physique. Cependant une dégradation marque le personnage au fil des trois pièces : du chef contesté, mais qui maintient sa position à la fin de la première pièce, à un spectre absent, dans la troisième, mais dont le souvenir hante les âmes de ses enfants, en passant par l'exclu, le demi-civilisé,

²⁸ Jean Marc Dalpé, *Le Chien*, Sudbury, Prise de Parole, 1987. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle LC suivi du numéro de la page.

²⁹ André Paiement, *Lavalléville*, Sudbury, Prise de Parole, 1983. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle LV suivi du numéro de la page.

l'alcoolique enchaîné à sa violence, dans la deuxième. Au fur et à mesure que les enfants réussissent à quitter le milieu d'origine pour connaître le monde, le pouvoir du père diminue. Comme si la communauté, par ces auteurs, se purgeait de ce personnage. Purge qui n'était pas nécessairement souhaitée consciemment par la collectivité : elle a été provoquée par les artistes.

À la création de *Lavalléville*, le public franco-ontarien n'attendait pas ce spectacle monté par une bande de jeunes vivant en commune, adoptant les façons de vivre de la contre-culture. Ceux qui allaient au théâtre voulaient voir des pièces plus conformes à leurs goûts, des classiques français ou du répertoire québécois; un goût formé, en partie, par les télé-théâtres et par la pratique du théâtre amateur, souvent sous la direction de membres du clergé, dans des salles paroissiales³⁰. *Lavalléville* a bousculé les attentes, dérangé les habitudes, ébranlé les structures, pour devenir, après la mort de son auteur, un objet mythique. Plus tard, le tandem Dalpé-Haentjens avait habitué le public de l'Ontario français à des spectacles accessibles, proches de sa réalité, politiquement et socialement engagés, des spectacles ludiques, souvent ponctués d'humour et de chansons. *Le Chien* marque et souligne une rupture. La pièce est dure dans son contenu, éclatée dans sa forme. Elle a dérangé et troublé le spectateur. Mais, selon Mariel O'Neill-Krach, elle «témoigne de la maturation du théâtre franco-ontarien³¹».

³⁰ Voir Mariel O'Neill-Karch, *Théâtre franco-ontarien. Espaces ludiques*, Ottawa, L'Interligne, 1992, p. 11-13.

³¹ *Ibid.*, p. 154.

Dans *Lavalléville*, le fils ne s'oppose pas ouvertement au père. Ambroise déplore les abus de pouvoir d'Adolphe qui l'empêche de s'épanouir en tant qu'être humain. Il s'exclame, dans la scène 5 : «Je suis tanné! Maudits morceaux de machines. Depuis que j'ai douze ans, je crois que j'ai refait chaque morceau de chaque partie de chaque machine de chaque moulin de Lavalléville» (LV 13). Il veut faire autre chose et se découvre une voie nouvelle par l'expression artistique : ainsi il se déclare «Ambroise Lavallé, sculpteur» (LV 54). C'est à partir de ce moment que le fils élabore un nouveau projet pour l'avenir du village. Mais, à la fin, il ne renverse pas le père. Au contraire, conciliant, il se soumet à l'autorité de celui-ci : «Même si je fais des statues, je peux encore faire quelques morceaux de machine, tu sais» (LV 81). Adolphe, dérouteré par les révélations de la duperie de Lariproustre et des amours d'Ambroise et de Diane, promet de changer ses manières et accepte de diriger la ville en respectant la liberté d'expression des jeunes. Mais, avec Ambroise qui oppose un «Je ne le crois pas» (LV 82) ambigu au «Faites ce que vous voulez», d'Adolphe (LV 82), nous pouvons douter de la sincérité des sentiments de ce dernier, car à la fin de la pièce il a gardé les rênes du pouvoir et continue à donner des ordres.

Dans *Le Chien*, Jay, le fils, revient d'une longue errance à travers l'Amérique. Il a en quelque sorte réalisé le projet de Diane Lavallé, dans *Lavalléville*, c'est-à-dire de quitter le village, pour connaître le monde extérieur, «Montréal-Canada» dans son cas. Il y a chez Jay, dans son retour dans son milieu d'origine, une volonté de rétablir des ponts avec son père, «J'suis venu pour faire la paix» (LC 40). Peut-être même un désir de réhabiliter ce dernier en tant que père : «J'veux que tu me dises que je suis

correct! / J'veux que tu me dises que tu m'aimes! / J'veux que tu me serres dans tes bras, Pa!» (LC 52). Mais à la fin, il le tue parce que cette volonté et ce désir ne peuvent pas se réaliser et que le meurtre du père lui permettra de briser définitivement le lien qui le rattache à son lieu d'origine et «[d']en finir une bonne fois pour toute avec c'te chez nous là, tabarnac!» (LC 48).

Dans ces deux textes, on retrouve des figures enchaînées : dans *Lavalléville*, Lariproure, le faux-anglophone qui exploite la vanité d'Adolphe, et, dans *Le Chien*, le chien, miroir de la rage du père, image des personnages prisonniers d'un lieu géographique, culturel et familial. Ces deux figures annoncent Cindy, dans *French Town*, «enchaînée» à la maison paternelle, «ligotée» dans les habits du père. Dans cette pièce, les enfants sont marqués, voire définis, par le souvenir du père. Chacun à sa manière trouvera une façon de se réconcilier avec cette condition. Si Cindy réussit à en faire son deuil définitif alors qu'elle abandonne ses vêtements masculins pour enfiler la robe de sa mère; Martin supplante la mémoire de son père en s'engageant dans le sauvetage de l'industrie locale et, de ce fait, du village; Pierre-Paul, vaincu dans son rêve d'échapper à sa famille par un usage précieux et précis de la langue, se suicide, annihilé par l'omnipotence des souvenirs du père sur lui. Le spectacle n'a pas toujours été reçu dans l'enthousiasme par le public et la critique. Une journaliste a trouvé la pièce «froide», «dure» et «pas nécessairement facile»³². Pierre Karch a qualifié *French Town* de «pièce du terroir», y voyant la promotion d'une idéologie

³² Critique de Martine Légacé, journaliste à la radio de Radio-Canada, émission CBOF Bonjour, le 27 février 1994.

politique rétrograde³³. Mais la pièce atteignait les sommets d'excellence fixés par le succès du *Chien*. En 1994, elle était couronnée à son tour du Prix littéraire du Gouverneur général.

Dans les trois pièces, les fils (ici Cindy, dans sa masculinité, est aussi un fils) affrontent le père et le tuent. Le meurtre est symbolique dans *Lavalléville* : en fabriquant et en montrant sa sculpture du soleil, Ambroise déstabilise Adolphe et le guérit de sa «maladie». Il réinvente le père, sans le remplacer. Dans *Le Chien*, Jay tue son père à coups de pistolet. La mort est physique, directe. Dans *French Town*, puisque le père est déjà mort, le meurtre ne peut s'effectuer que de manière indirecte : pour Cindy, par l'abandon des habits représentant le père; pour Pierre-Paul, par le suicide avec le fusil de chasse du père, lors duquel il s'identifie à son père; pour Martin, par la défense de la maison familiale et par sa prise de possession du lieu qu'il parvient à exorciser des fantômes des parents.

Peu de temps après *French Town*, un autre rapport père-fils s'est fait entendre sur la scène franco-ontarienne. Dans *Rappel*³⁴, de Patrick Leroux, le père n'est qu'une voix au téléphone qui laisse des messages sur le répondeur à l'intention de son fils. Le fils, Ludwig, n'a plus besoin du père. Ce dernier n'a plus d'autorité sur lui puisqu'il est descendu à son «niveau» depuis qu'il se prend pour un jeune et qu'il sort avec des jeunes filles «d'âge légal, elle me l'ont juré» (RP 177).

³³ Pierre Karch, «*French Town* de Michel Ouellette», *Francophonie d'Amérique*, n° 5, 1995, p. 91-92.

³⁴ Patrick Leroux, *Implosions. Dialogue (ou le Traité sadomasochiste : version épurée de tout acte violent)* suivi de *La Litière* et de *Rappel, (ou l'Apocalypse selon ce Ludwig comme il s'en est vu)*, Ottawa, Le Nordir, 1996. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle RP suivi du numéro de la page.

Ludwig ne tuera pas son père, même pas de manière allégorique.

LUDWIG (*entre ses dents*) : Qu'est-ce qui me retient de le tuer?

UN PAPE : La peur de sombrer dans le cliché.

LUDWIG : Quel cliché?

UN PAPE : Le mythe freudien qui veut que tout fils aspire à tuer son père.

LUDWIG : Je veux créer mes propres mythes. (RP 178)

Il croit pouvoir exister sans père, mais il se retrouve en état d'abnégation, de sacrifice de soi. Le mal de vivre de Ludwig est tourné vers lui-même, vers ses créations, créatures de son esprit : un pape, une vache et une muse (qui font aussi fonction de père sous ces trois aspects parce que ces créatures ont aussi créé leur créateur). L'ère du père dominant, qui terrorise ses enfants, est révolue. Mais dans cette pièce, l'idée du père dépasse le personnage du père et se représente aussi par la totalité de la vie, une vie qui ne vaut pas la peine d'être vécue, une vie qui tue la relève, la jeunesse qui veut s'affirmer. À la fin, Ludwig veut «[r]ompre, déconstruire, comprendre, déconstruire, défaire, comprendre, déconstruire, m'affranchir» (RP 215), avant de «[s]e tuer. Se rendre justice», pour affirmer dans un dernier souffle : «Je voudrais réapprendre à vivre, moi aussi» (RP 218). Le protagoniste quitte le texte pour devenir une image : *Marat assassiné*, par David.

Au moment de sa représentation, la pièce a reçu des éloges de la part de certains critiques, mais elle a été moins bien reçue par le public. On lui reprochait un trop grand formalisme, voire un intellectualisme intimidant. Comme le dit l'auteur dans

un texte à la fin de la pièce, écrit quelques mois après le spectacle, «ON NE FOURRE PAS LE CHIEN avec la Tradition théâtrale! Pas en Ontario français en tout cas, si l'on croit les mauvaises langues» (RP 220). Leroux y explique que sa pièce se voulait une réponse à une «philosophie d'un théâtre mort», identifié au théâtre franco-ontarien de l'époque. La critique est forte et a porté son coup, je crois. Mais comme *Rappel* n'a pas été consacrée par un prix, on a pu l'oublier plus facilement. Pourtant je pense que cette pièce s'inscrit dans la lignée *Lavalléville-Le Chien-French Town*. Elle marque la fin de la filiation et ouvre sur des temps nouveaux. Elle a frustré un horizon d'attente pour dévoiler d'autres possibilités tant scéniques que dramaturgiques. Je rejoins ici Joël Beddows qui voit dans *Rappel* «un moment charnière pour l'institution franco-ontarienne»³⁵.

Mon Agamemnon descend-il de ces figures paternelles? Dans mon texte, il veut établir la primauté du pouvoir paternel. Il «passe au rang de père³⁶», pour reprendre l'expression de François Ouellet. Dans l'optique du théâtre franco-ontarien, il est une résurrection d'un pouvoir oublié, comme une volonté de reprendre une place perdue depuis l'avènement du féminisme et de la postmodernité.

Au cœur de ces pièces, le véritable protagoniste n'est peut-être pas tant le père que le fils, qui est peut-être aussi un double de l'auteur. Ces pièces illustrent, d'une certaine manière, l'ascension du fils qui veut se libérer de l'emprise familiale, peut-

³⁵ Joël Beddows, «Mutualisme esthétique et institutionnel : la dramaturgie franco-ontarienne après 1990», *La Littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Lucie Hotte (dir.), Ottawa, Le Nordir, 2002, p. 62.

³⁶ François Ouellet, *Passer au rang de père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Québec, Éditions Nota Bene, 2002.

être aussi du créateur qui va s'affranchir des obligations communautaires. Le fils monte alors que le père descend. La modernité prend le dessus sur les traditions, puis se heurte à la complexité des réalités du monde, se confronte à ses propres discours contradictoires. Ludwig, dans *Rappel*, représente ce désenchantement face aux promesses irréalisées de la modernité. Dans son «testament», il dit son dégoût du monde : «Je lègue, par ma mort, mon mépris de ce qui est faux, notamment : la société» (RP 184). Il y a aussi dans la montée du fils par rapport au père le constat d'une impuissance. Impuissance à être dans le monde, impuissance de l'artiste à dire le monde. Serait-ce le prix à payer pour gagner sa liberté, son autonomie?

Tragédies du père et du fils. Le père dans les trois premières pièces est le point de jonction entre tradition et modernité. Si la tradition lui a donné son autorité, il gagne le pain familial dans la modernité. Il est en quelque sorte l'incarnation de l'homme nouveau, de l'homme libre imaginé par les Lumières. Issu de la classe ouvrière, il a pu accéder à une autonomie qui l'a libéré du destin. Adolphe Lavallé peut représenter, du point de vue actuel des valeurs néolibérales, le portrait de cet homme nouveau. Il est un capitaliste individualiste, voire égocentrique. À l'aube du XXI^e siècle, il pourrait être un modèle du parfait homme d'affaires néolibéral : il mène son village, sa famille et sa vie comme une entreprise. Dans les années 1970, au moment de la création de *Lavalléville*, on pouvait envier et admirer ce type d'individu, le «*self-made man*», puisque le monde occidental vivait toujours sous le règne des «trente glorieuses» années du capitalisme d'après-guerre. Un homme pouvait croire qu'à force de travail et d'économie, il pouvait réussir et vivre sa vie

malgré des origines de misère et de pauvreté. Dans les années 1980, s'est amorcé un mouvement qui a fragilisé les économies occidentales, menant à des récessions, à du chômage, à une inflation galopante et à l'endettement des gouvernements. Dans cette foulée, les industries ont changé leurs modes de gestion. Elles ont fait de plus en plus de place à la mécanisation, à l'informatique et à la sous-traitance, éliminant du coup des emplois occupés par des hommes. Au fur et à mesure que les emplois de manufactures ont diminué, les emplois dans le secteur des services ont augmenté, secteur occupé principalement par les femmes. Au cours de ces transformations sociales, les jeunes ont régulièrement écopé, cobayes de réformes scolaires successives et victimes des premières coupes dans les ressources humaines des entreprises. Alors que le père perdait son autorité, le fils perdait ses repères. Le féminisme a ébranlé les dernières certitudes, élargissant la rupture d'avec les anciens modèles. Ainsi «[l]es femmes auront joué un rôle crucial dans cette révolution culturelle, dont le pivot et les domaines d'expression privilégiés furent les changements affectant la famille et le ménage traditionnels, où elles avaient toujours été l'élément central³⁷». Mais dans cette dramaturgie, les mères ne sont pas encore libérés du foyer. Il faudra attendre l'avènement des jeunes femmes, d'une Iphigénie combattante (à l'opposé d'un Hélios qui doit se cacher sous une identité féminine).

Si Paiement, formé au collège classique, a utilisé des comédies de Molière comme modèles pour *Lavalléville*, Dalpé, qui a fréquenté l'Université d'Ottawa et le

³⁷ Voir le chapitre sur «La Révolution sociale» dans Eric J. Hobsbawm, *L'Âge des extrêmes. Histoire du court XX^e siècle*, Paris, Éditions Complexe, p. 418.

Conservatoire d'art dramatique de Québec, a pu se tourner du côté de l'œuvre de l'Américain, Sam Shepard³⁸. Pour ma part, pour construire *French Town*, j'ai adopté une stratégie de récupération et de synthèse de souvenirs, d'anecdotes, de l'actualité, de mes propres difficultés avec la langue française, de l'histoire locale, de fragments de culture, d'éléments religieux. Lisant peu en cours d'écriture, n'ayant pas fréquenté d'établissements de formation théâtrale, je ne peux affirmer avoir eu un modèle en tête au moment de l'écriture de *French Town*. Par contre, comme je travaillais au sein du Théâtre du Nouvel-Ontario, je peux, en rétrospective, constater une parenté entre mon travail et les œuvres de Paiement et de Dalpé, sans que la démarche en soit une d'imitation consciente. Par un processus qui tient de l'osmose, j'ai repris les thèmes et les formes propres à mes prédécesseurs. Leroux, de son côté, après avoir abandonné ses études à l'Université d'Ottawa pour fonder une compagnie de théâtre vouée à la relève, a trouvé du côté des théories du postmodernisme, un cadre intellectuel dans lequel ancrer sa démarche, pour pouvoir offrir de nouvelles réponses à de vieilles questions, tout en en formulant de nouvelles. Ainsi, chaque auteur répond et pose une question à laquelle un autre auteur répond tout en ouvrant une nouvelle question. Ou comme l'affirme Jauss : «l'œuvre suivante peut résoudre des problèmes [...] laissés pendants par l'œuvre précédente, et en poser à son tour de nouveaux³⁹».

³⁸ Mariel O'Neill-Karch y voit une parenté, *op. cit.*, p. 154.

³⁹ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 70.

Au fil des périodes, on constate une progression de l'autonomie de l'auteur par rapport à la communauté franco-ontarienne. Il déjoue les attentes du public par la provocation. Mais cette provocation le provoque lui-même, le poussant dans des directions qui l'éloignent de sa communauté. À la fin du parcours, le fils n'est plus un fils, il sera une personne, un être atomisé, libéré des molécules familiales. Libéré, il choisit de mourir pour mieux ressusciter. Mais le suicide ne ramène pas à la vie, il mène au silence. Pourtant l'auteur continuera d'écrire. D'autres forces jouent en lui. Des forces de vie, féminines.

Dans cette dramaturgie, on retrouve la figure de la fille, ou, de manière plus générale, de la jeune femme. Dans *Lavalléeville*, Diane est la nièce d'Adolphe, elle exprime et met en action son plan, qui échoue, de quitter le village. Dans *Le Chien*, Céline est une fille adoptée par le père de Jay. Violée par celui-ci, elle vit avec sa mère adoptive, qui a quitté son mari, en attendant la naissance de son enfant, qui, apprend-on à la fin de la pièce, n'a pas été conçu lors du viol. Dans *French Town*, Cindy incarne son père décédé. Mais elle se libère de cette image pour trouver sa voie. Plus tard, dans *Requiem*⁴⁰, on la revoit, enceinte, tenter de réconcilier, pour mieux les faire taire, les deux figures paternelles qui l'ont habitée : Bobotte et Pierre-Paul. Dans *Rappel*, Ludwig n'a pas de sœur, on suppose qu'il est enfant unique. Le rôle de la «fille» revient à Mae, l'amour de Ludwig qui l'a quitté. Alors que son ancien amour se tue, elle se libère de lui, de son amour pour lui pour ainsi reprendre le cours de sa vie – mais dans la suite de *Rappel*, qui s'intitule «Ressusciter», elle se

⁴⁰ Michel Ouellette, *Requiem* suivi de *Fausse Route*, Ottawa, Le Nordir, 2001.

retrouve seule sur scène, elle veut se purger de sa culpabilité face au suicide de Ludwig, peut-être pour se retrouver, pour renaître⁴¹.

Les jeunes femmes sont vivantes et souvent combatives. Elles possèdent en puissance le pouvoir de procréer. Quand elles sont enceintes, elles portent la vie et représentent l'espoir, la continuité du monde par opposition à la rupture de filiation que vivent les jeunes hommes. Jay est plus excité par la vie dans le ventre de Céline qu'elle-même. Après avoir senti l'enfant bouger, il veut se rendre au magasin pour lui acheter de l'équipement de sport : «Faut que tu les commences jeunes quand y'on un talent naturel de même» (LC 42), celui de donner des coups de pied, donc de se battre, de s'affirmer. Mais Céline ne veut pas considérer l'avenir. Elle prie pour être sauvée. Sauvée de quoi? D'une vie difficile : «Je suis enceinte et il n'y a rien de facile pour moi. Ça fait que je prie» (LC 57). Quand Cindy trouve le nom de son fils à naître, dans *Requiem*, elle comprend que l'enfant sera une manière de régler le passé : «Simon Bédard. Pour que le monde continue en toé, réparé. Pas brisé. Pas sale pis mal amanché. Gilbert Pierre-Paul Simon Bédard...⁴²». Dans les textes évoqués ci-haut, les jeunes femmes n'éprouvent pas le besoin de détruire le passé. Elles ont l'avenir en elles. Mais c'est là une proposition idéalisante faite par des auteurs masculins, confrontés au discours féministe.

⁴¹ D'après la présentation de la pièce dans le site Internet du Centre des auteurs dramatiques, (www.cead.qc.ca).

⁴² Michel Ouellette, *op. cit.* (2001), p. 49.

Mon Iphigénie s'inscrit-elle dans la lignée de ces personnages féminins? Elle est en accord avec le stéréotype (puisqu'elle donnera naissance à une nouvelle race d'humains), mais le dépasse aussi (parce qu'elle est l'agente de sa destinée).

Les quatre textes précédents ont marqué chacun à sa façon la dramaturgie franco-ontarienne, imprimant un mouvement à une activité qui, depuis les débuts, s'éparpille, s'engage dans de multiples voies. Il n'y a pas de dramaturgie franco-ontarienne monolithique, «monothématique». Cette dramaturgie est plurielle et elle se contredit dans sa pluralité. Ceci étant dit, il est quand même possible de dégager des lignes sémantiques, des chemins qui avancent dans le même sens. Les premiers ont défriché des terrains littéraires hérités de la France et du Québec. Les suivants ont façonné la route, approfondissant le sillage, raffermissant les fondements de nouvelles voies. Venu à bout de la figure du père, libéré de l'espace identitaire, l'auteur franco-ontarien peut poser un regard différent sur son monde. Il n'a à rendre de compte qu'à lui-même – par contre, il reste peut-être toujours redevable à ses pairs qui le jugent, l'évaluent, font ou défont ses projets. La réécriture du mythe d'Iphigénie doit composer avec ces réalités. Dans le grand cadre de la dramaturgie franco-ontarienne, considérée sous l'angle familial décrit plus haut, qu'annonce le projet? Que reste-t-il de la thématique?

À l'œuvre dans mon histoire littéraire

De Corbeaux en exil à «Iphigénie en trichromie»

L'histoire d'Iphigénie était-elle inscrite dans mon œuvre à mon insu? Un texte en produit un autre. Des personnages-types renaissent sous d'autres identités dans une autre histoire. Des thèmes deviennent récurrents. Les effets de ces phénomènes se répercutent sur la forme qui se cherche et se redéfinit d'un texte à l'autre. Je me dois maintenant de voir comment mon «Iphigénie» s'inscrit dans mon œuvre, par la thématique et la forme. Ainsi je pourrai former la «chaîne de production» du texte (par opposition à la «chaîne de réception»).

La majorité de mes textes ont mis en scène une famille, un parent et son enfant ou une évocation de rapports familiaux. Dans *Corbeaux en exil*⁴³, une mère demande à son fils écrivain d'écrire, de recréer l'histoire familiale. Dans mon plus récent texte à s'incarner sur scène, «Willy Graf»⁴⁴, un homme, Willy, et une femme, Nina, veulent fonder une famille, mais un drame unit les personnages et les empêche de tromper le destin par ce moyen. L'arrivée inattendue du fils biologique vient révéler à Willy qu'il est père sans le savoir. Par le don de son sperme, il s'est perpétué dans cet enfant jusque là inconnu. Pour le fils, Jacob, le père n'est pas une figure à «tuer» : «Finalement, je voulais plus rencontrer mon ADN que toi» (WG 48). Jacob et Willy constatent que le lien qui les unit est ténu, il se résume à une «définition dans le

⁴³ Michel Ouellette, *Corbeaux en exil*, Hearst, Le Nordir, 1992. Dorénavant, les renvois à ce titre seront indiqués par le sigle CE suivi du numéro de la page.

⁴⁴ Pièce présentée à Ottawa, en février et mars 2004, dans une production du Théâtre de la Vieille 17 et du Théâtre de l'Escaouette.

dictionnaire». Loin de convaincre Willy de faire vraiment sien le projet de Nina d'adopter une petite chinoise, la rencontre de Jacob lui fait réaliser la futilité du projet. Ping, la jeune fille d'origine chinoise hébergée par le couple, brisera définitivement l'illusion. L'avenir n'est pas dans un enfant. Nina et lui sont les enfants de leur histoire. Ils doivent réaliser jusqu'au bout le scénario de leur délivrance, tel qu'ils l'ont toujours défini et anticipé : la rédemption par le meurtre et le suicide. Mais l'intrigue se défait sans se dénouer pour autant. Finalement l'écriture sauvera Willy, mettant en relief les parties sombres de sa vie par des jeux de lumière, offrant une voie d'évasion par la création, comme pour dire que le scénario de sa vie peut changer. Mais il faut payer le prix de la traversée du feu. Ainsi le phénix peut renaître de ses cendres.

Si dans *French Town*, le feu a ravagé le passé, s'alimentant de souvenirs sans cesse ressassés, qui ne veulent pas s'éteindre, même après le décès de la mère, souvenirs devenus brûlures incompréhensibles dans le cœur des enfants de la famille Bédard, dans «Willy Graf», le personnage éponyme est pompier, il combat de front ce feu intérieur nourri par le drame qui le circonscrit, mais ses efforts n'arriveront pas à maîtriser le brasier, la création littéraire par contre lui offrira une voie de salut. «Willy Graf» veut fermer la boucle ouverte par *French Town*, déjà tracée dans «Les ordres du jour»⁴⁵, mon premier texte «professionnel», dans lequel un fils, Marco, met le feu à un centre culturel, dirigé par son père, comme châtiment pour sa négligence

⁴⁵ Tapuscrit disponible au Centre des auteurs dramatiques, Montréal.

parentale. Marco détruit l'œuvre de son père, qui représente aussi un rival, un autre «enfant» que le père aurait préféré. C'est Caïn qui tue Abel.

Texte d'un crépuscule littéraire, «Willy Graf» met en scène des figures emblématiques de mon théâtre : Willy, le père; Nina, la jeune femme, qui pourrait être une mère; Jacob, le fils; Ping, l'autre jeune femme, la tentatrice, qui est peut-être enceinte; Sara, l'artiste, maîtresse du jeu. Les enjeux sont exposés, l'action se met en branle, mais le tout se désarticule, se défait, se refait sur de nouvelles bases, l'action est relancée pour être mieux démontée. La structure déjoue les attentes, frustre les anticipations, fait dévier le suspense. Le spectateur est entraîné vers des destinations imprévues. Souvent il est laissé en plan alors que l'action se poursuit ailleurs jusqu'à la conclusion de la pièce qui révèle des vérités cachées, qui raccommode les trous dans le filet. Les personnages ne sont pas prisonniers d'un engrenage de conséquences inéluctables. Ils peuvent échapper à leur destin. S'il était un personnage de «Willy Graf», Pierre-Paul ne se suiciderait pas. Il pourrait changer le scénario de sa vie, il pourrait se réinventer. Le bouc émissaire peut changer les règles du jeu, il peut se décharger des torts des autres, des «péchés» de la collectivité qui exige sa mort expiatoire.

N'ai-je écrit que pour répondre à mes propres questions posées d'une pièce à l'autre, me détachant progressivement du monde pour entrer de plus en plus profondément dans ma propre bibliothèque, quittant le monde des hommes et des femmes pour celui des personnages? «Devant la difficulté à rendre compte du monde

en tant que tel, l'écrivain recourt à la bibliothèque⁴⁶», affirme Tiphaine Samoyault, en parlant d'intertextualité.

De la langue comme enjeu dans *French Town*, où les degrés variables d'oralité créent une telle distance entre les personnages qu'ils ne peuvent plus se comprendre, à la langue normative aux élans poétiques de «Willy Graf», l'écart entre le réel et la fiction s'est creusé pour s'établir comme une barrière à surmonter. Le texte devient un obstacle, tant pour les créateurs du spectacle que pour les spectateurs, une invitation au dépassement.

Dans *French Town*, celui qui parle français avec le plus de précision, Pierre-Paul, retourne à son village d'origine pour le détruire, par la vente de la maison familiale, mais il se fait détruire par ce monde qui l'a vu naître, incapable de vivre sa vie à Toronto comme autre chose qu'un exil, un bannissement. Dans «Willy Graf», les personnages sont des exilés dans la ville, Willy a quitté Fallings, le village, qui pourrait être un autre Timber Falls; si, au début, il est comme Pierre-Paul, un exilé malheureux, au cours de la pièce, il changera de lieu de résidence et se remettra sur la voie du bonheur dans son nouveau milieu. Si Pierre-Paul était prisonnier de son dictionnaire, Willy est invité à se libérer de la page de son roman.

«Iphigénie en trichromie» se situe dans la suite de «Willy Graf». Autour et entre les deux textes, deux autres textes inédits éclairent la voie qui a mené au désir de réécrire une tragédie grecque. En 2001, je me lançais dans l'écriture de ce qui

⁴⁶ Tiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 85.

allait devenir «Voyage vers le désert»⁴⁷. La pièce raconte l'histoire d'une femme d'affaires, Gertrude Hamelin, qui domine un village en tant que propriétaire de l'unique industrie locale, une scierie, situation qui évoque la domination du personnage d'Adolphe dans *Lavalléville*. Au début de la pièce, la scierie a été détruite par le feu, le décès de son fils, en rupture familiale depuis des années, s'ajoute aux malheurs de Gertrude qui décide de tout vendre à des investisseurs pour liquider le passé. Elle devient une morte-vivante, errant entre deux mondes, le réel et le fictif – qui est un rêve éveillé par lequel elle réécrit l'histoire, rétablit ce qu'elle a défait. Mais elle ne peut y parvenir parfaitement. Même dans cet état, l'inévitable arrive, la scierie brûle, le passé la consume et elle retrouve les siens, son fils et le grand amour de sa vie, tous les deux décédés, elle meurt dans les décombres de la scierie incendiée au terme de son voyage vers le désert, désert du temps, du grand sablier rompu.

En écrivant «Voyage vers le désert», je voulais écrire un texte qui exploiterait les dimensions tragiques du *Livre de Job*, de l'Ancien Testament, et de *Hamlet*, de Shakespeare, en fusionnant et en transformant ces histoires pour les adapter à une situation du nord de l'Ontario. Le résultat escompté n'a pas été atteint. Au fil de l'écriture, j'ai senti les personnages m'échapper, ils ne voulaient pas s'enfermer dans le scénario que j'élaborais. Par trois fois, j'ai repris le texte, transformant en profondeur l'action et les personnages. En vain. Pour montrer mon abdication créatrice, j'ai décidé de travailler mes trois «versions» pour les synthétiser, forçant l'emboîtement des actions, acceptant la fantaisie et les contradictions qui pouvaient

⁴⁷ Tapuscrit disponible au Centre des auteurs dramatiques.

naître de cette fusion. Un nouveau personnage est né, Morgane Sansterre, fille de personne, fille de tout le monde, alter ego, prêtresse funèbre, psychopompe qui conduit les âmes mortes. À la fin de l'écriture, je ne peux pas dire que j'étais satisfait. Épuisé, j'ai laissé les choses telles quelles, incapable d'en faire plus. Une mise en lecture publique, à Québec, en 2002, dans le cadre des Rendez-vous dramaturgiques, m'a réconcilié avec le texte, qui demeure toujours, malgré tout, ambigu et incertain, comme si j'avais refusé d'assumer la responsabilité de porter les personnages au bout d'eux-mêmes.

En 2003, dans «La Colère d'Achille»⁴⁸, je m'engageais de nouveau dans la tragédie, allant à la rencontre, cette fois-ci, du héros de *L'Iliade*. M'appuyant en bonne partie sur la structure narrative du texte d'Homère, j'ai transposé l'action du grand poème épique dans le monde contemporain. Ici, Achille est Hatch, un ancien soldat américain devenu mercenaire. Il se retrouve dans un pays musulman à la solde d'une entreprise transnationale qui a retenu ses services pour délivrer une jeune femme, véritable icône de l'entreprise, enlevée par des terroristes islamistes. Suite à une querelle au sujet d'une femme, Brisée, qui l'a quitté pour accepter un poste avec son patron, Hatch refuse de remplir sa mission. Il boude dans sa chambre d'hôtel. Dans le silence de l'attente, il se livre, malgré lui, à l'introspection, réveillant en lui les souvenirs de ses parents, Franco-Américains de la Nouvelle-Angleterre – une mère d'origine québécoise et un père d'origine franco-ontarienne – comme les deux forces qui l'ont façonné, qui ont fait de lui une machine à tuer. L'action se déroule sur

⁴⁸ Tapuscrit.

deux plans, deux temps : le temps chronologique de l'action réelle, dans un pays hostile et étranger, et le temps synthétique de la mémoire et de l'imagination, lié à la mythique Lowell, au Massachusetts, ville natale de Jack Kerouac. À la fin de ce texte, le père est vivant, il reçoit les mémoires de son fils, rédigés par Brisée, la journaliste de guerre, transfuge qui n'adhère plus à aucune idéologie. Le fils est réduit à un texte, ainsi «tu es texte et tu redeviendras texte». «La Colère d'Achille», un peu à la manière de «Willy Graf», crée une dynamique d'attente d'une intrigue qui ne se matérialise pas. Le support narratif construit sur *L'Iliade*, c'est-à-dire la mission de sauvetage et de récupération de l'otage, laisse entrevoir une réalité active, un mouvement dramatique qui interpelle le spectateur avide de suspense, mais la dimension introspective du texte domine et vient tuer ces élans d'une intrigue qui se refuse. Le texte se replie sur lui-même, tout en côtoyant la réalité de l'actualité contemporaine, pour s'abandonner au vertige intérieur du personnage principal, soit les paroles de ses parents, les mots qui l'ont élevé. C'est dans ce contexte, dans la suite de ces textes, que j'ai entrepris d'écrire une nouvelle *Iphigénie* en 2004.

L'histoire d'«Iphigénie en trichromie»

Structures et sources

À chaque fois que je m'engage dans un nouveau projet, avant même de me mettre à l'écriture, je cherche toujours une forme qui pourrait accueillir le texte. Je veux «rompre avec l'attente de [m]es lecteurs [et spectateurs] en usant d'une forme

esthétique inédite⁴⁹». J'essaie de saisir l'objet mentalement avant de le construire sur le papier. Il me semble que la forme et le contenu doivent se rejoindre dans une fonctionnalité qui se renforce mutuellement. Pour ce faire, après avoir défini les personnages qui agiront dans ma pièce, je dessine des formes qui pourraient représenter les rapports entre eux ainsi que les grands mouvements de l'action : triangles, formés par les liens possibles entre trois personnages, se défont et se refont; boîtes carrées ou rectangulaires s'enchaînent comme les wagons d'un train pour illustrer le schéma narratif de base.

Fort de lectures sur le postmodernisme, notamment les idées du philosophe américain Richard Rorty⁵⁰ sur le relativisme et le pragmatisme, j'ai voulu donner une forme à mon «Iphigénie» qui montre que ce que l'on nomme réalité est une jonction de points de vue parfois divergents. C'est pourquoi ma pièce comprend trois parties principales présentant la légende d'Iphigénie sous trois regards différents – la quatrième et dernière partie est une reprise du début, comme pour indiquer que le temps tragique est une boucle qui se referme, le rituel est une répétition. Chaque partie est un plan comme un tableau découpé en images selon la profondeur du regard : premier plan, arrière-plan et plan intérieur. Cette division en plans fait écho au déroulement de l'action dans le *théatron* antique, avec ses trois espaces où évoluent le chœur (l'*orchestra*), les acteurs (la *skénè*), et les dieux (le *théologéion*). Chaque plan est associé à une couleur : rouge, bleu et jaune, soit les couleurs

⁴⁹ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 87.

⁵⁰ Richard Rorty, *L'Espoir au lieu du savoir*, Paris, Albin Michel, 1995.

fondamentales, ce qui évoque le processus de décomposition d'une image en trichromie. Ainsi la structure renvoie au titre qui invite le lecteur à considérer le texte comme une déconstruction d'un même thème.

Dans la première partie, j'ai voulu répondre tout de suite aux attentes d'un public susceptible de connaître l'histoire d'Iphigénie, soit par Euripide ou Racine. Je montre ce que ces derniers ont refusé de montrer : le sacrifice de la jeune fille. La scène est rouge de sang, rouge de passion, rouge de violence. Le dénouement est présenté sans préparation, sans développement. Les personnages principaux sont sur scène, des rapports entre eux sont révélés, sans pour autant être explicités. Il s'agit en quelque sorte d'un résumé de la pièce : un roi sacrifie sa fille pour du vent. Mais de nouveaux éléments peuvent attirer l'attention du public par leur ambiguïté : les objections de la jeune fille et le fait qu'elle porte une peau d'ourse. Quelque chose ne cadre pas tout à fait avec les versions antérieures. Cette première partie lance un signal : ce que vous allez voir ne sera pas la version euripidienne ni racinienne du mythe. Pour les spectateurs non-initiés à la mythologie grecque et aux péripéties de la famille des Atrides, cette ouverture-choc aura comme fonction de saisir l'attention et de provoquer une certaine inquiétude quant à la suite des choses. La scène se termine avec Agamemnon affirmant son autorité, son pouvoir face à une Clytemnestre qui jure de le tuer à son retour de Troie.

Identifiée à la couleur bleue, que je lie ici à la froideur des calculs et des machinations politiques, la deuxième partie propose de montrer l'arrière-plan de la première partie. L'action retourne dans le temps, un certain nombre de jours avant le

sacrifice. La première scène, nommée ici «épisode» pour rappeler les divisions de la tragédie des Grecs, présente Clytemnestre qui prépare Iphigénie pour son destin de future reine. Le spectateur remarquera que la jeune fille que la reine nomme Iphigénie n'est pas la même jeune fille qui a été sacrifiée dans la première partie. Cette situation contradictoire obligera le spectateur à «relire», à réinterpréter la première partie, tant sur le plan de la temporalité que de la signification. Par contre, l'échange entre la reine et la princesse le ramènera dans l'action présente par l'étrangeté des propos qui décrivent une structure de pouvoir matrilineaire qu'on ne retrouve pas chez les auteurs des autres *Iphigénie*. Ici, dans ce monde, la reine fait le roi qui l'accompagne pendant une durée que limite sa virilité et la princesse succède à la reine à la fin de la fécondité de celle-ci, soit à la ménopause. Cet univers s'inscrit dans une relecture féministe des mythes grecs qui démontre comment ceux-ci sont issus de croyances antérieures où la divinité était exclusivement féminine. Le passage des saisons est une métaphore des trois âges de la fécondité de la femme. La triple déesse est représentée par la jeune fille, la mère et la vieille femme, des figures qui renvoient aux mystères du désir, de la maternité et de la mort, des incarnations du printemps, de l'été et de l'hiver⁵¹. J'ai situé l'action de mon «Iphigénie» dans une société matriarcale possible élaborée à partir de ces relectures féministes. De plus, l'essai de Florence Dupont, *L'Insignifiance tragique*⁵², a confirmé pour moi la validité de ce choix. Dans cet

⁵¹ Robert Graves, *Les Mythes grecs*, Mounir Hafez (trad.), Paris, Le livre de poche, coll. «La pochothèque», 2002 et Barbara G. Walker, *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, New York, Harper & Row, 1983.

⁵² Florence Dupont, *L'Insignifiance tragique*, Paris, Le Promeneur/Gallimard, 2001.

essai, Dupont compare les versions d'Électre des trois poètes tragiques grecs, Eschyle, Sophocle et Euripide. Elle fait une lecture en considérant le statut féminin du personnage, à savoir si elle est une jeune fille en âge de se marier (*parthénoi*) ou jeune mariée avant la naissance du premier enfant (*numphai*). Cette approche mène à une compréhension des textes où la condition intenable d'Électre (comme son nom le dit : la fille «sans lit»), arrêtée dans son développement entre deux âges, renvoie à la situation politique d'une société dérégulée, arrêtée dans le cours normal de son évolution.

À la recherche d'une Iphigénie primitive, celle qui existait avant qu'Euripide en fasse le sujet de deux tragédies, j'ai découvert une étude de Pierre Brûlé, *La Fille d'Athènes*⁵³, qui a beaucoup contribué à ma compréhension du mythe et à l'élaboration d'un canevas. En comparant différentes versions du mythe d'Iphigénie en divers lieux de la Grèce antique, Brûlé est arrivé à établir un schéma élémentaire du mythe que j'ai repris comme matrice narrative de la deuxième et de la troisième partie de mon texte. Le schéma de Brûlé, d'après le tableau comparatif 6, est le suivant :

- I. Meurtre d'un animal sacré.
- II. Artémis envoie un fléau. Consultation de l'oracle.
- III. Obligation du sacrifice d'une vierge avant son mariage par le père.
- IV. Substitution d'un animal.
- V. Apo théose de la fille.

⁵³ Pierre Brûlé, *La Fille d'Athènes*, Paris, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1987.

VI. Institution du rituel du mime de l'animal.⁵⁴

La deuxième partie de ma pièce débute devant la tente de Clytemnestre, mais se termine devant la tente d'Agamemnon pour montrer l'usurpation du pouvoir par ce dernier. Par opposition, chez Euripide, l'action se déroule devant la tente du roi; chez Racine, la scène «est en Aulide, dans la tente d'Agamemnon». Le premier épisode installe le cadre de l'action : il s'ouvre avec Clytemnestre et Iphigénie qui définissent les règles qui régissent le monde dans lequel évoluent les personnages; l'entretien est interrompu par l'arrivée des jeunes filles paniquées par la présence d'une ourse qui rôde autour du sanctuaire; Agamemnon vient proposer à Clytemnestre un mariage entre Iphigénie et Achille; il essuie le refus de la reine, puis il est confronté aux étranges visions de Calchas qui annoncent son usurpation du pouvoir féminin. Au deuxième épisode, le vent a arrêté de souffler. On s'inquiète. On essaie de comprendre pourquoi. Agamemnon tente de raffermir les liens avec Achille. Calchas arrive avec la nouvelle : Artémis retient le vent parce qu'on a tué son animal sacré, l'ourse. Il faut réparer la faute, lui offrir un sacrifice. Après avoir considéré différentes possibilités, le roi et le devin s'entendent sur une chèvre, mais la reine exige la mort du responsable du crime et met en question la virilité d'Agamemnon et des hommes en général. Le troisième épisode montre la reine qui a changé d'avis (nous apprendrons dans la troisième partie les raisons qui motivent ce changement : elle croit qu'Iphigénie est responsable du meurtre de l'ourse et elle veut par ce mariage sauver sa fille) et qui approuve un mariage entre Achille et Iphigénie.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 201.

Calchas revient avec des précisions sur l'identité de la victime à sacrifier à Artémis. D'après l'oracle, il doit s'agir d'un enfant royal. La reine décide que ce sera son fils, Oreste. Mais Calchas réussit à convaincre Agamemnon qu'il s'agit plutôt d'Iphigénie et qu'il a là l'occasion de briser l'autorité féminine et de prendre le pouvoir avec et pour ses hommes. Au quatrième épisode, Clytemnestre tente de rétablir sa position, mais Agamemnon est intransigeant. Même Achille refuse de venir en aide à la reine. Laissée à sa douleur, Clytemnestre se retrouve face aux paroles de Calchas qui enfonce le couteau dans la plaie, évoquant pour elle la scène du sacrifice.

La troisième et dernière partie du texte, intitulée «jaune» pour indiquer la révélation, la lumière, se déroule à l'intérieur du sanctuaire d'Artémis, là où les jeunes filles sont en réclusion pour exécuter les rites d'initiation du passage de l'enfant à la jeune fille prête pour le mariage. Encore une fois, l'action effectue un retour dans le temps, dans les jours précédents le sacrifice. La scène s'ouvre avec Iphigénie qui se laisse surprendre avec l'arc qu'elle a utilisé pour tuer l'ourse. Elle a besoin de se décharger de son sentiment de culpabilité. Ériphyle, envieuse de la fille de la reine, propose une cérémonie sacrificielle pour apaiser Artémis lors de laquelle l'arc sera immolé. Mais il y aura substitution de la «victime» : Halia remplacera l'arc d'Iphigénie par son propre arc. Pendant ce temps, Clytemnestre annonce à sa fille qu'elle épousera Achille et qu'elle doit se préparer pour la cérémonie. Mais, comme Iphigénie refuse ce sort, ce sera Ériphyle qui portera la robe et le collier d'Aphrodite à sa place. À la fin, Iphigénie s'évadera du sanctuaire encerclé par l'armée avec l'aide d'Halia, qui se révélera être en vérité Hélios, un éphèbe déguisé placé par sa mère

parmi les filles du sanctuaire pour ne pas être recruté dans l'armée. Ainsi, Iphigénie s'enfuira grâce à des vêtements d'homme.

Cette Iphigénie me fait penser à Cindy, dans *French Town*, qui fait le geste contraire de quitter les vêtements d'homme et de prendre la robe de sa mère pour échapper à son sort tragique. Mais contrairement à cette dernière qui, enfant, ne pouvait aller à la chasse avec son père, Iphigénie a pris l'arc pour chasser sans la permission de quiconque, sous le regard indulgent de sa mère. Elle est héroïque.

Tout au long de la pièce, la signification des noms des personnages est révélée comme une manière de marquer ces derniers et de rappeler que ces noms étaient aussi des formes de titres que les spectateurs de la Grèce ancienne comprenaient comme tel. Il m'apparaissait important d'informer le public contemporain de cette dimension, que le nom du personnage conditionnait son destin, pouvait déterminer son caractère. J'ai trouvé intéressant et stimulant de tenter de présenter les personnages sous un jour nouveau, loin des stéréotypes habituels. Clytemnestre est une reine forte, Agamemnon est un roi faible et tous les deux ne sont pas des parents aimants que trouble le sacrifice de leur fille.

En situant l'action, non pas au V^e siècle avant notre ère, mais quelque 1000 ans auparavant, à l'époque mycénienne, je me suis donné des libertés. J'ai imaginé une société en transition où les préparatifs pour la guerre de Troie déstabilisent les structures sociales traditionnelles et où l'enjeu est le pouvoir politique, les croyances religieuses servant de moyens pour arriver à des fins et où les enfants peuvent être sacrifier aux divinités. Dans ce monde, le sacrifice humain est une réalité qui ne

choque pas. J'ai construit cette société à partir de mes lectures sur la mythologie. Je ne prétends pas à la vérité historique. Il s'agit d'un modèle possible, aussi «vrai», d'après moi, que ceux élaborés par Euripide ou Racine. L'auteur dramatique ne réinvente pas le monde, il en fait un modèle artificiel. Inévitablement, le féminisme a conditionné mon approche. Aujourd'hui, on ne peut faire abstraction de ce discours et des recherches qui en découlent.

Malgré mon désir de ne pas écrire dans la «continuité littéraire» du personnage d'Iphigénie, je n'ai pu résister à l'idée d'introduire un personnage nommé Ériphyle. Il ne s'agit pas ici d'une nouvelle incarnation de l'Ériphile de Racine, même si mon personnage emprunte des traits au personnage racinien, la jalousie notamment. Dans mon texte, elle n'est pas une «deuxième» Iphigénie, une fille que Hélène aurait eue pendant un mariage secret avec Thésée. Mon Ériphyle, je l'ai trouvée dans l'histoire des Sept contre Thèbes, telle que rapportée par Robert Graves⁵⁵. Ici, elle est la femme d'Amphiaros et la sœur d'Adraste, le roi d'Argos. Elle serait intervenue lors d'une querelle entre les deux hommes qui auraient juré de respecter dorénavant son jugement en cas de dispute. Elle se laissa acheter par Polynice, qui voulait prendre le trône de Thèbes qu'occupait son frère Étéocle, en lui offrant un collier magique pour convaincre son mari de participer à l'expédition contre Thèbes. Plus tard, lorsque les fils des sept chefs voulurent venger leurs pères, l'histoire se répéta : le fils de Polynice acheta Ériphyle en lui offrant une robe magique. J'ai repris ces «cadeaux» dans mon texte pour en faire les vêtements du mariage d'Iphigénie. Pour respecter le

⁵⁵ Robert Graves, *op. cit.*, p. 581-595.

schéma narratif primitif de l'œuvre, tel qu'établi par Brûlé, j'ai cru bon de faire appel à ce personnage. Il doit y avoir substitution de la victime. La substitution que je propose a le mérite de créer une situation empreinte d'ironie tragique : celle qui enviait l'autre perdra la vie à la place de celle-ci.

Selon Samoyault, «[l]a réécriture du mythe n'est donc pas simplement répétition de son histoire; elle raconte aussi l'histoire de son histoire⁵⁶». Ainsi, malgré ma volonté, je n'ai pu échapper à l'intertextualité. Il y a eu «condensation», «transformation pragmatique», «transmotivation», «valorisation secondaire», «réduction», «amplification», pour reprendre les termes de Genette⁵⁷. Pour un lecteur ou un spectateur désirant établir des rapports entre mon «Iphigénie» et les autres, j'ai enlevé des personnages, j'ai transformé le cours de l'action, j'ai changé la motivation des personnages, j'ai donné plus d'importance à Clytemnestre. La lecture intertextuelle est inévitable, dans ce cas-ci. Pourtant le seul élément textuel inséré directement dans mon texte provient de l'autre *Iphigénie* d'Euripide, *Iphigénie en Tauride*⁵⁸ : «Ce que l'année produirait de plus beau, tu fis vœu de l'offrir à la déesse de la nuit⁵⁹», qui devient dans mon texte : «Ce que l'année produira de plus beau, tu l'offriras à la déesse qui éclaire la nuit.»

⁵⁶ Thiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 89.

⁵⁷ Tel que présenté dans Thiphaine Samoyault, *op. cit.*, p. 90.

⁵⁸ Euripide, *op. cit.*

⁵⁹ *Ibid.*, p. 775.

CHAPITRE II :

ENTRE LANGAGE POÉTIQUE ET LANGAGE PRATIQUE

L'actualité dans le mythe

Détaché de l'acte d'écriture, pour lequel j'avais établi des contraintes visant à limiter le dialogue intertextuel avec les autres versions d'*Iphigénie* pour me permettre d'atteindre une certaine originalité, je peux maintenant me mettre sur le mode «lecture» et tenter de dégager des significations possibles de mon texte. Si au moment de l'écriture l'auteur cherche à dire quelque chose, le sens se constitue plus souvent lors de la lecture ou de la réception de l'œuvre. Comme le dit Sartre : «[a]insi l'écrivain en appelle à la liberté du lecteur pour qu'elle collabore à la production de son ouvrage⁶⁰».

Cette société mycénienne inventée offre-t-elle une image de la société contemporaine? Je suis un écrivain franco-ontarien vivant au Québec au début du XXI^e siècle. Quand j'écris, je travaille avec les mots qui m'ont formé, avec des formes qui me parlent, à travers des personnages qui sont autant de parties de mon être et de mon expérience de vie. Inévitablement mon travail d'écriture est lié au monde dans lequel je vis. Pour Jauss, «la fonction sociale par excellence de la littérature [est] sa fonction de *création* sociale⁶¹». L'image d'une distante société

⁶⁰Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, coll. «Folio Essais», [1948], 2002, p. 53.

⁶¹Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 81.

peut-elle refléter la société d'origine de l'auteur pour ouvrir en elle de nouvelles brèches par lesquelles des transformations sociales deviennent possibles?

Familles et idéologies

Pour dégager des images du monde contemporain dans «Iphigénie en trichromie», je propose de faire un exercice d'adaptation. Enlevons toute l'enveloppe mycénienne pour retrouver une forme plus squelettique du texte. Deux tableaux s'offrent à nous : le politique et le familial. Dans le premier cas, deux systèmes politiques s'affrontent. Dans le second, les rapports familiaux sont remis en question. Ces deux tableaux ne sont en fait que les deux côtés d'une même médaille. Comme le démontre Emmanuel Todd, dans ses études sur les systèmes familiaux et les systèmes politiques, l'idéologie politique nationale est en rapport direct avec les valeurs de la famille du pays.⁶² Todd a identifié quatre types de famille, définis d'après leurs mécanismes de succession et le degré d'autonomie des ménages après le mariage, répartis selon des axes liberté-autorité et égalité-inégalité.⁶³ Pour cet auteur, les familles autoritaires se retrouvent dans les états sociaux-démocrates, les familles nucléaires absolues et égalitaires tendent vers le libéralisme et les familles communautaires vers des formes de socialisme. Selon lui, «[l]a famille est, par définition, un mécanisme reproducteur des hommes et des valeurs⁶⁴».

⁶² Emmanuel Todd, *La Troisième Planète. Structures familiales et systèmes idéologiques*, Paris, Seuil, 1983.

⁶³ *Ibid.*, p. 18.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 20.

En appliquant ces concepts à mon texte, nous pouvons voir que Clytemnestre est à la tête d'une famille communautaire, qu'Agamemnon annonce l'avènement d'une structure familiale autoritaire et qu'Iphigénie revendique, à la fin, une nouvelle forme familiale, nucléaire, c'est-à-dire qui rompt les fils de la continuité, tant du côté des traditions de succession que de l'autorité. Chef de sa «tribu», Clytemnestre fonde son pouvoir sur les traditions qui limitent la durée de son mandat par sa fécondité. Elle sait qu'elle devra un jour céder sa place. Les rôles dans cette société évoluent au gré des âges des individus. La solidarité entre les membres du clan est grande parce que tout le monde se voit comme un membre d'une famille élargie. Les liens de «lait» renforcent l'appartenance, tous ont été nourris par la même mère. Les traditions assurent la continuité et la stabilité du groupe. Agamemnon, par contre, se voit à la tête d'un «pays», d'une association de rois réunis pour défendre un territoire et étendre ses frontières et son influence. Son pouvoir s'appuie sur la puissance d'une armée et des relations politiques, c'est-à-dire avec d'autres «polis», d'autres cités. La pérennité de la société est assurée par le passage du pouvoir du chef à son successeur désigné. Dans cette façon de concevoir le monde : «c'est au sang qu'est attribué le pouvoir génétique suprême de conserver et de transmettre les traits spécifiques de la race⁶⁵». Iphigénie n'a d'autre choix que de rejeter ces deux modèles. Désignée comme victime émissaire, elle n'existe plus pour sa famille, voire son monde. Elle peut donc choisir de refaire le monde, de donner naissance à une nouvelle race

⁶⁵ *Ibid.*, p. 74.

d'humains, comme l'indique son nom. Retrouve-t-on cette dynamique idéologique au sein de la société franco-ontarienne actuelle?

La famille franco-ontarienne

La communauté franco-ontarienne – de souche pourrait-on préciser – est issue de la «race» canadienne-française, pour reprendre une ancienne terminologie nationaliste. Beaucoup plus que la communauté francophone du Québec, elle a gardé pendant plus longtemps le fonctionnement d'une famille traditionnelle canadienne-française qui se définit par la religion et la langue. Dans ce modèle, la mère occupe le siège du pouvoir à l'intérieur du foyer familial où sont régies la pratique religieuse et l'utilisation de la langue française, comme éléments primordiaux de la culture et des traditions franco-ontariennes. Devant la mère, ou au-dessus d'elle, il y a généralement un père autoritaire, à l'image de la structure de l'église catholique. Deux pouvoirs opèrent alors au sein de la famille : un pouvoir interne lié à la culture, celui de la mère et un pouvoir externe lié à l'économie, celui du père.

Bien sûr, cette image de la famille franco-ontarienne est une construction de l'esprit. Il y a une grande diversité de situations. Mais cette image traditionnelle correspond à un modèle que l'on retrouve dans la littérature et qui fait figure de norme, d'idéal, qui imite la réalité. On peut y voir les vestiges de deux forces qui ont façonné la culture occidentale : la religion chrétienne (catholique dans ce cas-ci) et le fond culturel païen sur lequel s'est érigée l'Église.

Avant la modernité, ce sont les femmes, les mères, qui assuraient la cohésion du groupe et sa pérennité par la perpétuation des traditions, phénomène que l'on retrouve dans les sociétés agricoles. Avec l'industrialisation et l'urbanisation est venue la modernité, avec celles-ci sont apparus les discours nationalistes. Dans ce contexte, le père, en tant que représentant «public» de la famille, a gagné du pouvoir, puisque, désormais, la famille était appelée à transcender sa nature «tribale» pour s'insérer dans un grand projet de société. Si dans un monde traditionnel les familles formaient des clans, dans la modernité, ces clans, par l'entremise du père, en sont venus à vouloir constituer une nation. Pour les Canadiens français, la première nation a été catholique avant de se redéfinir autour d'une identité liée à la langue. La structure hiérarchisée de l'Église catholique offrait au peuple canadien-français un gouvernement parallèle avec une bureaucratie importante qui pouvait rivaliser avec les gouvernements officiels. Au Québec, ces deux «gouvernements» ont pu cohabiter jusqu'à ce que la Révolution tranquille rompe le lien entre les deux institutions. Un peu plus tard, la jeunesse québécoise issue du baby-boom a rejeté la religion catholique comme déterminant culturel pour définir un projet nationaliste basé sur la langue et le territoire circonscrit par les limites de la province. De ce fait, les Canadiens français à l'extérieur du Québec se sont retrouvés séparés du foyer culturel traditionnel (sauf pour l'Acadie qui constitue un deuxième foyer). Pour les Franco-Ontariens, «l[a] Révolution tranquille et la prise de pouvoir par le Parti québécois, bouleversent les structures d'appartenance⁶⁶».

⁶⁶ Roger Bernard, *De Québécois à Ontariens*, Hearst, Le Nordir, 1988, p. 30.

Avec une mère liée aux traditions et un père engagé dans la modernité, qu'en est-il de la fille sur le plan symbolique? Aujourd'hui, la société franco-ontarienne a beaucoup changé. Les traditions s'oublient. Les nationalismes n'émeuvent pas comme avant. La télévision, l'ordinateur ont ouvert des fenêtres sur le monde. La mondialisation de l'économie a déstabilisé les façons de travailler et de vivre. Internet et l'informatique ont transformé la culture et l'idée même d'une identité nationale définitive.

Ces changements, je crois, sont arrivés progressivement. Ils sont issus, dans un premier temps fondamental, de nos contacts permanents avec la culture anglo-saxonne, puis américaine. Todd identifie le monde anglophone comme étant le foyer de la structure familiale nucléaire absolue (il parle aussi d'une famille nucléaire égalitaire que l'on retrouve en France, autour de Paris). Pour Todd, ce sont ces structures familiales qui ont mené aux révolutions qui ont ouvert la voie de la modernité. De son côté, l'historien Eric J. Hobsbawm⁶⁷ parle des doubles révolutions de la fin du XVIII^e siècle – la révolution «sociale» française et la révolution «industrielle» anglaise – pour expliquer les origines de la modernité.

Au Canada, les francophones ont toujours eu à composer avec la majorité anglaise, subissant souvent l'assimilation linguistique et culturelle, cherchant à contrer ce phénomène par un repli sur soi en s'attachant aux traditions. Après la Seconde Guerre mondiale, les États-Unis sont devenus la puissance mondiale, contestée pendant quarante ans par l'Union soviétique, mais confirmée dans sa

⁶⁷ Eric J. Hobsbawm, *L'Ère des révolutions 1789-1848*, Paris, Fayard, coll. «Pluriel», 1969.

suprématie depuis la chute du Mur de Berlin et la désintégration du monde soviétique, à la fin des années 1980. Par le commerce et l'industrie du divertissement, les valeurs états-uniennes se sont opposées aux cultures et aux sociétés partout sur la planète.

Aujourd'hui, le jeune adulte canadien-français qui fonde une famille ne cherche pas des modèles dans la tradition, il ouvre un livre, il cherche des ressources dans Internet, il écoute des émissions à la télévision pour apprendre son rôle. La famille franco-ontarienne et québécoise est plus nucléaire que communautaire et le statut autoritaire du père dans celle-ci a été ébranlé par le féminisme. Le pouvoir se retrouve plus entre les mains des jeunes femmes que des jeunes hommes. C'est un peu la thèse de mon «Iphigénie» : l'ère des traditions est révolue, l'autoritarisme nationaliste de la modernité a perdu de sa légitimité, ne reste plus que l'individualisme libéral et responsable de son destin. Le jeune homme est un Halia/Hélios, incertain de son rôle, ou un Oreste enfant dont l'heure viendra.

En poussant un peu plus loin la réflexion sur l'évolution de la famille canadienne-française, cette transformation des valeurs de la société pourrait expliquer le recul et l'ambivalence des Québécois face à l'option souverainiste. Dans une province où les liens familiaux perdent leur importance et où les individus se trouvent des définitions à l'extérieur du paradigme familial et pour lesquels le développement personnel est l'ultime raison d'être, comment peut-on se rallier à l'idée d'une nation? Contrairement à François Ouellet, je ne crois pas que l'indépendance dépend du

rétablissement de la figure du père «dans sa fonction d'ordre et de loi⁶⁸». D'autres valeurs sont à définir pour unir des individus, des valeurs qui doivent permettre à l'individu de s'épanouir dans un monde complexe où l'ordre est dans le désordre et la loi ne peut imposer son droit. La création littéraire peut contribuer à façonner ces valeurs nouvelles. «Le texte, la structure musicale, le tableau ou la forme, remplissent [...] des attentes, des besoins dont nous ne savions rien⁶⁹».

Jauss conclut par une interrogation son analyse «De l'*Iphigénie* de Racine à celle de Goethe». Il se demande si l'œuvre de Goethe, qu'il voit comme une réponse à la tragédie de Racine, «ne signifierait pas aussi que la raison éclairée n'a pu vaincre le vieux mythe de la nature qu'en nous livrant pieds et poings liés au nouveau mythe de la société, seconde nature à laquelle nous ne pouvons espérer échapper⁷⁰». Mon «Iphigénie en trichromie» se veut peut-être une démonstration que cela est possible. Dans ma pièce, Iphigénie n'est pas divinisée, elle s'évade et promet de fonder un nouveau monde. Elle n'aura pas à «établir un nouvel accord entre l'homme et le divin⁷¹». Pour elle, les dieux sont des inventions humaines. Le nouvel accord est à établir entre les femmes et les hommes.

⁶⁸ François Ouellet, *op. cit.*, p. 144.

⁶⁹ George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», [1989], 1991, p. 216.

⁷⁰ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 265.

⁷¹ *Ibid.*, p. 258.

Iphigénie et le 11 septembre

Au-delà de cette analyse, on peut aussi resituer mon texte dans le contexte politique mondial actuel. Depuis le 11 septembre 2001, les États-Unis mènent, à la tête d'une alliance de plusieurs pays, des opérations militaires en Afghanistan et en Iraq et poursuivent une guerre sans relâche contre le terrorisme. Mon «Iphigénie» parle-t-elle de ces événements?

Je vois plutôt mon texte comme une réaction à l'autre guerre que l'Amérique livre au monde entier : la mondialisation par le libéralisme commercial. Quand les États-Unis parlent de liberté, il est plus souvent question de la liberté des biens que des individus. Bien sûr, la guerre militaire est liée à la guerre commerciale. Les terroristes l'ont compris qui s'attaquent aux intérêts américains pour freiner l'hégémonie culturelle états-unienne dans toutes les parties du monde. Vue sous cet angle, «Iphigénie en trichromie» met en évidence ces rapports de force. Pour Clytemnestre, la guerre contre Troie est une guerre culturelle, tandis que pour Agamemnon, il s'agit d'une expédition militaire pour établir une domination commerciale. Iphigénie représente une jeunesse prête à lutter contre ceux qui veulent lui enlever la liberté (ou la vie) pour servir les desseins belliqueux des nations.

Le 11 septembre 2001, des terroristes ont attaqué et détruit un symbole de l'empire mercantile américain : les tours du World Trade Center. Ils ont détruit un symbole, ils ont «enlevé» Hélène en quelque sorte. La guerre en Afghanistan est la guerre de Troie pour des valeurs culturelles (l'honneur, entre autres), invoquées par

Clytemnestre dans mon texte. Par contre, la guerre en Iraq est la guerre de Troie pour les motifs économiques que va défendre Agamemnon.

Doit-on conclure que mon texte est surtout politique? Inévitablement, j'écris pour dénoncer l'injustice (même quand je crois que j'écris pour renoncer à l'écriture). George Steiner dit que «[d]ans tous les actes d'art de valeur, bat le pouls d'une gaieté en colère⁷²». J'ai pu écrire «Iphigénie en trichromie» sans vouloir prendre position sur l'état du monde actuel, en gardant la tête enfouie dans les poussières de l'antiquité, comme un moyen pour rompre définitivement avec les attentes du public qui suit mon œuvre, comme un jeu, mais mes mots m'ont ramené à l'indignation. Peut-être est-ce le propre de l'écriture dramatique? J'ai toujours voulu que la représentation de mes textes soit une manière d'arrêter le temps, de forcer le public à s'oublier dans l'histoire pour refaire le monde la durée du spectacle et même au-delà, quand le spectateur reprend le cours normal de sa vie. Comme l'affirme Jauss, «[l]e rapport entre la littérature et le lecteur peut s'actualiser aussi bien dans le domaine éthique que dans celui de la sensibilité, en un appel à la réflexion morale comme en une incitation à la perception esthétique⁷³».

⁷² George Steiner, *op. cit.*, p. 244.

⁷³ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 83.

CHAPITRE III :

ACCORD ET DÉSACCORD EN GENRE

La pièce «Iphigénie en trichromie» est-elle une tragédie? Par son titre, ses personnages, son action, le pièce donne l'apparence d'une tragédie. Le nom Iphigénie appelle le genre. Au-delà du contenu, le lecteur ou le spectateur s'attend à lire ou voir une tragédie. Antique, classique ou moderne? Les deux premières ont des définitions précises. La troisième est moins facile à définir. Le théâtre de Beckett pourrait être une forme de cette tragédie nouvelle. Selon Patrice Pavis, de nos jours, il n'y a «[p]lus de tragédie dans les règles, mais un sentiment tenace de la tragédie de l'existence⁷⁴». Mon «Iphigénie» est ancrée trop solidement dans la mythologie grecque pour exprimer ce sentiment. Ici, l'existence est politique. La lutte n'est pas absurde, le combat a un sens. Pourtant mon «Iphigénie» n'est pas une tragédie au sens antique ni au sens classique du terme car elle ne respecte pas les règles de ces genres. Je romps avec le genre, avec l'attente du genre en me disant que cela «peut non seulement servir un dessein critique, mais encore devenir la source d'effets poétiques nouveaux⁷⁵».

Une réflexion sur la tragédie et le tragique ouvre des perspectives nouvelles sur mon travail d'écriture.

⁷⁴ Patrice Pavis, *op. cit.*, p. 427.

⁷⁵ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 56.

De la tragédie

La tragédie est née en Grèce au même moment que se développait la démocratie. C'est sous le règne de Pisistrate que les concours tragiques sont institués. Thespis en aurait été le premier vainqueur, en 534 avant notre ère. C'est lui qui aurait apporté, vers 550 avant notre ère, la grande innovation qui allait permettre à la tragédie de sortir du cadre du cérémonial et du rituel des fêtes en l'honneur de Dionysos, les Dionysies : le chef du chœur devient le premier acteur en se détachant du groupe de chanteurs. Par la suite, Eschyle introduit un deuxième acteur et Sophocle un troisième. Ainsi, le dialogue entre l'individu et le groupe s'est mis à se complexifier, la parole face à la passivité monolithique du chœur est devenue une action, une imitation, une représentation d'une histoire. On note, d'Eschyle à Euripide, une dégradation du statut des héros épiques, qui deviennent de plus en plus humains. Les dieux aussi perdent, dans cette évolution, de leur majesté. Au même moment, les institutions démocratiques sont des lieux de débats et de décisions. Une société civile prend la place des structures tribales archaïques. Pour ce faire, les membres de cette nouvelle société, les citoyens, sont appelés, en quelque sorte, à oublier le passé pour solutionner les problèmes du présent par le dialogue entre égaux afin de se donner un avenir dans la paix; les obligations du *genos* politique doivent avoir préséance sur celles de l'*oikos* familiale. Ainsi l'Aréopage, le tribunal, jugeait désormais les meurtres à la place de la famille, afin de briser les cycles de vengeance familiale qui pouvaient déstabiliser la Cité, comme le démontre *l'Orestie*, d'Eschyle. On peut comprendre que, dans ces conditions, il devenait nécessaire d'inventer un

lieu où les passions, de vengeance et d'autres formes de violence, pouvaient être purgées dans le cadre d'un rituel qui imitait des situations auxquelles les spectateurs s'identifiaient. Puisant surtout dans les légendes et les mythes, les poètes tragiques ont créé des textes-exutoires pour un public en besoin d'expression, un peu à la manière dont la société occidentale sédentaire se tourne vers le sport comme spectacle où on peut s'épancher. La tragédie serait le théâtre de la mémoire où s'expriment les émotions chaudes, face contraire du «théâtre de l'oubli» que sont les institutions politiques où se manifeste la raison froide.

Le sens étymologique du mot tragédie est «chant du bouc», *trag-ôdia*, qui renvoie vraisemblablement à un rituel agricole, lié au sacrifice du bouc, voire du bouc émissaire. Le rituel s'accompagnait de chants et de danses exécutés par un groupe homogène, le chœur. On imagine des cérémonies respectant des règles précises, avec un déroulement consacré. Quand l'acteur de Thespis est intervenu pour la première fois pour briser ces coutumes, il élevait une voix contre le chant du chœur, marquant peut-être un désir de briser le rythme de la musique, de ralentir le tempo de la cérémonie pour amener le spectateur à entendre le chant autrement, posant des questions : le «bouc» mérite-t-il de mourir? est-il vraiment coupable? comment expliquer sa culpabilité?

Du tragique

Dans mon théâtre, les personnages sont souvent prisonniers de leur passé. Au début de la pièce, le personnage se retrouve dans une situation qui va arrêter le cours

habituel de sa vie, l'action s'arrête, pour ainsi dire, avant de s'engager dans une voie introspective. Les personnages s'obligent ou sont forcés à se souvenir. À un moment donnée dans la pièce, ils font le récit de l'incident qui les a emprisonnés dans une histoire dont ils ne peuvent s'évader.

J'ai toujours pensé qu'un personnage était un «porteur d'histoire», qu'il avait en lui, avant même d'entrer en scène, une histoire secrète à dévoiler, que c'était mon travail de lui construire un véhicule pour ce faire. Aujourd'hui, après plus d'une trentaine de pièces, je me sens purgé de ces personnages, de cette façon de les considérer. Je n'entends plus l'écho de leurs voix au fond de moi. En fait, je trouve que les personnages de mon «Iphigénie» sont différents de ces derniers, tout comme les personnages du *Testament du couturier*⁷⁶, d'ailleurs. Je sens ceux-ci plus libres, plus ancrés dans l'action et définis par elle. Peut-être est-ce parce qu'ils ne sont pas de mon temps puisqu'ils «vivent» dans un avenir hypothétique ou un passé trop lointain pour être signifiant pour moi sur un plan personnel.

Quand je m'interroge sur mon travail d'écriture, quand je tente de répondre à la question «pourquoi est-ce que j'écris?», les réponses varient selon la perspective que je prends. Sur un plan professionnel, d'un point de vue très élémentaire, cette activité est un métier et me donne assez d'argent pour m'assurer une vie confortable. Mais d'autres considérations plus profondes et personnelles me motivent, m'ont motivé. J'ai parfois cru que je devais prendre la parole pour ma communauté. Dans ce même ordre d'idées, je considérais l'artiste comme un être sensible qui avait la capacité de

⁷⁶ Michel Ouellette, *Le Testament du couturier*, Ottawa, Le Nordir, 2002.

donner une forme à ce qui se tait dans le cœur des gens, qu'il avait la responsabilité d'exprimer ces silences perçus. Ainsi, j'ai répondu à l'appel comme Pete, l'écrivain, dans *Corbeaux en exil*, a répondu à la demande de sa mère «[d']écrire notre histoire» (CE 23), même s'il faut l'inventer. Plus profondément, je crois que mon désir de dire le monde, de le recréer, de l'imiter vient d'une volonté d'entrer en dialogue avec le monde. C'est pourquoi j'ai préféré le théâtre à tout autre genre littéraire. Le théâtre permet un dialogue en dedans, à l'intérieur même de la fiction, et en dehors, avec le public.

L'écriture dramatique me permet de parler avec les autres, d'exprimer mes opinions, mes idées, mes sentiments. Dans une pièce, je réorganise la société; je peux contester l'ordre établi et le défendre aussi; je suis dans la voix des protagonistes comme dans celle des antagonistes. Plus souvent qu'autrement, je me suis identifié à la victime. Habituellement, c'est la part blessée du personnage qui m'intéresse, sa dimension tragique – que je perçois comme tel car le tragique est plus dans la réception de l'œuvre que dans son essence. Je me suis toujours plus intéressé à la souffrance qu'à la joie, mais généralement avec le désir de proposer une voie qui mène vers la guérison, vers la réparation. Je vois mes textes comme une traversée de la nuit, un passage de l'obscurité à la lumière.

Le récit que portent mes personnages en eux comme une croix est la part tragique qui les constitue mais qui devient insupportable à la longue, n'attendant que la rencontre fatidique qui va permettre la libération du terrible fardeau. À la fin, le personnage se défait de lui-même, il peut alors revivre ou se détruire, selon qu'il se

sente capable ou non de vivre avec la nouvelle légèreté de son existence. Dans le tragique, la liberté de l'être humain est remise en question par la fatalité du destin. Le personnage n'est pas libre. Quelque chose le contraint, le pousse au sacrifice de sa personne. Ce quelque chose peut être des principes, des divinités. Une faute innée ou une erreur de jugement a amené cette condition sur lui.

Les histoires tragiques de mes personnages sont des drames personnels, le souvenir refoulé est la faute. Pour être vraiment tragiques, ces histoires doivent pouvoir transcender le drame (qui peut se démonter et montrer sa logique, qui peut s'expliquer) pour arriver à une qualité de sens plus incertaine où se joue une lutte de significations qui laisse entendre que la volonté humaine n'y est pour rien. L'être humain ne peut être libre de la souffrance. La victime n'est pas vraiment coupable. Le sort s'acharne sur elle.

Chez les Grecs, le texte de la tragédie était la partie éphémère du spectacle. Comme le démontre Florence Dupont, dans *L'Insignifiance tragique*, la partie permanente, invariable était la dimension rituelle. Le texte s'inscrivait dans une matrice élémentaire fondée sur des cérémonies et des rites sacrificiels et initiatiques : «une matrice capable d'engendrer de multiples itinéraires tragiques⁷⁷». Les divisions du texte devaient se coller aux divisions de la cérémonie. Le texte était joué dans le cadre d'un concours annuel. À chaque année, les poètes offraient un nouveau texte (comme une offrande?), trois textes en fait, une trilogie qui pouvait former un tout ou être constituée de trois textes sans liens entre eux. Leurs voix, par la voie des

⁷⁷ Florence Dupont, *op. cit.*, p. 175.

personnages, étaient aux prises avec une structure narrative prédéterminée, une cérémonie du sacrifice, une fatalité donc. Pour nous, la situation est inverse : le texte est permanent et la mise en scène est variable. La mise en scène cherche à dire le texte, à l'ouvrir, à l'arracher à l'immobilité de la page pour le mettre en mouvement.

Une matrice élémentaire

Mais pour un auteur, existe-t-il une matrice élémentaire à laquelle il a recours régulièrement, souvent à son insu? Je crois que c'est le cas chez moi. Je sens que souvent je construis mon texte en suivant un schéma narratif prédéterminé, contre lequel je lutte, que j'essaie de déjouer : souvent, d'une pièce à l'autre, des personnages ont une parenté dramaturgique; ils sont confrontés à des problèmes semblables, mais ils abordent ceux-ci de différentes façons. J'ai l'impression que plus j'écris, plus j'épure la forme, plus je la révèle. Peut-être pour mieux m'en défaire. L'écriture est une cérémonie par laquelle je me défais de ce qui s'encombre à l'intérieur de moi, je traverse des pages et des pages de textes pour me renouveler. Rituel du sacrifice par lequel je me purge de mes passions, rituel initiatique par lequel je pénètre les mystères. Pour George Steiner, «[l]a construction de formes implique que nous avons été faits forme⁷⁸».

Ai-je intériorisé un schéma narratif précis? Lequel? Tout naturellement, je dirais qu'il s'agit de celui de la messe catholique meublée d'éléments de l'imagerie chrétienne. Après tout, j'ai été élevé dans la foi. Et comme le constate Roger

⁷⁸ George Steiner, *op. cit.* p. 240.

Bernard : «La religion produit des mentalités, des conceptions de l'individu et du monde, des représentations sociales, des valeurs culturelles (le sens de la vie et la vision du monde), et oriente les comportements quotidiens⁷⁹». Pour moi, la messe est une cérémonie du tragique et le Christ est un bouc émissaire.

Il m'est arrivé d'utiliser volontairement la structure de la messe ou de certaines cérémonies religieuses pour écrire, notamment le chemin de croix dans *French Town* et, plus concrètement, *Requiem*, qui intègre directement le texte religieux de la messe des morts. Une part de mon travail d'écriture consiste peut-être à rompre avec cette forme, tout comme adulte j'ai arrêté de pratiquer la religion dans laquelle j'ai été élevé.

La tragédie comme genre dramatique a duré moins d'un siècle. Court siècle qui s'ouvre et se referme avec la guerre : les guerres médiques marquent le début et la guerre du Péloponnèse clôt la période. Qui dit guerre dit aussi mort, destruction, injustice, instabilité, thèmes qui se retrouvaient dans les tragédies comme pour répondre par la représentation aux souffrances et aux douleurs du public. Si le débat démocratique athénien a permis à la tragédie de naître, la culture militaire de Sparte a sûrement contribué à sa mort. Mais peut-être que la tragédie était déjà engagée dans son déclin, avant même la fin de la guerre du Péloponnèse, alors que la fonction du chœur avait été réduite et que l'action représentée par les acteurs prenait plus d'ampleur. Le cérémonial et le rituel avaient été absorbés par la parole du poète. Le lieu de mémoire s'oubliait. Le passé devenait présent. L'actualité devenait plus lisible

⁷⁹ Roger Bernard, *op. cit.*, p. 55.

dans les textes. *Iphigénie à Aulis* est la dernière pièce d'Euripide. Jouée après sa mort, elle fut son «ultime succès [...] devant le peuple d'Athènes qui n'avait pas su l'écouter à temps⁸⁰». On a vu dans l'œuvre une prise de position de l'auteur contre la guerre entre Spartiates et Athéniens. L'avenir devenait plus inquiétant que le passé. Le présent perdait de sa stabilité.

Un trajet vers l'indicible

Ces réflexions me poussent à regarder mon travail d'écriture sous un autre œil. Depuis mes débuts professionnels, à la fin des années 1980, j'ai voulu écrire pour moi-même sans trop me soucier de la reconnaissance du public ou de la critique. Généralement, je me méfie de la recherche de l'efficacité théâtrale dans l'écriture d'un texte. J'aime aborder mon travail comme une recherche vers l'inconnu, dans l'étrangeté, le non-conventionnel. Ce qui me pousse à écrire, ce qui m'engage dans l'écriture d'un texte pour la scène, c'est un sentiment d'urgence, de nécessité absolue. Mais au fil des ans, ce sentiment s'est quelque peu atténué, réprimé, en partie, par la lourdeur et la complexité des mécanismes de production théâtrale. Et je dis avec Jean Baudrillard : «Dans un monde voué à l'indifférence, l'art ne peut qu'ajouter à cette indifférence⁸¹».

Dans le silence de mon bureau, face à mon écran d'ordinateur ou à une feuille blanche dans un carnet, j'en suis venu à douter de la pertinence de mon travail.

⁸⁰ Édouard Delebecque, «Euripide», *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 1998, p. 325.

⁸¹ Jean Baudrillard, *Illusion, désillusion esthétiques*, Paris, Sens & Tonka, 1997. p.16.

Doutes qui ont mené à une démarche qui tend vers une difficulté grandissante de lisibilité. Comme si je «[m'égarais] dans les recherches formelles de la décadence, qui perd le contact avec la réalité⁸²», comme le dit Jauss décrivant un stade de l'histoire de la littérature moderne d'après le schéma «consacré par l'historiographie humaniste de l'art». Par cela, je veux dire que mes textes, ces dernières années, sont plus difficiles à décoder. Mais un texte est à lire. Une lecture implique une reconnaissance de sens, une reconnaissance d'une idée, d'un message par un lecteur, un spectateur. Mon instabilité présente est-elle due au fait que je me suis déchargé des «passés» enfermés dans de petits compartiments en moi et que mon avenir littéraire me paraît plus inquiétant parce que plus ouvert? Qu'ai-je à dire maintenant que j'ai tout dit ce que j'avais à dire, après avoir inventé tant de manières de le dire?

⁸² Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 40.

CONCLUSION

En voulant reconstituer l'horizon d'attente de mon «Iphigénie», je me suis retrouvé engagé dans une démarche introspective, au terme de laquelle j'aboutis dans les ruines de ma dramaturgie, dans la décomposition de mon écriture. Je suis avec Iphigénie, engagé malgré moi dans un cérémonial du sacrifice, le sacrifice de ma volonté de poursuivre mon travail d'écrivain. Mais comme mon Iphigénie je ne renoncerais pas et je trouverai moyen d'échapper à la fatalité. Je me console avec cette phrase de Jauss : «la résistance que l'œuvre nouvelle oppose à l'attente de son premier public peut être si grande, qu'un long processus de réception sera nécessaire avant que soit assimilé ce qui était à l'origine inattendu, inadmissible⁸³». Mais durant cette attente, je dois changer d'horizon.

Si dans *Corbeaux en exil*, Pete écrit une histoire inventée de sa famille, dans «Willy Graf» le personnage éponyme résiste à sa «fictionalisation» jusqu'à la fin de la pièce où il ouvre le roman qui pourrait le libérer de son récit de culpabilité. Entre ces deux pièces, je vois une dégradation progressive du personnage principal, le passage de l'auteur au pseudo-personnage, de l'agent au patient. Pete invente l'histoire de son grand-père. Ce faisant, il est avalé par sa fiction. Willy Graf est confronté à un double créé par Sarah Rosenfeld qu'il refuse. Pete descend dans le temps chronologique pour atteindre les origines du mystère familial. Le temps dans «Willy Graf» est linéaire et avance par bonds, d'un mois à l'autre, d'une saison à

⁸³ Hans Robert Jauss, *op. cit.*, p. 73.

l'autre. Des personnages surgissent pour entraver cette course, pour la ralentir, la faire dévier de sa trajectoire, mais en vain, ce qui était annoncé dès le début se réalisera. Pete est un agent qui met en action le passé, il est l'auteur mais il est aussi l'objet de sa propre quête, il se cherche et se perd dans la fiction. Quant à Willy, il est le patient, le passif, celui qui est mis en action par les autres personnages, mais qui finalement est appelé à devenir l'auteur de sa vie, un agent.

Ainsi en est-il de moi, l'auteur. Pour continuer à écrire, je vais devoir accepter une nouvelle position scripturaire qui reste à explorer, qui se précisera par l'acte même d'écrire. «Iphigénie en trichromie» se veut la fermeture de la boucle, l'arrêt des tergiversations quant à la pertinence de mon travail. Désormais, je suis de l'autre côté d'une frontière. Je laisse derrière moi mes stéréotypes tant au niveau des personnages que des modèles actantiels.

Comme Cindy, le personnage prototype de mon Iphigénie, seule cas dans ma dramaturgie d'un personnage qui échappe à son texte d'origine pour s'affirmer dans un autre texte dans lequel elle est la protagoniste, j'aurai à quitter définitivement ma cour intérieure et m'engager dans de nouveaux courants. À son image d'apprenante qui suit des cours d'alphabétisation, je devrai réapprendre à écrire. L'esthétique de la réception de Jauss est devenue pour moi une esthétique de la production.

BIBLIOGRAPHIE

Iphigénie

Azama, Michel, *Iphigénie ou le péché des dieux*, Paris, Éditions Théâtrales, 1991.

Euripide, *Tragédies complètes II*, Marie Delcourt-Curvers (trad.), Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1962.

Racine, Jean, *Iphigénie*, Marc Escola (éd.), Paris, Flammarion, 1998.

Racine, Jean, *Iphigénie*, Annie Collognat-Barès (éd.), Paris, Presses Pocket, 1993.

OUVRAGES THÉORIQUES

Grèce antique, mythes et tragédie

Auffret, Séverine, *Nous, Clytemnestre : du tragique et des masques*, Paris, Des Femmes, 1984.

Brûlé, Pierre, *La Fille d'Athènes*, Paris, Annales Littéraires de l'Université de Besançon, 1987.

Comte, Fernand, *Les Grandes Figures des mythologies*, Paris, Bordas, 1988.

Delebecque, Édouard, «Euripide», *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 1998, p. 318-326.

De Romilly, Jacqueline, *La Grèce antique contre la violence*, Paris, Le livre de poche, 2001.

Dupont, Florence, *L'Insignifiance tragique*, Paris, Le Promeneur/Gallimard, 2001.

Escola, Marc, *Le Tragique*, Paris, GF Flammarion, coll. «GF Corpus», 2002.

Gliksohn, Jean-Michel, *Iphigénie, de la Grèce antique à l'Europe des Lumières*, Paris, PUF, 1985.

- Graves, Robert, *Les Mythes grecs*, Mounir Hafez (trad.), Paris, Le livre de poche, coll. «La pochothèque», 2002.
- Hoffmann, Geneviève, *La Jeune Fille, le Pouvoir et la Mort*, Paris, De Boccard, 1992.
- Jouan, François, «Grèce antique», *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Encyclopædia Universalis et Albin Michel, 1998, p. 372-377.
- Lamb, Sidney, *Tragedy*, Toronto, Canadian Broadcasting Corporation, 1965.
- Loraux, Nicole, *La Voix endeuillée*, Paris, Gallimard, coll. «NRF essais», 1999.
- Moretti, Jean-Charles, *Théâtre et société dans la Grèce antique*, Paris, Le livre de poche, 2001.
- Vérilhac, Anne-Marie, *Le Mariage grec du VI^e siècle à l'époque d'Auguste*, Paris, De Boccard, 1998.
- Vernant, Jean-Pierre et Pierre Vidal-Naquet, *Mythes et tragédies en Grèce antique*, Paris, F. Maspero, 1973.
- Walker, Barbara G, *The Woman's Encyclopedia of Myths and Secrets*, New York, Harper & Row, 1983.

Littérature et dramaturgie franco-ontarienne

- Beddows, Joël, «Mutualisme esthétique et institutionnel : la dramaturgie franco-ontarienne après 1990», *La Littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Lucie Hotte (dir.), Ottawa, Le Nordir, 2002, p. 51-73.
- Dalpé, Jean Marc, *Le Chien*, Sudbury, Prise de Parole, 1987.
- Gaudreau, Guy (dir.), *Le Théâtre du Nouvel-Ontario, vingt ans*, Sudbury, Édition TNO, 1991.
- Hotte, Lucie (dir.), *La Littérature franco-ontarienne : voies nouvelles, nouvelles voix*, Ottawa, Le Nordir, 2002.
- Karch, Pierre, «French Town de Michel Ouellette», *Francophonie d'Amérique*, n° 5, 1995, p. 91-92.

Lafon, Dominique, «Michel Ouellette : les pièges de la communalité», *Les Théâtres professionnels du Canada francophone. Entre mémoire et rupture*, Hélène Beauchamp et Joël Beddows (dir.), Ottawa, Le Nordir, 2001, p. 257-276.

Lafon, Dominique, «Entre Cassandre et Clytemnestre : le théâtre québécois, 1970-90», *Theatre Research International*, vol. 17, no. 3, 1991, p. 236-245.

Leroux, Patrick, *Implosions. Dialogue (ou le Traité sadomasochiste : version épurée de tout acte violent)* suivi de *La Litière* et de *Rappel (ou l'Apocalypse selon ce Ludwig comme il s'en est vu)*, Ottawa, Le Nordir, 1996.

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

Ouellet, François, «Se faire père. L'œuvre de Daniel Poliquin», *La Littérature franco-ontarienne : enjeux esthétiques*, Lucie Hotte et François Ouellet (dir.), Ottawa, Le Nordir, 1996, p. 91-116.

Ouellette, Michel, *Corbeaux en exil*, Hearst, Le Nordir, 1992.

Ouellette, Michel, *French Town*, Ottawa, Le Nordir, 1994.

Ouellette, Michel, *Requiem* suivi de *Fausse Route*, Ottawa, Le Nordir, 2001.

Ouellette, Michel, *Le Testament du couturier*, Ottawa, Le Nordir, 2002.

Paiement, André, *Lavalléville*, Sudbury, Prise de Parole, 1983.

Paré, François, *Les littératures de l'exigüité*, Ottawa, Le Nordir, coll. «BCF», 2001.

Tapuscrits de Michel Ouellette

«Les Ordres du jour», [1991] 1999, Centre des auteurs dramatiques, Montréal.
Édition électronique : ADEL, numéro de référence : 305-4503, Montréal, 2003.

«Voyage vers le désert», 2003, Centre des auteurs dramatiques, Montréal.
www.cead.qc.ca

«La Colère d'Achille», 2003.

«Willy Graf», 2004.

Divers

Art et littérature

Baudrillard, Jean, *Illusion, désillusion esthétiques*, Paris, Sens & Tonka, 1997.

Beaudry, Lucille et Lawrence Olivier (dir.), *La Politique par le détour de l'art, de l'éthique et de la philosophie*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2001.

Jacob, Suzanne, *La bulle d'encre*, Montréal, Boréal, coll. «Boréal Compact», 2001.

Jauss, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. «Tel», [1978], 2001.

Major, André, *Le Sourire d'Anton ou L'adieu au roman : carnets 1975-1992*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001.

Ouellet, François, *Passer au rang de père. Identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. «Essais critiques», 2002.

Pavis, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales, 1987.

Piégay-Gros, Nathalie, *Le Lecteur*, Paris, GF Flammarion, coll. «GF Corpus», 2002.

Pouliot, Sophie, «Le sacrifice», *Le Devoir*, samedi 17 et dimanche 28 mars 2004, p. E 2.

Riffaterre, Michel, «L'illusion du réel», *Littérature et réalité*, Gérard Genette et Tzvetan Todorov (éd.), Paris, Seuil, coll. «Points», 1982, p. 91-118.

Samoyault, Tiphaine, *L'Intertextualité. Mémoire de la littérature*, Paris, Nathan/HER, coll. «128», 2001

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature?* Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», [1948], 2002.

Steiner, George, *Réelles Présences. Les arts du sens*, Paris, Gallimard, coll. «Folio essais», 1991.

Histoire, sociologie et philosophie

Bernard, Roger, *De Québécois à Ontariens*, Hearst, Le Nordir, 1988.

Grand'Maison, Jacques, *Questions interdites sur le Québec contemporain*, Montréal, Fides, 2003.

Guillebaud, Jean-Claude, *La Refondation du monde*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Points», 1999.

Hobsbawm, Eric J., *L'Âge des extrêmes. Histoire du court XX^e siècle*, Paris, Éditions Complexe, 1994.

Hobsbawm, Eric J., *L'Ère des révolutions 1789-1848*, Paris, Fayard, coll. «Pluriel», 1969.

Rorty, Richard, *L'Espoir au lieu du savoir*, Paris, Albin Michel, 1995.

Taylor, Charles, *Grandeur et Misère de la modernité*, Montréal, Bellarmin, 1992.

Todd, Emmanuel, *La Troisième Planète. Structures familiales et systèmes idéologiques*, Paris, Seuil, 1983.

Documents électroniques

Leroux, Patrick, «Ressusciter», texte de présentation,
<http://www.cead.qc.ca/repw3/lerouxlouispatrick.htm>

TABLES DES MATIÈRES

Remerciements	2
Résumé	3
Introduction	4
Première partie : Iphigénie en trichromie	6
Deuxième partie : Entre construction et déchéance.	
Réflexions sur le processus de création littéraire	79
Horizons d'attente : entre réception et production	80
Chapitre I : Oeuvres antérieures, forme et thématique	83
Histoire littéraire d'une œuvre	83
Euripide, Racine et Azama	83
Iphigénie ou écrire en temps de guerre	87
Une histoire littéraire franco-ontarienne	88
Parcours littéraire personnel	88
De Paiement à Leroux : Vers l'éclatement de la famille	91
À l'œuvre dans mon histoire littéraire	105
De <i>Corbeaux en exil</i> à «Iphigénie en trichromie»	105
L'histoire d'«Iphigénie en trichromie»	111
Structures et sources	111
Chapitre II : Entre langage poétique et langage pratique	121
L'actualité dans le mythe	121

Familles et idéologies	122
La famille franco-ontarienne	124
Iphigénie et le 11 septembre	129
Chapitre III : Accord et désaccord en genre	131
De la tragédie	132
Du tragique	133
Une matrice élémentaire	137
Un trajet vers l'indicible	139
Conclusion	141
Bibliographie	143